



**Universidad de Jaén**

Escuela de Doctorado

## **TESIS DOCTORAL**



# **RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO SENSORIAL: EL CASO DEL BALNEARIO DE JABALCUZ, JAÉN**

**PRESENTADA POR:**

**ANA SÁNCHEZ FÚNEZ**

**DIRIGIDA POR:**

**DRA. DOÑA MARÍA DOLORES CALLEJÓN  
CHINCHILLA**

**DR. DON RAFAEL DE LACOUR JIMENEZ**

**JAÉN, A 10 DE JUNIO DE 2019**

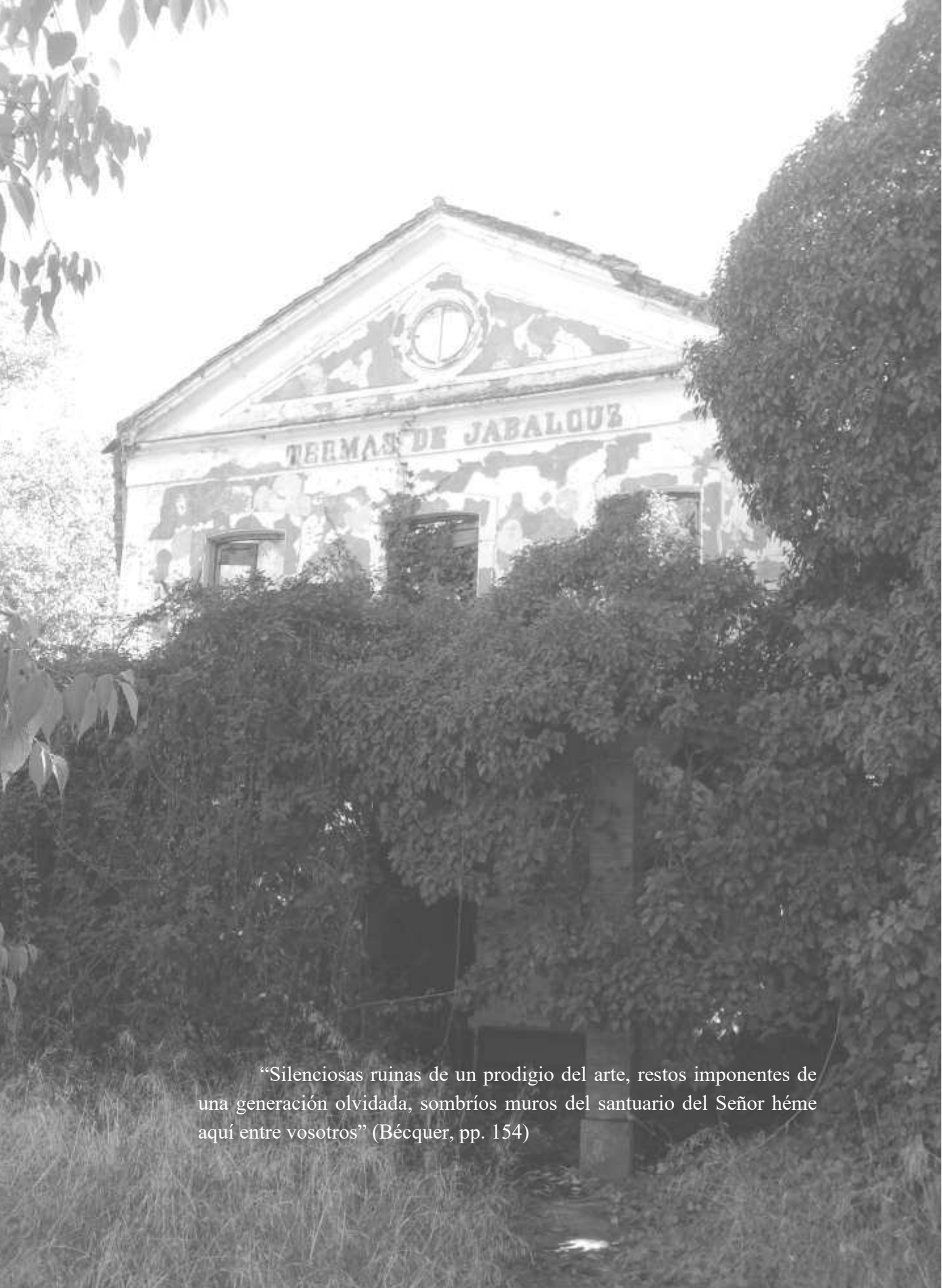
**ISBN**



RECUPERACIÓN DEL PATRIMONIO  
ARQUITECTÓNICO SENSORIAL:  
EL CASO DEL BALNEARIO DE JABALCUZ, JAÉN







“Silenciosas ruinas de un prodigio del arte, restos imponentes de una generación olvidada, sombríos muros del santuario del Señor héme aquí entre vosotros” (Bécquer, pp. 154)



Este resultado o páginas llenas de iniciativas, pretensiones, emociones, sensaciones, metas, sueños, años, lagrimas, sonrisas ... no es solamente una parte de mí, también es parte de Lola Callejón; la Directora de esta Tesis, que tuve la suerte que el destino cruzara en mi camino, una persona con un corazón enorme, una mente sin límites, trabajadora e involucrada. Gracias Lola, por la paciencia, los ánimos y por saber guiarme en este camino, gracias por la amistad que ha surgido y gracias por esta compenetración entre ambas que consiguió que pareciera fácil materializar todo lo que fluía en mi mente.

Rafa de Lacour, gracias por acompañarme desde los inicios de mi formación académica y ahora a ayudarme a materializar este reto, fue toda una grata sorpresa volver a encontrarte y una parte fundamental para investigación que aceptases embarcarte conmigo en esta aventura.

Pepe, mis pies y mis manos, mi compañero de vida y el motor que me impulsa a conseguir mis sueños. Tendría tantas gracias que darte que aburriría a los lectores. Sin tus ánimos, tu paciencia y la suerte de tenerte como compañero de esta maravillosa y sacrificada profesión hace que este trabajo sea parte de ti también.

Papá y Mamá Paco e Inma, gracias por educarme así, gracias por darme la vida y darme la oportunidad de ser arquitecta y la persona que soy. Gracias por nunca ponerme barreras en luchar por lo que creo y ayudarme a conseguir mis sueños, estoy muy orgullosa de la persona que soy y todo es gracias a vosotros.

A mi hermana, mi rubia bonita, gracias por estar siempre a mi lado, por demostrarme que la distancia no es impedimento entre nosotras, gracias por confiar siempre en mí y apoyarme en este reto. Y sobre todo, gracias por darme a este sobrino (“Dorli”) que me alegra la vida.

A todos y cada uno de los que, en el transcurso de estos años, han influido en mis sentimientos y por tanto, en mis emociones. A cada persona que me ha hecho ser un poco lo que soy, estos folios también es parte de ellos. Gracias.



## **RESUMEN**

Actualmente el ejercicio de la arquitectura se ha olvidado de su función principal: el habitar. El oclocentrismo ha supuesto que las construcciones se desvinculen del hombre y de la naturaleza, para convertirse en alardes arquitectónicos, promovidos por factores externos, ajenos al sentido de la arquitectura. Este hecho ha generado un abandono del patrimonio construido de nuestros municipios, suponiendo la pérdida de la identidad del pueblo y de su memoria. Partiendo de la arquitectura de los sentidos, como herramienta para afrontar esta problemática, se descubre la existencia de la arquitectura sensorial y por consiguiente emocional, se analiza su historia y los cambios sociales que la generaron para conseguir pautas de diseño. Durante el trascurso de esta investigación el autor interviene profesionalmente en la redacción de un proyecto de un edificio sensorial, en el que puede analizar cómo se gestiona actualmente este patrimonio. Existe la necesidad de catalogar el patrimonio sensorial para establecer protocolos de actuación que eviten su pérdida o una restauración errónea.

## **PALABRAS CLAVE**

Arquitectura, patrimonio, restauración, sentidos, sensación, emoción, Jabalcuz



## **ABSTRACT**

Currently the exercise of architecture has forgotten its main function: to live. Oculocentrism has meant that constructions are separated from man and nature, to become architectural boasts, promoted by external factors, outside the meaning of architecture. This fact has generated an abandonment of the built heritage of our municipalities, assuming the loss of the identity of the people and their memory. Starting from the architecture of the senses, as a tool to face this problem, we discover the existence of sensory architecture and therefore emotional, we analyze its history and the social changes that generated it to achieve design guidelines. During the course of this investigation the author intervenes professionally in the drafting of a sensory building project, in which he can analyze how this heritage is currently managed. There is a need to catalog the sensorial heritage to establish action protocols that prevent its loss or an erroneous restoration.

## **KEY WORDS**

Architecture, heritage, restoration, senses, sensation, emotion, Jabalcuz



---

Í N D I C E

---



**CAPITULO 0. INTRODUCCIÓN . . . . . [017]**

|     |   |     |
|-----|---|-----|
| 0.1 | Punto de partida y desarrollo de la tesis | 023 |
| 0.2 | Hipótesis y objetivos                     | 027 |
| 0.3 | Metodología                               | 029 |
| 0.4 | Estructura de la tesis                    | 037 |
| 0.5 | Referencias bibliográficas                | 045 |

**CAPÍTULO I. ESCENOGRAFÍA Y ARQUITECTURA EFÍMERA  
PARA LA REVALORIZACIÓN DEL PATRIMONIO [049]**

|     |  |     |
|-----|--|-----|
| 1.1 | Arquitectura efímera y escenografía a lo largo de la historia                                  | 059 |
| 1.2 | El patrimonio y los valores de los adolescentes  | 069 |
| 1.3 | Revivir el patrimonio a través de la arquitectura efímera y la<br>escenografía: revalorización | 073 |
| 1.4 | Referencias bibliográficas   | 079 |

**CAPÍTULO II. HABITAR LA ARQUITECTURA . . . . . [083]**

|     |                            |     |
|-----|----------------------------|-----|
| 2.1 | Habitando la arquitectura  | 093 |
| 2.2 | Referencias bibliográficas | 103 |

**CAPÍTULO III. BÚSQUEDA DE LOS SENTIDOS A  
TRAVÉS DE LA ARQUITECTURA: UN PROCESO  
DE INVESTIGACIÓN [107]**

|     |   |     |
|-----|---|-----|
| 3.1 | Ver-mirar-observar                              | 115 |
| 3.2 | La mente humana y los sentidos                  | 127 |
| 3.3 | Percepción del espacio a través de los sentidos | 129 |
| 3.4 | Los sentidos                                    | 135 |
| 3.5 | Ocupación del espacio y la experiencia          | 137 |
| 3.6 | Materialidad en la arquitectura y percepción    | 141 |

|   |  |     |
|---|--|-----|
| 3.7   | Espacios sensoriales en la historia y en la actualidad | 145 |
| 3.8   | Referencias bibliográficas                             | 149 |
| <b>CAPÍTULO IV. EMOCIÓN Y SENSACIÓN COMO BASE PARA EL DISEÑO ARQUITECTÓNICO . . . . . [155]</b>       |  |     |
| 4.1   | Introducción   | 165 |
| 4.2   | La emoción, más allá de la sensación                   | 169 |
| 4.3   | Arte y emoción   | 173 |
| 4.4   | Emoción y sensación en el espacio                      | 175 |
| 4.5   | Arquitectura emocional, arquitectura sensorial         | 179 |
| 4.6   | Referencias bibliográficas                             | 181 |
| <b>CAPÍTULO V. CONSIDERACIONES PARA UNA ARQUITECTURA QUE EMOCIONE . . . . . [189]</b>                 |  |     |
| 5.1   | Introducción   | 199 |
| 5.2   | Diseño y arquitectura emocional                        | 201 |
| 5.3   | Obras que emocionan buscando la sensorialidad          | 205 |
| 5.4   | Elementos y materiales para conseguir la emoción       | 209 |
| 5.5   | Resultados   | 217 |
| 5.6   | Referencias bibliográficas                             | 219 |
| <b>CAPÍTULO VI. DISEÑO SENSORIAL A LO LARGO DE LA HISTORIA, ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE . . . [223]</b> |  |     |
| 6.1   | La intuición como actitud                              | 231 |
| 6.2   | El placer de los sentidos: cultura Islámica            | 235 |
| 6.3   | Sentir a través: cultura Japonesa                      | 243 |
| 6.4   | Exaltación emocional: El Romanticismo                  | 251 |
| 6.5   | Restauración del Patrimonio Occidental: La Ruina       | 263 |

|                       |  |              |
|-----------------------|--|--------------|
| 6.6                   | Referencias bibliográficas   | 269          |
| <br>                  |  |              |
| <b>CAPÍTULO VII.</b>  | <b>ESTUDIO DE CASO: BALNEARIO DE JABALCUZ, JAÉN</b>                  | <b>[275]</b> |
| 7.1                   | Edificio Balneario de Jabalcuz: Edificio Sensorial                   | 283          |
| 7.2                   | Condiciones de partida. Proyecto de recuperación del edificio termal | 287          |
| 7.3                   | Metodología al abordar el Proyecto                                   | 289          |
| 7.4                   | Historia del edificio balneario Jabalcuz                             | 293          |
| 7.5                   | Estado previo a la intervención                                      | 315          |
| 7.6                   | Proyecto de restauración   | 331          |
|                       | 7.6.1 Fase I. Noviembre de 2014                                      | 333          |
|                       | 7.6.2 Fase II. Diciembre de 2014                                     | 337          |
|                       | 7.6.3 Reformado Fase II. Mayo de 2017                                | 343          |
|                       | 7.6.3.1 Punto de partida   | 343          |
|                       | 7.6.3.2 Contenido del proyecto                                       | 353          |
| 7.7                   | Referencias bibliográficas   | 357          |
| <br>                  |  |              |
| <b>CAPÍTULO VIII.</b> | <b>CONCLUSIONES DE LA TESIS Y PERSPECTIVAS DE FUTURO</b>             | <b>[359]</b> |
| 8.1                   | Conclusiones   | 365          |
| 8.2                   | Perspectivas de futuro   | 371          |
| 8.3                   | Referencias bibliográficas   | 375          |
| <br>                  |  |              |
| <b>ANEXO I.</b>       | <b>ARTÍCULOS PUBLICADOS</b>  | <b>[377]</b> |
| <br>                  |  |              |
| <b>ANEXO II.</b>      | <b>PLANOS DEL PROYECTO RESTAURACIÓN DEL BALNEARIO DE JABALCUZ</b>    | <b>[443]</b> |



---

**Capítulo 0**  
INTRODUCCIÓN

---



“No te rindas que la vida es eso,  
Continuar el viaje,  
Perseguir tus sueños,  
Destruir el tiempo,  
Correr los escombros,  
Y destapar el cielo.

No te rindas, por favor no cedas,  
Aunque el frío queme,  
Aunque el miedo muerda,  
Aunque el sol se esconda,  
Y se calle el viento,  
Aún hay fuego en tu alma  
Aún hay vida en tus sueños”<sup>1</sup>

(Autor desconocido)

---

<sup>1</sup> Este poema erróneamente se le atribuye a Mario Benedetti por su similitud al poema “*No te rindas*”, como señala la Fundación Mario Benedetti. <https://trianarts.com/mario-benedetti-no-te-rindas/#sthash.Hc6mahg5.dpbs>



---

## S U M A R I O

---

- 0.1 Punto de partida y desarrollo de la tesis
- 0.2 Hipótesis y objetivos
- 0.3 Metodología
- 0.4 Estructura de la tesis
- 0.5 Referencias bibliográficas



## 0.1 PUNTO DE PARTIDA Y DESARROLLO DE LA TESIS

---

“Los arquitectos, felices en su mundo de sueños, simplemente no tienen idea de las consecuencias de sus acciones sobre personas cuyos valores y creencias están culturalmente conectados a su entorno “ Salingaros, 2014, pp 12).

Esta tesis es el reflejo de un trabajo dilatado en el tiempo, de una paciente dualidad de investigación/reflexión, con diversos paréntesis, provocados por las crisis y sueños derivados de experiencias profesionales y personales paralelas al tema tratado. Estas causas han sido las que han marcado el camino de esta investigación, han establecido los objetivos planteados y han generado las expectativas de futuro; en definitiva, es el resultado de una trayectoria en la que las emociones y sensaciones propias del autor han sido el motor que han impulsado y desarrollado esta investigación.

Por lo que nace de una iniciativa personal, basada en el amor por esta profesión. Surge de una curiosidad y un afán por descubrir, que conlleva un aprendizaje autodidacta del tema estudiado, para producir un saber a partir de la experiencia y la curiosidad (Campos, 2012).

Como arquitecta he recibido una formación específica que ha madurado con la práctica profesional, puedo decir que me he ido especializando más en unos campos que en otros por demanda ocasional, debido a la situación vivida no he podido desarrollar mi profesión con las expectativas que tenía cuando me forme.

La situación en la que se encontraba la profesión en el momento de mi incorporación al mundo laboral hizo que me sensibilizara más por el patrimonio, viví una época en la que los cascos históricos de las

ciudades se abandonaban para crear nuevas y ostentosas construcciones, que posteriormente cayeron en el abandono, edificios emblemáticos se estaban convirtiendo en ruinas olvidadas y primaban para nuestros gobernantes las grandes manifestaciones urbanísticas. En definitiva, sentía como se estaba dejando morir una parte de nuestra historia que ha formado la identidad de quienes somos.

Todos estos motivos quizás fueron los detonantes de que desarrollara una sensibilidad especial por el patrimonio arquitectónico. Mi propia personalidad, mis costumbres y el amor hacia mi propia historia, hicieron que me plantease intentar buscar una solución diferente y analizar qué estaba detonando este declive con nuestro patrimonio construido. Y sobretodo tenía el anhelo de que mi trabajo pudiese servir para cambiar la situación y quizás, en un futuro, poder crear un mecanismo que evitase que se produjese de nuevo esta situación.

Inconscientemente he ido enfocando todas mis aportaciones académicas hacia la recuperación del patrimonio desde un enfoque personal, ha sido la oportunidad de formarme en este campo y de que mis preocupaciones y anhelos se pudiesen materializar.

Investigar es descubrir un problema, plantear hipótesis, buscar soluciones... Aznárez (2010), en definitiva, es un camino de mejora. Personalmente es lo que andaba buscando porque un arquitecto no solo construye con ladrillo, debe de construir con elementos que estén en armonía tanto como el hombre como la naturaleza, muchas veces un arquitecto es más un teórico que experimenta lo existente para ayudar a construir lo que se debe de hacer en el futuro.

Son las citas de los grandes arquitectos de la historia, -algunas se reseñan en este documento-, las que hoy en día nos dan lecciones de profesionalidad, nos hacen replantear el estado de la cuestión en sí, de las construcciones que está hoy haciendo el hombre.

Es a raíz de la realización del Trabajo Fin de Master de Secundaria, cursado en la Universidad de Jaén, donde surge el primer

trabajo que me embarcó en esta aventura, desde una perspectiva educativa y con la intención de revalorizar el patrimonio abandonado. Es la primera toma de contacto con el mundo de la investigación, ya en estas primeras líneas, quizás inconscientemente, se intuye el hilo conductor que se desarrolla en esta tesis: recuperar el patrimonio arquitectónico desde la poli/multisensorialidad para despertar emociones.

A lo largo de esta investigación se ha cuestionado y demostrado la existencia de la verdadera experiencia sensorial arquitectónica, ya que no como dice Steven Holl

“las palabras son abstractas, no se concretan en el espacio ni en la experiencia sensorial material y directa, este intento por entender el significado arquitectónico mediante el lenguaje escrito corre el riesgo de desaparecer... las palabras no pueden sustituir a la auténtica experiencia física...” (Conrad , 2005 pp. 12).

Cuestionarse la poli/multisensorialidad en arquitectura, a raíz del actual problema que existe con el oculacentrismo, conlleva a estudiar existido o se puede crear una verdadera arquitectura sensorial, aquella que sea capaz de despertar emociones y pasiones. Para ello se han buscado las pautas desde la teórica y la praxis que debe de tener una arquitectura que provoque los sentidos de los individuos que la habite y demostrar a través de la experiencia la veracidad de estas pautas.

Hay autores que son capaces de afirmar formas de alcanzar la experiencia sensorial a través de su propia experiencia personal, “el habitar” sintiéndose parte del espacio;

“La inmersión sensorial en el paisaje se consigue, en cierta manera, cuando el sujeto se siente como elemento que forma parte del mismo entorno” (Conrad, 2005).

Conrad, con esta afirmación, lo que nos viene a decir es que para poder llegar a la inversión sensorial del espacio tiene que ser el sujeto quien convierta esa experiencia en una transformación personal. Por lo

que, quizás a lo largo de la historia, la arquitectura sensorial ha estado relacionada con lugares de ocio/descanso, es decir, es el ser humano el que busca en determinados momentos este tipo de arquitectura para su propio disfrute o transformación personal. Realmente, aquel que tenía los medios se los construía para sí, buscando su disfrute cotidiano cada día, o en algunas culturas basándose en la espiritualidad y sus propias religiones.

No cabe la menor duda de que existen y han existido edificios o hábitat sensoriales. Como se demostrará en esta investigación, un ejemplo a lo largo de la historia de arquitectura sensorial han sido los Balnearios, edificios creados para y por el disfrute del usuario, lugares que son capaces de despertar todos los sentidos a través del contacto directo con la naturaleza y sus propiedades terapéuticas.

Se parte de la detección de una problemática: muchas de las construcciones actuales han olvidando el sentido humano de la arquitectura y esto ha ocasionado que se creen en muchas de nuestras ciudades nuestro patrimonio arquitectónico se convierta en fantasmas urbanos. A pesar de que hace años que ya existe interés por la recuperación del patrimonio construido desde muchos puntos de vista, incluyendo lo social e incluso se está avanzando en la metodología de actuación en edificios históricos con valores culturales, se observa la falta de atención a aspectos que trabajen la recuperación sensorial original de estos edificios.

Esta investigación se embarca en un estudio sobre el despertar de los sentidos y la implicación emocional en arquitectura, aplicados a la práctica profesional desde una visión técnica.

## 0.2 HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

---

Esta investigación tiene como hipótesis de partida que, el diseño arquitectónico debe de responder a las necesidades de las personas, más por encima de lo físico; y que, para ello, es necesario tener en cuenta las emociones que provoca.

Los objetivos se establecen como punto de partida:

- Buscar como implicar al individuo con el patrimonio construido para que sea capaz de valorarlo, respetarlo y mantenerlo.
- Detectar las causas de la devaluación arquitectónica patrimonial en la actualidad.
- Analizar si son acertados los procedimientos actuales de restauración y recuperación de edificios históricos emblemáticos con repercusión social.

Otros objetivos más específicos han ido surgiendo como consecuencia de los anteriores, relacionados entre ellos y con los de partida:

- Descubrir cómo puede el ser humano habitar el espacio arquitectónico desde los sentidos.
- Diferenciar entre sensación y emoción y su relación con la arquitectura.
- Estudiar ejemplos existentes de arquitectura emocional para definir cuales han de ser sus características.



### 0.3 METODOLOGÍA

---

La interpretación no es comparable, sino aceptable en virtud de su coherencia, persuasividad, argumentación. La interpretación intenta comprender y comprender es "ver", y después de haber visto, no intenta explicar, que sería transmitir lo visto, sino hacer comprender, "hacer ver" (Fernández, 1994 pp.118).

"El proceso de investigación no es un camino exento de tropiezos" -dice Gómez (2009, pp 4)-. El primero, avisa este autor, suele surgir al buscar un tema que enganche al investigador. En mi caso eso no fue complicado. Comencé esta investigación en el momento en que me di cuenta en que la situación actual había desdibujado el sentido de mi profesión, impidiéndome realizar aquello por lo que me formé como arquitecto; estaba dejando de crear y soñar espacios y en vez de eso, peleaba en una selva, conformándome en seguir construyendo según las pautas sin sentido que impone los canones de esta sociedad.

En el ámbito de la arquitectura se estudian:

"tanto los fenómenos naturales que la caracterizan, tales como el comportamiento de las estructuras y materiales o las condiciones ambientales de los recintos, como también de los sociales, tales como la administración de obras y empresas, las percepciones personales de calidad espacial o los factores socioculturales que afectan a las construcciones" (Loyola, 2009, pp.7).

La finalidad de la investigación define el diseño y la metodología a usar (Fernández-García, Vallejo-Seco, Livacic-Rojas y Tuero-Herrero, 2014). En este caso, para entender la complejidad del tema, se plantea en esta tesis es necesaria la visión desde distintas perspectivas, una metodología flexible, que permita irse adaptando a la evolución y cambios que surjan en el desarrollo de la investigación, a las circunstancias peculiares de cada momento, buscando explorar, describir, comprender y explicar las situaciones a las que nos enfrentamos, por ello el enfoque utilizado durante el proceso de investigación ha sido cualitativo (Cook, y Reichardt. 1986). Que ha partido, además, de casos particulares, sin la pretensión de generalizar los resultados.

En este sentido, esta tesis es además, de "enfoque cualitativo, flexible en la que los planteamientos y preguntas se van generando y refinando durante el proceso de estudio, generando análisis y resultados de diversos tipos" (Loyola, 2009, pp. 9)

Como ya se ha reiterado anteriormente, esta investigación parte de una iniciativa propia del autor, nace a raíz de un problema detectado en propia práctica profesional "espacio contemplativo". Se observa que en la arquitectura contemporánea existe exceso de construcciones cuya única finalidad es ser contemplados, creados para el placer de la vista. Este fue el punto de partida, era un tema importante y actual, en ese momento, que estaba generando el suficiente interés social (Gómez, 2009)

El estado de la cuestión precisa una investigación documental previa (Hernández, 1994; Sampieri, 1997) para poder determinar y valorar las diferentes líneas de investigación que constan sobre el tema. Esta revisión de la literatura que ha de ser adecuada y actualizada (De Miguel, 2010), "pone en evidencia los caminos y posibles abordajes de un problema y de su sujeto" (Gómez, 2009, pp 4), y permite justificar la innovación e interés del tema: al ir concretándolo se fueran reduciendo las referencias, lo que muestra su novedad.

Una vez analizado el estado de la cuestión, se concretó y estableció un marco teórico en que el cual se apoyaba esta investigación. Se concretó en un caso concreto “arquitectura de los sentidos”. Tras el análisis y redacción del panorama actual estudiado en el marco teórico y basándose en la propia experiencia del investigador se eligió la metodología más adecuada “investigación- acción”.

Según Loyola Vergara (2009), existen muchas formas de investigación que son sistemáticas y rigurosas, aunque observen aspectos no tan fácilmente evidentes.... pero desde luego, objetivas, no basados en la especulación sino en la observación de la realidad Pueden ser básicas (son teóricas, sin buscar aplicación práctica concreta) o **aplicadas** que "parten de un problema real, buscan responder a una aplicación práctica en un contexto concreto" (Loyola, 2009, pp. 8).

La investigación ha sido de tipo descriptivo, con la intención de observar la estructura subyacente de los procesos estudiados (Méndez, 2003). En este caso, se analiza, como ya se ha señalado, la propia práctica profesional, que ha sido, además, el detonante que da lugar a plantear esta investigación, buscando resolver o al menos dar respuesta a problemáticas que surgen en las experiencias cotidianas.

Siguiendo a Montero-Sieburth (2006) se parte de una observación, que, directa o indirecta, es el mejor procedimiento para el conocimiento científico (Ander-Egg, 2003). Las cuestiones surgen del encuentro con nuestra realidad cotidiana (Wall, 2006) sirviendo como guías para reflexionar en torno al problema de investigación, para la búsqueda de conocimiento y de su comprensión, y durante el proceso análisis e interpretación de los datos (Arias 2006).

Partiendo de la metodología tipo documental y descriptiva (Hernández, 1994; Sampieri, 1997), que no se trata de la recopilación de fuentes documentales, sino que se centra en la reflexión y crítica personal de los conceptos planteados (Campos, 2012). Necesaria para

posteriormente plantear la investigación utilizando la investigación-acción (Lewin, 1946) y el estudio de casos (Stake, 1995), como métodos.

## LA INVESTIGACIÓN- ACCIÓN

En la investigación-acción se implica el investigador en el estudio (Lomax citado por McNiff y Whithead, 2010), en un transcurso en el que se reconoce la historia propia del autor como fuente de información (Bruner, 1991). En este sentido, la reflexión auto-etnográfica, como método interdisciplinar (Reed-Danahay, 1997) permite ahondar en la comprensión de múltiples perspectivas, ayudando a establecer un proceso de diálogo con la realidad personal, que emerge de la experiencia tanto afectiva como cognitiva del investigador (Scribano y De Sena, 2009) y que analiza la intervención buscando mejorarla.

Lewin (1946) describe la investigación-acción como períodos de acción reflexiva.; Schön (1983) como un proceso de reflexión con la situación problemática, que, como consecuencia, exige el cambio (Dick, 2005).

Este investigador desde una posición de observador y participante al mismo tiempo de la situación práctica, íntimamente relacionada con el mundo profesional, intenta profundizar e indagar en la problemática vigente en el mundo arquitectónico actual. De esta manera es posible un acercamiento más comprensivo, amplio y profundo del tema en cuestión que se investiga (Elliot, 1990).

Pero es condición necesaria en la estrategia de investigación/acción “que exista la necesidad de generar cambios e innovar, a partir de análisis críticos de las distintas situaciones” (Latorre, 2010, pp.32). Necesidades que han quedado más que justificadas tras la revisión bibliográfica efectuada para detectar el estado de la cuestión y las condiciones de partida de esta investigación.

"La investigación-acción es una herramienta y estrategia efectiva para participar en la creación y construcción de conocimientos así como de nuevas y mejores prácticas educativas, favorece experiencias de diálogo y de corresponsabilidad

con los procesos y los resultados educativos" [...además] "posibilita reconocerse participe del problema y de la solución o de la posibilidad de proponer alternativas viables y efectivas" (Evans, 2010, pp. 6).

Esta investigación posee una orientación profesional y teniendo en cuenta el modelo de Lewin (1946), investigación, acción y formación son tres factores esenciales para el desarrollo profesional, que deben permanecer unidos formando parte de un plan conformados como ciclos de acción reflexiva, se evalúa y continúa el proceso.

## EL ESTUDIO DE CASO

Merriam (1988) detalla el estudio de caso como una forma de investigación descriptiva que sirve para analizar problemas prácticos o situaciones determinadas.

Esta investigación concluirá con un estudio de caso, tras haber estudiado en profundidad el tema tratado. Los estudios de casos, en general, llevan consigo indagar detalladamente y de forma sistemática y profunda (Latorre et al., 1996, Rodríguez Gómez et al., 1996), en el que se justificarán la materialización de las pautas y conceptos obtenidas de la revisión bibliográfica.

Los estudios de caso se caracterizan por ser descriptivos, particulares y heurísticos, es decir "iluminan la comprensión del lector, pretenden ampliar o confirmar lo que ya sabe. Constituyen una estrategia encaminada a la toma de decisiones que luego sirven para proponer iniciativas de acción" (Murillo et al, 2010, pp 54). "Consiste en un tratamiento global/holístico de un problema, contenido, proceso o fenómeno, en el que se centra todo el foco de atención investigativa, ya se trate de un individuo, grupo, organización, institución o pequeña comunidad" Ander-Egg (2003, pp 313), que "puede verse como un

estudio profundo de interacciones de una sola instancia en un sistema cerrado” Opie (2004, pp74)

Partiendo de la metodología rigurosa que plantean los estudios de caso (Chetty 1996), se puede considerar la más idónea para esta investigación, puesto que se va a analizar, comprender y concretar sobre una realidad construida (Yin, 1989; Stake, 1998, 2007). Además “Permite explorar en forma más profunda y obtener un conocimiento más amplio sobre cada fenómeno, lo cual permite la aparición de nuevas señales sobre los temas que emergen, y juega un papel importante en la investigación, por lo que no debería ser utilizado meramente como la exploración inicial de un fenómeno determinado” (Chetty, 1996, pp.175)

Esta metodología es la más idónea para esta investigación, ya que, permite profundizar a partir de los primeros datos analizados en un caso concreto, que ayudará a tomar decisiones y a desenmascarar prejuicios o preconcepciones. Es un método abierto interdisciplinar que contribuye al desarrollo profesional y propio para investigadores de menor escala con un marco limitado de espacio, tiempo y recursos (Latorre et al., 1996).



## 0.4 ESTRUCTURA DE LA TESIS

---

Esta tesis se conforma a través de un conjunto de trabajos que han sido publicados en revistas que -según los criterios de calidad establecidos por la Comisión Nacional Evaluadora de la Actividad Investigadora (CNEAI)- están indexadas y son evaluadas por pares ciegos, posibilidad recogida por el *Reglamento de los estudios de doctorado de la Universidad de Jaén* (2012) en su artículo 23 (pp. 17).

Estos textos son:

- **Artículo 1.** Sánchez Funes, A. (2011) Escenografía y arquitectura efímera para la valoración del patrimonio. *Arte y movimiento*, 5 (diciembre), 7-18.  
<https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/620/547>
- **Artículo 2.** Sánchez Funes, A. (2012). Habitar la arquitectura. *Tercio creciente*, 2, 39-44.  
<http://www.terciocreciente.com/web/ojs/index.php/TC/article/view/19/18>
- **Artículo 3.** Sánchez Fúnez, A. (2013) Búsqueda de los sentidos a través de la arquitectura: un proceso de investigación. *Arte y movimiento*, 8 (junio), 63-80.  
<https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/1010>
- **Artículo 4.** Sánchez Fúnez, A. y Callejón-Chinchilla, M.D. (2017). Emoción y sensación en arquitectura como base para el diseño arquitectónico. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación*.  
<http://asri.eumed.net/13/emocion-sensacion-arquitectura.html>

- **Artículo 5.** Sánchez-Fúnez, A. y Callejón-Chinchilla, M.D. (2017). Consideraciones para una arquitectura que emocione. AUC. Revista Arquitectura, 29, 53-61. <http://editorial.ucsg.edu.ec/ojs-auc/index.php/auc-ucsg/index>.

Se retoman, además, como puntos de partida de la investigación, el Trabajo Fin de Mater (TFM), realizado en junio de 2010, *Revive el teatro* y el Trabajo Tutelado de Iniciación a la Investigación (TTI) "Habitar la Arquitectura desde la poli/multisensorialidad"(de Julio de 2012), que nos permitieron acercarnos a la complejidad del tema, partiendo de los fundamentos teóricos y conclusiones a las que se llegaron.

La investigación desarrollada relaciona estos textos, tal y como se describe a continuación. En ellos se puede apreciar la madurez investigadora que ha ido alcanzando el autor a med

ida que se desarrollaba esta tesis.

## **CAPÍTULO I: ESCENOGRAFÍA Y ARQUITECTURA EFÍMERA PARA LA VALORACIÓN DEL PATRIMONIO**

**El punto de partida, surge de la investigación realizada para un Trabajo Fin de Máster (Sánchez Funes, 2010) en el que se detecta una carencia en la educación patrimonial.**

En el primer artículo (1) reseñado se recoge parte de este trabajo. Es el primer contacto de este autor con el mundo de la investigación. Desde una perspectiva educativa se incide sobre la valoración del patrimonio y se esboza el papel de la escenográfica y arquitectura efímera como recursos para ello. En este caso, se plantea una propuesta didáctica que se centra en un antiguo cine-teatro de la ciudad de Martos (Jaén), con la intención de que alumnos de Bachillerato conozcan, respeten y valoren su patrimonio más cercano; para, desde la

transformación estética del espacio, generar nuevos usos y costumbres (Sánchez Funes, 2011).

## **CAPÍTULO 2: HABITAR LA ARQUITECTURA**

**El trabajo anterior nos lleva a redescubrir el sentido de la arquitectura como espacio vital y a entenderlo como lugar que ha de ser habitado.**

En este texto (2), más reflexivo, se cuestiona la profesión del arquitecto, –a partir de los desvíos oclocentristas en la actualidad. Este mundo de espectáculo que vivimos –que, desde una mirada superficial, nos aleja del centro (Rojas, 1992)-, también ha inundado la arquitectura olvidando que su principal función es servir al ser humano- (Pallaasma, 2005). Para ello se señala que es preciso recuperar la necesidad del *hacer propio, del habitar*. (Sánchez Funes, 2012).

Al final de este artículo, Saramago (1996), nos anima: aun es posible salir de esta ceguera y, el texto de Merleau Ponty (1964) sobre la búsqueda de los sentidos perdidos nos introduce al paso siguiente.

## **CAPÍTULO 3: BÚSQUEDA DE LOS SENTIDOS A TRAVÉS DE LA ARQUITECTURA: UN PROCESO DE INVESTIGACIÓN.**

**Estudiando la relación entre la arquitectura y las sensaciones se descubre la arquitectura sensorial: la poli/multisensorialidad aporta una percepción mucho más rica de la realidad, y, por tanto, también del espacio.**

Esto nos lleva a mirar la arquitectura desde otra perspectiva, el artículo 3 busca analizar cómo se percibe el espacio a través de los sentidos –pues estos son los que permiten humanizarlo- Y al centrarnos en los sentidos, buscamos como evitar el oclocentrismo, la

predominancia de la visión, del mundo que vivimos. Y, en este sentido, nos preguntamos: ¿es posible la arquitectura sin visión? ¿cómo haría un arquitecto ciego? (Prado y Guerrero, 2007). Apoyándose en el marco teórico elaborado en el Trabajo Tutelado de Inicio a la Investigación, sobre las sensaciones, se busca analizar el efecto de unos u otros espacios, de las sensaciones que pueden provocar distintas formas y elementos arquitectónicos (Sánchez Fúnez, 2013a). Si no se ve, ¿cómo se siente? -. (Sánchez Fúnez, 2013b).

#### **CAPÍTULO 4: EMOCIÓN Y SENSACIÓN EN ARQUITECTURA COMO BASE PARA EL DISEÑO ARQUITECTÓNICO**

**Todo lo anterior nos lleva a considerar que para tener resultados es preciso recuperar o despertar las sensaciones.**

En el proceso de investigación se hace necesario un estudio más preciso, diferenciando entre emoción y sensación. Por eso, nos preguntamos si es posible sentir la arquitectura con todos los sentidos, para conseguir una emoción más profunda. En este artículo (4) se parte de la consideración de la arquitectura como forma de manifestación artística, que es capaz de provocar una experiencia que, más allá de la emoción, implique incluso la razón. Para ello es preciso conocer los procesos que subyacen -el análisis y estudio de los conceptos de emoción y sensación en arquitectura-, para comprender los significados, para recuperar una verdadera arquitectura sensorial (Sánchez Fúnez y Callejón-Chinchilla, 2017a).

Entonces se comprende que no basta el ser conscientes, no basta recuperar el uso social de un edificio, hay que despertar la emoción, y para ello es preciso llegar a la persona, pasar del objeto a la experiencia afectiva del sujeto sintiente (Hochschild, 1975; Xubiri, 1991).

## **CAPÍTULO 5: CONSIDERACIONES PARA UNA ARQUITECTURA QUE EMOCIONE**

**La arquitectura ha de emocionar. Emoción y sensación han de ser la base para el diseño arquitectónico, pero hacen falta pautas de diseño y en la ejecución de la arquitectura para que llegue a emocionar al usuario.**

En el artículo 5 se plantea que, en el diseño y la construcción de espacios, -especialmente cuando se pretende una arquitectura que active los sentidos para despertar emociones- ha de tener en cuenta lo utilitario y lo estético, pero, además, lo afectivo-emocional; tener en cuenta cómo se siente y percibe la arquitectura. Pues, aunque hay muchos espacios construidos que se denominan como emocionales, no hay realmente un sistema conceptual que indique cómo se provocan la emoción. De la investigación –en la que se hace un primer acercamiento teórico y análisis de obras relevantes- surgen algunas consideraciones a tener en cuenta para conseguirlo (Sánchez-Fúnez y Callejón-Chinchilla, 2017 b).

## **CAPÍTULO 6: DISEÑO SENSORIAL A LO LARGO DE LA HISTORIA, ENTRE ORIENTE Y OCCIDENTE**

**Construcción y diseño sensorial a lo largo de la historia. Desde la intuición como actitud al proyectar, hasta el inicio de la restauración del patrimonio arquitectónico.**

Con estos artículos, no acaba la tesis que continúa desarrollándose, pues es necesario observar y analizar la arquitectura a lo largo de su historia y de culturas opuestas, en tiempos diferentes, para concluir los requisitos que se debe de experimentar al vivirla y concluir pautas de diseño para crear arquitectura realmente sensorial y/o emocional. Partiendo de la intuición, como herramienta en el proceso creativo del arquitecto, se ha buscado analizar culturas opuestas geográficamente y con contextos históricos diferentes, que han influido

en el desarrollo de la arquitectura sensorial y en la restauración de este patrimonio.

## **CAPÍTULO 7: EL ESTUDIO DE UN CASO: BALNEARIO DE JABALCUZ, JAÉN.**

El último capítulo se detalla el desarrollo del caso concreto de un proyecto de rehabilitación/restauración pues, durante el desarrollo de la investigación surge la oportunidad de aplicar todo lo teorizado hasta ese momento y que permite continuar la investigación desde la práctica profesional.

Que nos permite también desde la práctica analizar causas y consecuencias, no solo reflexionar sobre la arquitectura en la actualidad, sino, como ha de ejecutarse la rehabilitación del patrimonio, especialmente ante este tipo de obras sensoriales

A través de la propia experiencia se descubre que al intentar recuperar estos edificios, diversos factores externos a la arquitectura hacen que no se opten por las mejores soluciones; al mismo tiempo existe falta de coordinación entre los agentes que intervienen en el proceso de construcción o tal vez falta de claridad en las pautas de actuación.

Por esta razón, el trabajo tiene como hipótesis de partida que, en el diseño arquitectónico es necesario tener en cuenta las emociones que provoca, especialmente, para la recuperación/intervención de un edificio histórico; y se finaliza, con el estudio de un caso concreto, el proyecto de rehabilitación del Balneario de Jabalcuz (Jaén), que surge como una oportunidad para la investigación en la propia práctica profesional.

A estos factores, ya detectados en el trascurso de la investigación, se suman las numerosas carencias detectadas en la práctica profesional. La gran diferencia que caracteriza a un edificio histórico de uno actual es que se construía teniendo en cuenta que los intereses para construir eran

**Recuperación del patrimonio arquitectónico sensorial:  
El caso del Balneario de Jabalcuz, Jaén**

---

las emociones y sensaciones tenían un sentido y era una razón constructiva en determinados edificios.

No lleva a analizar de qué manera se puede rehabilitar y/o restaurar "con sentido" y con esto nos referimos a cumplir el objetivo planteado " mantener o recuperar las características originales-multisensoriales de un edificio histórico; tenemos la obligación de recuperarlos manteniendo la esencia de cada edificio. Y no debiera ser válida cualquier restauración puesto que cada edificio posee unas características sensoriales únicas.



## 0.5 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

Campos, M (2012). *Métodos y técnicas de investigación académica. Fundamentos de investigación bibliográfica*. Costa Rica: Universidad de Costa Rica.

Elliot,J(1990). *La investigación-acción en educación*. Madrid: Morata.

Latorre, A. (2010). *La Investigación-acción: conocer y cambiar la práctica educativa*. Barcelona: Graó.

Evans, E. (2010). *Orientaciones Metodológicas para la Investigación-Acción. Propuesta para la mejora de la práctica pedagógica*. Lima: Ministerio de Educación.  
[http://proyectosespeciales.upeu.edu.pe/wp-content/uploads/2014/06/MINEDU-libro-orient\\_metod\\_investigacion-accion-EVANS.pdf](http://proyectosespeciales.upeu.edu.pe/wp-content/uploads/2014/06/MINEDU-libro-orient_metod_investigacion-accion-EVANS.pdf)

Loyola, M (2009). *Apuntes de Metodología de la investigación para ciencias de la construcción*. Santiago: Universidad de Chile.  
[https://www.ucursos.cl/fau/2010/1/AO1001/12/material\\_docente/bajar?id\\_material=453749](https://www.ucursos.cl/fau/2010/1/AO1001/12/material_docente/bajar?id_material=453749)

Aznárez , J (2010) *La forma en el espacio distinto. La interacción del espacio no ilusionista con la forma figurativa. Estudio a través de determinadas manifestaciones del relieve escultórico y otras artes*. [Tesis Doctoral]. Sevilla: Universidad de Sevilla

Carretero, E (2005). *Fragmentos de un credo apócrifo*. México: Ensayo

Hochschild, A. (1975). The Sociology of Feeling and Emotion: Selected Possibilities. En M. Millman, R. Moss Kanter. *Another Voice Feminist. Perspectives on Social Life and Social Science*. 280-307. New York: Anchor Press and Doubleday.

López, A (1999). *Inteligencia creativa. El descubrimiento personal de los valores*. Madrid: B.A.C.

Merleau-Ponty, M (1964). *EL cine y la nueva psicología, en sentido y sinsentido*. Evanston Northwestern: University Press.

Pallasmaa, J. (2005). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Pérez, A (1998). *La cultura escolar en la sociedad neo- liberal*. Madrid: Morata.

Prado, D. y Guerrero, R. (2007). Manifiesto para una reinención de una arquitectura de escala humana. La riqueza multisensorial de la arquitectura vista por los invidentes. *Recreate.11*, s/p <http://www.iacat.com/Revista/recreate/recreate07/Seccion3/3.%20Por%20los%20ciegos%20a%20la%20arquitectura%20reinventada.pdf>

*Reglamento de los estudios de doctorado de la Universidad de Jaén* (2012). Disponible en [https://www.uja.es/departamentos/psicol/sites/departamento\\_psicol/files/uploads/reglamentodoctorado2012\\_1.pdf](https://www.uja.es/departamentos/psicol/sites/departamento_psicol/files/uploads/reglamentodoctorado2012_1.pdf)

Rojas, E (2012). *El hombre light: la importancia de una vida sin valores*. Madrid: Grupo Planeta

Salingaros, N. (2014). Fundamentalismo geométrico (parte 2): un ataque a la arquitectura tradicional. *Plataforma Arquitectura* [Recurso digital]. <http://www.plataformaarquitectura.cl/cl/756345/fundamentalismo-geometrico-parte-2-un-ataque-a-la-arquitectura-tradicional>

Sánchez-Fúnez, A (2010). *Revive el teatro*. [Trabajo Fin de Máster]. Sin publicar. Jaén: Universidad de Jaén

Sánchez-Fúnez, A (2012). *Habitar la arquitectura desde la poli/multisensorialidad*. [Trabajo Tutelado de Iniciación a la Investigación]. Sin publicar. Jaén: Universidad de Jaén

Sánchez-Fúnez, A. (2011) Escenografía y arquitectura efímera para la valoración del patrimonio. *Arte y movimiento*, 5, 7-18. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/620/547>

Sánchez- Fúnez, A. (2012). Habitar la arquitectura. Tercio creciente, 2, 39-44. <http://www.terciocreciente.com/web/ojs/index.php/TC/article/view/19/18>

Sánchez-Fúnez, A. (2013b) Búsqueda de los sentidos a través de la arquitectura: un proceso de investigación. *Arte y movimiento*, 8, 63-80. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/1010>

Sánchez-Fúnez, A. y Callejón-Chinchilla, M.D. (2017 a). Emoción y sensación en arquitectura como base para el diseño arquitectónico. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación*. <http://asri.eumed.net/13/emocion-sensacion-arquitectura.html>

Sánchez-Fúnez, A. y Callejón-Chinchilla, M.D. (2017 b). Consideraciones para una arquitectura que emocione. *AUC. Revista Arquitectura*, 29, 53-61. <http://editorial.ucsg.edu.ec/ojs-auc/index.php/auc-ucsg/index>.

Saramago, J. (1996). *Ensayo Sobre la Ceguera*. Madrid: Santillana.

Venturi, R (1966). *Complexity and Contradiction in Architecture*. Museum of Modern Art. New York

Xubiri, X. (1980) . *Inteligencia sentiente. Inteligencia y realidad*. Madrid: Alianza.



---

## Capítulo I

ESCE NOGRAFÍA Y  
ARQUITECTURA EFÍMERA  
PARA LA  
REVALORARIZACIÓN DEL  
PATRIMONIO

---



Cita:

Sánchez Funes, A. (2011) Escenografía y arquitectura efímera para la valoración del patrimonio. *Arte y movimiento*, 5, 7-18.

<https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/620/5>

47



“Los sentidos son las puertas por las que el mundo penetra en nuestro interior”. Goethe



---

## S U M A R I O

---

**1.1** Arquitectura efímera y escenografía a lo largo de la historia

**1.2** El patrimonio y los valores de los adolescentes

**1.3** Revivir el patrimonio a través de la arquitectura efímera y la escenografía: revalorización

**1.4** Referencias bibliográficas



En estas líneas se esboza el papel de la escenográfica y arquitectura efímera -dos conceptos en continua transformación y complejos de definir al abarcar un amplio espectro en diferentes formas de expresión artística- en su relación con el patrimonio. Ambos conceptos se relacionan en la propuesta del movimiento y la transformación de los espacios con un fin estético generalmente y en muchos casos común, de ocio, generando patrimonio histórico-artístico, que han llegado incluso a generar costumbres, pues son muchos los edificios y zonas de nuestras ciudades y/o pueblos, que se han ido configurando a través del ocio y del espectáculo. Nos centramos en el cine-teatro de la Ciudad de Martos (Jaén) sobre el que se plantea una propuesta educativa: “revive el teatro” con la intención de que los alumnos del Bachillerato de Artes Escénicas, Música y Danza, conozcan, respeten y valoren su patrimonio más cercano.



## 1.1 ARQUITECTURA EFÍMERA Y ESCENOGRAFÍA A LO LARGO DE LA HISTORIA

---

“A través de la escenografía, el hombre intenta habitar un espacio donde los sueños, los que su imaginación febril engendre y los que provienen de otro mundo, puedan tener cabida”.  
(Azara, 2000, pp. 28)

Efímero significa de corta duración; por tanto, toda “construcción desmontable” es, en consecuencia, efímera. De ahí que se entienda como arquitectura efímera las arquitecturas que han sido generadas por actividades transitorias como ferias, festividades religiosas y otras ceremonias, pabellones temporales... e incluso otras actuaciones puntuales que tienen que ver con la escenografía, el cine, teatro, ópera o circo, exposiciones, acciones urbanas e intervenciones artísticas con diversos elementos y/o materiales visuales y sonoros, etc. (Figura 1) También son consideradas “micro arquitecturas”, -no por ello menos exigentes-<sup>1</sup> que invaden o extienden los espacios.

---

<sup>1</sup> Frente a la gran arquitectura de los auditorios y las ciudades de todo tipo, existe una labor cotidiana del arquitecto, multidisciplinar, que retroalimenta su visión crítica de la sociedad. Existen proyectos pequeños, muy pequeños, que demuestran el mismo grado de trabajo y de exigencia que uno grande, pero que pasan más desapercibidos. A veces van a escondidas, a veces simplemente uno no se fija en ellos. Son el fruto de la necesidad o de la pasión del arquitecto por estar constantemente en movimiento. Estar produciendo y aprendiendo de otras técnicas y disciplinas. Puede ser adepto al diseño gráfico, a las instalaciones artísticas, a las reformas de locales comerciales, a las extensiones de edificios, a los parásitos urbanos, a las acciones urbanas, o a los documentales. De la Oficina de Concursos de Arquitectura de Madrid (OCAM) [http://212.145.146.10/ejercicio/concursos/concursos\\_ocam/061011\\_que/resultados/04\\_micro.pdf](http://212.145.146.10/ejercicio/concursos/concursos_ocam/061011_que/resultados/04_micro.pdf)



**Figura 1:** The Umbrella Project. Instalación artística de Christo (1991), Ibaraki (Japón). Fuente: Wikipedia

La escena “comprende el espacio en que se figura el lugar de la acción a la vista del público”, como parte del “espacio en el que se representa” (R.A.E, 2011), pertenece a un tiempo en suspenso... nos lleva a vivir una falsa realidad, también efímera porque solo existe y tiene validez cuando se mantiene en un estado de excepción, mientras se ejecuta una obra, un acto, una manifestación (Figura 2).

La escenografía es el conjunto de decorados en la representación escénica que contienen elementos visuales y sonoros e incluso las circunstancias que rodean un hecho, actuación, etc. Escenografía es el arte de proyectar o realizar decoraciones escénicas (RAE, 2011).



**Figura 2:** Escultura aerostática de Yves Klein, Liberación de 1001 globos azules, reconstrucción realizada en 2007 en la Plaza Georges-Pompidou de París, en celebración del cincuentenario del evento realizado por Klein en 1957. Fuente: wikipedia

A lo largo de la historia escenografía y arquitectura se han relacionado traspasándose conocimientos, divergiendo, pero coincidiendo, en concreto con la arquitectura efímera en la propuesta del movimiento y la transformación de los espacios, siendo en la escenografía la presencia del hombre fundamental, lo que nos interesa.

A Agatarko de Samos, pintor griego (s.V a.C.), se le atribuye ser el creador de las decoraciones escenográficas o “exkenographia”. De hecho, el espacio escénico deriva de los teatros griegos, que los romanos retoman. Vitruvio ya propone en su obra “De architectura libri decem” (1486) la reconstrucción del teatro grecorromano, distinguiendo tres tipos de escena: trágica, cómica y satírica y tres modos de representación: orthographia, ichnographia y scenographia. Con el Renacimiento (s. XV)

en las cortes principescas italianas se suceden numerosos estudiosos de la teoría de la arquitectura y la escena: Serlio, Alberti, Da Vinci, Del Borgo, Della Francesca... entre los que cabe destacar especialmente el tratado “Practica di fabricar scene e macchine ne’ teatri” de Nicolo Sabbatini de Pesaro (Breyer, 2005).

En los siglos siguientes, especialmente en Italia, se suceden grandes escenógrafos. Se considera que son los primeros profesionales en este campo, como Rafael, Peruzzi o Bramante (siglo XVI).

La arquitectura efímera va dando respuesta también a la denominada “fiesta moderna”, donde banquetes, mascaradas, entradas triunfales y exequias se teatralizaban.

La fiesta es una afirmación de la propia vida, necesidad del espíritu humano, diversión, asueto y descanso, mecanismo de compensación, ha estado siempre enlazada al arte y al espacio, espacio deseado, anhelado, utópico, diferenciado del discurrir cotidiano, por medio de los decorados capaces de transformar el espacio cotidiano en lugar ideal (Ramos, 2007)<sup>2</sup>.

Las célebres carretas-escenarios de trashumantes, especies de juglares aun con mucho carácter medieval fueron dejando paso a los corrales de comedias, patios de vecinos preparados para las representaciones. A finales del siglo XVII en Italia, Francia y Austria se define el modelo de la sala en herradura que tiene una indiscutible vigencia en los edificios teatrales hasta comienzos del siglo XX.

Sin duda, un hito importante de la arquitectura efímera como escenografía fue la creación de *la caja escénica*, entendida esta como un todo, espacio polivalente, acotado y permanente que el escenógrafo

---

<sup>2</sup> “Hasta la edad moderna la ciudad fue el lugar propicio para esa metamorfosis que supone una riqueza existencial por parte de sus pobladores, a diferencia del mundo contemporáneo, en el que se construyen artificiosas ciudades festivas como objetos de consumo” (Ramos, pp 264)

reconstruye en cada evento. Dirigía la mirada del espectador, jugaba con la perspectiva euclidiana, manipulando los decorados para relatar todo tipo de relatos utilizando yeso, madera y sobre todo telas.



**Figura 3:** Carreta escenario medieval.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/fe/ChesterMysteryPlay\\_300dpi.jpg/400px-ChesterMysteryPlay\\_300dpi.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/f/fe/ChesterMysteryPlay_300dpi.jpg/400px-ChesterMysteryPlay_300dpi.jpg)

Los escenarios se van haciendo cada vez más grandes para llenar de artilugios como máquinas de tramoya que facilitarán el cambio y el movimiento a la narrativa. Los espectáculos se fueron haciendo cada vez más complejos y espectaculares, llenos de efectos escénicos. Es sin duda en el Barroco cuando el teatro se eleva a su mayor exponente. El ornamento, el exceso, lo retórico... se manifiestan con toda su intensidad, es la “teatralidad del Barroco”. El escenógrafo no se limita a realizar decoraciones, sino que es el creador de la “puesta en escena”; coordina todas las artes que en ella se integran, jugando con la forma, el color, la

luz, el tiempo y el movimiento para propagar el mensaje de la obra, que se extingue al cerrar el telón; es el *arquitecto de lo efímero*.

Durante el período de la revolución industrial se realizaron importantes construcciones desmontables por arquitectos como Joseph Paxton en Inglaterra y en Francia por Gustave Eiffel a finales del siglo XIX. A primeros del siglo XX, con los grandes ballets rusos, la escenografía se va diversificando y va tomando un marcado carácter cubista de mano de grandes pintores de la época con una amalgama de color, movimiento y ritmo que no dejan indiferente al público. Durante este mismo siglo la escenografía va viviendo distintas tendencias, como el naturalismo francés o el realismo alemán, hasta llegar al teatro actual.

Sin duda teatro y arquitectura efímera han ido siempre íntimamente ligados: arquitectura efímera no solo ha sido “herramienta” para la puesta en escena del teatro, sino que en todas aquellas situaciones en las que aparecía la arquitectura efímera existía mucha teatralidad. Campos, calles, plazas, mercados e iglesias... que con motivo de cualquier evento se han reconstruido con toldos, estructuras, vallas y toda clase de artefactos; al llenarse de gente no han dejado de ser auténtica escenografía.

En la antigüedad con mayor intensidad, pero aún hoy, cada evento posee un hilo conductor argumental. Un mercado lleno de puestos, una cena de gala en el interior de un palacio, la boda de un noble... son hechos llenos de contenidos que el escenógrafo o arquitecto debe saber narrar, coordinando elementos activos y pasivos para configurar espacios. Sin duda hoy en día existen nuevas “obras” que representar, un mercadillo semanal, una feria del libro, la recepción a un jefe de estado, un concierto al aire libre o simplemente guiar al turista por la ciudad; la función es la misma.

Pero actualmente, es en ferias internacionales y eventos artísticos donde más se exploran nuevas ideas sobre arquitectura efímera, investigándose con materiales textiles y elementos estructurales cada vez

más ligeros y en la línea de la sostenibilidad, como el proyecto de Peter Zumthor para el pabellón suizo de la Exposición Universal de Hannover (2000) -solo un ejemplo de tantas construcciones efímeras de las que podíamos hoy dar cuenta- que se realizó en madera y que después fue reutilizada o el pabellón japonés, de Shigeru Ban<sup>3</sup>; en este caso realizado solo con cartón (Figura 3).



**Figura 4:** *Pabellón japonés*, de Shigeru Ban. Exposición Universal de Hannover (2000). Fuente: Wikipedia

---

<sup>3</sup> Diseñado en colaboración con Frei Otto y Buro Hapold, tenía una superficie de 3600 m<sup>2</sup> y una altura de 16 m, combinaba arcos de madera laminada con una malla espacial de tubos de cartón de 40 m de longitud y 12,5 cm de diámetro atados con cintas de poliéster. Los cimientos estaban compuestos por una estructura de acero y tablas de madera rellenas con arena. La estructura se cubrió con una membrana de papel, especialmente fabricada en Japón para resistir al fuego y al agua. Este edificio constituye la estructura de cartón más grande del mundo. La estructura fue desmontada y reciclada al terminar la Expo (información tomada de la web <http://www.20minutos.es/>)

En la actualidad se utilizan nuevas técnicas que tienen la misma intención que siempre: sorprender y envolver al espectador. No desaparece el decorado ni el realismo óptico ni la perspectiva, pero retoma el ascetismo visual. Al se sustituye en muchos casos el decorado por fondos y juegos de luces.



**Figura 5:** Ejemplo de utilización de luz y sonido. Imagen del teatro Colón (Bueno Aires, 2010) en su reinauguración. Fuente: EFE. <http://operaperu.blogspot.com/2010/05/teatro-colon-de-buenos-aires-se-vistio.html>

Los elementos efímeros más habituales que se utilizan actualmente para incidir en la arquitectura y así transformar los espacios son: el sonido, la luz, el agua, el tacto, las sombras, el fuego, el color o el

aire<sup>4</sup>. El análisis de cada uno de estos componentes es de especial interés, además de observar cómo se han ido utilizando a lo largo de la historia en edificios concretos, para ver las posibilidades de generar un mayor impacto en nuestros alumnos adolescentes y así concienciar sobre la importancia del patrimonio.

Pero el elemento efímero más importante, capaz de dar realmente valor a los edificios es aquel que lo utiliza, que es capaz de apropiarse del espacio, es el ser humano. Las personas que viven la experiencia a partir de la relación con el lugar (Sánchez-Fúnez, A y Callejón Chinchilla, MD, 2017 b), forman parte del conjunto de objetos de la puesta en escena, a través de su condición participativa -como actores- y su participación receptiva –como observadores del o los eventos (Ocampo, 2011). Las personas con nuestras actividades no solo somos observadores de las edificaciones o de los espectáculos, sino que formamos parte de ellos.

---

<sup>4</sup> Elementos sensoriales que despiertan las emociones del espectador (Sánchez-Fúnez, A y Callejón Chinchilla, MD, 2017 b)



## 1.2 EL PATRIMONIO Y LOS VALORES DE LOS ADOLESCENTES

---

“El patrimonio es el resultado de la dialéctica entre el hombre y el medio, entre la comunidad y el territorio. El patrimonio no está sólo constituido por aquellos objetos del pasado que cuentan con un reconocimiento oficial, sino por todo aquello que nos remite a nuestra identidad” (Romero, 2002).

La adolescencia es la etapa en que el individuo define su identidad y la función de educador en ese momento es fundamental. Hay que inculcar valores que tengan relevancia en la formación del individuo y que definan su persona y sus acciones y decisiones en la etapa adulta. Como dice Gervilla (2004, pp 3) “los valores además de orientar, dar una manera de interpretar la sociedad, dar sentido a la vida, construir la realización personal, fundamentan la cultura. Pero, ¿cuáles son los valores de los adolescentes de hoy?”

Navarro (1997) realiza un estudio con adolescentes del que obtiene una lista de los valores que considera más importantes. Se sitúan en los primeros lugares, dentro de un listado de treintaicinco, la amistad, el amor y la familia. En el puesto dieciocho aparecen “el gamberrismo y el vandalismo” -una destacada minoría de jóvenes los considera como concepto o aspiración atractiva que en el presente o en el futuro pueda ser consecuencia de pensamiento o acciones de forma relevante<sup>5</sup>. El ocio se sitúa en el puesto veintitrés, este junto con el cuidado del medio ambiente

---

<sup>5</sup> Cabe destacar que “a nivel nacional mayorías de jóvenes justifican acciones violentas, opinión que parece ser compartida y en aumento por la población adulta” (Navarro, 1997, pp 4)

es un valor característico de nuestro país generado por nuestras costumbres. Se concluye claramente de estos datos que los valores más relacionados con el uso social del espacio urbano y la preservación del patrimonio no están presentes en los adolescentes, pues a esta edad tienen otras prioridades.

Estos adolescentes han crecido dentro del famoso *boom* inmobiliario. Ha sido una época en la que se han ido abandonando los centros históricos para trasladar la vida a grandes urbanizaciones en las afueras de las ciudades (Sanchez Funez, A 2012). Paniagua y Tarancón (1991) indican que esta decadencia de los centros urbanos ha ido aparejada a una descentralización espacial de las actividades económicas". En muchos casos -como en Martos-, el patrimonio del casco histórico se ha ido quedando abandonado por la falta de su uso y vida en su entorno, ocasionando un grave deterioro de su estado de conservación.

La época contemporánea se ha caracterizado por una toma de conciencia del entorno, del cuidado del medio ambiente, consecuencia de un tiempo señalado en nuestras sociedades por la industrialización, la concentración urbana y las nuevas formas de vida y de mentalidad que han generado esta toma de conciencia del deterioro del medio ambiente. Pero ¿hay conciencia del deterioro de nuestro patrimonio, en concreto del patrimonio arquitectónico?

Gran parte del tiempo de un adolescente se invierte en la educación, pasando la mayor parte de su tiempo en centros educativos o realizando tareas escolares. El tiempo libre lo invierte hoy en un nuevo concepto de ocio y entretenimiento, generalmente entre cuatro paredes y en cuyo centro se encuentran las nuevas tecnologías, siendo cada vez menor el tiempo que hace uso social de la calle.

Hoy en día, el adolescente va conformando su identidad a través de lo que le rodea; interaccionando con el contexto a raíz de las percepciones, sensaciones y recuerdos que le provocan. Por ello, creemos

que trabajar partiendo del concepto de la cultura visual, con una mirada creativa, capaz de desarrollar una conciencia social. En este caso basada en el carácter local, tradicional y popular, donde el patrimonio es eje de actuación, y el ocio y la calle como herramienta de motivación. Al hacer a los adolescentes partícipes del patrimonio, crece en ellos el sentimiento de posesión del mismo y así serán capaces de comprenderlo y al estudiarlo en profundidad serán capaces de aprender a cuidarlo.

Esta es la clave de esta propuesta, hacer partícipe al ciudadano - a nuestros alumnos, en este caso- de su patrimonio, para que a través de actividades que le involucren con el edificio, le permitan recuperar los valores perdidos de pertenencia, identificación respeto y cuidado.

Se pretende que a través de la arquitectura efímera revivamos el patrimonio y con una escenografía, como herramienta. Que el alumno consiga ser capaz de entender que los edificios están dotados de vida propia e identidad, para que usando las nuevas tecnologías sean capaces de transmitir lo aprendido y reivindicar su conservación. Porque como decía Breyer (2005,pp 27); “el teatro como espacio simbólico, pone en paréntesis, la implacable marcha de la realidad y tiene como “fin único: hacer pensar. Centrar al hombre en su propia responsabilidad para retomar la construcción de la existencia”.



### 1.3 REVIVIR EL PATRIMONIO A TRAVÉS DE LA ARQUITECTURA EFÍMERA Y LA ESCENOGRAFÍA: REVALORIZACIÓN

---

Frente a un exceso de virtualidad en los adolescentes, que hace que se relacionen entre ellos y con el medio mediante una pantalla a través de entornos virtuales. Nos proponemos, como docente, inculcar y formar a los adolescentes para que aprendan a cuidar y valorar el patrimonio, para que sean capaces de volver a revivir su entorno más cercano, sus calles y su ciudad.

El centro histórico representa la identidad y la memoria de cada ciudad. Este lugar único tiene que buscar su equilibrio, como espacio urbano, diseñado a la medida de un público que, en sus diferentes roles que lo usa, deambula, mira, siente, compra, aprende, convive, conduce, disfruta, contempla, descansa, duerme y vive.

Cuando hablamos de “revivir” nos referimos a dejar de ver la ciudad y sus elementos arquitectónicos como trozos de piedras inertes, testigos del paso de tiempo. Estamos acostumbrados a ver los edificios como formas congeladas en la retina o como cortes fotográficos (Fernandez-Galiano, 1991), pero debemos darnos cuenta que también son participes de los otros sentidos: la arquitectura se ofrece por igual a la mirada que al tacto, al sonido o al olfato (Sanfeliu, 1997).

En cada lugar podemos escuchar sonidos diferentes dependiendo de su funcionalidad o de sus acabados materiales, cada lugar es capaz de ofrecernos diferentes olores dependiendo de su uso o situación geográfica. En definitiva, cada lugar puede aportarnos diferentes sensaciones dependiendo especialmente de las costumbres, historias o entornos en los que están situados.

Debemos descongelar la arquitectura patrimonial e instaurarla en los procesos de la vida; no queremos unos cascos históricos muertos, en

los que solo haya edificios sin actividad, que con suerte se conviertan en monumentos respetados. Creemos que la clave, para dotar de vida la ciudad, es dotarla de uso. Sin embargo, es necesaria la reactivación de la actividad comercial de la zona, que como indica Molinillo (2002, citando a Sogaro, 1999), el comercio "por sí mismo no puede revivir la ciudad".

Son muchas las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías, permiten utilizar técnicas escenográficas, usando la arquitectura efímera como recurso, para aplicarlas a espacios, edificios... en ello se basa esta propuesta didáctica, con el fin de conseguir atraer el interés del ciudadano hacia el patrimonio abandonado y lograr estos propósitos educativos con más efectividad, sin que nadie tema que la ansiedad por la innovación se enfrente al respeto y preservación de la tradición.

Lo que venimos buscando, es dotar a la Arquitectura de movimiento y de transformación -lo que se entiende por arquitectura efímera. Generalmente, arquitectura efímera y escenografía se han centrado más en el contenido y menos en el continente. Queremos cambiar el enfoque, dejar que el propio edificio también hable y cuente su historia a través de su propia composición, de sus desconchones o grietas que ha sufrido a lo largo del tiempo o por alguna actividad que en su día tuvo una determinada importancia -en este caso la importancia del teatro como elemento arquitectónico y su influencia en el entorno-.

Por medio de la arquitectura efímera ayudemos al edificio a expresar lo que quiere contar, dejemos que este patrimonio reivindique que no quiere morir y ser sustituido por una obra nueva. Para que, los adolescentes sean capaces de aprender a escuchar la historia de su ciudad a través de lo que los propios edificios tienen que contar

De hecho, esto no es nuevo, ya existen experiencias de revalorización del espacio patrimonial, de la arquitectura de una ciudad,

aunque generalmente con intención económica, para fomentar el turismo, incluso hay empresas que se dedican a ello<sup>6</sup>.

En nuestro caso lanzamos a nuestros alumnos la propuesta de llevar a cabo un proyecto similar en la ciudad de estudio, un proyecto que ellos mismos han de diseñar y para lo que además de desarrollar conocimientos técnicos de escenografía y arquitectura efímera, han de recuperar la memoria histórica patrimonial del lugar y conocer mejor los espacios y edificios que transitan, revivirán el pasado y la historia de su ciudad para entender su valor.

Se pretende navegar en el pasado proponiendo una forma alternativa de revivir los acontecimientos de otros tiempos. Conocer la historia por la documentación escrita sobre papel de los archivos, pero también por la huella dejada en la piedra, porque la arquitectura es historia cálida y viva, estática, pero en espera de que alguien la ponga en movimiento para se comience a hablarnos y hacernos partícipes de los que la intención con la que se construyó y de su experiencia vital (Grupo Espliego, 2011).

El objetivo es que los alumnos comprendan la importancia de determinados elementos arquitectónicos y de su influencia en el entorno; que sean capaces de apreciar cómo un elemento de tanta carga cultural puede ir escribiendo la historia de una ciudad por la propia actividad que genera.

Centrándonos en la historia de la ciudad donde se ubica el edificio que se va a trabajar, partimos de que finales del s. XIX Martos experimenta un crecimiento demográfico, que junto a otros factores

---

<sup>6</sup> “Hacer que las piedras nos hablen” propone el grupo Espliego, una empresa que se dedica a crear espectáculos multimedia sobre espacios monumentos, siempre basándose en hechos históricos, con la intención de que el público disfrute a través de todos los sentidos, jugando con las narraciones, la dramatización la pirotecnia, coreografías, narraciones, música, etc. (<http://www.grupoespliego.com>)

económicos y sociales, favorecen el desarrollo urbano y arquitectónico, dos factores que actúan conjuntamente creando nuevas necesidades dentro de la comunidad.

Se crean una serie de entidades culturales y recreativas como círculos, casino y ateneos populares, semejantes a los *clubes ingleses* con gran fuerza; se van convirtiendo en centros de reunión, lugares en los que se jugaba, bailaba, realizaban actividades culturales como veladas artísticas, representaciones teatrales, conferencias...

Esta ciudad se ha caracterizado siempre por su tradición lúdico-artística, existen una serie de edificios destinados a fines recreativos que configuraron un espacio urbano emblemático en la ciudad “La Fuente Nueva” convirtiéndolo en el centro económico hasta nuestros días. A finales del s XIX y desde entonces, se convirtió en el núcleo sobre el cual giraba la nueva población. Actualmente la plaza ha dejado ser lugar de reunión para convertirse en una encrucijada de calles donde el tráfico es el protagonista y muchos de los edificios que dotaban a esta plaza de actividad continua, que la llenaban de vida y de sentido han desaparecido o se encuentran en estado de abandono. La plaza en un estado de decadencia, ha perdido su esencia.

En la Plaza de la Fuente Nueva se ubica “El Teatro-Cinema San Miguel” (Antonio María Sánchez y Sánchez, 1948), el estado de abandono en el que se encuentra desde hace años, es una de las evidencias de este periodo clave de la historia local de Martos. Entre sus muros no solo se han vivido momentos de teatro, cine u otros espectáculos, sino que ha sido utilizado como recinto donde celebrar actividades culturales variadas: concursos de coplas, carnavales, agrupaciones musicales, mítines políticos... Ha sido un edificio que se ha caracterizado por su gran versatilidad. Junto al teatro se encuentra el Salón Moderno, espacio descubierto también destinado a representaciones teatrales, cinematografías y culturales en general. Al igual que el cine San Miguel, este recinto se encuentra en estado de abandono desde hace unos años.

## Recuperación del patrimonio arquitectónico sensorial: El caso del Balneario de Jabalruz, Jaén

---

Un Cine-teatro - que forma parte importante de la historia de Martos y de una manera de entender el ocio, que ha caído en el abandono, entre otras cosas por motivos económicos y por la especulación inmobiliaria- se convierte en punto de partida para revivir y revalorizar nuestro patrimonio a través de la arquitectura efímera y la escenografía. Escenografía y arquitectura efímera que pueden ser el nexo entre el patrimonio y las artes escénicas.

La materia del “proyecto integrado” se convierte en el contexto apropiado para plantear nuestra propuesta didáctica de transformación del espacio a alumnos del Bachillerato de Artes, en “Artes escénicas, música y danza”. Con la intención de que los alumnos tomen conciencia de la importancia del cuidado del espacio urbano y del patrimonio más cercano –que les permitirá entender la importancia del respeto y cuidado de otras tradiciones y patrimonio más lejanos-.



**Figura 6:** Plaza de la Fuente Nueva a principios del siglo XX.

Este proyecto se convierte en una oportunidad de pensar, repensar y proyectar de nuevo , de manera colectiva el espacio común de la ciudad, de mejorar nuestro entorno teniendo en cuenta nuestro patrimonio.

Como escenario de la vida contemporánea una *ciudad viva* ha de ser un espacio abierto a la participación ciudadana y un instrumento para la comunicación y el debate, “fomentar el intercambio de conocimientos y experiencias” y los edificios históricos de la ciudad, espacios útiles, referentes espacio-experienciales, capaces de mejorar la calidad de vida del sujeto inmerso en la ciudad.

#### 1.4 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

Avinceta, M.C. y Sánchez, M.G. (1996). Inserción del concepto patrimonio integral en la educación institucional. *III Congreso Internacional Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación, CEDEX-MOPTMA*. Granada: Universidad de Granada.

Breyer, G. (2005). Escenografía y arquitectura. *La escena presente: teoría y metodología del diseño escenográfico*, 393-422. Buenos Aires: Infinito.

Casadevall Serra, J. (1999). El patrimonio cromático en los centros históricos: experiencias de Málaga y Barcelona. *Experiencias en Ambientes Urbanos Históricos*. Málaga: Programa URBAN

Chombar de Lauwe, M.J. (1976). L'appropriation de l'espace par les enfants: processus de socialisation. *Apropriation de l'espace. Actes de la troisième conférence internationale de psychologie de l'espace construite*, 25-33. Strasbourg: Perla Serfaty.  
[http://www.perlaserfaty.net/documents/76725-SERFATY-APPROPRIATIONSPACE\\_Lauwe1.pdf](http://www.perlaserfaty.net/documents/76725-SERFATY-APPROPRIATIONSPACE_Lauwe1.pdf)

La ciudad viva (2013). *Web de la Red de la Agencia de Vivienda y Rehabilitación de Andalucía*. Sevilla: Consejería de Fomento y Vivienda. Junta de Andalucía. <http://www.laciudadviva.org/>

Expert Group on the Urban Environment (1996). *European Sustainable Cities*. EU. European Commission: Strasbourg.  
<http://ec.europa.eu/environment/urban/pdf/rport-en.pdf>.

Fernandez-Galiano, L. (1991). *El fuego y la memoria: sobre arquitectura y energía*. Madrid: Alianza.

Gervilla, E. (2004). Valores emergentes y formación humana hoy. Un nuevo modelo de hombre. *VVAA Congreso Diocesano de Educación: Educación y Desarrollo Humano*. Huelva: Universidad de Huelva

Gervilla, E. (2000). Un modelo axiológico de educación integral. *Revista Española de Pedagogía*, 215, 39-57.

Hernández-Ponce, L.E. y Reimel de Carrasquel, S. (2004). Calidad de vida y participación comunitaria: Evaluación psicosocial de proyectos urbanísticos en barrios pobres. *Revista Interamericana de Psicología*, 38 (1), 73-86.

Martínez Cearra, A. (1993). La revitalización de áreas metropolitanas. El caso del Bilbao metropolitano. *Boletín de Estudios Económicos*, 148, 63-71

Merino, E. (2010). Historia de la Escenografía en el siglo XVII. Herederos de Buontalenti: Giulio Parigi. Espéculo. *Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid*. <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/parigi.html>

Merino, E. (2005). El reino de la Ilusión. Breve historia y tipos de espectáculos. El Arte Efímero y los orígenes de la Escenografía. *Monografías de Arquitectura* 1, Alcalá: Publicaciones de la Universidad de Alcalá.

Minayo, M.C., Hartz, Z.M., Buss, P. (2000). Quality of life and Health: a necessary debate. *Ciencia & Saúde Coletiva. Abrasco*, 5 (1), 7-18. <http://dx.doi.org/10.1590/S1413-81232000000100002>

Molinillo Jiménez, S. (2002). Revitalización de la actividad comercial del centro histórico de Málaga. *Cuadernos de Gestión Pública Local, ISEL*. Diputación de Málaga. Primer semestre, 189-195. [http://www.isel.org/cuadernos\\_E/Articulos/s\\_molinillo.htm](http://www.isel.org/cuadernos_E/Articulos/s_molinillo.htm).

Ocampo, F. (2011). Proyecto La ciudad Viva. *Infraestructura efímera / Espacios públicos*. Consejería de obras públicas y vivienda. Junta de Andalucía. <http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=8969>

OMS (1986). *Health Promotion. A discussion document on the concepts and principles*. Oficina Regional para Europa. Copenhagen.

ONU, OIT, FAO (1961). *Guía para la valorización y medición del nivel de vida*. Washington: EUA.

Pancorbo, J.A., Benavides, S. y León, D. (2001). Centro comercial abierto, una estrategia para la revitalización del Centro Histórico Urbano de Matanzas. *Revista Científica de Arquitectura y Urbanismo*, (XXXII), 1/201, 46-49. [http://revistascientificas.cujae.edu.cu/Revistas/Arquitectura/Vol-XXXII/1-2011/46-49\\_Centro\\_Comercial\\_abierto.pdf](http://revistascientificas.cujae.edu.cu/Revistas/Arquitectura/Vol-XXXII/1-2011/46-49_Centro_Comercial_abierto.pdf)

Paniagua, A. y Tarancón, O.P. (1991). Decadencia y recuperación de áreas centrales urbanas: el caso de Londres. *Ciudad y Territorio*, 90, 39-53.

Ramos, R. (1997). La fiesta barroca en ciudad de México y Lima. *Historia*, 30, 263-286. <http://revistahistoria.uc.cl/wp-content/uploads/2011/10/Ramos-Rafael-30.pdf>

Romero Moragas, C. (2002) Patrimonio cultural y desarrollo local. *Cuadernos de Gestión Pública Local*. Primer semestre, 2002. ISEL. Diputación de Málaga. [http://www.isel.org/cuadernos\\_E/Articulos/c\\_romero.htm](http://www.isel.org/cuadernos_E/Articulos/c_romero.htm)

Sanfeliu, I. (1997) *La Arquitectura efímera: los componentes efímeros en la arquitectura*. [Tesis doctoral]. Barcelona: Universidad de Barcelona. <http://tdx.cat/handle/10803/6091>

Sogaro, I. (1999) Conferencia Inaugural. *I Congreso Europeo de Comercio y Ciudad*. Torremolinos (Málaga).

VVAA (2009) Experiencias para una ciudad viva. Hábitat. Programa de Pedagogía del Hábitat (2006-2009). En *Actas Congreso Internacional La ciudad viva como*, 59-60. URBS, Almería [www.laciudadviva.org/Pedagogiadelhabitat.pdf](http://www.laciudadviva.org/Pedagogiadelhabitat.pdf)



---

**Capítulo II**

HABITAR LA ARQUITECTURA

---



Sánchez Funes, A. (2012). Habitar la arquitectura. *Tercio creciente*, 2, 39-44.

<http://www.terciocreciente.com/web/ojs/index.php/TC/article/view/19/18>



“Hay un número tan elevado de grades ciudades en el mundo, que las personas que las habitan viven más aisladas que nunca”

(Toyo Ito )



---

## S U M A R I O

---

2.1 Arquitectura efímera y escenografía a lo largo de la historia

2.2 Referencias bibliográficas



Estamos viviendo una época en la que la arquitectura como creadora de espacio, se ha olvidado de su función principal, el ser humano. Si bien por un lado en las construcciones se ha primado el beneficio económico, por otro, se ha derrochado para disfrute de la vista y gloria de los arquitectos y políticos. En ambos casos, no hemos sido conscientes que el equilibrio sensorial nos aportaría una percepción mucho más rica y una experiencia más humana. Nos hemos convertido en espectadores ciegos del mundo que nos rodea.



## 2.1 HABITANDO LA ARQUITECTURA

---

¿Cuál es la relación entre las formas sensibles que proponen la arquitectura y los proyectos políticos que estas encierran? Los cambios políticos, culturales y sociales que está provocando el actual estado de crisis nos obliga a replantearnos críticamente tanto la naturaleza de los objetos arquitectónicos como el papel de los arquitectos en el contexto presente (Mesa del Castillo, 2007, pp. 19)

La arquitectura forma parte de uno de nuestros más importantes bienes artísticos, constituyendo una de las artes “mayores”. Conservamos de nuestra historia grandes obras de arte como la Mezquita de Córdoba, la Catedral de Jaén o el Palacio de Carlos V de Granada. Sin embargo, la arquitectura no tiene la misma naturaleza que otras formas artísticas que buscan la expresión estética, es un arte utilitario y entre ambos fines, tan opuestos entre sí, que genera debate. En los últimos años parece incluso haber perdido su sentido, primando el beneficio económico, por encima de sus dos razones de existencia y perdiendo de vista al hombre (Schnaidt, 1987).

Echaide (2002) considera la arquitectura como realidad histórica, que vive al compás de la vida del hombre y él es su razón de existir (Álvarez, 2002). Wölfflin, (*Renaissance und Barock*, 1888) ya la entendía como expresión de un tiempo que reproducía la manera de comportarse del hombre, revelando en sus relaciones monumentales el como el sentido más valioso de una época. Mies Van Der Rohe declaraba: “Estoy convencido de que la Arquitectura es la expresión más significativa de una civilización” (Van Der Rohe en Blackwood, 1986). Holl (2003) considerando la arquitectura como un fenómeno integral, indica que las edificaciones construyen relaciones con la historia, con el

medio, con la cultura en la que se construyen, pero también con el hombre, con sus emociones y pasiones. Todo esto nos invita a cuestionarnos quienes somos, qué civilización vivimos, en qué nos hemos convertido.

En el siglo XX, el diseño arquitectónico y la planificación urbana se han basado en propuestas funcionalistas, pragmáticas y cuantitativas, consecuencia de un modo simplificado y analítico de conocimiento de la realidad (Romero, 2004). Se han hecho grandes promociones de viviendas que han inundado las afueras de nuestras ciudades de tiras de casas repetitivas, iguales e impersonales, o hemos visto como las entidades públicas han levantado grandes equipamientos culturales adimensionados (Figura 1), “alardes arquitectónicos” (Évole, 2012). Esto no es nada nuevo como decía Philip Johnson (1989), estos son los papas y los Médicis de nuestra era, lo que les motiva a construir, es su orgullo. Como arquitectos debemos replantearnos críticamente, cual es y ha sido nuestra posición.



FIGURA 1: Fachada del edificio del Circo, inacabado. “Ciudad del Circo”, Alcorcón (Madrid) Fuente: CREA

**Recuperación del patrimonio arquitectónico sensorial:  
El caso del Balneario de Jabalruz, Jaén**

---

Se ha creado y urbanizado sin sentido, como consecuencia de la avaricia y la falta de sentido común:

“nuestra incapacidad para modernizar nuestro propio concepto de lo urbano nos ha conducido a un terrible urbanismo loco, que aparece por todos lados, que nos rodea, con su mediocridad, con un simbolismo sostenible de la peor calaña, con un cinismo verde, una nulidad del espacio público que se ha convertido en un espacio de exclusión cada vez más radical...” (Koolhaas, 2009).

Este panorama es usual en muchas ciudades. En España tenemos el ejemplo de Seseña (Figura 2), Illescas, Valdeluz o Costa Miño Golf..., ciudades que poseen también sus homónimos en otros países como en Irlanda la ciudad de Adamstown –por poner un ejemplo-, muestra de la alza y la bajada de la sociedad irlandesa.



FIGURA 2: Seseña (Toledo)2010 Fuente: periódico digital El Confidencial

Es un fenómeno que no es exclusivo de los considerados países desarrollados, como el caso de Kilamba ciudad situada 30 kilómetros de Luanda, la capital del país, una gran ciudad contemporánea prácticamente deshabitada, ya que la mayor parte de la población no tiene los posee medios económicos necesarios para adquirir las viviendas (Santamaría, 2012).



Kilamba (Angola) Santa Martha, 2011. Fuente: Wikipedia

Estos alardes arquitectónicos no quedan en vano, en muchos casos, además del derroche económico, tienen consecuencias ecológicas, como en el caso de la Vega de Granada (España):

“La crisis ha dejado aquí y allá, sobre todo en los bordes de La Vega, los muñones y esqueletos de numerosas urbanizaciones y edificios abandonados en plena vorágine constructiva, cuyas imágenes hirientes nos

muestran con elocuencia las verdaderas raíces de la crisis y la ausencia absoluta de respeto a la naturaleza y a las herencias culturales (...) las tierras feraces están desapareciendo bajo las manos de los especuladores. El cemento y el ladrillo se comen La Vega a bocados y, con ello, desaparece una cultura y riqueza agraria (...)" (Ruiz et al., 2010, pp. 82)

Nos hemos acostumbrado a ver este tipo de construcciones como algo normal. Como señala Cristina Miranda de Almeida (2005, pp. 11) "el pez es el último que sabe que está en el agua", o como añade José Saramago: "tendría que quedarse ciega ella también para comprender que una persona se acostumbra a todo, especialmente si ha dejado de ser persona" (Saramago, 1996, pp. 257).

No solo se han creado ciudades o barriadas sin vida, también vemos como edificios con historia situados en lugares emblemáticos y generadores de actividad, han pasado a ser edificios fantasmas que se van consumiendo con el paso del tiempo, como por ejemplo en la ciudad de Jaén los cines en el centro urbano han sido sustituidos por cines en los centros comerciales de la periferia (Sánchez, 2011).

Pero todo llega a su fin. Ha llegado el momento en el que nadie ocupa estas viviendas del extrarradio, nadie usa estos edificios. Las periferias de las ciudades están llenas de hitos muertos de actividad (Figura 3), algunas faraónicas (Ruiz, 2009) que nos recuerdan una época mejor y nos invitan a recapacitar en cómo debemos de construir y para que debemos construir.



FIGURA 3: Mil metros a medio construir del Centro Comercial Parque Nevada, en el Camino Viejo de Alhendín (Granada). Fuente: andalucianoticias.es<sup>1</sup>

Es el momento de parar, respirar hondo, pensar y empezar repensar en un diseño que devuelva de nuevo sentido y utilidad a la arquitectura.

En este sentido, muchas han sido las propuestas para repensar la arquitectura. La arquitectura contemporánea también debate su actual postura frente a la relación del hombre con la naturaleza.

En este trabajo propongo una arquitectura pensando en la persona y en el entorno y diseñada a partir del detalle (Prado y Guerrero, 2007), personalizada aunque sin perder funcionalidad. Para ello es fundamental el uso de criterios de diseño de espacios sensibles, como producto del efecto emocional y perceptivo de la memoria, imaginación y sentido común, en el hombre, considerando también, parámetros de confort (Castillo, 2009).

---

<sup>1</sup> Esta imagen corresponde centro comercial Nevada (Granada), actualmente se encuentra la obra finalizada y en funcionamiento. Cuando se escribió este texto en 2012 las obras llevaban paralizadas dese 2007. Se reiniciaron en 2014 tras varios enfrentamientos y pleitos entre los promotores privados y la administración pública. (Martín-Arroyo, 2018)

Y al repensar la arquitectura, repensar la vida desde la experiencia estética; una manera de estar en el mundo más consciente y multisensorial, que nos permita disfrutar del espacio, del arte, de la cultura y de la vida en general.

Debemos de concienciarnos y crear consciencia de la importancia que supone implicar todos los sentidos para la experiencia estética y vital de un espacio (Abad, 2011).

Necesitamos volver a percibir la gran cantidad de estímulos que nos remite nuestro alrededor y con nuestras construcciones alcanzar el equilibrio entre el hombre y la naturaleza. Cada intervención en nuestro entorno debe de ser armoniosa y equilibrada.

Defiendo una arquitectura capaz de conmovir; percibir el espacio la materia y la escala a partes iguales desde cada uno de los sentidos en nuestros órganos sensitivos; los ojos, el oído, la nariz, la piel e incluso el esqueleto y el musculo.

Propongo que la arquitectura sea una experiencia multisensorial que active consciente o inconscientemente los diferentes sentidos del ser humano para poder percibir con intensidad el mundo que nos rodea. Aunque podemos destacar las muchas experiencias sensoriales que nos aportan las creaciones artísticas contemporáneas, la arquitectura de hoy en día ha obedecido únicamente a las leyes de la percepción visual excluyendo el resto de experiencias; hápticas, olfativas, auditivas e internas; solamente activando todos nuestros sentidos podemos percibir un espacio en su totalidad (Castillo, 2009).

Quizás las siguientes palabras de José Saramago nos hagan reflexionar sobre lo que está pasando y posicionarnos en otra perspectiva:

... Había llegado incluso a pensar que la oscuridad en que los ciegos vivían no era, en definitiva, más que la simple ausencia de luz, que lo que llamamos ceguera es algo que se limita a cubrir la apariencia de los seres y de las cosas, dejándolos intactos tras un velo negro. Ahora, al contrario, se encontraba sumergido en una albura tan luminosa, tan total, que devoraba no sólo los colores, sino las propias cosas y los seres, haciéndolos así doblemente invisibles ... (Saramago, 1996, pág. 64).

Tenemos una sobrecarga de estímulos visuales que nos hace ciegos-videntes. La obra de arquitectura debe ser mucho más, al fin y al cabo, es un significante que nos transmite mediante el empleo de la luz, el color, la textura y los elementos naturales, la recepción de este mensaje a través de la percepción humana incide en la calidad de desarrollo de sus actividades y en la evolución de su personalidad (Castillo, 2009).

Ya afirmaba Carol Yordanoff, en 2010, que somos incapaces de sentir lo habitual, no lo vemos y no lo reconocemos (Callejón-Chinchilla y Granados-Conejo, 2005; Granados-Conejo y Callejón-Chinchilla, 2013).

Estamos inmersos en un automatismo perceptivo que solo el arte es capaz de destruir; la imagen no trata de facilitarnos la comprensión de su sentido, sino de crear una percepción particular del objeto, la creación de su visión y no de su reconocimiento Como hace recapacitar Pallasmaa (2005): la vista humana no es más que un artefacto en sí mismo producido por otros artefactos, a saber, las imágenes.

El automatismo perceptivo pasa por una memoria del objeto, por lo que tenemos que abrir bien los ojos y preguntarnos: ¿Abres los ojos? ¿Estás acostumbrado a abrir los ojos? ¿Sabes abrir los ojos, los abres a

menudo, siempre y bien? (Pallasmaa, 2005). Cuantas veces nos hemos mirado al espejo y nos reconocemos por la similitud de la imagen de hoy con la de ayer, o reconocemos un peine por el simple hecho de la función que tiene, aunque este haya sido sustituido por otro totalmente diferente (Yordanoff, 2010).

Aquellos aspectos de las cosas que son más importantes para nosotros permanecen ocultos debido a su simplicidad y familiaridad. No somos capaces de percibir lo que tenemos continuamente ante los ojos. (Wittgenstein citado por Sack, 2002)

Ver no es lo mismo que mirar o como señala Pierre Schaeffer (1988) oír no es lo mismo que escuchar. ¿Podríamos trasladar estos conceptos a todos los sentidos? Comer no es lo mismo que degustar o tocar no es lo mismo que palpar. Aumont (1992) afirma que la mirada es lo que define la intencionalidad y la finalidad de la visión también, con la noción de la mirada abandonamos la esfera puramente visual. En otras palabras el término “visión” alude al acto mecánico y al sistema de operaciones ópticas por el que el sujeto percibe, mientras que con el término “mirar” amplia sensiblemente el campo de la visión las múltiples variables que se esconden en el medio (Ciafardo, M 2008).

Cada sujeto mira de forma diferente, nos condiciona nuestra ideología, deseos, apetencias personales o cultura, que, al fin y al cabo, somos intermediarios por nuestro tiempo y espacio. Así el objeto es percibido no porque esté presente, sino porque es seleccionado por un sujeto y es este sujeto quien le confiere significación y sentido; en definitiva, quien lo interpreta. Más que visiones –dice Debray (1994)-, hay organizaciones del mundo y estas organizaciones son construcciones culturales, formas simbólicas con relación a una concepción de lo visible y, por lo tanto, transitorias (Ciafardo, M 2008).

Según Pallasmaa (2012) se han fortalecido y confirmado el papel del cuerpo humano como lugar de la percepción, del pensamiento y de la conciencia, y sobre la importancia de los sentidos en la articulación, el

almacenamiento y el procesado de las respuestas e ideas sensoriales. Schnaith (1987) afirma que no hay experiencia sensible “natural”. Una forma de representar supone determinada forma de percibir y la percepción es el presupuesto de la representación. Para comprender el aspecto visual de una cultura hay que tratar de comprender su carácter perceptual como condición previa. Hoy se está cada vez más convencido de que los hombres que pertenecen a culturas diferentes no sólo hablan diferentes lenguas, sino que también habitan mundos sensoriales diferentes.

Estamos a tiempo de cambiar la situación de dar un vuelco al panorama arquitectónico que se descarrila, tenemos la ocasión de transmitir y demostrar a través de la arquitectura que podemos percibir nuestro mundo con la historia, la cultura o la naturaleza que nos rodea para ser conscientes que se puede habitar la arquitectura de otra manera.

## 2.2 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

Abad, J. (2011). *Experiencia estética y arte de participación: juego, símbolo y celebración*.

Aumont, J. (1992). *La imagen*. Barcelona: Paidós.

Callejón-Chinchilla, M.D. y Granados-Conejo, I.M. (2004) Deslumbrados, Atrapados, Construidos. Del diálogo y el tiempo para una mirada sana, para la construcción personal en la escuela. *Red Visual*, 2. [www.redvisual.net/n5/n2/art7.htm](http://www.redvisual.net/n5/n2/art7.htm)

Castillo, k (2009). *Criterios de diseño polisensorial aplicables en la arquitectura habitacional en la ciudad de Loja*. [Tesis de grado]. Ecuador: Universidad de Loja.

Ciafardo, M (2008). *La Teoría de la Gestalt en el marco del Lenguaje Visual* [Tesis Doctoral]. Argentina: Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de la Plata.

Debray, R (1992). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós.

[http://www.eoi.es/artistica/experiencia\\_estetica\\_artistica.pdf](http://www.eoi.es/artistica/experiencia_estetica_artistica.pdf)

<http://www.expansion.com/2009/06/17/empresas/inmobiliario/1245270271.html>

[http://www.iacat.com/Revista/recreate/recreate07/Seccion3/3.%20Por%20los%20ci egos%20a%20la%20arquitectura%20reinventada.pdf](http://www.iacat.com/Revista/recreate/recreate07/Seccion3/3.%20Por%20los%20ci%20egos%20a%20la%20arquitectura%20reinventada.pdf)

[https://elpais.com/politica/2018/05/25/actualidad/1527260437\\_031729.html](https://elpais.com/politica/2018/05/25/actualidad/1527260437_031729.html)

Koolhaas, R. (2009) Entrevista por Javier Mozas y Aurorar F. Per. Madrid: El País.

[http://elpais.com/diario/2009/12/19/babelia/1261185157\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/12/19/babelia/1261185157_850215.html)

Martín-Arroyo, J (2018). 165 millones por una obra paralizada. *El País*. [Recurso digital].

Merleau-Ponty, M (1947). Le cinéma et la nouvelle psychologie. *Les temps modernes*. 3, 930-943. Paris: Gallimard

Miranda, C (2005). *El Árbol del Arte. Matriz trans- sensorial e intersubjetiva para el arte no visual y el silencio del yo artístico* [Tesis de grado]. Leioa: UPV-EHU

Pallasmaa, J (2005). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, SL.

Prado, D. y Guerrero, R. (2007). Manifiesto para una reinención de una arquitectura de escala humana. La riqueza multisensorial de la arquitectura vista por los invidentes. *Recreatearte*, 07, s/p.

Ruiz, J (2010). El hombre y el medio ambiente. *Actas XIV Jornadas hombre y medio ambiente*. pp. 11-50. Salamanca: Universidad de Salamanca

Ruiz, R. (2009) Las promociones inmobiliarias faraónicas, paradas por la crisis. *Expansión digital*.

Sacks, O (1997). *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Barcelona: Muchnik.

Sánchez Funez, A. (2011). Escenografía y arquitectura efímera para la valoración del patrimonio. *Arte y movimiento*, 5, pp 7-18. <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/620/547>

Santamaria, P (2012). Ciudades fantasmas en el mundo: otras Seseñas. *ABC*. <https://www.abc.es/internacional/20121124/abci-ciudades-fantasmas-201211201241.html>

Saramago, J (1996). *Ensayo Sobre la Ceguera*. Madrid: Santillana, S.A.

Schaeffer, P. (1988) [1966] *Tratado de los objetos musicales*. Madrid, Alianza.

Schnaith, N (1987). Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual. *Revista Tipográfica*, 4. Barcelona.

Yordanoff, C (1975). *La Percepción Artística*. Madrid: Rialp



---

## **Capítulo III**

BÚSQUEDA DE LOS  
SENTIDOS A TRAVÉS DE LA  
ARQUITECTURA: UN  
PROCESO DE  
INVESTIGACIÓN

---



“Hay arquitectura en serio y arquitectura espectáculo. Y yo, la que está hecha en serio, la considero conservadora pero en sentido positivo. Porque en un mundo como éste, en que todo es imagen y consumo, tratar de hacer las cosas de manera más prudente, a largo aliento, llamando menos la atención, es una actitud conservadora que está bien. Hay arquitectura que te conmueve. Y eso le pasa a todo el mundo, porque a la gente no le interesa un pepino la arquitectura, pero de vez en cuando entra a un lugar que lo deslumbra. Ahí hay arquitectura”. (Klothz, 2011, pp. 7)



---

## S U M A R I O

---

- 3.1 Ver-mirar-observar
- 3.2 La mente humana y los sentidos
- 3.3 Percepción del espacio a través de los sentidos
- 3.4 Los sentidos
- 3.5 Ocupación de los espacios y la experiencia
- 3.6 Materialidad en la arquitectura y percepción
- 3.7 Espacios sensoriales en la historia y en la actualidad
- 3.8 Referencias bibliográficas



Se está viviendo una época en la que la arquitectura como creadora de espacio, se ha olvidado de su función principal, el ser humano. Por un lado en las construcciones se ha primado del beneficio económico, por otro, se ha derrochado para disfrute de la vista y gloria de los arquitectos y mandatarios. En ambos casos, no se ha sido consciente que el equilibrio sensorial nos aportaría una percepción mucho más rica y una experiencia más humana. El individuo se ha convertido en un espectador ciego del mundo que le rodea. Este capítulo es el inicio y la toma de contacto con un tema complejo: el espacio multisensorial y su repercusión sobre el ser humano.



### 3.1 VER-MIRAR-OBSERVAR

---

"...Había llegado incluso a pensar que la oscuridad en que los ciegos vivían no era, en definitiva, más que la simple ausencia de luz, que lo que llamamos ceguera es algo que se limita a cubrir la apariencia de los seres y de las cosas, dejándolos intactos tras un velo negro. Ahora, al contrario, se encontraba sumergido en una albura tan luminosa, tan total, que devoraba no sólo los colores, sino las propias cosas y los seres, haciéndolos así doblemente invisibles ..."  
(Saramago, 1996 pp.64).

Estas palabras de José Saramago hacen reflexionar sobre nuestro propio concepto de lo que está ocurriendo con la arquitectura y estudiarlo desde otra perspectiva.

Actualmente existe una sobrecarga de estímulos visuales que convierte a los ciudadanos en ciegos-videntes. La obra de arquitectura debe ser mucho más; al fin y al cabo es un significante que trasmite mediante el empleo de la luz, el color, la textura y los elementos naturales. La recepción de este mensaje a través de la percepción humana incide en la calidad de desarrollo de sus actividades y en la evolución de su personalidad (Castillo, 2009).

El predominio de la vista en la cultura occidental ha creado un paradigma *ocularcentrista* resultado de la interpretación del mundo a través del ojo que puede ser engañoso (Martínez, 2004). Ya afirmaba Yordanoff, en 2010, que el ser humano es incapaz de sentir lo habitual, no lo ve y no lo reconoce (Callejón-Chinchilla y Granados-Conejo, 2005; Granados-Conejo y Callejón-Chinchilla, 2013).

La sociedad esta inmersa en un automatismo perceptivo que solo el arte es capaz de destruir; la imagen no trata de facilitarnos la comprensión de su sentido, sino de crear una percepción particular del objeto, la creación de su visión y no de su reconocimiento. Como hace recapacitar Pallasmaa (2005): la vista humana no es más que un artefacto en sí mismo producido por otros artefactos, a saber, las imágenes.

El automatismo perceptivo pasa por la memoria del objeto, por lo que, hay que abrir bien los ojos y preguntarse: ¿Abres los ojos? ¿Estás acostumbrado a abrir los ojos? ¿Sabes abrir los ojos, los abres a menudo, siempre y bien? (Pallasmaa, 2005).

Cuantas veces nos hemos mirado al espejo y nos reconocemos por la similitud de la imagen de hoy con la de ayer, o reconocemos un peine por el simple hecho de la función que tiene aunque este haya sido sustituido por otro totalmente diferente (Yordanoff, 2010). Aquellos aspectos de las cosas que son más importantes permanecen ocultos debido a su simplicidad y familiaridad. No se percibe lo que hay continuamente ante los ojos (Wittgenstein citado por Sack, 2002).

Ver no es lo mismo que mirar o como señala Pierre Schaeffer (1988) oír no es lo mismo que escuchar. ¿Podríamos trasladar estos conceptos a todos los sentidos? Comer no es lo mismo que degustar o tocar no es lo mismo que palpar. Aumont (1992) afirma que la mirada es lo que define la intencionalidad y la finalidad de la visión también; con la noción de la mirada abandonamos la esfera puramente visual. En otras palabras el término "visión" alude al acto mecánico y al sistema de operaciones ópticas por el que el sujeto percibe, mientras que con el término *mirar* amplía sensiblemente el campo de la visión las múltiples variables que se esconden en el medio (Ciafardo, 2008).

Cada sujeto mira de forma diferente, condiciona la ideología, deseos, apetencias personales o cultura, que al fin y al cabo, el individuo es intermediario por el tiempo y espacio. Así el objeto es percibido no porque esté presente, sino porque es seleccionado por un sujeto y es este

sujeto es quien le confiere significación y sentido; en definitiva, quien lo interpreta. Más que visiones -dice Debray (1994)-, hay organizaciones del mundo y estas organizaciones son construcciones culturales, formas simbólicas con relación a una concepción de lo visible y, por lo tanto, transitorias (Ciafardo, 2008).

Muchos aspectos de la patología de la arquitectura corriente actual pueden entenderse mediante un análisis de la epistemología de los sentidos y una crítica de la teoría ocularcentrista de nuestra sociedad en general, y de la arquitectura en particular. (Pallasmaa, 2005; Castillo, 2009).

La arquitectura contemporánea se cuestiona y debate su actual postura frente a la relación del hombre con la naturaleza. Se propone una arquitectura pensando en la persona y en el entorno y diseñada a partir del detalle, personalizada aunque sin perder funcionalidad. Para ello es fundamental el uso de criterios de diseño de espacios sensibles, como producto del efecto emocional y perceptivo de la memoria, imaginación y sentido común, en el hombre, considerando también, parámetros de confort. (Castillo, 2009)

Según Pallasmaa se han fortalecido y confirmado el papel del cuerpo humano como lugar de la percepción, del pensamiento y de la conciencia, y sobre la importancia de los sentidos en la articulación, el almacenamiento y el procesado de las respuestas e ideas sensoriales. Schnaith afirma que no hay experiencia sensible *natural*. Determinada forma de representar supone determinada forma de percibir y la percepción es el pre-supuesto de la representación. Para comprender el aspecto visual de una cultura hay que tratar de comprender su carácter perceptual como condición previa. Se está cada vez más convencido de que los hombres que pertenecen a culturas diferentes no sólo hablan diferentes lenguas, sino que también habitan mundos sensoriales diferentes (Schnaith, 1987).

Todavía se puede cambiar la situación y de dar un vuelco al panorama arquitectónico que se descarrila, es la ocasión de transmitir y demostrar a través de la arquitectura que podemos percibir nuestro mundo con la historia, la cultura o la naturaleza a través de las diferentes sensaciones.

“Mi percepción no es [por tanto] una suma de datos conocidos visuales, táctiles y auditivos. Percibo de una forma total con todo mi ser: capto una estructura única de la cosa, una única manera de ser que habla a todos los sentidos de una vez” (Merleau-Ponty, 1964, pp 20).

José Saramago reitera que todavía existe la posibilidad de salir de este mundo de ciegos con visión

"No hay bien que siempre dure, ni mal que no se ature [...] del mismo modo que no hay bien que dure siempre, tampoco hay mal que siempre dure [...] Ayer veíamos, hoy no vemos, mañana veremos, con una ligera entonación interrogativa en el tercio final de la frase, como si la prudencia, en el último instante, hubiera decidido, por si acaso, añadir la reticencia de una duda a la esperanzadora conclusión" (Saramago, 1996, pp. 55)

Muchos han sido los autores que han prestado atención a este predominio de la vista, unos para su crítica y otros en su defensa y hoy en día, este interés lo retoman los estudios de Cultura Visual.

Desde la antigüedad clásica se le ha dado mayor importancia al sentido de la vista y los filósofos han descrito como el sentido supremo. Platón considera el sentido de la vista como el gran don de la humanidad y Aristóteles como el más noble de los sentidos. Esta fijación en el sentido de la vista, a esta la hegemonía del ojo, se le ha llamado oculoctrismo, que a pesar de tener sus orígenes en la óptica y en el corriente griega, es considerado un fenómeno bastante reciente, sobre todo por las implicaciones y el poder que actualmente tienen la imagen y los artefactos de la visión en la vida del hombre (Aznárez, Callejón y Granados, 2004) -algunos empiezan a hablar de debilitamiento ante el ponderante actual consumo musical, aunque éste se presente en muchos casos unido al espectáculo visual (Guerra, 1995).

El ser humano no siempre ha estado dominado por el sentido vista. En muchos textos antropológicos ya se habla de la importancia que ha dado el hombre a otros sentidos como el olfato, el gusto, el tacto o el oído, pero toda atención especial a estos ha ido gradualmente hasta el siglo XX sustituyéndose por la vista. Aun así, como indica Castillo (2009) en muchas culturas nuestros sentidos privados -olfato, gusto, tacto- mantienen su importancia e influyen en el comportamiento y la comunicación entre los individuos.

“En el siglo XVI no se veía primero: se oía y se olía, se olfateaba el aire y se captaban los sonidos. Fue sólo más tarde cuando la vista se ocupó seria y activamente en la geometría, poniendo su atención en el mundo de las formas con Kepler (1571-1630) y Desargues de Lyon (1593-1662). Fue entonces cuando se dio rienda suelta a la vista en el mundo de la ciencia, al igual que en el mundo de las sensaciones físicas y, también, en el de la belleza” (Febvre, citado por Pallasmaa, 2005, pp 42).

El momento en que se produce la aparición de la cultura escrita según Walter (1987) fue cuando el ojo adquirió la hegemonía actual; el cambio que se produce del lenguaje oral al escrito se relaciona con el cambio del espacio sonoro al espacio visual; la expresión reemplazó el predominio de la vista y la impresión reemplazó el predominio del oído. Esto produjo un gran impacto en la conciencia humana y en el sentido de lo colectivo que quizás seguimos arrastrando hasta nuestros días.

El poder de la vista en occidente ha creado un paradigma olocentrista resultado de interpretar el medio a través del ojo, de la mirada. La cuestión no es esta hegemonía, sino la manera en la que esta perspectiva reduce la realidad, aislando la vista de su relación natural con los demás sentidos, llegando incluso a eliminarlos o inhibirlos, con lo que cada vez se reduce más la experiencia del mundo, nos separa más que nos une a él (Pallasmaa, 2005).

Solo hay que mirar al alrededor para ver la expansión negativa del mundo ocular. En estos tiempos modernos la vista se ha visto favorecida por las numerosas invenciones tecnológicas, por numerosos artefactos de la visión, que avanzan a una velocidad abismal, y posibilitan la capacidad de capturar, crear y modificar imágenes; ahora se puede ver la profundidad de la materia como en la inmensidad de espacio exterior, en vez de usarlo en beneficio de la humanización lo que hace es que nos aleja más de ella; esta proliferación de imágenes es, incluso demasiadas engañosa y tirana (Aznárez et al, 2004), anulando el resto de los sentidos llegando a desprendernos de la interacción corpórea con el mundo.

El ojo tecnológicamente transmitido y consolidado penetra es capaz de penetrar en el interior de la materia y en el espacio, y permite al hombre mirar a la vez en los lados opuestos. Señala Pallasmaa (2005) que el ser humano está siendo testigo de un retorno a las dos dimensiones; a una temporalización del espacio y a una especialización del tiempo, a pesar de tantas nuevas tecnologías a través de la velocidad las experiencias del espacio tiempo se han fundido.

Michael De Certeau (1996, pp 52) advierte “de la televisión a los periódicos, de la publicidad a todo tipo de epigrafas mercantiles, nuestra sociedad se caracteriza de un procedimiento canceroso de la vista, midiéndolo todo por su capacidad de mostrar o de ser mostrado y transmutando la comunicación en un viaje visual”. Pero lo más preocupante de este proceso es que esta producción en serie de la imaginaria visual tiende a alejar la visión de la participación e identificación emocional, y estamos pasando de la sensibilidad a la sensiblería (Callejón y Granados, 2013).

Muchos aspectos de la patología de la arquitectura actual pueden entenderse mediante un análisis de esta epistemología de los sentidos y una crítica de la teoría oculo-centrista de nuestra sociedad en general, y de la arquitectura en particular. (Pallasmaa, 2005 y Castillo, 2009). El problema, como coinciden en señalar estos autores, reside en que la arquitectura se ha considerado una forma artística de la visualidad y a lo que se le ha sumado el desarrollo de la perspectiva renacentista, aunque el movimiento moderno ha intentado acceder al sentido del gusto y a los valores modernos, intentando albergar al intelecto; el resultado ha dejado excluido a nuestros recuerdos, sueños e imaginación, incluso excluyendo al cuerpo y al resto de los sentidos.

Heidegger (1977), invita a reflexionar sobre la mirada, afirma que gran parte de los proyectos arquitectónicos de los últimos treinta años expresan tanto nihilismo como narcisismo. No se puede negar que el interés por la imagen ha dejado edificios imponentes que, sin embargo, invitan a reflexionar si este tipo de construcciones se crean y diseñan para el hombre o no facilitan el arraigo humano en el mundo.

Castillo (2009) dice que el hecho de que no se haya considerado la arquitectura sensible en los diseños arquitectónicos ha sido debido a que la arquitectura contemporánea ha establecido sobre los conceptos racionalistas y funcionalistas del pasado, los proyectos se diseñaban buscando resolver los problemas habitacionales y forma olvidándose del contenido social, su afectación psicológica en función del confort

humano y la identidad formal en la materialización del espacio. (Pallasmaa, 2005, Castillo, 2009).

Es la condición postmoderna asociada a la pérdida de temporalidad, la inmediatez y la búsqueda de un impacto instantáneo (Harvey, 1989); una “artificiosa falta de profundidad”, superficialidad obsesionada por la apariencia (Jameson, 1984). Callejón y Granados (2004) que habla de una sociedad deslumbrada, atrapada y construida por las imágenes, por el espectáculo, que no permiten el espacio ni el tiempo para la reflexión ni el diálogo, para la experiencia.

“Creo que es conveniente desafiar la hegemonía de la vista, el oclocentrismo de nuestra cultura. Y creo que necesitamos examinar de una manera muy crítica el carácter de la vista que actualmente domina nuestro mundo. Necesitamos urgentemente un diagnóstico de la patología psicológica de la visión cotidiana, y un entendimiento crítico de nosotros mismos como seres visionarios”. (Levin, 1985, pp52)

Considerando la arquitectura multi/polisensorial como solución al oclocentrismo surgen las siguientes cuestiones;

- ¿Cuál es la relación de la mente humana y los sentidos? Necesitaría saber cuál es la función de los sentidos para el hombre desde los diferentes campos del conocimiento.
- ¿Cómo se percibe el espacio? ¿Cómo intervienen los sentidos en esta percepción del espacio? ¿Cómo funcionan y qué nos aportan?
- ¿Cómo ocupa el hombre el espacio? ¿Cómo lo experimenta? ¿Qué papel tienen en ellos los sentidos? ¿Nos condiciona los

sentidos en los espacios? ¿Nos condicionan los espacios los sentidos?

- ¿Enriquecería la experiencia del habitar el espacio la arquitectura multisensorial? ¿Cómo se haría? ¿Se ha intentado alguna vez introducir el concepto de polisensorialidad en la arquitectura? ¿Existen ejemplos de ellos? ¿Hay arquitectos que construyan teniendo en cuenta la poli/multisensorialidad?

Si se trabaja la poli/multisensorialidad (es decir, si tiene en cuenta todos los sentidos) en el espacio arquitectónico, se humaniza, mejora la percepción, mejora la experiencia y por tanto, el habitar.

El hombre se ha convertido en un ser mecanizado, que no interacciona con el mundo apartado de sí mismo en el que solo se rige por la imagen. Tiene que despertar sus sentidos, debemos de rescatar su sensibilidad y el diseño se debe vincular al diseño multi-poli sensorial. (Castillo, 2009).

El cambio que se ha producido en nuestra experiencia sensitiva y perceptiva se refleja en el arte y en la arquitectura. Por lo tanto, si se busca un cambio en el papel de la arquitectura que se refuerce con aspecto sanador y evite la erosión del significado existencial, se debe analizar y reflexionar sobre los numerosos caminos por los que el arte de la arquitectura está unido a la realidad cultural y mental de nuestro tiempo (Wölfflin, 1888, Mies Van der Rohe, 1986, Álvarez, 2002, Echaide, 2002, Holl, 2003)

"La mujer del médico se sintió como si estuviera detrás de un microscopio observando el comportamiento de unos seres que ni siquiera podían sospechar su presencia, y esto le pareció súbitamente indigno, obscuro. No tengo derecho a mirar si los otros no me pueden mirar a mí, pensó". (Saramago, 1996 pp. 30)

Ante la manifestación de un hecho que nos aparece oculto hasta ahora -como nos muestra José Saramago en estas líneas-, añadimos la advertencia de Pallasmaa (2005) que aconseja que hay que ser conscientes de cómo se está viendo amenazada o marginada la arquitectura por los desarrollos y cambios políticos, culturales, económicos, cognitivos y perceptivos actuales. La arquitectura ha pasado a ser una forma de arte en peligro de extinción regida por la imagen.

Viñolas (2005) propone una nueva definición de diseño: “un proceso cultura y productivo, a través del cual el hombre resuelve de manera previsible y planificada sus necesidades, tanto biológicas como psicosociales, en un contexto determinado, interactuando con la naturaleza y consigo mismo a través de todo tipo de realidades materiales e inmateriales, procesos y sistemas, estrategias y servicios, y estableciendo un orden humano en armonía con el orden de la naturaleza” (Viñolas, 2005, pp. 119)

Son muchos los autores que apuestan por las sensaciones y los sentimientos en las obras de arquitectura para volver a humanizarla. Libeskind (2006) define la arquitectura como una percepción con dimensión intelectual y añade que es una forma de expresar mucho más allá de la realidad física construida.

Muchos autores coinciden en decir que el problema que está ocasionando el poder del ojo es la exclusión de los sentidos que lleva hacia el aislamiento, la exterioridad y el distanciamiento; quizás, señala Pallasmaa (2005), que humanizar la arquitectura y la ciudad contemporánea es consecuencia del abandono del cuerpo y de la mente y lo más importante consecuencia del desequilibrio de nuestro sistema sensorial.

¿Cómo logramos que la arquitectura sea sensible? Al fin y al cabo si la arquitectura es sensible en cierto modo, despierta el sentido humanizado de esta. Hay que descubrir una nueva forma de mirar nuestro alrededor para sentir el mundo de una nueva manera. Vivimos en un

mundo insípido en el que las personas no alcanzamos a entender, son los matices que concretan el entorno [...] acerca de los cuales nunca nos paramos a pensar, aunque en gran medida nos hacen entender el espacio como tal.

Tadao Ando citado por Sanfeliu (2008, pp 64), nos explica:

“La naturaleza pierde su integridad en el momento en que entra en contacto con la arquitectura. Su apariencia cambia, quedando reducida a elementos como la luz, el viento, el agua o el cielo. La luz, el viento, el agua o el cielo se convierten en símbolos de la naturaleza”.

La naturaleza se convierte en una abstracción, gracias a su reverberación, con la geometría incorporada en la arquitectura. (Sanfeliu, 2008). El mismo concepto de conjunto que recuerda José Saramago con estas palabras:

"Dios santo, qué falta nos hacen los ojos, ver, ver, aunque no fuese más que unas vagas sombras, estar delante de un espejo, mirar una mancha oscura difusa y poder decir, Ahí está mi cara, lo que tenga luz no me pertenece". (Saramago, 1996, pp. 77).

Pallasmaa (2005) añade que la arquitectura domestica el espacio sin límites y nos permite poder habitarlo, “pero éste debería asimismo domesticar el espacio infinito y permitirnos habitar el continuum del tiempo”.

El hombre se ha convertido en un ser mecanizado, que no interacciona con el mundo apartado de sí mismo en el que solo se rige por la imagen. Tiene que despertar sus sentidos, debemos rescatar su sensibilidad y el diseño se debe vincular al diseño multi/poli sensorial (Castillo, 2009).

El cambio que se ha producido en nuestra experiencia sensitiva y perceptiva se refleja en el arte y en la arquitectura. Por lo tanto, según Pallasmaa (2005), si se quiere un cambio en el papel de la arquitectura que refuerce con aspecto sanador y evite la erosión del significado existencial, se debe de analizar y reflexionar sobre los numerosos caminos por los que el arte de la arquitectura está unido a la realidad cultural y mental de nuestro tiempo.

"La mujer del médico se sintió como si estuviera detrás de un microscopio observando el comportamiento de unos seres que ni siquiera podían sospechar su presencia, y esto le pareció súbitamente indigno, obscuro. No tengo derecho a mirar si los otros no me pueden mirar a mí, pensó". (Saramago, 1996 pp.85)

A esta manifestación de un hecho, hasta ahora oculto, como muestra José Saramago en estas líneas, se añade la advertencia de Pallasmaa (2005) que aconseja ser conscientes de como se está viendo amenazada o marginada la arquitectura por los desarrollos y cambios políticos, culturales, económicos, cognitivos y perceptivos actuales. La arquitectura ha pasado a ser una forma de arte en peligro de extinción.

### 3.2 LA MENTE HUMANA Y LOS SENTIDOS

---

Las sensaciones son inherentes a la vida. Hay que tener claro que denominamos sensaciones. Las sensaciones son toda la información que llega al cerebro generada a través de los sentidos. Una sensación se define como el fenómeno psicológico provocado por un estímulo sobre un sentido. Son impulsos eléctricos que se desplazan a través del sistema nervioso animal y que tiene como destino final el cerebro

En todo caso, sin los sentidos no podría haber sensaciones "(Arbeláez, 2012, pp 78-79). Luria confirman que las sensaciones proceden de los sentidos que, desarrollados a través de un largo proceso evolutivo, recogen activamente y con un alto carácter selectivo las que llegan del mundo exterior. Son la principal fuente de datos sobre nuestro cuerpo y el exterior, añaden que son la base de nuestro conocimiento y desarrollo psíquico; que sin ellas la vida sería inviable (Luria, 1985; Arubeim, 1986 citados por Gómez del Águila, 2003).

En el hombre el conocimiento sensible se basa en la relación: una sensación es un hecho fisiológico y un hecho físico es igual a la unidad psicosomática del sentido (López de Juambelz, 2006). Un sonido, un sabor, un rostro, un paisaje, un perfume, un contacto corporal despliegan la sensación de la presencia y avivan una conciencia de sí mismo algo adormecida al cabo del día, a menos que se viva incesantemente atento a los datos del entorno. El mundo en que nos movemos existe mediante la carne que va a su encuentro. (Le Bretón, 2007)

La percepción tiene un fuerte carácter poli-multi sensorial; se comprende mejor con la siguiente explicación:

"observando una fruta fresca percibimos un color brillante y su redondez, mediante el sistema visual; su volumen, su peso, la textura de su piel, mediante háptico y somestésico; su aroma; su sonido, si cae al suelo, la frotamos, apretamos los dedos o le damos golpecitos, y su sabor si la mordemos o lamemos. Y, aunque su imagen mental integra todo lo anterior" (Pinillos, 1999, pp 7)

Teniendo en cuenta la apreciación de Hall, citado por Castillo, al decir que la arquitectura expresa la manifestación del ser humano en base a su conocimiento sensible y que dependiendo de cada una de las culturas se pueden establecer patrones de comportamiento de los sentidos (Castillo, 2009). Estos autores invitan a llegar a la conclusión de realizar arquitectura poli-multisensorial que enriquezca la percepción humana del espacio y le dé el sentido perdido a la arquitectura.

### 3.3 PERCEPCIÓN DEL ESPACIO A TRAVÉS DE LOS SENTIDOS

---

"Me atrevo a afirmar que somos más que un amasijo o colección de sensaciones diversas, que suceden unas a otras con una rapidez inconcebible y que se hallan en movimiento y en flujo perenne" Hume

Haciendo un recorrido por los filósofos encontramos la definición de Aristóteles para los sentidos como: "la facultad de sentir, o sea de sufrir alteraciones por obra de objetos interiores o exteriores"; en cambio Kant, "sostiene que el sentido es una facultad a través de la cual el ser vivo reacciona ante estímulos, es la receptividad de las impresiones como potencia pasiva, ya que sólo entra en actividad cuando es estimulado desde el exterior" (Castillo, 2009).<sup>1</sup>

La famosa frase de Descartes "Pienso, luego existo", para Le Bretón (2007) significa omitir la inmersión sensorial del hombre en el seno del mundo y añade que entre la carne del hombre y la carne del mundo no existe ninguna ruptura, sino que existe una continuidad sensorial. Por lo que el individuo solo toma consciencia de sí mismo a través del sentir, a través de las resonancias sensoriales y perceptivas que atraviesan al individuo este toma consciencia de su existencia.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Este texto pertenece a la ponencia impartida con el autor en el I Congreso de Investigación y Docencia en la Creación Artística. Granada, 2014.

<sup>2</sup> Este texto pertenece a la ponencia impartida con el autor en el I Congreso de Investigación y Docencia en la Creación Artística. Granada, 2014.

"Las sensaciones son inherentes a la vida. Pero primero que todo tenemos que tener claro que denominamos sensaciones. Las sensaciones son toda la información que llega al cerebro generada a través de los sentidos. Para ser más exactos procedemos a tomar definición del diccionario: fenómeno psicológico provocado por un estímulo sobre un sentido. Son impulsos eléctricos que se desplazan a través del sistema nervioso animal y que tiene como destino final el cerebro (...) En todo caso, sin los sentidos no podría haber sensaciones" (Arbeláez, 2012 pp 78-79).

Luria (1985) confirma que las sensaciones proceden de los sentidos que, desarrollados a través de un largo proceso evolutivo, recogen activamente y con un alto carácter selectivo las que llegan de mundo exterior, además son la principal fuente de datos sobre nuestro cuerpo y el exterior, añaden que son la base de nuestro conocimiento y desarrollo psíquico; que sin ellas la vida sería inviable.

En el hombre el conocimiento sensible se basa en la relación: una sensación es un hecho fisiológico y un hecho físico es igual a la unidad psicosomática del sentido (López de Juambelz, 2006). Un sonido, un sabor, un rostro, un paisaje, un perfume, un contacto corporal, despliegan la sensación de la presencia y avivan una conciencia de sí mismo algo adormecida al cabo del día, a menos que se viva incesantemente atento a los datos del entorno. El mundo en que nos movemos existe mediante la carne que va a su encuentro (Le Breton, 2007).

Dentro de la dificultad que entraña definir el espacio hay numerosas calificaciones del mismo; espacio arquitectónico, espacio de trabajo, espacio filosófico, espacio natural, espacio rural, espacio industrial, espacio ideado, espacio construido... Borie (2008), relaciona el

concepto de espacio en la arquitectura con la noción de tiempo, que no es concebible más que en función de ciertas coordenadas, que lo ayuden a medirlo y para él esto es el espacio.

Borie (2008) también explica que existen diferentes tipos de espacio consecuencia de lo expuesto anteriormente, por lo que distingue entre: el espacio arquitectónico que es el que está en relación con los elementos materiales que lo rodean (o que están incluidos en él) y que le sirven de coordenadas concretas

Estos elementos materiales se perciben como llenos o que no, forman parte del espacio (en sentido arquitectónico);

”Espacio filosófico y geométrico se considera una sustancia indefinida dentro de la cual, se encuentran los objetos sensibles”, espacio científico “como el que se define por un sistema de coordenadas o referencias abstractas más o menos arbitrarias” y espacio perceptivo y psicosociológico” en esta aceptación el espacio es algo relativo a un sujeto (en sentido filosófico), es decir, está en relación con las coordenadas físicas, psicosociológicas y sociológicas de determinados individuos. Está claro que dentro de un mismo espacio arquitectónico pueden incluirse multitud de percepciones o significaciones de él "(Borie et al, 2008 pp. 29-30).

Arhnein, citado por Almagro, define el término del espacio arquitectónico desde el punto de vista de la percepción, indicando que los objetos que contiene lo delimitan. Así establece una equivalencia entre "espacio" y "percepción del espacio". Nos propone hacerlo "desde el momento en el cual obtengamos una percepción del mismo. [...] a través

de la experiencia interactiva directa de nuestros sentidos con la realidad" (Almagro, 2008 pp 56).

Carreiras compara la representación interna del espacio con un esqueleto basado en lugares conocidos; casa, oficina, la calle donde vives, y explica que cuando exploramos más lugares conocidos los vamos representando en relación con los anteriores y el conjunto se va organizando según una jerarquía funcional y emotiva de los diferentes elementos (Carreiras, 1986). A lo que se refiere es a un esquema espacial cuya función principal es facilitar la orientación y el desplazamiento en el espacio físico, según Lynch "encontrar el camino" no funciona dando una respuesta automática del entorno, sino una solución razonable al problema de construir una representación que tenga utilidad concreta, ajustada a un espacio concreto. (Siegel, White, 1975; Siegel y Kail, 1978; Evans, 1980; Neisser, 1981; Carrerías y Codina, 1996; Lynch 1960 citado por Gómez del Águila, 2003)

Aldrete-Haal (2007) cuestiona que no sabemos muy bien de qué manera funciona el cuerpo con la mente aunque parece ser un tejido de emociones:

"nuestras emociones no resultan de un proceso lineal en el cual primero recibamos estímulos a través de nuestros sentidos y luego los interpretemos, para después codificarlos y entonces reaccionar. Ni tampoco percibimos un lugar con nuestros sentidos donde cada uno de ellos le manda información al cerebro [...] para de este modo poder concluir el tipo de espacio del que se trata y la reacción emocional que experimentamos" (Aldrete-Haal 2007, pp99).

Los órganos sensoriales se activan a través de la energía ambiental procedente del medio exterior, pero la percepción del espacio será diferente dependiendo del mecanismo receptor de cada persona (Castillo, 2009).

Cada uno de nuestros sentidos tiene características diferentes que actuarán en conjunto para lograr las sensaciones poli/multi sensoriales del espacio (Castillo 2009). Aldrete-Haal (2007) añade:

“cada sentido explora el objeto a su manera, ya que a cada uno le corresponde un ámbito diferente, pero los sentidos se comunican entre sí; el sonido modifica la percepción del color y el color por si solo crea sensaciones insospechada; además el tacto informa a la vista. Más aún, nuestra percepción de un objeto o de un espacio no solo está relacionada con su geometría, sino también con su materia, su ubicación, su punto de observación etc. Incorpora a los demás sentidos del mismo modo que a la vista. Así, no solo percibimos nuestro medio ambiente (arquitectura y paisaje) con la vista sino con la totalidad de nuestro cuerpo, en ese concierto de sensaciones de los sentidos y en el espacio”( Aldrete-Haal 2007 pp. 99).

La experiencia percibida se realiza a través de series de filtros sensoriales normalizados por la cultura y que se diferencia mucho de otras experiencias percibidas a través de otra serie. Los medios arquitectónicos y urbanos que crean las personas no son más que manifestaciones del proceso de filtración y tamización (Hall, 1993).



### 3.4 LOS SENTIDOS

---

“Sentido proviene de la palabra sentir que significa expresión genérica que incluye cualquier vaga y amplia percepción por los sentidos. Se deriva de Sentir m. (S. XVII, Aut.). Sensible, ant. (Nebr.), Sentido (Berceo)” (Corominas 1957, pp. 190 -191)

Montesinos et al, definen los órganos de los sentidos como los que aparecen en formaciones especializadas de la parte periférica del sistema nervioso, con la finalidad de informar a este de los cambios que ocurren en el exterior e interior del organismo.

"Siempre se ha hecho una distinción de los sentidos basada en su complejidad y los estímulos a los que son sensibles; sentido del tacto, sentido de la vista, sentido del oído y del equilibrio y los sentidos químicos: el gusto y el olfato (...). El aparato periférico de cada uno de ellos constituye lo que se le llama el órgano del sentido. En el caso del tacto se considera a la piel como el órgano de dicho sentido, en el caso de la vista al globo ocular, en la audición y el equilibrio el órgano del sentido es considerado el oído y para el caso del gusto y el olfato, la lengua y las fosas nasales" (Montesinos et al citados por Smith 1992 pp. 267).

Gerhard habla de su funcionamiento y utilidad, "los órganos de los sentidos sirven para la obtención de las informaciones procedentes del medio ambiente y relativas a fenómenos que se desarrollan en el

interior del organismo. Estas deformaciones, que llegan en forma de estímulos sensitivos, a los receptores específicos de los órganos sensoriales, se transforman en una serie de excitaciones nerviosas y son enviadas de esta manera al sistema nervioso" (Gerhard, 1983 pp. 574)

“En toda sensación hay un órgano y una facultad psíquica y no solo se registra la modificación fisiológica del órgano, sino que determina el conocimiento del objeto estimulador, porque la sensación más que un fenómeno biológico, es una actividad psíquica. No es una respuesta automática al estímulo físico, está influenciado por las condiciones anímicas y subjetivas”. (Carrasco de Paula , 1975 pp. 197)

Para Hall (1993) en el aparato sensorial del hombre actúan los receptores a distancia, relacionados con el examen de los objetos distantes, osea los ojos, los oídos y la nariz. Cada uno de estos receptores, que son los órganos sensoriales tiene sus características propias, están bajo el principio de interacción de los estímulos sensoriales en el proceso global de la percepción.

### 3.5 OCUPACIÓN DEL ESPACIO Y LA EXPERIENCIA

---

"Una iglesia y una casa son fundamentalmente diferentes en un nivel de pensamiento, por el otro son lo mismo. Esta interacción de semejanza y diferencia, singularidad y universalidad, es uno de los verdaderos referentes del talento de un arquitecto."  
Merleau-Ponty

De los autores se extrae la conclusión que el espacio existe por sí mismo, pero que hasta que el hombre no lo concreta y le pone medida es simplemente espacio, solo tiene sentido tras la experiencia humanizadora de este;

"Me siento a mí mismo en la ciudad y la ciudad existe a través de mi experiencia encarnada. La ciudad y mi cuerpo se complementan y se definen uno al otro. Habito en la ciudad y la ciudad habita en mí." (Pallasmaa, 2005 pp 98).

Bollnow plantea cómo el hombre se enfrenta al espacio a través de los sentidos y cómo lo podemos percibir haciendo una comparativa entre el espacio diurno y nocturno como si se denominasen según sea espacio iluminado o espacio oscuro.

Aunque a simple vista sea espacio sin más, ambos tienen ciertas características que analizándolo en profundidad lo diferencian, pertenecemos al espacio diurno, al espacio visible. Es evidente que, cuando la visibilidad de los objetos desaparece, permanecemos en el espacio pero éste tiene entonces un carácter muy distinto que comienza a

manifestarse en las posibilidades perceptivas de constituirlo: mientras al espacio diurno se accede, fundamentalmente, mediante la visión –tacto y oído son sentidos complementarios-, el espacio oscuro sólo es penetrable a través de sensaciones táctiles y auditivas. (Bollnow, 1969).

Pallasmaa introduce la imaginación en el momento en que mantenemos una experiencia háptica con un objeto, aunque este objeto lo sujetemos con las manos inmediatamente se introduce dentro de nuestra cabeza y es a través de nuestro cuerpo como se moldea la imagen que nos hemos figurado y se proyecta físicamente. Finalmente podemos estar fuera y dentro del objeto a la vez. “La obra creativa que construya un espacio debe de exigir identificación, empatía y compasión corporales y mentales. Un factor destacable en la experiencia de envolver la espacialidad, la interioridad y la hapticidad es la supresión deliberada de la visión nítida y enfocada” (Pallasmaa, 2005, pp33); la unión entre los espacios diurnos y nocturnos a los que se refería Bollnow.

Dice Victor d’Ors en su prólogo a la obra de Bollnow (1969) que debemos dirigir nuestra atención al espacio convencional. Es muy importante, urgente y emocionante para la cultura actual estudiar este espacio que se concreta en torno a nuestra cama, hasta el que nos llama, una y otra vez, desde todos los rincones del amplio mundo para susurrarnos sus íntimos secretos (Gómez del Águila, 2003).

El hombre es capaz de interactuar con el espacio a través de la arquitectura, que domestica el espacio y el tiempo, es capaz de dar a estas dimensiones físicas sus medidas, significados humanos y debe ser sensible a la percepción sensorial del hombre (Pallasmaa, 2012; Castillo 2009). Para Pallasmaa la arquitectura es el elemento mediador entre nosotros mismos y el mundo, crea marcos y horizontes para la comprensión de nuestra situación humana.

“La mejor crítica que uno puede hacer de los muchos intentos de interpretación del pasado

**Recuperación del patrimonio arquitectónico sensorial:  
El caso del Balneario de Jabalcuz, Jaén**

---

humano es que proyectan en el mundo visual pasado la estructura del mundo visual presente.” (Sanfeliu, 1997 pp. 12).



### 3.6 MATERIALIDAD EN LA ARQUITECTURA Y PERCEPCIÓN

---

"El lugar es un espacio acotado (Azara 2005). Lo que lo acota, cualifica, metamorfosea un espacio sin vida en uno habitable es la Arquitectura. La arquitectura encarna una idea sobre la tierra, el viaje que hasta entonces era a la deriva adquiere una meta, y la vida que hasta entonces estaba en un permanente presente se carga de pasado y de futuro. El viajero se instala, se aposenta. Al habitar el lugar se materializa. Adquiere todo aquello de que lo fugaz carece: la permanencia del ser. Edificar conlleva ser consciente de la propia mortalidad, de la finitud. Hacer arquitectura es hallar un lugar, convertir un sitio inhóspito en un lugar donde descansar del viaje, pero al mismo tiempo crea un lugar donde nacer, vivir y morir "(Paniagua, 2013 pp. 94)

Cada experiencia conmovedora de la arquitectura es multisensorial, partimos de que:

“La especie humana goza del patrimonio de una multisensorialidad especialmente rica y compleja que las leyes de la evolución han tratado millones de años en generar. Por eso constituye uno de nuestros deberes hacia nuestra propia naturaleza orgánica el reconocimiento, el respeto y el fomento de esta multisensorialidad, profundizando conscientemente en las capacidades de las que

la naturaleza nos ha dotado” (Viñolas, 2005 pp. 204-205).

Por lo tanto, las cualidades del espacio, de la materia y de la escala se miden a partes iguales por el ojo, el oído, la nariz, la piel, la lengua, el esqueleto y el músculo. La arquitectura implica en sí misma muchos ámbitos de la experiencia sensorial que se fusionan el uno con el otro e interactúan (Pallasmaa, 2005).

David Harvey añade que la construcción de representaciones y artefactos espaciales están aparte y fuera de la experiencia humana aunque estas prácticas tanto estéticas como culturales están ligadas y son susceptibles a la experiencia cambiante del espacio y del tiempo. Pero muchos autores nos han confirmado que esto no es así, hemos visto a lo largo de este análisis que la construcción del espacio, ya sea mediante artefactos, prácticas estéticas, culturales o construcciones arquitectónicas están íntimamente ligadas a la experiencia humana.

Nos confirma Pallasmaa (2005) que la arquitectura es la forma o instrumento con el que nos relacionamos con el espacio y el tiempo, que tienen una dimensión infinita, pues a través de la arquitectura es como le damos una escala humana para que seamos capaces de tolerar, controlar y dominar estas dimensiones.

Al percibir preconsciousmente nuestro entorno tenemos dos tipos de visión: una más enfocada en las cosas concretas y otra visión más periférica, ambas son importantes, pero la percepción periférica inconscientemente transforma las imágenes en experiencias espaciales y corporales. La visión periférica nos integra en el espacio, mientras que la visión enfocada nos expulsa de él convirtiéndonos en meros espectadores. Para Pallasmaa (2005) este es el motivo por el que los escenarios arquitectónicos y urbanos de nuestro tiempo no tienen el mismo compromiso emocional que los escenarios históricos y naturales, los espacios actuales carecen de visión periférica.

Una obra de arquitectura se experimenta a través de su esencia corpórea y espiritual plenamente integrada, no solo como una serie de imágenes retinianas. La casa para su propietario es su lugar donde se alberga el sueño, nos protege de nuestros sueños y es capaz de hacer sentir nuestro ser en su interior (Bachelard, 1993). Aunque en el exterior nos invita a soñar y en él somos capaces de poder sentir nuestro ser, pero para poder pensar necesitamos de la geometría arquitectónica de una habitación porque la geometría del pensamiento resuena en la geometría de la habitación (Pallasmaa, 2005)



### 3.7 ESPACIOS SENSORIALES EN LA HISTORIA Y EN LA ACTUALIDAD

---

A lo largo de la historia nos dice Castillo (2009) que ha sido esencial para el diseño de los espacios arquitectónicos el conocimiento de los sentidos y la sensibilidad humana. Pero la teoría y la crítica de la arquitectura moderna ha considerado el espacio como simple objeto material en vez de entenderlo como el conjunto de interacciones e interrelaciones dinámicas de los sentidos humanos. Pero Pallasmaa (2005) nos dice que aún tenemos una esperanza que permite abrir nuevos campos de visión y de pensamiento fuera del control y poder del ojo, que en nuestro tiempo se está produciendo una mirada a la arquitectura defensiva y desenfocada de nuestro tiempo y sobrecargada sensorialmente.

Algunos arquitectos durante modernidad ya comienzan a darse cuenta de la falta de humanidad en las construcciones contemporáneas, como Alvar Aalto, reconoce con sus palabras que el diseño no es solo forma, al cuestionarse cómo un sujeto entra en una habitación y los diseños formales en los que se han basado los porches o las puertas de entrada de estas viviendas crean el hábitat del hombre. (Hall, 1993)

La obra de Frank Lloyd Wright se ha caracterizado por ser extensa y muy variada; abarcó toda clase de temas pero la vivienda ha sido de sus mayores preferencias. Su paso por la arquitectura está lleno de obras con una gran riqueza y variedad. Cuando en 1936 proyectaba la Casa de la Cascada confesó que "aún tenía el concepto de que la casa era una caja en la que había que abrir agujeros para las ventanas" y que su concepción era la de "paredes que encerraban el espacio".

El cambio conceptual que se produjo en su arquitectura cuando entendió que la pared no tenía que ser el costado de una caja, sino que era el elemento de cerramiento del espacio a la vez que ofrece protección contra el calor, la tormenta, etc. Del mismo modo esa pared debía,

descubría, que a la misma vez debía de llevar el interior hacia el exterior y traer éste al interior. En ese momento advirtió, también, que la vivienda debía de asociarse a la tierra y ser "natural a su sitio en la pradera" (Sacriste, 2006 pp. 24)

Luis Barragán más allá del reflejo de una identidad cultural, buscó la creación de espacios de los sentidos con una arquitectura de la naturaleza y las costumbres: nos enseñó a ver la arquitectura, como el reflejo del alma en el espacio (Castillo, 2009) El espacio ideal debe contener elementos de magia, serenidad, embrujo y misterio que inspiren la mente de los hombres.

"La arquitectura es arte cuando consciente o inconscientemente se crea una atmósfera de emoción estética y cuando el ambiente suscita una sensación de bienestar" (Barragán, 2009, s/n).

Su arquitectura es su lenguaje en la representación de la geometría simple con el más delicado tratamiento de la luz, el color, la textura, el agua y la naturaleza.

La arquitectura de Tadao Ando busca sensaciones de calma con espacios abiertos basados en la arquitectura tradicional japonesa. En sus obras a Ando busca el desacuerdo entre forma y espacio, que conviven con el desarrollo de formas ovaladas provocando discrepancia con lo preestablecido (Castillo, 2009).

## Recuperación del patrimonio arquitectónico sensorial: El caso del Balneario de Jabalcuz, Jaén

---



Figura 2: Jardines botánicos Awaji Yumebutai

Fuente: Jeffrey Friedl Recuperada de: <http://regex.info/blog/2010-05-14/1524>

Pero es en la arquitectura del pluralismo, representada esencialmente por sus obras de gran tamaño, donde las formas vuelcan sus cualidades en las sensaciones de luz, ligereza y velocidad. Para Ando, según Castillo (2009), al contrario que la forma, el espacio no solo se cualifica y describe mediante todos los sentidos, sino que también por numerosas sensaciones más complejas derivadas de los sentidos, como son la gravedad o el equilibrio, lo que hace de su arquitectura no un mero símbolo, sino espacios que se perciben vivos y en movimiento. Las obras caracterizadas por esta arquitectura del pluralismo destacan por sus emplazamientos en espacios abiertos, rodeados de naturaleza, donde se despreocupan de su organización para centrarse estrictamente en la generación de sus espacios.



### 3.8 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

Klotz, M (2011). Mathias Klotz. Shock, Cultura y tendencia, 6, 7-9. [https://issuu.com/almancilla/docs/revista\\_shock](https://issuu.com/almancilla/docs/revista_shock)

Castillo, K G (2009). *Criterios de diseño polisensorial aplicables en la habitacional en la ciudad de Loja* [Tesis de Grado]. Ecuador: Universidad Técnica Particular de Loja.

Martínez, L (2004). *Intersecciones*. Madrid: Rueda. S.L.

Yordanoff, C. (1975). *La Percepción Artística*. Madrid: Rialp

Pallasmaa, J. (2012) *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili. Colección Arquitectura ConTextos

Pallasmaa, J (2005) *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: G.G, SL.

Sack, O (2002). *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Madrid: Anagrama.

Aumont, J.(1992). *La imagen*. Barcelona:Paidós.

Schaeffer, P (1988). *Tratados de los objetos musicales*. Madrid: Alianza Editorial S.L

mirada sana, para la construcción personal en la escuela. *Red Visual*, 2. [www.redvisual.net/n5/n2/art7.htm](http://www.redvisual.net/n5/n2/art7.htm)

Schnaith, N (1987). Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual. *Revista Tipográfica*, 4

Saramago, J (1996). *Ensayo Sobre la Ceguera*. Santillana, S.A. Madrid

Callejón-Chinchilla, M.D. y Granados-Conejo, I.M. (2004) *Deslumbrados, Atrapados, Construidos. Del diálogo y el tiempo para una mirada sana, para la construcción personal en la escuela*. *Red Visual*, 2. [www.redvisual.net/n5/n2/art7.htm](http://www.redvisual.net/n5/n2/art7.htm)

Callejón-Chinchilla, M.D. y Granados-Conejo, I.M. (2005) *Experiencias de la mirada. Por una educación saludable*. *Red Visual*, 4. <http://www.redvisual.net/n5/n4/art4.htm>

Callejón-Chinchilla, M.D (2012). *Educación y terapia artística: implementación de un proyecto de teatro negro*. [Tesis de Doctotal]. Jaén:Universidad de Jaén

Aznárez, J.P. Callejón, M.D. y Granados, I.M. (2004) . *El poder de la imagen en la construcción personal*. *Red visual*, Revista digital de educación artística y cultura visual, 2. <http://www..redvisual.net/n5/n2/articulos/art6.pps>

Heidegger,M.(1977). *The age of the world picture .The questions concerning technology and other essays*. Nueva York: Harper & Row.

Jameson, F.(1984).*Ensayo sobre el posmodernismo*.Buenos Aires: Imago Mundi.

Levin, D.M. (1985) *The Body's Recollection of Being: Phenomenological Psychology and the Deconstruction of Nihilism*. London: Routledge.

Wolfflin, H. (1888). *Renaissance and Baroque*. Cornell: University Press.

Mies van der Rohe, L (1986). *Documental 26: Mies van der Rohe*. Madrid: Arquia.

Echaide, R. (2002). *La arquitectura es una realidad histórica*. Pamplona: T6 Ediciones. Universidad de Navarra.

Holl, S. (2003) *Architecture=Integral Phenomena*. New York: Columbia University. <http://www.arch.columbia.edu/gsap/19006>.

Viñolas, J (2005). *Diseño Ecológico*. Barcelona: Blume.

Sanfeliu, I (1997). *La Arquitectura efímera. Los componentes efímeros en la arquitectura*. [Tesis Doctoral]. Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña.

Arbeláez, J. E. (2012). *El camino hacia un yo racional*. Madrid: Progreduca.

Luria, A.R (1985). *Sensación y percepción*. Barcelona: Martínez Rosa.

Gómez del Águila, L. M (2003). *La Alhambra a ciegas; propuesta de un método de comunicación del entorno abierto a personas con ceguera o baja visión*. [Tesis Doctoral] Granada: Universidad de Granada.

López de Juambelz, I R. (2006) *Ensayo los sentidos*. Ciudad de Mejiro: Universidad Nacional Autónoma de México.

Le Breton, D (2007). *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Carreiras, M y Codina, B (1994). *Diferencias entre ciegos y videntes... Representación del espacio*. Madrid :Alianza.

Pinillos, J L (1989). *Principios de Psicología*. Madrid: Alianza.

Borie, A, Micheloni, P y Pinon, P (2008). *Forma y deformación. De los objetos arquitectónicos y urbanos*. Barcelona: Editorial Reverté.

Hall, E. (1993). *La Dimensión Oculta*. México DF: Siglo Veintiuno Editores, S.A.

Corominas J. (1957). *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos.

Smith, A, V; Ferrés, E; Montesinos, M (1992). *Manual de embriología y anatomía general*. Colección Educación Materiales. Valencia: Universidad de Valencia. Valencia

Carrasco de Paula, I (1975). *Sentidos. In GER*. Tomo IV. Madrid: Rialp, SA.

Bollow, O. F (1969). *El hombre y el espacio*. Barcelona: Labor.

Paniagua,E (2013). *La existencia, el lugar y la Arquitectura*. Alicante: Club Universitario.

Viñolas, J (2005) *Diseño Ecológico*. Barcelona :Blume.

Bachelard, G (1993). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.

Sacriste, E (2006). *Frank Lloyd Wright*. Buenos Aires: Nobuko.

Recuperación del patrimonio arquitectónico sensorial:  
El caso del Balneario de Jabalruz, Jaén

---

Barragán, L (2009). *Discurso de aceptación del premio Pritzker*.

<http://www.thequietman.org/>



---

**Capítulo IV**

EMOCIÓN Y SENSACIÓN  
COMO BASE PARA EL  
DISEÑO ARQUITECTÓNICO

---



Sánchez-Fúnez, A (2017). Emoción y sensación en arquitectura como base para el diseño arquitectónico. *ASRI.Arte y sociedad. Revista de Investigación*, 13, s/n.

<http://asri.eumed.net/13/emocion-sensacion-arquitectura.html>



“Para iluminar filosóficamente el problema de la imagen poética es preciso llegar a una fenomenología de la imaginación. Entendamos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad”. Gastón Bachelard



---

## S U M A R I O

---

- 4.1 Introducción
- 4.2 La emoción, más allá de la sensación
- 4.3 Arte y emoción
- 4.4 Emoción y sensación en el espacio
- 4.5 Arquitectura emocional, arquitectura sensorial
- 4.6 Conclusiones
- 4.7 Referencias bibliográficas



Partiendo de la consideración de la arquitectura como forma de manifestación artística, se busca aquella capaz de provocar una experiencia que, más allá de la emoción, implique incluso la razón. Es preciso conocer los procesos que subyacen -el análisis y estudio de los conceptos de emoción y sensación en arquitectura-, para comprender los significados. Esto nos lleva del oculoctrismo en la arquitectura actual, a la propuesta de recuperación de una verdadera arquitectura sensorial.



## 4.1 INTRODUCCIÓN

---

“La arquitectura se considera completa con la intervención del ser humano que la experimenta” Tadao Ando

Aunque sea ya un tema debatido, el oculoctrismo es nuestro punto de partida. Según la teoría de la imagen de Mitchell (1994), venimos trabajando desde hace años, en torno a las influencias del giro visual contemporáneo, una tendencia a plasmar y visualizar la existencia que ha llegado a convertir el mundo en imagen (Mirzoeff, 1999). Mediada por los medios y tecnologías de la comunicación, la imagen ha terminado por convertirse en arma económica y política, en referente social -como ya avanzaban en 1944 Adorno y Horkheimer, en una crítica a la industria cultural y del entretenimiento-. que, apoyado en el poder de la percepción de la vista, los posibles y fáciles engaños de la mirada, en forma de espectáculo (Derbot, 1967), se mantiene nuestra percepción distraída (Benjamín, 1936), dispersa (Pandolfini, 2014), y, los afectos confundidos: más allá del consumismo al que se nos invita, otros terminan por construirnos, seducidos por la apariencia (Callejón-Chichilla y Granados-Conejo, 2004). Y esta sociedad más que sensorial, sentimentalista e irreal ha terminado por volvernos insensibles (Cencini, 2015), buscando, ya sea en forma de miedo, risa o llanto, solo, la “emoción fácil”.

Y esta cultura del espectáculo, de la apariencia se ha ido introduciendo en todos los aspectos de nuestras vidas, incluida la arquitectura, surgiendo términos como estetización de la arquitectura -y frente a esto, incluso la an-estética de la arquitectura (Leach, 2001, portada), arquitectura espectáculo, proyectos de autor -ante los

“*arquitectos estrellas*” (Faura, 2014) -, etc.; o nación rotonda<sup>1</sup> –en referencia a la multiplicación de estas en los últimos años en nuestro país, y su, en muchos casos, bizarra, decoración-. Y, en la dinámica de los concursos, encargos de obras de arquitectura, generalmente públicos – pero no solo-, los autores saben que lo importante es el poder de seducción de la presentación, a veces maquillaje, para convencer con imágenes idealizadas, “*eludiendo no solo la visión de los puntos débiles sino también su proceso de ocupación y uso, la presencia de las personas*” (Montaner y Muxi, 2016, pp 2). Y así, terminan por convertirse en obra vacía y sin usuarios; para Pallasmaa mucha piel pero, generalmente, con poco contenido, que diluye por tanto los proyectos en un oclocentrismo sin más sentido que el espectáculo y el ego del artista (Figura 1).



**Figura 1:** Vista panorámica del Metropol Parasol, Sevilla (2011), diseño del arquitecto Jürgen Mayer. Fotografía compartida por Ribendene (2013) en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AMetropol\\_parasol\\_02042011\\_001.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AMetropol_parasol_02042011_001.jpg)

---

<sup>1</sup> Así se denomina el pproyecto de Miguel Álvarez, Esteban García, Rafael Trapiello y Guillermo Trapiello que recoge desde 2013 cambios del paisaje español en los últimos años, relacionados con la construcción y la burbuja inmobiliaria. En: <http://www.nacionrotonda.com/>.

Este no es un término nuevo –el oculoctrismo ya era criticado desde el siglo XX como señala Martin Jay (2007)-, pero, indica Harasim (2016) que ha tenido “demasiada” presencia en la arquitectura de los últimos años y nos ha llevado a una arquitectura sin sentido (y sin “sentidos”). El arquitecto busca la difusión para garantizarse el reconocimiento y la permanencia, por ello no es fácil el cambio, ni seguro que se puedan "suministrar respuestas convincentes para una crisis de contenido civilizatorio"; "atrapados entre el servicio dudoso a regímenes despóticos y la exportación de utopías a sociedades exóticas, la fascinación por el tamaño les captura" -reconoce Fernández-Galiano (2009, pp 164) -.

Pero el exceso provoca la reacción y así aparecen nuevos términos como “arquitectura sensata” (Moradiellos, 2017); lemas como el de "más ética, menos estética" -de la Bienal de Arquitectura de Venecia en 2000-; y propuestas y proyectos sostenibles que van ganando espacio a la arquitectura espectáculo, incluso en concursos y premios. Nos hemos hecho conscientes de la necesidad de volver a tomar contacto con la realidad, y los sentidos siempre han sido, nuestra fuente primaria, para ello. Esto nos lleva a plantear, como Pallasmaa (2006), la necesidad de recuperar la arquitectura sensorial.



## 4.2 LA EMOCIÓN, MÁS ALLÁ DE LA SENSACIÓN

---

En la búsqueda de una arquitectura sensorial, que provoque emociones, hemos de conocer los términos, saber de los procesos que subyacen, para comprender su alcance y posibilidades y desde las teorías tradicionales a las más actuales investigaciones de la neurociencia en el campo emocional, confirman la complejidad de este campo de estudio; por ello, aquí, no hacemos más que esbozar el tema.

No es fácil hacer una definición concreta del significado de emoción, son muchas las hipótesis que a lo largo de la historia de la psicología y la filosofía se han ido planteando. Si bien durante siglos se han relacionado las emociones con lo irracional, las neurociencias están aportando una nueva visión sobre su naturaleza, siendo ahora investigadas como “vínculo fundacional de nuestras experiencias con la realidad e incluso como elemento clave de nuestra identidad como seres humanos” (Lauma, 2015, pp 20). Indica Damasio (2003) que las emociones nos orientan en el mundo y son el motivo de nuestras acciones, generando en el sujeto actos cognitivos como juicios, creencias, recuerdos, percepciones...; son reacciones automáticas, en gran parte estereotipadas, pero que se modulan por el aprendizaje, por las vivencias de cada uno; por lo que dependen del sujeto que la experimente y son sentidas con una cualidad singular y específica (Vendrell, 2009).

Las sensaciones vinculan al hombre con el exterior y son la fuente esencial de conocimiento, el inicio de toda experiencia; sentir es una facultad un proceso mediante el cual a través de nuestros sentidos ojos, nariz, lengua, oídos y piel recibimos e interpretamos la energía de los estímulos procedentes del entorno. La sensación es un proceso rápido, que cumple una función adaptativa, una respuesta frente a un estímulo. En este sentido, nos parece importante tener en cuenta, como Sherrington (1906) las clasificó según su localización; no solo nuestros receptores sensoriales interoceptivos (los clásicos de la vista, oído, gusto, tacto y olfato que nos permiten obtener las señales provenientes del mundo

exterior, fundamento de nuestros comportamientos conscientes; sino, además, los propioceptivos (que nos garantizan la información necesaria sobre la situación del cuerpo en el espacio y la postura del aparato motriz sustentador, asegurando la regulación de nuestros movimientos) y los interoceptivos (que agrupan las señales que nos llegan del medio interno de nuestro organismo y aseguren la regulación de las necesidades fundamentales).

La sensación es el proceso más básico que hay, precede a la percepción, con la que está íntimamente relacionada; la diferencia con ésta es su carácter secundario; la percepción es la interpretación que hacemos de esas sensaciones, dándoles significado y organización, aunque, es difícil saber, dónde empieza una y acaba otra (Martlin y Folley, 1996).

Consecuencia de sensaciones y percepciones es la emoción, que, según Ledoux (1999), es un proceso mucho más lento que "permite la regulación reflexiva de las emociones y la conducta emocional" (Ledoux, 1999, pp.116) para Russell y Woudzia (1986) es una experiencia subjetiva que incorpora pensamientos y deseos -pudiendo incluso ser generada por ellos-.

Lo que nos interesa es distinguir, cómo, ante un mismo estímulo, podemos tener distintas percepciones de la sensación, que varían según la persona e incluso del momento o situación; hablamos de emoción y sentimientos cuando el individuo ha generado un proceso de evaluación individualizado, un proceso emocional en el que, para Brower (1981), entre otros aspectos, la implicación de la memoria, los recuerdos son fundamentales: el hecho físico genera asociaciones diversas propias de cada individuo, creando un significado que supera la percepción en sí misma; la memoria particular de cada uno, nos permite asociar la sensación particular a un contexto dado, almacenado en nuestra memoria lo que produce emociones asociadas a ese momento vivido.

Más allá de la importante interrelación con la memoria -que modula y afecta a nuestros recuerdos-, la emoción acontece en una

determinada situación, asociada a cambios fisiológicos, expresivos y subjetivos y, se infiere a partir de las informaciones aportadas por estos tres sistemas de respuesta, independientes y que no varían entre sí necesariamente (García, 2010).

Señala Belmonte (2013) que la emoción es un proceso complejo de cognición; distintas áreas de nuestro cerebro se conectan de forma integrada para dar lugar nuestra vida emocional; y, según la teoría de Damasio (2003), los sentidos, el córtex y la memoria son las primeras estructuras implicadas en la valoración del estímulo, pero luego se han de disparar además los inductores, ejecutar y percibir la emoción, pasando para ello, por las amígdalas, el hipotálamo..., y hasta por las vísceras.

No pretendemos entrar en la discusión de si las reacciones fisiológicas y físicas son antes, durante o después; tampoco nos interesa en este momento, la diferenciación entre emociones básicas y complejas, o diferenciar entre emoción y estado emocional, mucho más complejo aun -en lo que vamos a entrar, aunque reconocemos la importancia de sus efectos-; lo fundamental es comprender, como señala Goleman (1995,pp 441) que “existen más sutilezas en la emoción que palabras para describirlas”; y, añaden Torres, Zepedia y Ekdesman (2016) para que nuestras sensaciones sean significativas, han de tener "impacto en nuestro ser, sentir y pensar" (Torres, Zepedia y Ekdesman, 2016, pp20).

Y en este sentido, es importante la capacidad multisensorialidad de la percepción. Durante mucho tiempo se analizaban los sentidos de manera individual; en los años ochenta se comenzaron a examinar las interacciones entre los distintos canales y modalidades sensoriales; y a final de los noventa, que había surgido este campo multidisciplinario de "procesos multisensoriales" (Sten, 2012). Se ha demostrado que un estímulo multisensorial produce efectos superiores a la suma de los efectos de la estimulación de cada sentido por separado; la interacción de los diferentes sentidos, enriquece la aprehensión de la realidad, la experiencia, ya que cada uno transmite una perspectiva única (Stein stein. y Stanford 2008). Y teniendo en cuenta la crisis de percepción que

actualmente vivimos y aspecto del que partimos, cuantos más sentidos impliquemos, más profunda y certera será nuestra mirada (Martínez-Liébana 1985).

De aquí surgen algunas cuestiones, aplicando estos conceptos a la arquitectura: ¿Es capaz un diseño arquitectónico de despertar nuestros sentidos? ¿Existe una arquitectura que sea capaz de emocionar? ¿Habría de ser multisensorial para ello?

### 4.3 ARTE Y EMOCIÓN

---

El arte, señalaba Gadamer (1991) es un juego, entendido como capacidad de abstracción y autorreflexión, que no tiene nada que ver con un mundo de ensoñación que nos abstraiga del entorno, sino como un espejo que nos devuelve lo observado, y exige la reconstrucción del observador. En este sentido, el error de la denominada industria cultural – como la arquitectura espectáculo-, es considerar al receptor como un “mero espectador”.

El arte, además de ser comunicación y expresión de uno mismo, nos permite acceder a nuestro interior, pero, sobre todo, es un acto de percibir intensamente, de abrirse a la sensibilidad del entorno (Eisner, 2004); entrar en relación con lo que tenemos delante, con lo que nos rodea (Martínez-Liévana, 1985); como una forma intuitiva de “acceso a la esencia” –como ya trataba Merleau-Ponty en 1945-, que nos permite hacer visible aspectos simbólicos, conexiones emocionales..., dar sentido, trascender la realidad, para aprehenderla. Arte y experiencia estética implican al sujeto; y para ello, si la percepción sensorial es fundamental, también lo es la emoción; emoción que forma parte inherente de todo esto: como señala Álvarez Medrano, “el arte no es una cualidad propia del objeto, sino un valor que se le asigna” (Álvarez, 2009, pp 10), según la reacción emocional que provoca.

Durante mucho tiempo se ha asociado el arte a lo emocional; la expresión o liberación de emociones, la catarsis, forma parte de su naturaleza (Granham, 2000); además, la actividad artística resulta agradable, satisfactoria; aunque estos, placer, belleza y emoción no llegan a explicar el valor del arte; aún hoy, no hay una teoría que lo explique, “al menos ya sabemos que la creatividad artística no es el resultado de una inspiración ‘espiritual’ misteriosa, sino el resultado del trabajo neuropsíquico intenso y coherente” (De la Gándara, 2007, pp1)

Después de que se hablara incluso de su muerte<sup>2</sup>, el arte se reconvirtió para recuperarse, de manera especial, -retomando a Dewey (1934)-, desde la experiencia, experiencia estética que configura su significado, "alcanza su unidad mediante la emoción" (Guio Aguilar, 2015 , pp 13).

Hoy debemos entender la arquitectura, como al resto de las artes, lugares de experiencia y encuentro (Callejón-Chinchilla, 2015), teniendo en cuenta, como señalaba Vigotski (1925) que la relación entre la complejidad de la representación cognitiva y la reacción emocional es inversa, pues eso podría condicionar sustancialmente nuestra forma de hacer arquitectura.

---

<sup>2</sup> Aunque es atribuido a Hegel y retomado por otros autores como Croche, Danto o Vattimo, señala Godoy (2012), que literalmente como tal, no aparece en sus escritos, sino que trata de su carácter pretérito.

#### 4.4 EMOCIÓN Y SENSACIÓN EN EL ESPACIO

---

Nadie puede dudar de la emoción que generan obras como el “Campo de pararrayos” creado por Walter de María en Nuevo México (The Lightning Field, 1977) o cualquiera de las instalaciones de Gerda Steiner y Jörg Lenzlinger, como su “Bosque cerebral” (Brainforest, Japón, 2004); quizás sea más fácil experimentar sensaciones y más evidente descubrir la emoción en espacios creados sin los condicionantes de firmeza y utilidad de la arquitectura, como es el caso, por ejemplo, de la instalación artística; no solo en obras como las de Christian Boltanski-que trabaja especialmente sobre los recuerdos y la memoria a partir de objetos-, Jenny Holzer o Dan Flavin – que juegan con las luces-, o el trabajo de Toshiko Horiuchi -que termina convirtiéndose en un parque infantil de ganchillo<sup>3</sup>; las obras de artistas como Yayoi Kusama o Chiharu Shiota, Saraceno, Turrell o Olafur Eliasson –son solo algunos de tantos-, no dejan indiferentes y generan múltiples emociones.

Pero, ¿y la arquitectura?, ¿puede ser también generadora de emociones? Como obra de arte, así debiera ser; pero, este es un tema discutido. Son de sobra conocidas las palabras de Adolf Loos en 1919: "Sólo una parte, muy pequeña, de la arquitectura corresponde al dominio del arte: el monumento funerario y el conmemorativo. Todo lo demás, todo lo que tiene una finalidad hay que excluirlo del imperio del arte" o Nikolaus Pevsner, en 1945, quien, frente a esto, señalaba diferencias: "Un cobertizo para bicicletas es un edificio; la catedral de Lincoln, una obra de arquitectura [...] el término arquitectura se aplica solo a los edificios proyectados en función de una apariencia estética" (Loos, 1980, pp 229).

---

<sup>3</sup> Combinado en una estructura exterior de madera en red (Woods of Net, 2009) realizada por Tezuka Architects + TIS & PARTNERS..

Además de la belleza, la consideración de la inutilidad del arte, establece una importante diferencia: si es útil es diseño, si no, es arte; pero –consideramos que ya desde hace mucho tiempo esta dualidad ha sido objetada; no pretendemos entrar en discusiones terminológicas pero, el diseño, como tal, surge, en concreto, con la intención de unir estética y utilidad-; esto lo hace más complejo, pero no por ello imposible -y tenemos, muchos ejemplos de ello-. Aún más allá de todo esto, las investigaciones actuales señalan la importancia de las relaciones del diseño –sea como sea- y las emociones y la importancia de tenerlas en cuenta (Morales, 2015). Además, en el panorama arquitectónico –en consonancia con el mundo que vivimos-, ya estamos viviendo una “época vanguardista” basada en las emociones y las sensaciones. Por eso, son muchos los autores -como Rasmussen 1957, Holl 2003, Pallasma 2006, entre otros-, los que han reflexionado sobre con las emociones y sensaciones provocadas por los espacios. Y, aquí se defiende, una arquitectura, que, como obra de arte y producto de diseño, sea capaz de emocionar.

Un espacio ideal –decía Barragán (1985)-, debe de contener elementos de magia, embrujo, serenidad y misterio que inspire la mente de los hombres; cuando consciente o inconscientemente aparece la emoción y el espacio es capaz de generar sensaciones, la arquitectura se convierte en arte. Y para participar de los procesos generadores de emoción, es esencial la interacción entre el espectador y el espacio. En cierto modo, este juego del arte del que habla Gadamer (1991) se traslada también a la experiencia artística ante la arquitectura, como un intercambio recíproco entre el espacio y el habitante, este presta sus emociones y asociaciones al espacio, y el espacio libera las percepciones e ideas (Pallasmaa, 2006). El valor emocional de la arquitectura se establece en las relaciones de interconexión, al moldear el espacio desde la sensorialidad, las pautas de la construcción estándar quedan subordinadas y el espacio elimina los convencionalismos para requerir la atención y alimentar la emoción del receptor (Alfaya y Muñiz, 2011). Si se obliga al espectador a mantener una observación activa, un arquitecto

puede convertir su edificio en una verdadera experiencia (Rasmussen, 1957).

Como ya hemos visto antes, las emociones están íntimamente ligadas al recuerdo, quizás por esta razón los edificios que más emocionan al espectador son aquellos que trasladan al pasado, que están cargados de cierto misticismo, que despierten la imaginación (Figura 2)... Así, lugares que son capaces de despertar más emociones en el visitante son, por ejemplo, aquellos formados por “arquitecturas ruinosas” -artistas como Piranesi, Chambres o Friederich ya expresaron el poder que la ruina recogía como umbral evocador (Martín, 2011); la ruina implora a la melancolía y al recuerdo del espectador, activando su percepción del lugar y acaba buscando reconstruir o completar, con la imaginación y bajo los conocimientos, a la ruina a su estado natural (López Silva, 2011). En este mismo sentido, otro ejemplo de arquitectura contemporánea cargada de emoción, es el Museo Judío de Berlín obra de Daniel Libeskind (1999), un clásico ya, que parte de la praxis que la arquitectura es una forma de comunicación más allá de la materialidad constructiva, es una percepción que posee una dimensión intelectual. Crea un espacio que el visitante explora con los sentidos y apela a la imaginación; la emoción surge de la identidad entre la esencia del observador y de lo observado (García Yagüe, 2015).



**Figura 2:** Fotografía de Dietmar Wiedemann (2014), compartida en:  
<https://pixabay.com/photo-2731578/1510592/>

Utilidad-firmeza-belleza, son definiciones del pasado y por ello propone Álvarez Medrano más que función-forma, función-emoción-forma; pues, para él, la arquitectura también: "es el arte de diseñar y construir espacios que generen emociones" (Álvarez Medrano, 2009, 79).

#### 4.5 ARQUITECTURA EMOCIONAL, ARQUITECTURA SENSORIAL

---

En los últimos años, además de la sostenibilidad, se despliega la arquitectura emocional, una arquitectura, como señala Bonilla (s/f) capaz de "satisfacer necesidades físicas, emocionales y espirituales" (Bonilla, s/f, s/p). Barragán (1985) creía en esta forma de entender la arquitectura: "Es muy importante para la especie humana que la arquitectura pueda conmover por su belleza. Si existen distintas soluciones técnicas igualmente válidas para un problema, la que ofrece al usuario un mensaje de belleza y emoción, esa es arquitectura" (Barragán, s/f, pp 4).

Formulada a mediados del siglo XX por el arquitecto alemán Mathias Goeritz (1960) la arquitectura emocional que se convierte en el eje y fundamento teórico y estético de su trabajo-, apela a la necesidad de diseñar y crear espacios que provoquen la máxima emoción. Pero, en este trabajo nos interesa diferenciar entre la arquitectura emocional, -que bien puede confundirse en la práctica con la arquitectura espectáculo, pues también genera emociones-, con una arquitectura sensorial, capaz también de causarlas, pero desde otra perspectiva: buscando involucrar los sentidos, una arquitectura que nos permita habitarla desde la conexión, en interacción del sujeto con el espacio, a partir de la multisensorialidad, en busca de la sensorialidad (Sánchez- Fúnez, 2013) y que requiere, por tanto, la atención y alimentar la emoción (Alfaya y Muñiz, 2011) para que el espacio sea estimulante, favoreciendo la adquisición de experiencias que ayuden a significar las sensaciones que se perciben (Álvarez Medrano, 2009). Es una arquitectura basada en un modo concreto de pensamiento que tiene lugar a través de los sentidos y del cuerpo, como decía Le Corbusier (1923); un diseño sensorial, que genere experiencias basadas en el enriquecimiento perceptivo capaces de integrar plenamente al ser humano en el espacio (Morales, 2015).

Lo que realmente, en el fondo, a los seres humanos nos interesa, más allá de la supervivencia, no es solo la apariencia; buscamos

comodidad, equilibrio psicológico, bienestar...., que nuestras emociones, son capaces de regular; pero, teniendo en cuenta, el "sentimentalismo tóxico" (Damasio, 1994); que vivimos hoy, es imprescindible para nuestro equilibrio, que sea una emoción "consciente" y su uso, "inteligente" (Belmonte, 2013). Son las emociones las que hacen que "*la mente se proyecte al exterior [...] en lugar de permanecer inmóvil e inerte*" (Nussbaum, 2001). Por ello, teniendo en cuenta las posibilidades del arte, como recurso privilegiado para lo emocional debiéramos provocar, desde el diseño y construcción de espacios, una experiencia del habitar; Saldarriaga (1951), incide en que esto ha de ser la base fundamental de la arquitectura; ha de facilitar, la experiencia vital (Rasmussen, 1957), como apertura a nuevas posibilidades de creación, la re-creación constante (Mazzotti y Alcaraz 2006), lo que nos dará una vida plena.

Para ello es necesaria una arquitectura que provoque sensaciones, allá de la suma de sentidos, una arquitectura que desde la multisensorialidad, sea capaz de proporcionar una experiencia que, evoque emociones e implique, incluso, la razón; "*sinceras en lo constructivo y sorprendentes en lo emocional*" (Alfaya y Muñiz, 2011).

Más allá de proponer ante el oclocentrismo y la cultura del espectáculo y la apariencia, la arquitectura emocional, se abren nuevas perspectivas en el diseño y la construcción de espacios, -complicando aún más la difícil labor de la arquitectura, hecha para el hombre, en su contexto, para sus necesidades-. Es necesario restaurar ;

“el cambio de paradigma en la arquitectura: un arte comprometido con la sociedad, dispuesto a aliviar sus necesidades, a proporcionar nuevas perspectivas de desarrollo tanto personal como social [...] entre la ineludible y paradójica dialéctica entre la forma y su función social” (Rubio, 2015, 13).

#### 4.6 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

Adorno, T. y Horkheimer, M. (2003). La industria cultural. Ilustración como engaño de masas. En *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, pp. 165-212. Madrid: Trotta.

Alfaya, L. y Muñiz, P. (2011). Arquitecturas de la no evidencia, en Rubén García Rubio et al. *Arquitectura sustractiva*, 265-284. León: FUNCOAL. <http://hdl.handle.net/10481/26078>

Álvarez, M. (2009). *Los valores dinámicos*. [Tesis Doctoral] Guatemala: Universidad de San Carlos. [http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/02/02\\_2311.pdf](http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/02/02_2311.pdf)

Barragán, L (1985). *Ensayos y apuntes para un bosquejo crítico*. Tamayo: Museo Rufino.

Bedolla, D. (2002). *Diseño Sensorial. Las nuevas pautas para la innovación, especialización y personalización del producto*. [Tesis Doctoral] Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña <http://hdl.handle.net/10803/6826>>

Belmonte, V.M. (2013). Cerebro y emoción: el novedoso aporte de las neurociencias a la inteligencia emocional. *Inteligencia emocional y creatividad: factores predictores del rendimiento*, pp. 107-129. Murcia: Universidad de Murcia. <http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/120450/TVMBL.pdf>

Benjamin, W. (2012). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Madrid: Adaba.

Bonilla, I. (2017). *Definición de arquitectura*. [http://iboenweb.com/ibo/docs/que\\_es\\_arquitectura.html](http://iboenweb.com/ibo/docs/que_es_arquitectura.html)

Brower, G.H. (1981). Mood and memory. *American Psychologist*, 36, 129-148.

Callejón-Chinchilla, M.D. (2015). El arte, como recurso. *Revista de iniciación a la investigación*. 6, s/p.

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/ininv/article/download/2556/2085>

Callejón-Chinchilla, M.D. y Granados-Conejo, I. (2004). Deslumbrados, atrapados, contruidos. Del diálogo y el tiempo para una mirada sana; para la construcción personal en la escuela. *Red Visual*. 2, 2004, s/p.

<http://www.redvisual.net/n5/n2/art7.htm>

Cencini, A. (2015). *¿Perdimos los sentidos? En busca de la sensibilidad creyente*. Bogotá: San Pablo.

Dalrymple, I (2016) *Sentimentalismo tóxico*. Madrid: Alianza.

Damasio, A. (1994). *El error de Descartes*, Barcelona: Crítica.

Damasio, A., *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona, Crítica, 2005 [2003].

De La Gándara, J. (2007). Neurobiología del arte. Un modelo de autoestimulación visual creativa. *Psiquiatría*. 11 (4), s/p.

<http://www.psiquiatria.com/revistas/index.php/psiquiatriacom/article/view/240/>

Debord, G. (2007). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos.

Dewey, J. (2008), *El arte como experiencia*. Barcelona: Paidós.

Eisner, E. (2004). *El arte y la creación de la mente*. Barcelona: Paidós.

Faura, R. (2014). ¿Arquitectura de autor? Sí, por supuesto. *Temes de disseny*. 30, 21-29.

<http://www.raco.cat/index.php/Temes/article/view/285973/374051>.

Fernandez-Galiano, L. (2009). Arquitectura, espectáculo y desorden, en J.A. VELA et al. *Arte y parte en la sociedad del espectáculo*. Bilbao: Universidad de Deusto. 159-165.

Gadamer, H. (2002). *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*, Madrid: Editora Nacional.

García, E. et al. (2010). *Psicología de la Emoción*. Madrid: Universitaria Ramón Areces

García, M. (2015). *El sonido de la arquitectura: aproximación al sonido real y al sonido perceptivo en el proceso creativo*. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

<https://aula3tfg.files.wordpress.com/2016/06/garcia-yaguez-sonido-de-la-arquitectura1.pdf>.

Godoy, M.J.(2012). ¿Muerte o sublimidad del arte?, Δαίμων. *Revista Internacional de Filosofía*. 57, 151-165.

<http://revistas.um.es/daimon/article/download/157431/142701>

Goeritz, M. (1960). ¿Arquitectura Emocional?. *Revista Arquitectura: ENA*. 8, 17-22.

<http://eleco.unam.mx/eleco/wpcontent/uploads/2014/09/Arquitectura-emocional-2011.pdf>

González, M.J. (2014). *Naturaleza, ética y arquitectura. Autenticidad y criterios éticos que integran el desarrollo de una arquitectura más sostenible*. [Tesis Doctoral] Madrid: Universidad Politécnica de Madrid

[http://oa.upm.es/33662/1/MARIA\\_JESUS\\_GONZALEZ\\_DIAZ.pdf](http://oa.upm.es/33662/1/MARIA_JESUS_GONZALEZ_DIAZ.pdf)

Goleman, D. (2010). *La inteligencia emocional*, Barcelona: Zeta.

Graham. G. (2000). *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*. London and New York: Routledge.

Guio, E. (2015). *Del arte a la experiencia estética: Interpretación y efectos cognitivos en la función estética*. [Tesis Doctoral] Argentina: Universidad Nacional de La Plata.

<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1171/te.1171.pdf>

Harasim, T. (2016). *La evolución histórica del ocularcentrismo en la arquitectura*. Madrid: Universidad Politécnica.

[http://oa.upm.es/39195/1/TFG\\_THEODOR\\_HARASIM.pdf](http://oa.upm.es/39195/1/TFG_THEODOR_HARASIM.pdf)

Holl, S.(2011). *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili

Jay, M.(2007). *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés contemporáneo*. Madrid: Akal.

Lamúa, C.(2015). *Intervenciones artísticas en el territorio: lugares anómalos generados por la pulsión de lo emocional*. [Tesis Doctoral] Madrid: Universidad Complutense.

<http://eprints.ucm.es/32972/1/T36328.pdf>

Le Corbusier, L. (1923). *Vers une architecture*. Paris : Les éditions Crès et Cia.

Leach, N. (2001). *La an-estética de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

Ledoux, J. (1999). *El cerebro emocional*. Barcelona: Planeta.

López, A.(2010). *La experiencia estética y su valor formativo*. Bilbao: Deusto.

López , C.(2011). Feliz estética y creación en torno a la destrucción. El caso del arte destructivo. *Activarte, Revista independiente de arte. Teoría de las artes, pedagogía y nuevas tecnologías*, 4, 59-69.

Martín, F. (2011). Razón y emoción. En Rubén García Rubio et al. (Eds.) *Arquitectura sustractiva*. León: FUNCOAL, Fundación

Cultural del Colegio de Arquitectos de León, 103-120.  
<http://hdl.handle.net/10481/26078>.

Martínez-Liévana, I. (1985). *El sentido del tacto como vía de acceso a la objetividad en Condillac*. Madrid: Córdor.

Matlin, M. y Foley, H. (1996). *Sensación y percepción*. México DF: Prentice Hall

Mazzotti, G y Alcaraz , M.(2006). Arte y experiencia estética como forma de conocer . *Casa del tiempo*, 87, 31-38.  
[http://www.difusioncultural.uam.mx/casadel tiempo/87\\_abr\\_2006/casa\\_d el\\_t iemp o\\_num87\\_31\\_38.pdf](http://www.difusioncultural.uam.mx/casadel tiempo/87_abr_2006/casa_d el_t iemp o_num87_31_38.pdf).

Merleau-Ponty, M. (1946). *Phénoménologie de la perception*. Paris : Gallimard.

Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.

Mitchell, W. (2009). *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*. Madrid,: Akal.

Montaner, J. y Muxi, Z. (2016). *Arquitectura y política. Ensayos para mundos alternativos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Moradiellos, M.(2009). Arquitectura sensata [ciudades de código abierto]. *La Ciudad Viva*. Sevilla: Consejería de Vivienda y Ordenación del Territorio de la Junta de Andalucía.

<http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=2066>

Morales, E. (2015). *Conceptuación y desarrollo del diseño sensorial desde la percepción táctil y háptica*. [Tesis Doctoral] Mexico DF: Universidad Nacional Autónoma de México).

<https://riunet.upv.es>

Morin, E. (1990). *Science avec conscience*. Paris :Seuil.

Nussbaum, M (2008), *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*. Barcelona: Paidós.

Páez, D. y Adrián, J. (1993). *Arte, lenguaje y emoción: la función de la experiencia estética desde una perspectiva vigotskiana*, Madrid: Fundamentos.

Pallasmaa, J. (2006). *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili

Pallasmaa, J. (2010), *Una arquitectura de la humildad*, Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Pandolfini, E. (2014). *Percepción dispersa: Arquitectura y tactilidad en la sociedad de la comunicación*. [Tesis Doctoral] Madrid: Universidad Politécnica.

[http://oa.upm.es/33646/1/EUGENIO\\_PANDOLFINI.pdf](http://oa.upm.es/33646/1/EUGENIO_PANDOLFINI.pdf)

Rasmussen, S. (2012). *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*. Barcelona: Reverté.

Rubio, A. (2015). Le Corbusier y la autonomía de la arquitectura Valencia: 50 Years Later International Congress, Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia.

<http://dx.doi.org/10.4995/LC2015.2015.682>

Russell, J. & Woudzia, L.(1986). Affective judgments, common sense, and Zajonc's thesis of independence. *Motivation and Emotion*, 10, 169–183. <https://doi.org/10.1007/BF00992254>.

Saldarriaga, A. (2002). *La arquitectura como experiencia. Espacio, cuerpo y sensibilidad*. Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Sánchez-Fúnez, A. (2013). Búsqueda de los sentidos a través de la arquitectura: un proceso de investigación. *Arte y movimiento*, 8, 63-80. <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/1010/957>

Stein, B. & Stanford, T. (2008). Multisensory integration: current issues from the perspective of the single neuron. *Nature Reviews Neuroscience* 9, 255-266.

Stein, B. (2012). *The New Handbook of Multisensory Processes*. Cambridge: MIT Press, 2012.

Torres, P.; Zepedia, N.; Ekdesman, D. (2016). *Menú para visitar museos de una forma emotiva, lúdica, creativa y participante*. México: NodoCultura.

[http://nuevamuseologia.net/wpcontent/uploads/2016/12/menu\\_para\\_visitar\\_museos.pdf](http://nuevamuseologia.net/wpcontent/uploads/2016/12/menu_para_visitar_museos.pdf)

Vázquez, S. (2013), *Patios del silencio: mecanismos arquitectónicos para la emoción en los patios modernos interiorizados y contemplativos en las casas españolas de los años 1950-60*. [Tesis Doctoral] La Coruña: Escuela Técnica Superior de Arquitectura

<http://hdl.handle.net/2183/10336>

Vendrell, I. (2009). Teorías analíticas de las emociones: el debate actual y sus precedentes históricos. *Revista Internacional de Filosofía*. 14, 217-240.



---

**Capítulo V**

CONSIDERACIONES PARA UNA  
ARQUITECTURA QUE EMOCIONE

---



Cita:

Sánchez-Fúnez, A. y Callejón-Chinchilla, M.D. (2017). Consideraciones para una arquitectura que emocione. AUC. Revista Arquitectura, 29, 53-61. <http://editorial.ucsg.edu.ec/ojs-auc/index.php/auc-ucsg/index>.



"No basta con ver la arquitectura; hay que experimentarla. Hay que observar cómo se proyectó para satisfacer un cometido especial y cómo se adaptó a las ideas y al ritmo de una época específica. Hay que vivir en los espacios, sentir cómo se cierran entorno a nosotros, observar con qué naturalidad se nos guía de uno a otro. Hay que ser consciente de los efectos de la textura, descubrir por qué se utilizaron precisamente esos colores, y cómo la elección dependió de la orientación de esos espacios en relación con las ventanas y con el sol".  
Rasmussen (2012, p.31)



---

## **S U M A R I O**

---

- 5.1**    Introducción
  
- 5.2**    Diseño y arquitectura emocional
  
- 5.3**    Obras    que    emocionan    buscando    la  
          sensorialidad
  
- 5.4**    Elementos y materiales para conseguir la  
          emoción
  
- 5.5**    Resultados
  
- 5.6**    Referencias bibliográficas



El diseño arquitectónico plantea soluciones a necesidades del ser humano teniendo en cuenta dos aspectos: lo utilitario y lo estético; además, hoy también se reconoce la importancia de lo afectivo-emocional. En este texto se reflexiona sobre cómo se siente y percibe la arquitectura, como un aspecto importante que se ha de tener en cuenta cuando se pretende activar los sentidos y despertar emociones del usuario a través de los espacios construidos. Aunque son muchos los que se etiquetan como emocionales, no hay un sistema conceptual específico que indique cómo provocan emociones los medios arquitectónicos. Se muestran y analizan algunos ejemplos – sin intención de realizar una revisión profunda- para considerar la necesidad de establecer criterios para la identificación de un espacio como sensorial.



## 5.1 INTRODUCCIÓN

---

“La creatividad es algo más que ser diferente. Cualquiera puede pensar de forma extraña; eso es fácil... Hacer lo sencillo, asombrosamente sencillo, eso es creatividad “Charles Mingus

“La creación artística hace referencia a una poiesis de la forma del hacer y producir que pasa por los lugares de la emoción y la sensación” (Hernández, 2013, pp.1); se produce una respuesta sensorial, una experiencia sensible, y, en esta experiencia, como decía Pallasmaa (2006, pp.10) “tiene lugar un peculiar intercambio; yo presto mis emociones y asociaciones al espacio y el espacio me presta su aura que atrae y emancipa mi percepciones e ideas”. Pero, ¿cómo ocurre todo esto? ¿Cómo se genera la emoción en el espacio? ¿Cómo se generan las sensaciones a través de la percepción espacial?

En este texto se reflexiona, a partir de ejemplos arquitectónicos, sobre la percepción del espacio, teniendo en cuenta el papel de los sentidos en estos y, en concreto, en una arquitectura que pretender ser sensorial; cuestionándose si realmente son capaces de emocionar. Es necesario, para ello, conocer cómo se materializan las sensaciones y las emociones más allá de los esquemas y factores perceptivos de discriminación y representación espacial, estrategias de pensamiento visual o cognición viso-espacial; interesa la interacción entre el estímulo y la sensación; cómo la percepción, la memoria e imaginación se relacionan para provocar la emoción. Se busca, sobre todo, saber si es posible materializar todo esto en unos criterios que permitan identificar una arquitectura que despierte especialmente las emociones.

Aunque no se profundice en ello, el punto de partida surge de la reflexión del oculo-centrismo en la arquitectura de los últimos tiempos (Sánchez-Fúnez, 2013). Tampoco se entra a desarrollar nuevas corrientes

de diseño, como las que se centran en la “poética del proyecto” - que se olvidan de conectar al sujeto con la obra- ni en otras, como son las ecológicas o sostenibles (Kim, Graves y Rigdon, 1998) que aunque responden a necesidades actuales, no son de especial relevancia respecto al tema que se trata.

Se parte de la arquitectura sensorial, que pretende superar el paradigma visual dominante y también permite cuestionarse, a partir de ellos, si realmente consigue llegar a provocar “emoción”. Existen muchos ejemplos a lo largo de la historia y en la actualidad. Se analizan una selección de obras que se consideran sensoriales y ante ellas surgen cuestiones como: ¿realmente son sensoriales?; ¿se lo propuso el autor, o no?; ¿qué emociones provocan o pueden provocar?; ¿cómo lo hacen?; ¿ha de ser la emoción un objetivo de la arquitectura?; ¿por qué?; ¿para qué?; ¿son realmente los edificios capaces de generar las emociones?; ¿cómo son estos edificios?

La arquitectura puede y debe ser emocional; pero, interesa conocer cómo se producen las emociones a través de medios estrictamente arquitectónicos, pues, aunque están catalogadas las sensaciones y se puede decir que hay pautas de diseño que las tienen en cuenta (García, 2015); en arquitectura no existe un sistema conceptual como tal que rijan y concrete las pautas a seguir (Vázquez, 2013).

Como indica Álvarez Medrano (2009), la percepción, aunque intervenga en el resultado, no es el objeto de estudio; pues podemos establecer aspectos objetivos (sensoriales) más que subjetivos (emocionales) y es por ello que la sensorialidad es el punto de partida. Emoción y sensación son términos que se pueden llegar a confundir. Buscamos una arquitectura que emocione, pero para ello debe ser sensorial, aunque hay que tener en cuenta que las percepciones, emociones y sentimientos variarán según los sujetos. De ahí, se considera, la necesidad de establecer criterios para la clasificación de un edificio como sensorial, capaz de emocionar.

## 5.2 DISEÑO Y ARQUITECTURA EMOCIONAL

---

Cuando se diseña son muchos otros los aspectos a tener en cuenta además de la estética, un diseño ha de ser creativo y apropiado para su función (Plucker, Beghetto y Dow, 2004). Actualmente, se han redescubierto además de la vista, la importancia del resto de los sentidos (gusto, tacto, olfato, oído) (Lerma, De Giorgi y Allione, 2011); y esto ha llevado a reconocer como ámbito fundamental en el diseño lo afectivo-emocional (Morales, 2015). El diseño debe seducir y para ello, quizás lo más importante es tener la capacidad de provocar una respuesta emocional; pero, no es fácil; cuando han de unirse estética y usabilidad, parece complicarse el conseguir el objetivo de generar la emoción (Greimas, 1986).

Para Luis Barragán, es importante “que la arquitectura pueda conmover por su belleza. Si existen distintas soluciones técnicas igualmente válidas para un problema, la que ofrece al usuario un mensaje de belleza y emoción, esa es arquitectura” (Barragán, 1980, s/p). Sin embargo, en torno al tema, existe controversia; hay quienes no consideran la arquitectura como arte e incluso hablan de lo peligroso de hacerlo (Hosey, 2015). No pretendemos entrar en una posible discusión sobre la inutilidad del arte, que establezca diferencias entre el diseño y otras formas de expresión artística según su utilidad (Loos, 1910) y por tanto, permita también distinguir entre un edificio y una obra de arquitectura en función de su apariencia más o menos estética (Pevsner, 1945). Como señala de nuevo Barragán (1980) consideramos que la arquitectura es obra de arte “cuando consciente o inconscientemente se crea una atmósfera de emoción estética y cuando el ambiente suscita una sensación de bienestar” (s/p).

En este trabajo se parte de que la arquitectura, como el diseño en general, es una actividad creativa que resuelve problemas prácticos para dar soluciones al ser humano (Vázquez Díez, 2013), y, por tanto, no

puede ser solo utilitaria, debe despertar emociones, participar de los procesos generadores de emoción del arte, que permitan involucrar a quien habita el espacio, de alguna manera, como decía John Ruskin (1849), en su texto *The Seven Lamps of Architecture*, su aspecto contribuya a la salud, a la fuerza y al placer del espíritu.

De hecho, se crea o quizás se intenta crear arquitectura emocional, ya que la arquitectura sensorial un tema de actualidad. Pero esto no es nuevo, ya definía Le Corbusier (1923) que la arquitectura era la responsable de conectar al hombre con el mundo mediante las emociones, elaborando y comunicando ideas. Martín Menis (2011) llega incluso a decir que entendía la emoción arquitectónica como el contenido esencial e inmaterial de la obra: la finalidad del producto arquitectónico es producir una emoción; ya sea consciente o inconscientemente; y Holl (2003) defendía que es la arquitectura, frente a otras formas artísticas la que más plenamente capta la inmediatez de nuestras percepciones sensoriales, “El paso del tiempo, la luz, la sombra y la transparencia; los fenómenos cromáticos, la textura, el material y los detalles (...) todo ello participa en la experiencia de la arquitectura” (Holl, 2003, p.9) (Figura 1).



Figura 1. Imagen de luces y sombras en arquitectura.

Fuente: fotografía sin referencias, libre de derechos de autor, recuperada de pxhere de marzo de 2017.

Como señala Morales González (2015) hemos de reconocer la importancia de lo afectivo-emocional en cualquier tipo de diseño, incluido el espacial y arquitectónico. Estética, usabilidad y emoción también han de unirse en la arquitectura, pues “el espacio tiene una influencia conductual, psicológica y emocional sobre las personas que lo habitan” (Vázquez, 2013, p. 7).

Por consiguiente, para crear arquitectura hay que partir de un concepto claro, que se basa en un modo de pensar concreto y que tiene lugar a través de los sentidos y el cuerpo, el medio que por el que se produce es la arquitectura (Le Corbusier (1923). Y esto, permite al usuario, interactuar con el espacio a un nivel holístico (Lerma, De Giorgi & Allione, 2011); el diseño sensorial es aquel que genera experiencias basadas en el enriquecimiento perceptivo, capaces de integrar plenamente al ser humano en el espacio (Morales González, 2015).



### 5.3 OBRAS QUE EMOCIONAN BUSCANDO LA SENSORIALIDAD

---

A mediados del siglo XX Goeritz (1960) desarrolla el término de arquitectura emocional, pero son muchas las obras anteriores, a lo largo de la historia, que, sin ser definidas, podríamos caracterizar como tales, pues, por unos motivos u otros buscan la sensorialidad. Aunque la forma contemporánea de diseñar parece haber perdido esta intención, aún así, podemos encontrar algunos ejemplos que buscan este fin. En ellas, el valor emocional de la arquitectura se establece en las relaciones de interconexión; al moldear el espacio desde la sensorialidad, las pautas de diseño estándar quedan subordinadas y el espacio elimina los convencionalismos para requerir la atención y alimentar la emoción del receptor (Alfaya & Muñoz, 2011); son obras que obligan al espectador a mantener una observación activa y, por ello, son capaces de generar una verdadera experiencia emocional.

El clásico ejemplo de arquitectura sensorial,- y no es la intención de este texto una revisión profunda, que será necesaria y nos planteamos como una línea de continuación-, es la Casa de la Cascada o Residencia Kaufmann (Pensilvania Estados Unidos) obra del Arquitecto Frank Lloyd Wright (1939). Se encuentra ubicada en un bosque junto a una cascada y una plataforma de roca. La situación y el sonido de la cascada fueron los motivos principales que llevaron al dueño a construir en este lugar y a este arquitecto a proyectar de este modo la vivienda. (Figura 2)



Figura 2. Casa de la Cascada de Frank Lloyd Wright.

Fuente. Fotografía de Carol M. Highsmith 2007. Archivo de la colección de la Librería del Congreso de Estados Unidos

Basada en la tradición japonesa y la búsqueda de la sensorialidad, la casa fue pensada para que se percibiera el sonido del agua y se integrara en el entorno natural; ambos factores, junto con los juegos espaciales y la iluminación de los espacios interiores, crean una sensación de movimiento en el que el contrapeso del carácter dinámico frente al estático hace que el habitante involucre todos sus sentidos. Las texturas de los materiales provocan experiencias hápticas, la fuerza del agua despierta el sentido del oído, mientras que los olores del bosque se introducen en los espacios interiores para estimular el sentido del olfato.

Cabe también destacar a Peter Zumthor –que según García (2015) coincide con Tadao Ando- en considerar el agua y la naturaleza como factores fundamentales en la experiencia y diseño sensorial; su arquitectura es el resultado de buscar desarrollar espacios sensoriales

## Recuperación del patrimonio arquitectónico sensorial: El caso del Balneario de Jabalczuz, Jaén

---

donde los sentidos formen parte de la obra arquitectónica. *Las Termas de Vals* (1996 Therme, Suiza) (Figura 3) es una de las obras más destacadas de este arquitecto, que desencadenó en otros diseños basados en la sensorialidad, como el Pabellón Suizo The Music Sound Box (2000 Hanóver, Alemania). El misticismo que envuelve a la montaña donde se sitúan las Termas junto con las cualidades térmicas, lumínicas y cromáticas de las rocas y el agua fueron las nociones que guiaron a este arquitecto.



Figura 3. Termas de Vals. Cantón de Graubunden, Suiza

Fuente. Fotografía sin referencias, libre de derechos de autor, recuperada de tripadvisor de marzo de 2017.

Al igual que la Casa de la Cascada, este complejo está diseñado de manera que se integra con la naturaleza, adueñándose de todos los fenómenos sensoriales que esta aporta, no compite con el cuerpo sino que tiene cuerpo por ella misma, es concreta y experimenta con los sentidos (Acosta, 2011).

Contrariamente, son muchos los ejemplos de arquitectura que se centran en la estética externa y superficial, olvidándose de su función principal, para quién y por qué se ha construido. Un diseño creativo, además de original, ha de ser apropiado. Quizás el resultado sea consecuencia de una serie de desafortunados acontecimientos (Wainwright, 2013), y al fin y al cabo nos guste o no, despiertan los sentidos y producen emociones, aunque no sean las más indicadas para el confort y el disfrute, para esa experiencia de la arquitectura que estamos buscando, aun más allá de la sensorialidad (Saldarriaga, 2002).

Las emociones, además, están íntimamente ligadas al recuerdo, quizás por esta razón los edificios que más afectan al espectador son aquellos que trasladan al pasado o que están cargados de cierto misticismo (Martín, 2011); como señala Barragán (1980) un espacio ideal, debe de contener elementos de magia, embrujo, serenidad y misterio que inspire la mente de los hombres.

## 5.4 ELEMENTOS Y MATERIALES PARA CONSEGUIR EMOCIÓN

---

Señala Rasmussen (2012) que para conseguir una arquitectura emocional “el arquitecto debe de conocer y saber utilizar las formas y las combinaciones entre ellas” (p. 54).

En los últimos años han crecido el número de investigaciones en las universidades que estudian la aplicación de sentidos concretos a la arquitectura, estado especialmente relacionadas: “Conceptuación y desarrollo del diseño sensorial desde la percepción táctil y háptica” (Morales, 2015) o “El sonido de la arquitectura: aproximación al sonido real y al sonido perceptivo en el proceso creativo” (García, 2015). Este interés por estudiar la relación entre la percepción y los sentidos como consecuencia de los estados emocionales, surge también en otros campos distintos al arte o arquitectura, como las investigaciones sensoriales en diseño publicitario o en educación. Un ejemplo es el estudio que realiza Stefania Lachman (2013) en el que a través de una exposición artística analiza la reacción del público ante los diferentes estímulos sensoriales que busca unas pautas de diseño para un logotipo con fines comerciales.

Pero este interés por lo sensorial llega incluso a generar movimientos artísticos y se crean términos como “sensorama”; corriente de teatro contemporáneo, multisensorial y sinestésica, fue el nombre de una máquina ideada en 1962 por Morton Heilig (Badilla y Sandoval, 2015), con la intención de conseguir este tipo de experiencias cuando no se disponían de los recursos actuales para ello-. Este término ha sido recogido por un grupo de investigadores de México cuyo objetivo es incrementar la capacidad imaginativa, creadora y consciente, logrando con él un mejor equilibrio entre la información y la experiencia, entre la emoción y lo mental, entre lo palpable y lo intangible. Para alcanzar este objetivo realizan diversas actividades para difundir el desarrollo de los

sentidos y experimentos cognitivos basados en la inteligencia emocional (Morales, 2015).

Son también muchos los artistas visuales que hoy trabajan en la búsqueda de una experiencia multisensorial, especialmente en el campo de la instalación artística como ejemplo, la plataforma denominada Suitcase Symphony de Jeriël Bobbe (2011) (citada por Lerma, De Giorgi & Allione, 2011)-, cuya finalidad es romper con los monótonos trayectos en las estaciones de transportes, a través de piezas de madera que disponen de estrías a modo de notas musicales, la distancia entre los surcos corresponde al tono, mientras que la profundidad de las estrías determina el volumen. Ambos elementos interaccionan con el sujeto a través del sonido, aumentando la percepción de ese espacio; a cada uno le generará una emoción determinada dependiendo de factores cognitivos individualizados y propios.

El Órgano Marino de Zadar (Zadar, Croacia) proyectado por Nikola Basic en 2015 (Figura 4), es un ejemplo de cómo en función de la forma y de la correcta elección de los materiales se puede crear un espacio que sea percibido solamente a través del sonido; dependiendo de la morfología y el material, el espacio reverbera de una manera diferente. Es un paseo escalonado de aproximadamente setenta metros de longitud, bajo los escalones de mármol se ubican una serie de tuberías de diferentes inclinaciones, longitudes y diámetros que crean acordes aleatorios gracias al viento y a la fuerza del agua del Mar Adriático, se generan melodías que inundan a la avenida pública a través de agujeros verticales. (García, 2015).



Figura 4 : Organo del Mar en Zadar, Croacia..

Fuente. Autor Andrej Šalov obtenida de WikimediaCommons abril de 2008.  
Libre de derechos de autor.

Abundan actualmente las experiencias -en el campo de las artes visuales, el teatro, o la gastronomía-, que buscan estimular los sentidos, - en algunos casos anulando el de la vista en el espectador o participante-, potenciando la imaginación, evocando recuerdos que son fundamentales para conseguir la emoción (García, 2015). De la misma manera, se puede hacer en el diseño y construcción de espacios, y en estos, conseguir despertar los sentidos y provocar emociones, pues como señala Holl (2003) “más plenamente que otras formas artísticas la arquitectura capta la inmediatez de nuestras percepciones sensoriales” (pp.9).

Factores como la experiencia del paso del tiempo en el espacio, la iluminación, los fenómenos cromáticos, los materiales y las texturas forman parte de la vivencia de la arquitectura y agudizan los sentidos del ser humano (Morales, 2015).

Además de las formas, existen elementos y materiales que despiertan de manera especial las emociones. Vázquez (2013) realiza estudios en patios de viviendas; los elementos más relevantes son los naturales, agua, vegetación, madera, materiales pétreos y el vidrio como elemento artificial. Cataloga las emociones según los principios taoístas; empatía, cuya base es la emoción estética, es la identificación instantánea del receptor con lo percibido que puede materializarse en la resonancia o en la armonía. Según los citados estudios el agua en su sola presencia produce esta emoción.

En general, la integración de elementos naturales en un proyecto contrapesan el carácter estático con un dinamismo que involucra más los sentidos (Harasim, 2015). En un espacio sensorial es fundamental el control sobre los materiales constructivos pero, aún así, es el proyectista el que debe saber comunicar para permitir al sujeto participar de la experiencia sensible (Bedolla, 2002).

Todos los materiales, ya sean naturales o artificiales, poseen unas características visuales intrínsecas que se expresan en un lenguaje visual materializado según su luminosidad o su cromatismo. Dependiendo de su naturaleza o el tratamiento que se le aplique a un material específico, este podrá absorber o reflejar más o menos cantidad de luz e incluso se puede tratar al material para acentuar su forma o transparencia. (Figura 5 y 6)



Figura 5. Textura de Vidrio

Fuente. Fotografía de Francisco Leao, libre de derechos de autor, recuperada de Pixabay creada en diciembre 2013



Figura 6. Burbujas en vidrio.

Fuente. Fotografía de Beverly Buckley , libre de derechos de autor, recuperada de Pixabay creada en octubre de 2017.

Respecto a sus cualidades auditivas, los materiales absorben, amplifican y reflejan el sonido; dependiendo de su naturaleza podrán ser más o menos ruidosos. Por otro lado, cada material tiene su olor propio con diferentes grados de intensidad, pero algunos poseen la característica de absorber los olores del entorno, esta será una pauta determinante para su correcta aplicación o elección. Del mismo modo, los materiales poseen cualidades táctiles que dependiendo de su naturaleza transmitirán diferentes sensaciones en la piel según su rugosidad, dureza, humedad, suavidad, y según las características térmicas frío o calor. Pero estas características táctiles se combinan con las visuales, puesto que dependiendo de su acabado, los materiales reflejan de una manera determinada la luz y pueden aportar cualidades sensitivas determinadas. (Belloda, 2002). (Figura 7)



Figura 7. Textura de madera.

Fuente. Fotografía de Anja , libre de derechos de autor, recuperada de Pixabay creada en 2014.

Son numerosos los autores que nos advierten que durante el proceso proyectual es importante tener conocimiento de las cualidades de los materiales con los que se puede diseñar, en este campo existen numerosos estudios en vías de evolución, que clasifican las cualidades sensitivas de los materiales (Bedolla, 2002). Estos métodos de estudio son complejos y subjetivos, puesto que hay ciertas propiedades de los materiales que se pueden evaluar con instrumentos o leyes físicas, pero hay otras que no se pueden describir con los métodos de medición actuales porque dependen de la percepción del sujeto (Lerma, De Giorgi & Allione, 2011).

Por eso, es necesario conocer las prestaciones que pueden otorgar los diferentes materiales constructivos sin obviar que la interpretación y percepción es propia e individualizada de cada sujeto; el resultado de un espacio sensorial no solo depende de los materiales, para conseguir una arquitectura que emocione, el proyectista debe saber comunicar para

permitir al sujeto participar de la experiencia sensible, entrar en la esencia, pues como señala García (2015), la emoción surge de la conexión entre el observador y lo observado.

## 5.5 RESULTADOS

---

Teniendo en cuenta que las emociones son consecuencias de las sensaciones, ligadas a la percepción y por ello, propias de cada sujeto, si buscamos una arquitectura emocional, lo que nos interesa generar, en principio, es la sensorialidad. Porque “Sentir un espacio va más allá de simplemente apreciar con la vista lo que la forma nos induce. Involucra una conexión intuitiva, natural, neuronal [pero] sería absurdo generalizar y tratar de racionalizar estas emociones (ya que son subjetivas entre individuos)” (Taller de Arquitectura Emocional, 2017).

Señala Goleman (1996, pp.44-46): “Existen ciertas reacciones y recuerdos emocionales que tienen lugar sin la menor participación cognitiva consciente [...] la amígdala contiene cifrada nuestra experiencia y se activa de una manera muy simple, por asociación”. Por ello, lo importante es conseguir hacer una arquitectura que sea capaz de “evocar” para establecer vínculos personales, emotivos, intelectuales...: “Cuando algo en el entorno nos hace recordar, proyectamos en la mente vivencias pasadas, vinculadas con sabores, aromas, sensaciones guardadas en nuestras experiencias y conocimientos previos. Esto es evocar” (Torres, Zepedia & Ekdesman, 2016, p.27); una experiencia anterior se suma a lo nuevo para enriquecer nuestro aquí y ahora, para detonar nuestra creatividad, para crear nuevas formas de ver y contactar con la experiencia.

Como señala Hernández (2013) es precisa la convergencia entre la sensibilidad y la técnica, de manera que posibilite la participación del sujeto, haciéndole partícipe del espacio; una ampliación de la cognición que implique calidad sensorial, que amplíe fronteras y produzca otros mundos posibles, una emergencia de ideas, paradojas, posibilidades... Por ello, la arquitectura que se busca, ha de ser holística, para que, entre el habitante y el espacio, se produzca una comunicación emocional que genere “experiencias vitales”(Morales González, 2015); “Si un arquitecto

quiere que su edificio sea una verdadera experiencia, debe utilizar formas y combinaciones de ellas que no dejen escapar fácilmente al espectador, sino que obliguen a mantener una observación activa” (Rasmussen,2012, p.54).

Esto significa que para conseguir una arquitectura emocional, que sea capaz de estructurar las percepciones, parece más efectiva la implicación del mayor número de sentidos posible simultáneamente, es decir, permitiendo el enriquecimiento perceptual, habría de ser multisensorial y no solo guiado por el oclocentrismo (Vázquez, 2013; Morales, 2015).

Además, por los ejemplos estudiados, observamos, que la naturaleza es fundamental en los diseños sensoriales, debe formar parte o sugerirla. Como decía Rasmussen (2012) que en la arquitectura se tratan cuestiones metafísicas y existenciales que ponen en contacto al ser humano con la naturaleza, el sujeto se convierte en un límite entre el espacio y la naturaleza, por lo que la arquitectura hace que sea fundamental la interacción con el sujeto con el espacio.

Pero, lo realmente importante es que el espacio evoque y provoque emociones y para ello, el arquitecto debe moldear los espacios, interior-exterior, tener en cuenta el uso de los elementos arquitectónicos como el volumen, la luz, etc., de los materiales, para captar la esencia y transmitir sensaciones, reivindicando, siempre, “la emoción de su uso” (Alfaya & Muñiz, 2011), es decir, respondiendo a las necesidades de sus ocupantes, pues los espacios, han de ser habitados

## 5.6 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

Acosta, S (2011). *La sinestesia en las Termas de Piedra Montaña – Piedra – Agua*. [Tesis Doctoral] Bogotá: Universidad Católica de Colombia.

Alfaya, L. y Muñiz, P (2011). Arquitecturas de la no evidencia. En; GARCÍA RUBIO, R. et al. (Eds.) *Arquitectura sustractiva*, 265-284. León: FUNCOAL, Fundación Cultural del Colegio de Arquitectos de León. <http://hdl.handle.net/10481/26078>

Álvarez, M.L (2009). *Los valores dinámicos*. [Tesis Doctoral]. Guatemala: Universidad de San Carlos.

Badilla, M y Sandoval, A. M. (2015). Realidad aumentada como tecnología aplicada a la educación superior: Una experiencia en desarrollo *Innovaciones Educativas Año XVII* 23, pp.41-49. <http://investiga.uned.ac.cr/revistas/index.php/innovaciones/article/view/1369>.

Barragán, L (1980). *Discurso de aceptación del Premio Pritzker de Arquitectura*. Washington: EEUU

Bedolla, D (2002). *Diseño Sensorial. Las nuevas pautas para la innovación, especialización y personalización del producto*. [Tesis Doctoral] Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña.

García, M. I (2015). *El sonido de la arquitectura: aproximación al sonido real y al sonido perceptivo en el proceso creativo*. Madrid: Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid.

Goeritz, M. (1960) "¿Arquitectura Emocional?". *Revista Arquitectura: ENA*, 8, 17-22. <http://eleco.unam.mx/eleco/wp-content/uploads/2014/09/Arquitectura-emocional-2011.pdf>

Goleman, D (1996). *La inteligencia emocional*. Barcelona,: Zeta.

Greimas, A (1986). *For a Topological Semiotics. The City and the Sign: An Introduction to Urban Semiotics*, 25–54. New York: Columbia University Press.

Harasim, T (2015). *La evolución histórica del oculacentrismo en la arquitectura*. Madrid: Escuela Superior de Arquitectura de la Universidad Politécnica de Madrid.

Hernández, I (2013). La creación artística y su relación con la investigación y la innovación. XII Congreso: *La Investigación en la Pontificia Universidad Javeriana*. Bogotá: Conversatorio sobre la creación artística. Pontificia Universidad Javeriana.

Holl, S (2003). *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, SA.

Hosey, L (2015). *Why Architecture Isn't Art (And Shouldn't Be)*. *Huffington Post* [Blog personal].

[https://www.huffingtonpost.com/lance-hosey/why-architecture-isnt-art-and-shouldnt-be\\_b\\_8447388.html](https://www.huffingtonpost.com/lance-hosey/why-architecture-isnt-art-and-shouldnt-be_b_8447388.html)

Kim, J, J, Graves, J y Rigdon, B (1998). *Pollution Prevention in Architecture. National Pollution Prevention Center For Higher Education*. Michigan,: University of Michigan. <http://www.umich.edu/~nppcpub/resources/compendia/ARCHpdfs/ARCHHintIntro.pdf>

Lachman, S (2013). *Sensorama un viaje a través de los sentidos*. Veritas: Universidad Veritas.

<https://issuu.com/stefanialachman/docs/anteproyecto>

Le Corbusier, L (1923). *Vers une architecture*. Paris: Les éditions Crès et Cia.

Lerma, B. E., Giorgi, C y Allione, C (2011). *Design e materiali. Sensorialità sostenibilità progetto. Designing Pleasurable Products and Interface* .51-54

Loos, A (1980). *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gili.

Martín, F (2011). Razón y emoción. En Rubén GARCÍA RUBIO et al. (Eds.) *Arquitectura sustractiva*, 103-120. León: FUNCOAL, Fundación Cultural del Colegio de Arquitectos de León.

Morales González, E.C (2015). Conceptuación y desarrollo del diseño sensorial desde la percepción táctil y háptica. [Tesis Doctoral] Valencia: Universidad Politécnica de Valencia.

Pallasma, J (2006). *Ojos en la piel: La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, SA.

Pevsner, N (1943). *An outline of European Architecture*. Londres: Penguin Books.

Plucker, J A., Beghetto, R A. & Dow, G T. (2004). Why isn't creativity more important to educational psychologists?. *Potentials, pitfalls, and future directions in creativity research. Educational Psychologist* 39, 83-96. [http://dx.doi.org/10.1207/s15326985ep3902\\_1](http://dx.doi.org/10.1207/s15326985ep3902_1)

Rasmussen, S E (2012). *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro encuentro*. Barcelona: Editorial Reverté.

Saldarriaga, A (2002). *La Arquitectura como experiencia: espacio, cuerpo y sensibilidad*. Bogotá: Villegas Editores.

Sánchez-fúnez, A (2013). Búsqueda de los sentidos a través de la arquitectura: un proceso de investigación. *Arte y movimiento* ,8, 65-82. <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/1010>

Taller de arquitectura emocional (2017). <http://www.taemocional.com/TAE.html>

Torres, P, Zepedia, N, Ekdesman, D (2016). *Menú para visitar museos de una forma emotiva, lúdica, creativa y participante*. NodoCultura.[http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2016/12/menu\\_para\\_visitar\\_museos.pdf](http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2016/12/menu_para_visitar_museos.pdf)

Vázquez, S (2013). *Patios del silencio: mecanismos arquitectónicos para la emoción en los patios modernos interiorizados y contemplativos en las casas españolas de los años 1950-60*. [Tesis Doctoral] Coruña: Universidad de La Coruña. <http://hdl.handle.net/2183/10336>

Wainwright, O (2013). Baubles on pedestal .*Fullcrum* 67, s/p

Zumthor, P (2004). *Pensar en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.

---

**CAPITULO VI**

DISEÑO SENSORIAL A LO  
LARGO DE LA HISTORIA,  
ENTRE ORIENTE Y  
OCCIDENTE

---



“Inevitablemente todos proyectamos algo hacia los demás. Cuando se consigue la luz adecuada para brillar, nace un momento imparable.”

(Vanesa Martín, 2014)



---

## S U M A R I O

---

- 6.1 La intuición como actitud
- 6.2 El placer de los sentidos: cultura Islámica
- 6.3 Sentir a través: cultura Japonesa
- 6.4 Exaltación emocional: El Romanticismo
- 6.5 Restauración del Patrimonio Occidental: La Ruina
- 6.6 Referencias bibliográficas



El desarrollo de la investigación hace preciso un análisis documental más concreto del diseño sensorial antes de introducirnos en el estudio del caso que tratamos; rehabilitación de un edificio sensorial “Balneario de Jabalcuz”. Por ello, en este capítulo se describen y analizan con más detalle características y elementos de diseño que hacen sensorialmente diferentes a ejemplos arquitectónicos, que a lo largo de la historia, han destacado por ser capaces de emocionar a través de los sentidos a sus visitantes -aunque no se hayan encontrado investigaciones que lo demuestren-. Partiendo de la intuición, como herramienta en el proceso creativo del arquitecto, se ha buscado analizar culturas opuestas geográficamente y con contextos históricos diferentes, que han influido en el desarrollo de la arquitectura sensorial y en la restauración de este patrimonio.



## 6.1 LA INTUICIÓN COMO ACTITUD

---

“Arquitecto llamaré a aquél que con método seguro y perfecto sepa proyectar racionalmente y realizar prácticamente, a través del desplazamiento de los pesos y mediante la reunión y la conjunción de los cuerpos, obras que del mejor modo se adapten a las necesidades más importantes del hombre” (Alberti, 1996, pp. 5-6)

La arquitectura es la expresión de una civilización, un recurso artístico con intención que se formaliza y realiza en el tiempo y en el espacio (Le Corbusier, 1923). Echaide (2002) considera la arquitectura como realidad histórica, que vive al compás de la vida del hombre y él es su razón de existir (Álvarez, 2002). Wöllin (Renaissance and Barock, 1888) ya la entendía como expresión de un tiempo, que reproducía la manera de comportarse del hombre, revelando en sus relaciones monumentales el sentido vital de una época.

El individuo consciente o inconscientemente siempre ha buscado configurar lugares para su propio disfrute o transformación personal, espacios donde poder evadirse y olvidarse de la monotonía cotidiana o simplemente poder relacionarse con un determinado entorno para fundirse con su propio hábitat.

La arquitectura es un fenómeno integral, los edificios establecen relaciones con la historia, con el entorno, con la cultura en la que se construyen, pero también con el hombre, con sus emociones y pasiones (Holl, 2003).

La manifestación artística se percibe como bella a través de los sentidos (Pedrós, 2013); la arquitectura es un arte multisensorial capaz de

despertarlos para poner en juego las emociones de quien la experimenta (Neutra, 1954; Sánchez-Fúnez, 2013).

El arquitecto es el encargado de crear el espacio, mentalmente crea formas que golpean los sentidos y despiertan las emociones mediante la relación de los espacios; para Le Corbusier (1923) es el arquitecto, a través de este proceso creativo, quien determina movimientos diversos en el corazón y en el espíritu: es aquí donde advertimos la belleza. (Palmese, 2014)

Pero este proceso creativo está basado en los sentimientos, la percepción del creador y sobretudo en su intuición. La arquitectura como arte, está íntimamente relacionada con los procesos científicos, pero también con aquellos que guían al arte (Shallacross, 2001). Aunque se ha intentado cuantificar métodos que regulen el proceso creativo arquitectónico, nunca llegará a ser una ciencia metódica y exacta, puesto que hacer arquitectura es un proceso basado en el instinto para crear arte (Aalton, 1940).

En arquitectura la intuición se convierte en una herramienta de conocimiento (Manzano, 2016), es una actitud propia del pensamiento (Alvarez, 2013) fundamental en un arquitecto.

“La intuición en el arte no se limita a la visión creativa o a imágenes a las que consecuentemente se les da forma. El proceso creativo en sí es guiado por la intuición del artista que le deja saber cuándo está “bien”, a diferencia del matemático, el artista no necesita justificar racionalmente sus percepciones intuitivas de lo que está bien” (Schallacross, 2001, pp 21).

Contreras y Gómez (2012) hablan, incluso, de “Inteligencia Intuitiva” como la capacidad para desarrollar la visión y la aplicación de las nuevas ideas o posibilidades ante una situación concreta.

Pero para poder hacer arquitectura no solo basta con ser inteligente, la arquitectura plantea problemas funcionales y necesita de creatividad. Widogsky (2005) añade que la intuición está íntimamente relacionada con la creatividad, es propia de cada sujeto y se desarrolla a partir de las vivencias personales, además puede ser educadas: desarrollar la percepción para dejar fluir la intuición (López, 2017). Pero, independientemente, siguiendo la teoría de las Inteligencias Múltiples de Gardner (1993) cada persona tiene un perfil particular de inteligencia, esto hace que cualquiera no sea capaz de desarrollar-educar, en igual medida, la intuición y creatividad necesaria para hacer o entender arquitectura.

La intuición tiene un papel fundamental en el inicio del proceso de diseño arquitectónico, donde las capacidades interpretativas de la intuición acaban configurando formas y espacios que tienen como objeto satisfacer las necesidades de la vida humana (Manzano, 2016).

Como señala Gadamer (1970) en su “Teoría de la Recepción” el significado de una obra no se puede reducir a la intención del autor puesto que también depende del contexto y de la interpretación.

Lo más esencial son las relaciones entre la obra y su receptor; relaciones que implican necesariamente al productor (Gadamer, 1970). La obra se entiende inmersa en un proceso dinámico, constituido por la confluencia simultánea de ella misma, el lector y el autor; es un proceso comunicativo de mucha mayor amplitud, en el que, como en todo proceso de este tipo, se dan los tres elementos que lo configuran: el autor que emite la señal, la obra, constituida por signos portadores de mensajes y el lector que recibe la información, la interpreta y, como consecuencia de lo cual le da sentido (Jauss, 1987)

Centrándonos en el espacio; “La inmersión sensorial en el paisaje se consigue, en cierta manera, cuando el sujeto se siente como elemento que forma parte del mismo entorno” Conrad (2005, pp. 141). Lo que nos viene a decir es que para poder llegar a la inversión sensorial del espacio tiene que ser el sujeto quien convierta esa experiencia en una transformación personal.

Esta necesidad de hacer sentir al usuario parte del espacio, tanto natural como construido, ha estado presente desde los inicios de las civilizaciones. La arquitectura, no solo ha configurado espacios como lugares de refugio, sino que ha buscado crear espacios para cubrir necesidades espirituales o quizás emocionales del hombre.

En adelante se van a analizar los elementos que han caracterizado a las diferentes culturas en busca de satisfacer estas necesidades. Aunque debido a la diversidad cultural que se va a estudiar en estas líneas no se tratan los mismos conceptos, ya que en cada caso prima la particularidad arraigada en cada una de ellas.

## 6.2 EL PLACER DE LOS SENTIDOS: CULTURA ISLÁMICA

---

“... líneas que se estiran, se entrelazan y acarician, sin otro significado que ellas mismas, música abstracta, meditación, matemática eterna...” (Yourcenar, 2017 pp. 91)

La arquitectura islámica es la consecuencia de “un pueblo que vive de sensaciones” (Tito, 2015, pp. 34) y debe entenderse como el reflejo de una cultura que está determinada por cualidades enlazadas al Islam, como fenómeno cultural (Apud, 2006). Ya se afirma en el Manifiesto de la Alhambra que “el jardín musulmán es, ante todo, un intento de representar el Paraíso en la Tierra” (Tito, 2015, pp. 34) y como consecuencia sus jardines, íntimamente ligados a la arquitectura construida, son el resultado de un artificio teológico (Tito, 2015)

Esta representación e imagen del Paraíso, a través de jardines permanentes y eternos, estuvo siempre presente desde los inicios de la cultura Islámica, atribuyéndole un sentido religioso, pero no real (Abad, 2006 y Tito, 2005). Para este pueblo la naturaleza es el origen de la vida y la arquitectura debe de estar íntimamente a ella, las configuraciones arquitectónicas musulmanas no pretenden delimitar la edificación del jardín sino crear una transición para que se integren ambas partes (Abad, 2006).

Tito (2005) distingue dos tipologías de jardín dependiendo de su finalidad: por un lado como un huerto que complementa a la edificación para dotar de utilidad a un elemento ideado, como lugar exclusivo de lujo y deleite sensorial, o simplemente el jardín como lugar de entretenimiento y ocio, cuya finalidad es exclusivamente para el disfrute.



**Figura 1.** Jardines de los Reales Alcázares de los Reyes Cristianos (Córdoba)

Fuente: Fotografía sin referencias. Recuperada de Pixabay, junio de 2018.

<https://pixabay.com/es/espaa-c3%B1a-c3%B3rdoba-europa-antigua-2027611/>

A diferencia de la finalidad de la arquitectura occidental cristiana, en la poesía árabe se describían los edificios y jardines como muestra del potencial sensorial que posee esta cultura. Siendo, estos poemas, la única documentación escrita descriptiva que existe del carácter sensorial en las construcciones.

No es necesario que esté documentado para saber que esta arquitectura es concebida como objeto de placer para los sentidos, la propia experiencia personal al introducirnos en ella hace que despierten sensaciones y genere emociones. Un ejemplo es cómo el sentido del oído se enfatiza en esta arquitectura, en los jardines el murmullo del agua hace que sea el articulador de los espacios, mientras que en los edificios incluso las cúpulas introducen ecos gratos (Borrás, 1994).

En todas las épocas y lugares del mundo musulmán podemos encontrar esta “arquitectura oculta”. Una arquitectura que realmente existe cuando se accede a ella y se obtiene la experiencia de su interior. En general esta arquitectura no es notoria o visible desde el exterior como un monumento o símbolo visible para todos y de todas partes como sucede con la arquitectura del mundo occidental Apud, 2006).

La arquitectura musulmana ha sido motivo de inspiración a arquitectos contemporáneos como Le Corbusier, el que añade que la arquitectura árabe nos da una preciosa lección, no es una arquitectura que tenga unas pautas establecidas de diseño, solamente al experimentarla se entiende la capacidad sensorial. Para Le Corbusier la enseñanza de la arquitectura árabe es muy amplia, es una arquitectura capaz de ir desarrollándose según el sujeto se va introduciendo en ella, al andarla y vivirla entienden las reglas por la que se rige (Cachorro, 2015).

Luis Barragán entiende la arquitectura andalusí como la arquitectura de la emoción. Así, en sus obras perseguía conseguir emoción de espacios cerrados que provocaran continuos misterios y sorpresas. Se basaba en crear emoción a raíz de generar constantes descubrimientos, simulando los patios de la Alhambra (Cachorro, 2015). En la Alhambra se consigue el factor sorpresa con una arquitectura de paisajes realizada con murallas y muro, y secuencias de espacios que generan secuencias en los que se pasa de una reja a otra reja, de un patio con agua a otro, para enfatizar los sentidos.

En la arquitectura andalusí de la Alhambra se ha conseguido materializar los aspectos sensitivos y espirituales del ser humano, utilizando sabiamente los recursos arquitectónicos e integrándolos con la naturaleza (Apud, 2006). El vínculo entre arquitectura y naturaleza se puede considerar uno de los factores más importantes de la cultura islámica.



**Figura 2:** Jardines de la Alhambra (Granada)

Fuente: Fotografía sin referencias. Recuperada de Pixabay, junio de 2018.

<https://pixabay.com/es/alhambra-granada-jard%C3%ADn-andaluc%C3%ADa-2715759/>

Es fundamental para la caracterización de esta arquitectura como sensorial/emotiva la relación con los jardines y el protagonismo de ellos en esta cultura. El Palacio de Comares de la Alhambra de Granada es un ejemplo de obra arquitectónica en la que se estimulan los sentidos del tacto, oído vista y olfato. Se utilizan intencionadamente los elementos arquitectónicos como estímulo de los sentidos del usuario, ya que posee una importante componente sonora, además de espacial, donde el agua es el elemento capaz de articular melodías con ayuda de las pantallas murarías de los edificios.

Los parques ingleses o franceses son incomparables con el hechizo que guardan los jardines árabes ya que en ellos priman más el sentido contemplativo. Los jardines árabes poseen una dimensión más vividera, se perciben como lugares personales, mágicos e íntimos, para el

recogimiento; a la vez que proporciona abrigo y defensa, sus rincones son idóneos para la reflexión, mientras que sus límites entrevelados activan la imaginación a través del factor sorpresa (Cachorro, 2015).

El jardín es el elemento primordial para caracterizar a la arquitectura árabe como arquitectura sensorial. Posee un amplio espectro de sensaciones como el sonido que se genera con el movimiento y el recorrido, la sensación visual con el color y la textura que produce su sabia combinación con la vegetación, y el aroma de las distintas especies vegetales elegidas para exaltar todos los sentidos (Apud, 2006).

Más allá de la arquitectura, está es también una cultura de los olores; es sabido que se quemaban perfumes y esencias, hecho que nos muestra la importancia de los sentidos en sus costumbres (Apud, 2006), que caracterizan a esta cultura por su “exuberancia sensorial: los perfumes, el ruido del agua, los colores de las flores, los violentos contrastes, el esplendor de los arbustos, la diversidad de especies” (Tito, 2005, pp 2).

Apud (2006) hace un análisis de los factores característicos de esta arquitectura y sus jardines que la convierten en sensorial:

*Juego de la luz.* La manipulación de la luz con los elementos arquitectónicos es un factor importantísimo en la arquitectura islámica. Usando el efecto cromático que poseen, se consigue disminuir la pesadez de los edificios, dotándolos de cierta ligereza y añadiendo una sensación incorpórea. La luz posee una dimensión temporal – diurna o nocturna – que otorga un gran dinamismo al incidir sobre las superficies creando contrastes de planos y texturas. Un ejemplo serían las cúpulas que poseen aberturas ubicadas estratégicamente para obtener con la incidencia de la luz diversos efectos.



**Figura 3:** Texturas, luz, colores y vegetación en el interior Alhambra (Granada)  
Fuente: Fotografía sin referencias. Recuperada de Pixabay, junio de 2018.  
<https://pixabay.com/es/alhambra-ventana-recargado-interior-402358/>

*El agua* juega un papel fundamental en la arquitectura islámica; forma parte de sus costumbres, cabe destacar el uso de los baños, además elemento fundamental en la configuración del espacio asociado a patios y jardines. El agua en estanques y fuentes representa el paraíso santo específicamente islámico asociado al bienestar físico.

Las láminas de agua en los jardines doblan el espacio y multiplica la luz. Aportan serenidad y reflejan el dinamismo con los cambios climáticos; si llueve se agita, si el día es soleado se refleja la luz, refleja las estrellas, cambia de color según el color del cielo o se hiela a bajas temperaturas. Aporta temporalidad, estacionalidad y climatología, aparte de sensaciones térmicas, cromáticas, auditivas.

*La vegetación* es otro elemento fundamental, dada la importancia ya estudiada que poseen los jardines en la arquitectura islámica. A pesar de ser un elemento en el que prima más el sentido de la vista, lleva

asociado la activación del sentido del tacto, el olfato y el oído. Al igual que con el agua, aporta temporalidad, estacionalidad y climatología.

*Los colores* en las decoraciones islámicas predominan en sus tonalidades azules, verdes, amarillos, blancos y negro. Representan los colores naturales del espacio: la luz blanca del día, la noche negra, el azul del cielo y del agua, el verde del mirto y el amarillo del sol.

*Las texturas* transforman el sonido y la luz que inciden sobre ellas, activan el sentido de la vista y el oído, a la vez que aportan dinamismo a los espacios. Son características las texturas que aparecen en la cerámica vidriada, los suelos de mármol y las decoraciones en los techos.



### 6.3 SENTIR A TRAVÉS: CULTURA JAPONESA

---

Largo tiempo aquí sin apegos mundanos. Tengo claro que soy un monje en un templo de montaña. Me conmueve más las maravillas de las flores llevadas y traídas por la brisa primaveral, aún me emociono al oír los silbidos amorosos de la curraca. (Eihei Dogen)

La observación y la percepción son dos cosas separadas; el ojo que observa es más fuerte, el ojo que percibe es más débil. (Miyamoto Musashi)

El pueblo japonés está ligado a sus raíces, la arquitectura es consecuencia de la expresión de su forma de vida y sus costumbres, influidas por los condicionantes de su religión y filosofía (Ayala, 2016). Como consecuencia es una arquitectura entregada a la naturaleza y que convive con el hombre, en la que prima el valor que otorgan a los sentidos y a la sensibilidad humana del habitar.

A diferencia con occidente, el habitar y crear arquitectura en oriente se ha entendido como la forma que es definida por el vacío, mientras que en occidente la propia forma es la que define el espacio. En oriente se entendía el lugar como algo empírico donde se situaban los edificios, la naturaleza o los seres humanos. Concretamente en Japón, se entiende el espacio construido en función de un enclave asociado a lo transitorio y al tiempo (González, 2016).

La arquitectura japonesa tiene una gran influencia china (Ayala, 2016; González, 2016). Basada en el arte milenario de procedencia china Feng Shui, tiene como propósito lograr la armonía entre las personas y el medio que los rodea. La energía debe de fluir y tienen que ser los

materiales naturales lo que establezcan el equilibrio entre los distintos elementos, simplicidad y armonía. Parte de la espiritualidad buscando el bienestar físico y emocional. (García, 2011)

Son las propias costumbres japonesas las que caracterizan a esta cultura como sensorial, el simple hecho de descalzarse al entrar en algún lugar cerrado, ya sea una vivienda o un templo, supone activar el sentido del tacto al tomar contacto con el material del suelo y a su vez activar el sentido auditivo. Se percibe intensamente por las manos, los pies, el olfato, el oído, incluso la vista.



**Figura 4:** vivienda en estanque

Fuente: Fotografía sin referencias. Recuperada de Pixabay, junio de 2018.  
<https://pixabay.com/es/jard%C3%ADn-japon%C3%A9s-tranquilo-estanque-1149852/>

Al igual que en la arquitectura islámica, los jardines y los espacios de transición entre el exterior e interior de las edificaciones establecen un encuentro mimético entre lo construido y la naturaleza, que

dota a esta arquitectura de sensorialidad. Ayala (2016) añade que las pautas de diseño originales se basan en el respeto al entorno natural en convivencia con la arquitectura.

Los jardines como entornos de meditación y estímulo de sensaciones se funden con el interior a través de unos espacios de transición que desdibujan el límite de las construcciones. Son proyectados como centros propios de la arquitectura (Ayala, 2016), relacionados con el pensamiento trascendental y con la vida latente presente en la naturaleza. Es decir, que la condición estética está asociado a la existencia y a la ética (González, 2016), es un elemento a través del cual se producía la liberación de la mente y la alimentación del espíritu (Ayala, 2016)

Como lugares de meditación y reflexión, los jardines transmiten calma, sencillez y sensaciones. No buscaban crear espacios de recorridos y coloquios, sino que eran creados como una respuesta a la veneración y el valor del espíritu que transmitían (Ayala, 2016).

El agua es el elemento articulador de los jardines, que actúa como vacío negativo frente a la roca. Se presenta de dos modos: estático en los estanques y dinámico en forma de cascada (González, 2016). El agua como elemento horizontal frente a la vegetación como elemento vertical, crean una naturaleza concebida como una obra de arte sensorial, donde el hombre controla lo natural para mimetizarlo con lo construido.

Aunque solemos percibir la arquitectura visualmente, empecé a comprender que la arquitectura surge desde el mundo más amplio de lo sensorial. Koji Taki



**Figura 5:** Jardín Japonés.

Fuente: Fotografía sin referencias. Recuperada de Pixabay, junio de 2018.  
<https://pixabay.com/es/japon%C3%A9s-asia-follaje-antigua-1409839/>

Los *espacios de transición* son elementos indefinidos característicos de la arquitectura japonesa, que permiten fusionar dos estancias completamente diferentes. Introducen los espacios exteriores al interior y transportan de igual manera los interiores al exterior. Toda la vivienda japonesa está definida por transiciones mediante elementos como los suelos de tierra, madera y tatami y divisiones como el Shoji y el Fusuma. Estos han dado lugar a espacios abiertos, de características increíblemente flexibles y versátiles. (Ayala, 2016)

La transmisión de estos filtros o lugares de transición solamente se pueden entender a través de la experiencia emocional y perceptiva del sujeto. Crean un juego perceptivo dinámico, a modo de límite difuso juegan a mostrar y ocultar el jardín y el interior, facilitando a través de conexiones flexibles la interacción de los dos ámbitos (Guitart, 2016).

Este lugar se acaba por convertir en un tercer espacio que no está definido ni como interior ni como exterior, un espacio intermedio entre el interior doméstico y el jardín natural donde se asocia esa transición y temporalidad del *ma*<sup>1</sup>. Guitart (2016) acude para entender un *ma* al término *suke*<sup>2</sup> ver a través de que se refiere; no solo a ser visto a través, sino también a ser oído y sentido a través.

---

<sup>1</sup> MA: “el ma define un espacio conceptual o físico donde se concentra una cierta energía en tensión entre dos elementos; es notablemente amplio y debe sentirse con los cinco sentidos. El significado original de la letra japonesa que representa el ma es entre, del cual existen muchas variantes: entre cosas, entre personas, entre espacios y entre tiempos “ (Guitart, 2016 pp.19)

<sup>2</sup> SUKE: “literalmente significa “ver a través” que se refiere a “no sólo ser visto, sino también ser oído a través, olido a través y sentido a través”... Este fenómeno se puede equiparar al efecto que produce un filtro que relaciona dos ámbitos sin dividir no conectar por completo” (Guitart, 2016 pp.20)



**Figura 6:** Fuente: Fotografía sin referencias. Recuperada de Pixabay, junio de 2018.  
<https://pixabay.com/es/paisaje-jard%C3%ADn-jap%C3%B3n-2622203/>

La profundidad que poseía el límite de transición, se creaba a través de divisiones en el espacio que permitían el paso al interior de la vivienda de elementos sensoriales tan importantes como el sonido, el viento o la luz (González, 2016). No se establecen apenas conexiones físicas en sentido transversal, sin embargo, existe una conexión longitudinal a lo largo de todo el perímetro exterior que permite comunicar visualmente todas las estancias de la vivienda (Guitart, 2016). Gracias a la luz y a la sombra, se generaban espacios dinámicos y cambiantes durante el transcurso del día; la luz y la penumbra en la casa japonesa son un estímulo de sensaciones para el que la habita (García, 2011)

Por lo que, los espacios de transición junto con los jardines hacen que sean las características determinantes en la configuración de la arquitectura japonesa y la conviertan en arquitectura sensorial, capaz de

**Recuperación del patrimonio arquitectónico sensorial:  
El caso del Balneario de Jabalcuz, Jaén**

---

provocar emociones en el visitante. Los sentidos se activan a través de los elementos naturales de los jardines, el dinamismo del *ma* despierta la imaginación y la intuición, y la temporalidad que se produce activa la memoria y el recuerdo.



## 6.4 EXALTACIÓN EMOCIONAL: EL ROMANTICISMO

---

“Ninguna expresión artística es valiosa en sí misma, lo es sólo porque nos habla del ser humano” (Yepes, 2014, pp. 107)

“Es un error equiparar romanticismo e irracionalismo, puesto que el desenfreno de las emociones está unido a un esfuerzo implacable del entendimiento (...) se eliminan las barreras entre sentimiento y pensamiento, de modo que hasta la sensación más sosegada tiene que responder ante el tribunal de la autorreflexión”. (Pütz, 2000 pp. 35)

El romanticismo supuso una revolución interna para el artista, un cambio de actitud al valorar la experiencia íntima humana; la emoción se convierte en el pilar fundamental para el alma (Yepes, 2014). Este cambio surge a raíz de un contexto de opresión, a finales del siglo XVIII y buena parte del XIX aproximadamente, como reacción al clima político, social, intelectual y artístico frente a la Revolución Francesa (Hauser, 2016; Gómez, 2016; Yepes, 2014). Como señala García (2011) es difícil establecer unas fechas concretas, que coincidía con Marzo (1989) en que se trata de algo casi imposible, ya que es un movimiento filosófico cuyas influencias perduran en el tiempo.

“La palabra romántico ha llegado a significar tantas cosas que, por sí misma, no significa nada. Ha dejado de tener la función de signo verbal” (Furst, 1969 pp. 1). No surge de nada concreto, al fin y al cabo, fue la unión de muchos pensamientos y sobre todo de muchas formas de sentir (García, 2011), que dio pie a que se desplazase la razón para dejar

paso a los sentimientos. Este nuevo sentir se manifestó especialmente en las artes y más concretamente en la música, literatura y pintura.

Lo que surgió como un movimiento difuso, por ser en realidad un enfoque íntimo, acaba desarrollándose como un imaginario colectivo, una búsqueda de la belleza, que alterará los cánones preexistentes de aquella época. Su origen es disperso y lo encontramos en Francia, Inglaterra y Alemania, aunque pronto se extiende a España, Italia y Norteamérica, difundido por la importante figura del “viajero romántico” que recorre el mundo en búsqueda de la belleza (Díaz, 2016).

Este “movimiento romántico” se convirtió en un medio para alejarse de la cruda realidad, que estaba inmersa en la “razón” de la época de la Ilustración, y adentrarse más en la espontaneidad de la naturaleza. “Rousseau lo definió como la vuelta a lo natural; Abercrombie como lo opuesto al realismo; el pintor prerrafaelista Waterhouse como un esfuerzo por escapar de la realidad de cada día; para Stendhal era el arte propio de la actualidad a diferencia del Clasicismo, al cual consideraban despectivamente como un arte del pasado” (García, 2011 pp. 60).

Todo ello es la manifestación máxima del placer de los sentidos, de la exaltación de las sensaciones, algo tan asumido en nuestros días y que no apareció en la Historia Occidental hasta que el Romanticismo hizo acto de presencia.

El romanticismo fue en parte el causante de los cambios que se produjeron en los valores estéticos de occidente, gracias a haber puesto el acento en la importancia de la sensibilidad humana, recuperó la dimensión emocional del ser humano (Pineda, 2015). “El hombre deja de ser exclusivamente un “ente pensante” para poner en juego su parte emocional” (García, 2011 pp. 66).

Para los románticos, del sentimiento y de la sensación surgía la verdadera creación artística, y el arte debía ser valorado desde esa misma perspectiva. El movimiento romántico se definió totalmente unido al

mundo imaginativo y emocional (Yepes, 2014 y Pineda 2015). Para Víctor Hugo la creación artística desde una perspectiva emotiva era la plasmación de la vida misma (García, 2011)

“Abrió el camino hacia una nueva visión de la vida a la irrupción de las pasiones y al poder de la espontaneidad individual. Surgió en la Alemania en la que aún continuaba viva la discusión sobre las reglas y el genio en el arte, y acabó siendo conducida hacia la verdad sobre las emociones” (Pineda, 2015 pp. 102)

Immanuel Kant anticipó lo que sería la revolución ideológica del arte en su “Crítica del Juicio” (1790), donde mantiene la idea de la estética romántica basada en Rousseau, de que la belleza reside en el observador, no se puede conocer nuestro entorno si nos es a través de la sensibilidad y el entendimiento (Pineda, 2015). Postula que el arte es la experiencia, y que el objeto de la apreciación estética es la naturaleza (Cordero 2012).

Joseph Addison, destacado crítico literario, ensayista, dramaturgo y político, en su conocida obra “Los placeres de la imaginación” entendía como placer todo aquello que provenía del sentido de la vista. Distinguiendo dos grados o categorías, los placeres primarios, o manifestación de las sensaciones propiciadas por los propios objetos; y placeres secundarios, o aquellas sensaciones evocadas o recordadas por las imágenes o ideas (Puig, 1999, Navas 2002).

Según Addison, para cada sujeto la emoción que puede producir el entorno está íntimamente ligada con la naturaleza propia del receptor. La belleza de las cosas está relacionada con el deleite que experimenta el receptor ante algo novedoso, la belleza está unida al conocimiento y surge cuando se despierta al saber (Navas, 2002).

En pintura, la obra es considerada como un producto de creatividad del Espíritu, donde el autor plasma su propia emoción a

través del arte (Caro, 2014). Es la primera vez que el artista se independiza de los gustos del cliente y crea sus obras por disfrute, dejando de ser meramente una fuente de ingresos (Fernández, 2004). La creatividad romántica está basada en los sentimientos es sublime por su dimensión emocional (Pineda, 2015)

Para los románticos la naturaleza es una guía y el principal recurso moral, por eso destacan en sus obras las relaciones entre el ser humano con la vida natural y su alrededor. El paisaje natural es una construcción mental y no un objeto físico (Fernández, 2004), procedente de la contemplación de la naturaleza por parte del artista (Caro, 2014), que debe interpretarla desde el concepto de mirada interior para que sea capaz de reflejar las emociones y sensaciones captadas.

Los pintores, influidos por la literatura de la época, interpretaban paisajes personalizados y subjetivos, que plasmaban las emociones del artista, regalando más realidad que la que pudiese mostrar una fotografía. Emerson lo explicó de esta manera:

“En los paisajes, el pintor nos ha de sugerir algo más bello de lo que ya conocemos. Ha de omitir los detalles de la Naturaleza, su prosa, y ofrecernos tan sólo el espíritu y el esplendor de aquélla. Debe saber que la belleza del paisaje está en sus ojos, pues éste expresa un pensamiento que es bueno para él” (Emerson, 2001 pp. 262).

A lo que añade Gustav Carus (1831):

“La belleza de la naturaleza es divina; la del arte, humana. Así se explica por qué el sentido de la Naturaleza no se nos abre más que a través del arte. Es como si la inagotable riqueza de la Naturaleza estuviese escrita en un idioma que el hombre tuviera antes que aprender...”

No es motivo de esta investigación hacer un estudio en profundidad de los artistas de este movimiento, pero no se puede hablar de pintura romántica y de naturaleza sin considerar a Caspar David Friedrich, fue uno de los primeros pintores libres que introdujo el romanticismo en Alemania. Sus obras constituyen paisajes mentales basados en paisajes naturales, que expresan diversas etapas sentimentales de su vida. O en España Francisco de Goya plasmaba en sus obras monstruos que escapaban de la razón (Pineda, 2015)

Volviendo a Friedrich, este genera imágenes desde el sueño y crea sueños desde las imágenes. El verdadero arte parte, a su juicio, del inconsciente del artista, traspasa las esferas de la conciencia del emisor y del receptor, y finalmente se aloja poéticamente en el inconsciente de quien ha contemplado la obra (Caro, 2014).



**Figura 7:** Autoretrato. Caspar David Friedrich 1810

Fuente: Fotografía sin referencias. Recuperada de Pixabay, septiembre de 2018.

<https://pixabay.com/es/autorretrato-62903/>

Friedrich considera que el hombre es un mero espectador ante la divinidad natural, por este motivo en sus obras los personajes salen de espaldas, pequeños ante la inmensidad de la naturaleza (figura 7). Cultiva el arte del recuerdo y fomenta la imaginación para captar con sentimiento el alma de las cosas. La imagen solo debe de insinuar para que comience a trabajar la imaginación y excitar el espíritu del receptor. En palabras de

Friedrich “el pintor no debe pintar simplemente lo que ve, sino también lo que ve en su interior”

Cabe destacar la figura del “viajero romántico”, que a través de diarios y láminas relataba y dibujaba de forma sensacionalista y emocional lugares evocadores, como es el caso de de la Mezquita de Córdoba (figura 8) por François-Antoine Bossuet. (Caro, 2014)



**Figura 8:** “Vista de Córdoba”. François-Antoine Bossuet 1840-1845. Fuente: Imagen sin referencias. Recuperada de la Red Digital de Museos de España en mayo de 2019.  
<http://ceres.mcu.es/pages/Viewer?accion=4&AMuseo=MBACO&Ninv=DJ1413P>

Con el romanticismo y a raíz de las interpretaciones de los “pintores viajeros” encontramos una perspectiva diferente y nueva de los monumentos, a diferencia de las pinturas de épocas anteriores, ya que sus láminas están cargadas de significados psicológicos y emocionales, resultado de interpretaciones poéticas, personales y evocadoras de la realidad (García, 2011).

Al margen de los artistas considerados por excelencia, cabe destacar el pintor español Valentín Calderera y Solano, viajero romántico, que vinculado a diversas iniciativas relacionadas con la defensa del patrimonio español de principios del S. XIX realizó dibujos y tomo notas de edificios en ruinas, que fueron posteriormente derribados, por lo que poseen un gran valor documental (García, 2015)

Estos artistas se convirtieron en juiciosos viajeros ilustrados que difundían a través de sus obras el patrimonio edificado por todos los rincones de Europa, antecedente del turismo cultural. En esta forma de interpretar lo existente las ruinas y los restos de las culturas desaparecidas tomaron protagonismo y se mostraban en sus láminas como muestra de que la naturaleza había vencido a la obra humana. Como ejemplo los grabados de Piranesi que supusieron una influencia determinante en la visión fantástica y personalizada de las ruinas, y por consecuencia de la imagen de los monumentos (Ceschi, 1970).

Añade Soto (2005) que los viajeros románticos tenían un peculiar gusto por la muerte, lo que supuso que las ruinas tomaran un carácter fúnebre como muestra de la caducidad de la existencia. Las ruinas reflejan lo inacabado y lo olvidado, despertaban la imaginación del artista para poder transmitir las sensaciones y emociones que dejaban soñar e interpretar la cultura clásica al espectador.

¿Ignoráis por qué razón las ruinas agradan tanto? Yo os lo diré; todo se disuelve, todo perece, todo pasa, sólo el tiempo sigue adelante. El mundo es viejo y yo me paseo entre dos eternidades. ¿Qué es mi existencia en comparación con estas piedras desmoronadas? (Diderot, pp. 326)

“Silenciosas ruinas de un prodigio del arte, restos imponentes de una generación olvidada, sombríos muros del santuario del Señor héme aquí entre vosotros” (Bécquer, pp. 154)

Para el romántico la naturaleza es la triunfadora sobre el hombre, y una representación de ello es la importancia que toma la ruina en el arte, siendo esta la forma más clara del triunfo de la naturaleza sobre las construcciones humanas; las ruinas son testimonios de la sumisión del hombre frente al poder de la naturaleza (Marzo, 1989).

Tras la Revolución Industrial los románticos se sienten decepcionados ante el presente que consideran imperfecto, halagan la ruina como consecuencia del abandono y en contra del pensamiento ilustrado surge la decadencia como símbolo. Aparece la belleza en la degradación; y el paso del tiempo despierta el gusto por lo deshabitado y lo desconocido (Gómez, 2016)

La ruina se convierte en el símbolo de transitoriedad, soledad y permanencia (Marzo, 1989). El culto a la ruina por el artista romántico supone una metáfora a la espiritualidad humana perdida en el mundo, donde la temporalidad invade los espacios de los restos de edificios ruinosos (Gómez, 2016).

“El tiempo y los azares de la guerra han contribuido a que las miradas de los curiosos se fijen con sentimiento al par que con veneración en lo que antiguamente llamado obra de arte hoy solamente lleva el triste nombre de ruinas.”  
Luis de Gómez

A mediados del siglo XIX surge un nuevo concepto de arte, en el que los restos de los edificios clásicos, medievales o góticos alcanzarán

protagonismo entre los artistas románticos. Pintores como Friedrich, Oehme o Blenchen utilizarán la ruina gótica en sus cuadros como motivo evocador de historia sometida, el resultado son imágenes cargadas de sentimiento y soledad (Marzo, 1989; García, 2015).

Ejemplos como los grabados de Piranesi tendrán una importante influencia en la visión fantástica de las ruinas y de la imagen de los monumentos, en ellos se muestra su fascinación por la ruina romana y sus láminas ordenadas en libros a modo de souvenirs son un antecedente al turismo cultural (Gallego, 2017)



**Figura 9:** El Coliseo. Giovanni Battista Piranesi, 1757.

Fuente: R.S. Johnson fine art. Imagen Recuperada de Wikipedia en mayo de 2019  
<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=5765775>

Mientras tanto en España la Guerra de la Independencia contra los franceses y las desamortizaciones de bienes eclesiásticos supone que se genere una iniciativa romántica por plasmar la ruina con la intención de preservar y documentar el patrimonio español a riesgo de perderse. Artistas como Cecilio Pizarro, Valentín Carderera o Lluís Rigalt han

documentado parte de este patrimonio perdido, que, junto con la imaginación de los poetas románticos españoles, como Emilio Castelar o Gustavo Adolfo Bécquer, puede volver a ser reconstruido (García, 2015).

Gómez (2016) explica que también a través de la fotografía artistas como; Henry Le Secq con “Carrier” o Giorgio Sommer, con fotografías de Pompeya, pretenden testimoniar vistas de edificios o lugares singulares, que probablemente no se volverán a ver debido al estado en el que se encuentran o simplemente pretenden documentarlo por si en un futuro pretendiesen reconstruirlos.



**Figura 10:** “Pompei, Tempio della Fortuna” Giorgio Sommer. Fotografía coloreada de 1860-1895. Fuente: Fotografía sin referencias. Recuperada de Luminous Lint, mayo de 2019 [http://www.luminous-lint.com/\\_\\_phv\\_app.php?/v/\\_PHOTOGRAPHER\\_Giorgio\\_\\_Sommer\\_Pompeii\\_01/](http://www.luminous-lint.com/__phv_app.php?/v/_PHOTOGRAPHER_Giorgio__Sommer_Pompeii_01/)

En España y en Europa en general, en la segunda mitad del S.XIX se producen grandes cambios sociales, económicas, políticas y culturales, que incidieron en el ideal romántico y supuso que se interpretaran el pasado con una nueva visión más enfocada a la protección y cuidado del patrimonio cultural (González, 2006)

Al fin y al cabo, el elogio a la ruina muestra la protesta de este movimiento contra su propia época con la que se sienten defraudados. La ruina es considerada como una obra de la naturaleza más que como una obra de arte (Marzo, 1989).

Lo que comenzó siendo un movimiento artístico reivindicativo basado en un nuevo sentir se fue inclinando hacía una intención por conservar en el tiempo el patrimonio histórico de la época, que estaba en abandono. No solo en pintura, sino en otras corrientes artísticas como la fotografía o la literatura se documentan numerosos edificios que están en peligro de desaparición.

A través de la ruina surge la reconstrucción del patrimonio de la forma más marginal pero más importante hasta el momento, nace como crítica a los fenómenos que en esta época se están acomodando a la modernidad. Supone una conexión con las variables temporales; reconstrucción de la memoria, una muestra del pasado anhelado, la imagen del pasado en el presente y una proyección del discurso imaginado como reconstrucción mitológica y literaria (Marzo, 1989). Y es el Romanticismo la corriente que consigue unir emocionalmente a las personas con su pasado histórico-artístico (Llull, 2005)

## 6.5 RESTAURACIÓN DEL PATRIMONIO OCCIDENTAL: LA RUINA

---

“La obra humana no es más que la larga andadura para encontrar en los recodos del arte las dos o tres imágenes simples y grandes que hicieron que nuestro corazón se abriera por primera vez” (Albert Camus)

A raíz del Romanticismo la poética de la ruina se asimiló completamente, la ruina deja de ser una fuente de inspiración basada en la soledad y lo caduco para convertirse en un reclamo de conservación del patrimonio abandonado, por lo que aparece la restauración (Marzo, 1989). Reparar el patrimonio cultural se remonta a los inicios de la humanidad pero es en el S.XIX cuando la restauración es considerada como una actividad pública y profesional (Del árbol, 2018) de las que surgen las pautas a seguir para intervenir en los elementos patrimoniales (Cejudo, 2006)

Historiadores como Riegl (1903), en su libro *Culto a los Monumentos*, define el concepto de patrimonio (Llull, 2005) asignándole diferentes tipos de valores como: “el de la antigüedad, el de la historicidad y el de la contemporaneidad. El primero está basado sobre la degradación, deseos de abandonar las cosas a su destino natural, a un conflicto con el valor de la contemporaneidad, mientras que el histórico quiere parar toda clase de degradación a partir de su intervención, aunque pierde su razón de ser sin las degradaciones anteriores. El valor de contemporaneidad no considera el monumento como tal sino que corresponde por igual a una creación moderna y exige también que el monumento dé la impresión de una perfecta integridad impregnada por la acción destructora de la naturaleza” (Marzo, 1989 pp 51). Con estos valores se puede entender la complejidad que conlleva la restauración

puesto que conservar íntegramente unos de estos valores puede suponer la destrucción de los otros (Zapatero; Mora, 2016)

Son los últimos románticos los que darán lugar a la teoría de la restauración; fundamentada entre los valores de historicidad y de contemporaneidad (Marzo, 1989). Surge un debate entre conservación y reconstrucción que aún sigue latente en nuestros días y son dos figuras, con doctrinas totalmente opuestas (Montiel, 2014), quienes darán origen a la restauración: el arquitecto y teórico francés Eugene Viollet le Duc (1814-1879) y el escritor y pensador inglés John Ruskin (1819-1900), ambos con pensamientos extremos, a veces contradictorios y otras complementarios; las teorías idealizadas del inglés frente al positivismo futurista del francés, el gusto por lo original y el pasado de Ruskin frente a la mirada industrializada de Viollet le Duc (Montiel, 2014). Son sus teorías las que han utilizado desde los inicios de la restauración hasta nuestra era (Cejudo, 2006, Del Árbol, 2018).

Viollet-le Duc fue considerado por muchos autores como el primer restaurador, inicia su andadura a raíz del empeño por recuperar el patrimonio perdido tras la Revolución Francesa que había devastado la mayor parte de las construcciones históricas (Montiel, 2014). Su actividad se centró en completar obras inacabadas (mayormente edificios medievales) usando técnicas y materiales parecidos a las originales basada en teorías conservadoras, trataba de devolver al edificio su forma original (Zapatero; Mora, 2016, Del Árbol, 2018).

“Nuestros tiempos, y solo nuestros tiempos, a partir de los siglos históricos, han asumido en su confrontación con el pasado un comportamiento no usual. Ha querido analizarlo, parangonarlo, clasificarlo y formar su verdadera historia, siguiendo paso a paso el camino, los procesos, las transformaciones de la humanidad” (Viollet-le-Duc, 1797 pp232)

Además de ser un gran teórico era un arquitecto práctico en el oficio de la restauración (Gallego, 2017) imitaba el objeto en su aspecto y estructura para conseguir una imagen unitaria e idealizada de la construcción (Zapatero; Mora, 2016). Previa a la intervención en los edificios realizaba un estudio en profundidad de cada caso para poder conocer cuáles eran las intenciones que pretendían cada uno de los arquitectos en las obras que no habían podido concluir, para Viollet-le Duc “el restaurador debe ponerse en la piel del arquitecto-creador primitivo; entender el espíritu de la obra y aplicarlo a la reconstrucción de la misma” (Del Árbol, 2018, s/n)

Su trayectoria es muy amplia pero cabe destacar su intervención en la Basílica de Sainte-Marie-Madeleine de Vézelay pasando por la restauración de la catedral de Notre-Dame (Gaussuin, 2017) (figura 11), diseñó la aguja que existía sobre la bóveda central del templo hasta el incendio de abril de 2019, reconstruyó la “Galería de los Reyes” que se sitúa sobre las tres puertas de la entrada principal.

En definitiva el *modus operandi* del francés y su discurso restaurador se inclina claramente hacia la reconstrucción de la edificación; en palabras de Viollet-le Duc “la reintegración del edificio a un estado unitario ideal mediante la reconstrucción o terminación del edificio según ese único estilo y la eliminación de todos los añadidos posteriores” (Gallego, 2017 pp 16).

Fue considerado un arquitecto muy utilitario, siempre pensando en el uso de las edificaciones, sus intervenciones destacaban su preocupación por la durabilidad y sus conocimientos de las técnicas constructivas, el estudio minucioso de la edificación sobre la que se actuaba y su saber de la historia medieval. En cambio son numerosas las críticas sobre la idoneidad de los elementos utilizados al no hacer justicia histórica y no crear una lectura estratificada de la intervención.



**Figura 11:** Notre-Dame de París entre 1890-1900  
Fuente: Detroit Publishing Co. en 1905

En Inglaterra, durante el mismo periodo, se crea la primera organización profesional que trabaja la restauración arquitectónica; La Sociedad para la Protección de Edificios Antiguos de Reino Unido (SPAB) influenciado por la figura de Jonh Ruskin (Del Arbol, 2018).

Jonh Ruskin nacido en Londres en 1819, Ruskin fue escritor, crítico y sociólogo (Montiel, 2014 y García, 2017).Influenciado por el romanticismo teorizó mucho sobre arquitectura y restauración, aunque no llegó a realizar ninguna intervención puesto que no era ni arquitecto ni restaurador (García, 2017). Su postura se centraba en un rechazo a la vida industrializada, encontrando un paraíso perdido en la artesanía y autenticidad de los edificios medievales (Montiel, 2014). Su obra destaca por la crítica a los cambios sociales que se estaban produciendo a raíz de la Revolución Industrial.

Sus teorías son opuestas a las de Viollet le Duc, llegaron a denominarse “antirrestauración” (García, 2017), pensamientos influidos por el romanticismo, sociología, utopía y esteticismo. No estableció pautas de intervención sino que filosofaba sobre la forma de restaurar porque la concepción ruskiniana es básicamente contemplativa (Montiel, 2014).

Su visión romántica de la ruina inicialmente no tuvo gran éxito dentro del mundo de la restauración pero posteriormente adquirió seguidores influyentes e importantes como Camilo Boito<sup>3</sup> (Del Arbol, 2018), que diferenciaba entre restauración y conservación; "los monumentos arquitectónicos deben ser consolidados antes que reparados, reparados antes que restaurados", también en Inglaterra William Morris que fundó la "Society for the Protection of Ancient Buildings" conocida como "Anti-Scrape Society".

“El verdadero sentido de la palabra restauración no lo comprende el público no los que tienen el cuidado de velar por nuestros monumentos públicos. Significa la destrucción más completa que pueda sufrir un edificio, destrucción de la que no podrá salvarse la menor parcela, destrucción acompañada de una falsa descripción del monumento construido” John Ruskin

---

3 “Camillo Boito (1836-1914) es una figura clave de la restauración italiana. Fue un arquitecto, restaurador, crítico, historiador, profesor y teórico, y desempeñó un papel clave en la creación de una nueva cultura arquitectónica en Italia. Nació en Roma en 1836, y se crió en una familia de origen veneciano que ha tenido un gran prestigio intelectual y artístico. Con respecto a la restauración, Boito se coloca en una posición “intermedia” entre la de Ruskin y Viollet-le-Duc, ya que se niega a aceptar el final de un monumento sin intervenir, pero no acepta bien las reconstrucciones arbitraria y falsa.” (Portal de Restauración s/n)

Para Ruskin un arquitecto debe de ser consciente que la vida de un edificio, como toda obra de arte la arquitectura tiene una dimensión temporal: nace, vive y muere (García, 2017 y Del Árbol, 2018). “Un proceso que tiene un comienzo que equivale al proyecto y la ejecución, una historia que atañe a los avatares que sufre a lo largo de su historia y un final que es metáfora de su muerte que corresponde con la ruina” (García, 2017 pp.184). Se convierte la ruina en un estado natural del edificio, nada puede evitarlo pero si se pueden tomar medios para frenarlo y otorgarle al edificio un final digno sin artificios (Montiel, 2014).

Él no concibe la posibilidad de restaurar (refiriéndose a la “restauración estilística”) se debe de conservar y cuidar para evitar la ruina. Restaurar un edificio es quitarle su identidad, convirtiéndolo en copias e imitaciones que acaban dañando el alma y la memoria de ese monumento. (García, 2017 y Del Árbol, 2018).

Las obras de arte son la muestra de la actividad humana, un testimonio histórico y documental que el paso del tiempo nos deja como parte de nuestra memoria (García, 2017), por lo que para Ruskin no se debe de intervenir en las edificaciones ya que su autoría es de quienes las construyeron y defiende que su conservación se basa en una obligación moral de los individuos que las legaron del pasado y que conviven con ellas (Montiel, 2014).

Ruskin es considerado el padre de la moderna conservación del patrimonio denominada “restauración romántica” cuyas base principal es la mínima intervención en una restauración y la conservación como instrumento legítimo para el cuidado de los edificios patrimoniales (García, 2017)

## 6.6 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

Aalton, A (1991). La humanización de la arquitectura. *The Technology Review*.14-15, s/n.

Acevedo, M (2003). La percepción sinestésica, vínculos entre lo auditivo y lo visual. *Música y educación: Revista trimestral de pedagogía musical*. 16, 109-121.

Alberti, L (1966). *L'Architettura*. Milano:Edizioni Il Polifilo

Álvarez Falcón, L (2013). Arquitectura y fenomenología. Sobre la arquitectónica de la indeterminación en el espacio. *Revista Eikasia*. 47, 815-835

Álvarez, M. L (2002). *Los valores dinámicos*. [Maestría en diseño arquitectónico]. Universidad de San Carlos de Guatemala. [http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/02/02\\_2311.pdf](http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/02/02_2311.pdf)

Apud, A.M (2006). *Sincretismo en la Arquitectura Moderna Latinoamericana componentes islámicos en la obra de tres arquitectos: Julio Vilamajó, Luís Barragán, Rogelio Salmona*. [Tesis Doctoral]. Universidad de Olavide.

Ayala, K.S (2016). *La vivienda japonesa: sentidos, convivencia y belleza*. [Trabajo Fin de Máster].Universidad Politécnica de Valencia. <http://hdl.handle.net/10251/98622>

Bécquer, G A (1857). Historia de los templos de España. Toledo

Borrás, G.M (1994). María Jesús Rubiera y sus estudios sobre la arquitectura islámica: literatura de palacios y jardines. *Sharq Al-Andalus*. 10-11, 105-110

Cachorro, E (2015). La Alhambra y la arquitectura contemporánea. *AWRAQ: Revista de análisis y pensamiento sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo*. 11, 143- 167

Caro, M.T (2014). El mar, absoluto literario. La influencia del Romanticismo Alemán en la Renaixença Catalana. *Signa*. 23,297-319

Carus, C.G (1831). *Neun Briefe Über*. Belín:Landschaftsmalerei

Cejudo, S (2006). Rehabilitar el patrimonio arquitectónico. Nociones históricas sobre un conflicto permanente. *Cuaderno de los Amigos de los Museos de Osuna*. 8,28-29

Ceschi,C (1970). *Teria e storia del restauro*. Roma: Mario Bulzoni Editore.

Contreras, L.C y Gómez, L.S (2012). La Inteligencia Intuitiva y la toma de decisiones. *Revista de Educación y Desarrollo Social*. (6) 2, 65-78.

Cordero, T (2012). *La estética Kantiana. El pensamiento ilustrado en la literatura española Filología hispánica*. [Tesis Doctoral] Granada: Universidad de Granada.

Del Árbol Pérez, P (2018). *La visión romántica de la ruina. Ruskin*. [blog] del árbol – arquitectos- s/n

Díaz, L. F (2016). La visión romántica de los viajeros románticos. *Romanticismo 8: Los románticos teorizan sobre sí mismos: VIII Congreso Saluzzo 2002*. Alicante: Centro Internacional de Estudios sobre Romanticismo Hispánico. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

Diderot, D (1982). *Oeuvres Esthétiques, Editions P. Verniere, París*. Fuentes y Documentos para la Historia del Arte Barcelona: Gustavo Gili. (8)

Echaide, R. (2002) *La arquitectura es una realidad histórica*. Pamplona: T6 Ediciones S.L.

Emerson, RW (2001). *Essays. First Series. James Munroe & Co. Boston, 1841; El Arte*. En Ensayos. Madrid: Espasa Calpe

Fernández, A (2004). *La Tectónica de Mies van der Rohe y su relación con el movimiento romántico alemán*. [Tesis Doctoral]. Madrid. Universidad Politécnica de Madrid

Furst, L. R (1969). *Romanticism*. Fakenham: Methuen & Co.

Gadamer, H (1970). *Verdad y métodos*. Salamanca: Sígueme

Gallego, J (2017). *La cultura de la restauración arquitectónica en los umbrales del siglo XXI*. Discurso de Apertura de la Universidad de Granada curso 2017-2018. Granada: Universidad de Granada.

García, S (2011). *La ideología romántica en la restauración monumental en España durante el siglo XIX*. [Tesis Doctoral]. Cuenca: Universidad de Castilla La Mancha.

García, A (2015, 8 de julio). Paisajes de ruinas en la pintura del Romanticismo español: un breve recorrido. *Mitos. Revista cultural*. 44, s/n. <http://revistamito.com/paisajes-de-ruinas-en-la-pintura-del-romanticismo-espanol-un-breve-recorrido/>

García, MV y Soto, V (2017). *El estudio del patrimonio cultural*. Madrid: Editorial Centro de Estudios Ramón Aceres, S.A

Gardner, H (1993). *Inteligencias Múltiples, la teoría en la práctica*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A

Gaussuin, B (2017). Eugène Viollet-leDuc : une œuvre entre restauration et création. *Apuntes: Revista de estudios sobre patrimonio cultural*. Vol. 30, 2 ,60-71

Gómez, A (2016). Fotografía y ruina en siglo XIX: búsqueda y rememoración del tiempo pasado. *Fotocinema. Revista científica de cine y fotografía*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos. 12 , 39-60 <file:///C:/Users/Ana/Downloads/Dialnet-FotografiaYRuinaEnSigloXix-5412792.pdf>

Gonzalez, A (2016). *J.A.D.E Jardín y arquitectura domestica del Este (La casa contemporánea japonesa, el refugio y el jardín. Tokio: 1991-2011)*. [Tesis Doctoral]. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

González, S. (2006). *La fotografía en la arqueología española*. Madrid: Real Academia de la Historia y Universidad Autónoma de Madrid.

Guitart Vilches, M (2016). El filtro como límite emocional. El modelo japonés como espacio de relaciones. *Constelaciones*. 4, 15-27.

Hauser, A (2016). *Historia social de la literatura y el arte II*. Méjico: Debolsillo.

Hernández, J (1995). *La consciencia romántica. Analogía de textos*.65-67. Madrid: Tecnos.

<http://delarbolarquitectos.com/2017/10/15/la-vision-romantica-de-la-ruina-john-ruskin/>

Jauss R (1987). *Estética de la recepción*. Madrid: Arcos

Le Corbusier (1923). *Vers une architecture*. París: Crés,

Llull, J (2005). Evolución del concepto y de la significación social del patrimonio cultural. *Arte, Individuo y Sociedad*, 17, 175-204

López, M. I (2008). Gacelas, Casidas y Homenajes la herencia andalusí en Ricardo Molina. *AnMal*, volumen XXXI. 1, 139-153.

López, N (2017). *El aprendizaje del dibujo como herramienta de conocimiento y desarrollo personal*. [Tesis Doctoral]. Jaén: Universidad de Jaén. <http://hdl.handle.net/10953/813>

Manzano, J.M (2016). *La ideación-abstracción gráfica como procedimiento fenomenológico de creación arquitectónica*. [Tesis Doctoral] Granada: Universidad de Granada.

Marzo, J.L (1989). La ruina o la estética del tiempo. *Universitas*. 2-3, 49-52

Mira,L(2012). *Traditional Japanese Architecture: An Exploration of Elements and Forms*. North Clarendon: Tuttle Publishing.

Montiel, T (2014). John Ruskin vs Viollet le Duc. Conservación vs Restauración. *ArtyHum. Revista digital de Artes y Humanidades*, 3, 151-160.

Navas Ocaña, I (2002). El pensamiento ilustrado en Inglaterra. *ULE Revistas*. 24, 143-177.

Neutra, R (1954). *Survival through design*. Londres: Oxford University Press.

Palamese, C (2014). *Sobre la identidad de la Ciudad: El Estudio de la Integración Audiovisual en las Nuevas Herramientas para el Proyecto*. El Caso de Cuenca” [Tesis Doctoral] Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

Pedrós, O (2013). *Arquitectura e Ilusión. Nueve categorías mágicas del espacio*. [Tesis Doctoral] La Coruña: Universidad de La Coruña.

Pineda, R (2015).El artista romántico y su cosmovisión. *Arte e Investigación*. 11, 100-105.

<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei/article/viewFile/34/228>

Puig, X (1999). El giro estético: Joseph Addison y "los placeres de la imaginación". *Revista cuatrimestral de humanidades*.19, 105-117.

Pütz P, (2000). Historia del pensamiento en la Edad Moderna, desde el Renacimiento hasta el Romanticismo. *Neoclasicismo y romanticismo: arquitectura-escultura-pintura-dibujo 1750-1848*. Colonia: Konemann

Sánchez-Fúnez, A (2013). Búsqueda de los sentidos a través de la arquitectura: un proceso de investigación. *Arte y movimiento*. 8, 65-82.

Shallacross, D J. (2001). *Intuición*. Santiago de Compostela: Creación Integral S.L

Soto, FJ (2017). *El viajero del romanticismo. El siglo XIX y la experiencia sensible del viaje*. Monografías.

<https://www.monografias.com/trabajos21/viajero-romanticismo/viajero-romanticismo2.shtml>

Tito, J (2005). *La idea del jardín islámico, historiografía y problemas actuales. La ciudad en el occidente islámico medieval*. Actas de Jardines de al-Andalus. Granada: Universidad de Granada y Fundación Legado Andalusi. 1-3

Tito, J (2015). El «jardín hispanomusulmán»: la construcción histórica de una idea. *AWRAQ Revista de análisis y pensamiento sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo*.11, 33- 58

Viollet-le-Duc, E. (1979). *Le Dictionnaire d'architecture*. Buxelles: Pierre Mardaga.

Widogky, T (2005). Creatividad e Intuición: Interpretación desde el Mundo Empresarial. *Centro de Gestión. Social*. <http://www.dii.uchile.cl/ceges/publicaciones/Ceges75.pdf>

Yepes, JL (2014). Los orígenes filosóficos del Romanticismo. La naturaleza como epopeya inconsciente. *Contrastes. Revista Internacional de Filosofía*. (9) 1, 103-122

Yourcenar, M (2017). *Ensayos de bolsillo*. Barcelona: Penguin Random House.

Zapatero, E y Mora, S (2016). La Antigua Pinacoteca de Múñich. *Rita*, 6, 102-109

---

## **Capítulo VII**

ESTUDIO DE CASO:

BALNEARIO DE JABALCUZ,

JAÉN

---



"Las emociones y los sentimientos no son privados son una parte del mundo. Hay una diferencia entre una emoción privada y una que forma parte de la realidad. La realidad no es sólo un ejercicio intelectual: no escuchamos música juntando una nota con la otra. Lo que se siente cuando la escuchamos es su fuerza espiritual, y así debe ocurrir también con la arquitectura. Los sentimientos que inspiraron estos proyectos surgen de la catástrofe. Pero no obstante, estos edificios hablan sobre la vida. El Museo Judío, con sus espacios y su continuidad espacial expresan lo provocado por la exterminación. La torre de la Libertad y toda la zona cero son un memorial de la catástrofe provocada por los ataques terroristas. Sin embargo ése es un proyecto que también habla sobre la pureza de la ciudad democrática y es una afirmación de la libertad del cielo neoyorquino. Concibo estos edificios como una conexión del recuerdo con el futuro" ( Libeskind, 2006 s/p)



---

# S U M A R I O

---

**7.1** Edificio Balneario de Jabalczuz: Edificio Sensorial

**7.2** Condiciones de partida. Proyecto de recuperación del edificio termal

**7.3** Metodología al abordar el Proyecto

**7.4** Historia del edificio balneario Jabalczuz

**7.5** Estado previo a la intervención

**7.6** Proyecto de restauración

**7.6.1** Fase I. Noviembre de 2014

**7.6.2** Fase II. Diciembre de 2014

**7.6.3** Reformado Fase II. Mayo de 2017

**7.7** Referencias bibliográficas



Echaide (2002) considera la arquitectura como realidad histórica, que vive al compás de la vida del hombre y él es su razón de existir (Álvarez, 2002). Wölfflin (*Renaissance und Barock*, 1888), ya la entendía como expresión de un tiempo que reproducía la manera de comportarse del hombre, revelando en sus relaciones monumentales el sentido vital de una época. Mies van der Rohe declaraba: "Estoy convencido de que la Arquitectura es la expresión más significativa de una civilización" (van der Rohe en Blackwood, 1986). Holl (2003), considerando la arquitectura como un fenómeno integral, indica que los edificios establecen relaciones con la historia, con el entorno, con la cultura en la que se construyen, pero también con el hombre, con sus emociones y pasiones.



## 7.1 EDIFICIO BALNEARIO DE JABALCZUZ: EDIFICIO SENSORIAL

---

El estudio de caso de esta investigación trata de la restauración de un edificio en el que se cumple con todos los requisitos para poder clasificarlo como sensorial. En el momento de su intervención se encontraba en un avanzado estado de abandono pudiéndose catalogarlo casi como ruina y como se demostrará más adelante es un edificio con un alto nivel sensorial y emocional.

Se encuentra inmenso en la naturaleza y el agua es el elemento articulador del edificio Balneario “Jabalczuz”, la configuración de los espacios y las posteriores ampliaciones se realizaron en torno al manantial natural. Al fin y al cabo es un edificio que diseño para que las propiedades sensitivas y curativas de las aguas fueran la razón del uso de la construcción.

Este Balneario forma parte de un complejo reconocido como BIC (Bien de Interés Cultural) con la tipología de Sitio Histórico, mientras que posee una protección dentro del catálogo de bienes protegidos en el Plan General de Ordenación Urbana de Jaén 2009 de Sitio Histórico por su valor Etnológico<sup>1</sup>.

La propia protección que se le otorga y la tipología de “Sitio Histórico” lo reconoce y lo valora como un lugar vinculado a la memoria

---

<sup>1</sup> Dado su interés para la Comunidad Autónoma, el Balneario y Los Jardines de Jabalczuz, fueron objeto de inscripción como Bien de Interés Cultural en el Catálogo General del Patrimonio Histórico de Andalucía, con la tipología de Sitio Histórico, mediante Decreto 305/2009, de 14 de julio. La Ley 14/2007, de 26 de noviembre de Patrimonio Histórico de Andalucía, en su artículo 26.4, define los Sitios Históricos como: Los lugares vinculados a acontecimientos o recuerdos del pasado, a tradiciones, creaciones culturales o de la naturaleza y a obras humanas, que posean un relevante valor histórico, etnológico, arqueológico, paleontológico o industrial.

de la ciudad. El entorno de Jabalcuz es un lugar de gran valor social dentro de la población del municipio, por este motivo el estado de abandono de los últimos años ha despertado diversas iniciativas populares que reclamaban activamente la actuación por parte de las administraciones competentes para volver a recuperar este Bien de Interés Cultural perdido. Estas reivindicaciones vecinales son muestra del **carácter emocional** que posee este edificio, los recuerdos que despierta están tan latentes en la **memoria** de la ciudadanía.

Arquitectura romántica edad de oro de los balnearios s.XX o XIX. Los balnearios nacen de una reinención romántica de la enfermedad. Al estar aislado de la urbe, el sujeto es capaz de interaccionar directamente con este espacio sin distracciones y sobrecarga de estímulos sensoriales externos no controlados.

Existen espacios de transición donde se difuminan el límite de la edificación y se funde con la naturaleza del entorno. A diferencia de las construcciones actuales, la secuencia de espacios y la temporalidad de los elementos naturales que lo rodean hacen que despierte el factor sorpresa y la imaginación de las personas que lo habitan.

En este edificio se han producido a lo largo su historia diversas ampliaciones adaptándose a los elementos constructivos de cada época. Dispone de diversidad de materiales y texturas; muros y bóvedas de piedra que activan el sentido del tacto y el ruido que genera despierta el sentido auditivo, diferentes a las sensaciones que generan las salas alicatas o las paredes de tapial, grandes piscinas que almacenan aguas sulfatadas que desprenden un olor peculiar y además de activar el sentido del olfato, su uso hace que active el del gusto, la diversidad de huecos de las fachadas y el contacto con el exterior activa el sentido de la vista introduciendo la temporalidad y el movimientos de la naturaleza con el juego de luces, el agua procedente del manantial es el articulador de los espacios y está presente en cada una de las estancias activando el sentido de la vista, el oído, el gusto, olfato y tacto del visitante. Por lo que, es un edificio que se diseñó para **activar los sentidos** y como consecuencia es

capaz de generar emociones a través de las percepciones propias de cada sujeto.

Configuración de secuencia de espacios la naturaleza se mezcla con el edificio incluso aparecen estancias que desdibujan el límite, estructuración secuencial con escala privativa. Además estos espacios secuenciales corresponden a diferentes etapas de la vida del Balneario que despiertan la imaginación y la intuición de quien los recorre

Como se verá en los siguientes apartados de este capítulo, el estado en el que se encuentra el Edificio Balneario (en el momento de la intervención) es **ruinoso**, la frondosa vegetación del paraje se ha introducido en la construcción ocasionando daños estructurales que junto con el abandono han acelerado el proceso de deterioro del mismo. Durante sus años de declive ruinoso ha sido lugar de inspiración para numerosos artistas; fotógrafos lo han usado de telón de fondo para sus obras, pintores han plasmado este entorno en láminas y forma parte de varias rutas senderistas donde la imaginación de sus visitantes se ha despertado al introducirse en sus estancias ruinosas. No cabe duda, que las ruinas del Edificio Balneario de Jabalcuz ha sido un **mito romántico** dentro de la provincia de Jaén, que activa la memoria y el recuerdo de quien lo experimenta.

Al igual que el edificio objeto de esta investigación, existen otros tantos edificios y lugares en nuestro patrimonio histórico, quizás de menos reconocimiento social arquitectónico, que fueron en su día construcciones sensoriales creadas y diseñadas para despertar emocionalmente al habitante



## 7.2 CONDICIONES DE PARTIDA. PROYECTO DE RECUPERACIÓN DEL EDIFICIO TERMAL

---

El proyecto es promovido por la Dirección General de Gestión del Medio Natural de la Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio dentro de las competencias que tiene atribuidas en virtud del decreto 142/2013, de 1 de octubre, por el que se establece la estructura orgánica de la Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio. En 2014 se está elaborando un Plan de Infraestructuras Forestales vinculadas con el patrimonio cultural y natural, dicho plan preveía una inversión de 30 millones de euros, confinados con el Fondo Europeo Agrícola de Desarrollo Rural (FEADER), con la condición de que se ejecutaran antes de julio de 2015.

Cabe destacar que solo se me contrata un servicio de asistencia técnica dentro del desarrollo de actuaciones de proyectos del PIF 2015: JA\_21 promovidos por la Agencia de Medio Ambiente y Agua de Andalucía (a partir de ahora AMAYA), que es una agencia pública empresarial con atribuciones por parte de la Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio de la Junta de Andalucía.

La AMAYA entiende como autor del proyecto al arquitecto con capacidad técnica, formación académica y experiencia profesional suficiente para organizar y desarrollar la redacción del proyecto y cuyas funciones son: coordinar la ejecución del proyecto e interpretar para poner en práctica las órdenes recibidas por el Técnico Responsable del Proyecto, por parte de la Agencia, además de coordinar, regir y planificar las actividades técnicas con los diferentes especialistas con la finalidad de dar una correcta conexión a los diferentes documentos que conforman el proyecto. En el Pliego de Prescripciones Técnicas se detallan las condiciones contractuales por ambas partes.

En definitiva, como arquitecta solo redactó y proyectó la parte técnica de las intervenciones, siguiendo las directrices marcadas por el Técnico Responsable de la AMAYA. Asumiendo la responsabilidad

propia de un arquitecto en cualquier proceso proyectual, no fui responsable de la ejecución de la propuesta técnica redactada puesto que no se me contrató la Dirección de Obra.

Inicialmente se plantea solo una primera intervención en el Complejo de Jabalcuz con el proyecto denominado “RESTAURACIÓN Y PUESTA EN VALOR DEL COMPLEJO TERMAL: BALNEARIO DE JABALCUZ. FASE I”, se me encarga la redacción del proyecto por parte de la AMAYA en octubre de 2014, el tiempo establecido en el contrato para redactar este proyecto es escaso, pero aún así se finaliza y se entrega en noviembre de 2014.

La iniciativa de recuperar este Bien de Interés Cultural, por parte de la Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio supuso una gran aceptación social y se hicieron eco los medios de comunicación, llegando la noticia a prácticamente toda la ciudadanía. Como consecuencia la Consejería decide reestructurar el presupuesto de los fondos FEADER para ampliar las obras de reforma y adecuación del Complejo de Jabalcuz, por lo que en noviembre de 2014 me encargan la asistencia técnica para un segundo proyecto denominado “RESTAURACIÓN Y PUESTA EN VALOR DEL COMPLEJO TERMAL: BALNEARIO DE JABALCUZ. FASE II” que se entrega en diciembre de 2014. En marzo de 2017 me encarga la AMAYA la asistencia técnica para la modificación de la redacción del proyecto “RESTAURACIÓN Y PUESTA EN VALOR DEL COMPLEJO TERMAL: BALNEARIO DE JABALCUZ. FASE II” que se entrega en mayo de 2017.

### 7.3 METODOLOGÍA AL ABORDAR EL PROYECTO

---

Profundizando en la definición de Patrimonio Histórico que hace la Ley 14/2007, de 26 de noviembre, del Patrimonio Histórico de Andalucía;

“El Patrimonio Histórico constituye la expresión relevante de la identidad del pueblo andaluz, testimonio de la trayectoria histórica de Andalucía y manifestación de la riqueza y diversidad cultural que nos caracteriza en el presente. El sentimiento de aprecio hacia este Patrimonio ha de constituir uno de los pilares básicos para el fortalecimiento de esta identidad colectiva, impulsando el desarrollo de un espíritu de ciudadanía respetuoso con un entorno cultural garante de una mejor calidad de vida” (Ley 17/2007, s/p )

Encontramos términos como “IDENTIDAD DEL PUEBLO ANDALUZ/IDENTIDAD COLECTIVA”, “SENTIMIENTO” o “DIVERSIDAD CULTURAL” que nos indican que nuestro patrimonio, ya sea natural o cultural, está íntimamente ligado a las personas y a la sociedad.

La redacción de los proyectos de Restauración y Puesta en Valor del Complejo de Jabalruz, fue en un tiempo escaso, debido a los plazos que imponían las administraciones competentes, pero aún así cuando se va a intervenir en un edificio emblemático como es este Balneario y su entorno hay que conocer su historia para poder tratarlo con el respeto que se merece.

Intervenir en el patrimonio histórico y en concreto sobre un edificio catalogado dentro de un entorno BIC (Bien de Interés Cultural), supone realizar una investigación documental previa tanto a través de fuentes documentales y el análisis histórico-artístico del edificio, como trabajar directamente sobre él.

Además de ser un gran teórico era un arquitecto práctico en el oficio de la restauración (Gallego, 2017) imitaba el objeto en su aspecto y estructura para conseguir una imagen unitaria e idealizada de la construcción (Zapatero; Mora, 2016).

Surge la duda de cómo restaurar las construcciones sensoriales y que hoy en día se encuentran en abandono. Basándonos en las teorías de la restauración de Violet le Duc es fundamental conocer su historia entender y comprender la funcionalidad para la que se construyó y las costumbres de la época, por este motivo el primer paso para abordar este proyecto fue hacer un minucioso estudio histórico. En palabras de Violet le Duc;

“el restaurador debe ponerse en la piel del arquitecto-creador primitivo; entender el espíritu de la obra y aplicarlo a la reconstrucción de la misma” (Del Árbol, 2018, s/n)

Previo la realización de los proyectos se tuvo acceso a diferentes fuentes documentales obtenidas de:

- Biblioteca Pública Provincial de Jaén: Libro “Los Baños de Jabalcuz: un paraíso perdido”
- Archivo Histórico Provincial de Jaén: documentación anterior al S.XX
- Archivo Histórico Municipal de Jaén: documentación posterior al S.XXI y
- Excelentísimo Ayuntamiento de Jaén. Área de Urbanismo: Plan General de Ordenación Urbana de Jaén- Catálogo de Bienes Protegidos.
- Diputación de Jaén- Instituto de Estudios Giennenses: documentación histórica fotográfica y algunos artículos de libros.

Para el desarrollo del proyecto, además de lo dicho anteriormente, fue fundamental el trabajo de campo realizado en el Complejo:

- Medición del edificio y levantamiento gráfico
- Levantamiento fotográfico
- Análisis patológico
- Análisis constructivo
- Análisis topográfico



## 7.4 HISTORIA DEL EDIFICIO BALNEARIO JABALCUZ

---

El Balneario y Jardines de Jabalcuz poseen una estructura compleja, resultado de los distintos pasajes históricos y actuaciones que han sido fundamentales en su reconocido valor etnológico como BIC.

Al igual que la mayor parte de los Balnearios Andaluces, las Termas de Jabalcuz han pasado por diferentes etapas tanto de auge como de decadencia (Anaya, 2011). Jabalcuz fue considerado uno de los diez mejores de todo el país. En 1887 llegó a tener unos 2.544 bañistas, aunque fue descendiendo, llegando a tener solo 900 bañistas al año en 1900. Este descenso fue debido a que otros Balnearios de la provincia como el de Marmolejo (Jaén), mejoraron notablemente sus instalaciones a diferencia de Jabalcuz (Gutiérrez – Gascón, 2014).



**Figura 1:** “Jaén: Baños de Jabalcuz”.

Fuente: Alcázar. Jaén: Diario Jaén. Recuperada de la colección del Instituto de Estudios Giennenses [2009]. Ed. Facs. De la fotografía original realizada por Alcázar, editada en Jaén por hijo de E. Sánchez e impresa Hauser y Menet, en 1902

<http://absys.dipujaen.es/digital/Fotograf%C3%ADas/A/A-681/A-681-3-1.jpg>

En 1925 a través de varios ensayos realizados por Camilo Vega García, Catedrático de Química Industrial Inorgánica y Metalúrgica General y Siderurgia de la Escuela de Ingenieros Industriales de Madrid, las aguas de Jabalruz se consideran “aguas termales, azoadas, radiactivas muy ionizadas y se aceptan como absolutamente puras” (Aguas, 1923 s/p).

El comienzo de los Baños de Jabalruz es desconocido, se le ha asignado procedencia islámica, convirtiéndose en el único balneario árabe de la provincia de Jaén. Nieto (1886) asemeja esta construcción a la arquitectura islámica, basándose en la descripción de los Baños de Joaquín de Manzaneda (medico de la Ciudad de Jaén), en su tratado de las Termas de Jaén de 1698 “porque pintando un edificio tan parecido al que tienen otros baños de Andalucía (...) no podemos menos creer que los antiguos que recogieron las aguas, fueron los árabes” (Nieto, 1886 pp 11). Algunos autores, sin embargo, le han considerado un origen romano, a raíz del hallazgo de una lápida con una inscripción romana encontrada en los baños, y que actualmente está en la iglesia de San Miguel de Jaén (Castillo, 2008).

Según López (2005), las primeras noticias se documentan mediante un acta capitular del cabildo municipal, con fecha julio de 1594, que requiere de un proyecto para la construcción de unos baños termales: “el agua y lugar donde está es muy bueno para hacer el dicho baño y que de la dicha agua se echa de ver sirve de gran bien y beneficio público” (citado por López, 2005. pp 111). En 1600 mediante una nueva acta en la que se conceden grandes partidas económicas para la comprar los terrenos, que serán propiedad municipal hasta 1870.



**Figura 2:** “Baños de Jabalcuz (en Jaén) (1900)”.

Fuente: Sin referencias. Edición de la Papelería de la Vda. De José M. Romero. Recuperada de la colección del Instituto de Estudios Giennenses [19--?]

<http://absys.dipujaen.es/digital/Fotograf%C3%ADas/A/A-285/A-285-4-1.jpg>

De 1628 datan las primeras noticias escritas, por Ximénez Patón (“Historia y Continuada Nobleza de la Ciudad de Jaén”) y pocos años después (1634-35) se ha constatado, en las Actas de Cabildo del Ayuntamiento de Jaén, acuerdos referentes a reparaciones en los “Baños de Fuencaliente”, así denominados también por el Dean Mazas en el s.XVIII.

La primera descripción y extensa disertación sobre los baños se deben al médico local D. Joaquín de Manzaneda y Cardona en 1698 “Tratado de las Thermas de Jabalcuz”, (Ayuda, 1798, pp. 13) “Una bóveda de piedra de sillería con un cañón de los mismo en un estanque grande enlosado y encaramado, y ambos cuerpos con sus camas en dónde se bañan a un tiempo muchas personas”. Naturalmente eran mixtos y así se mantuvieron hasta fines del s.XVIII, cuando los hombres de la ilustración impulsaron su estudio y utilización pública, es a raíz de este

momento cuando comienza la verdadera evolución del edificio (López, 2005).

Es en 1781 cuando se inicia el desarrollo urbano de la zona como lugar de esparcimiento de la ciudad de Jaén. Bajo el mando de Fernando María del Prado es cuando el Ayuntamiento construye un camino carretero que conecta la ciudad al paraje desde el Puente de Santa Ana (en la actual Glorieta Lola Torres). El camino coincidía con una antigua cañada real, transitaba desde el salto de agua denominado ojo de buey siguiendo el arroyo del Balneario por Valparaíso. (López, 2005)



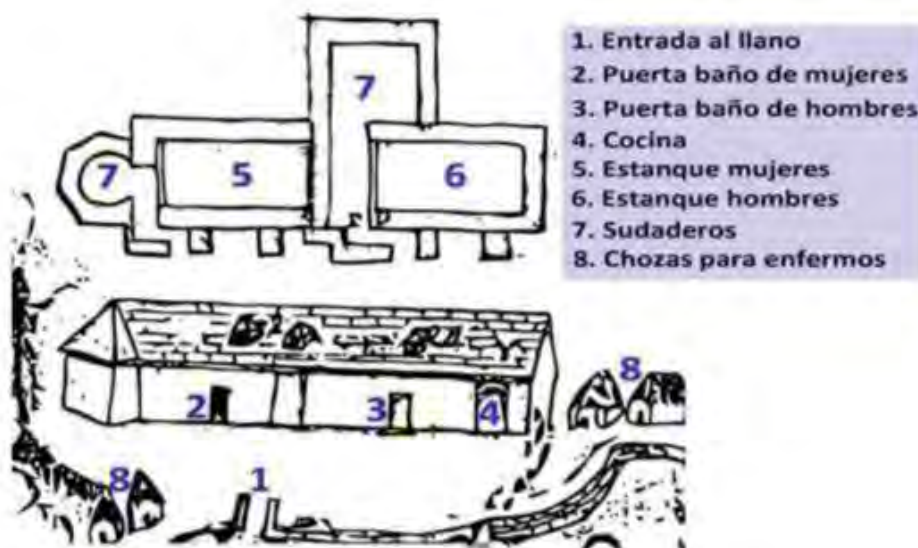
**Figura 3:** “Carruaje por el camino a los Baños de Jabalcuz”.

Fuente: Sin referencias. Recuperada de la colección del Instituto de Estudios Giennenses [19--?] <http://absys.dipujaen.es/digital/Fotograf%C3%ADas/Cristales/CRI-1403.jpg>

Como ya adelantábamos, es en este siglo XVIII cuando comienzan a producirse los primeros cambios relevantes en el edificio, como consecuencia de la mejora de la accesibilidad a los baños desde la

ciudad y del interés por la belleza del paisaje y el clima de la zona por parte de la población jienense (Castillo, 2015).

Dentro de la misma iniciativa del arreglo del camino, la administración local ampliaría con un edificio independiente para mujeres los antiguos baños y manteniéndose el primitivo para los hombres, que los textos de Martínez Mazas los describen de mampostería de buena fábrica y cubierta abovedada (López, 2005). Aún así, todavía no se hace distinción entre los usuarios que acuden al edificio por limpieza o por enfermedad. (Castillo, 2015). Es Serafín de Alcázar, quien en 1787 plasma en un plano la remodelación de los baños antes descrita. (Figura 1).



**Figura 4:** Planta y frente de las termas de Jabalczuz a finales del siglo XVIII del mapa cartográfico de la memoria de Serafín de Alcázar.

Fuente: Perfil de Facebook de la Asociación de Amigos Termas de Jabalczuz, extraído de la Real Sociedad Económica de Amigos del País. Jaén, España.

Según afirma López 2015, el Deán Martínez de Mazas, en 1794, fue el principal impulsor de la urbanización de la zona, levantando una hilera de seis casas equipadas para los bañistas, junto a una ermita dedicada a los Santos Cosme y San Damián, promovida por el Cabildo de

la Santa Iglesia Catedral (Calvo, 1999) . Nos encontramos con la primera urbanización de Jabalcuz, los edificios ofrecen fachada a una plazoleta y creando un volumen en escuadra orientada hacia los baños, a una cota superior (López, 2015). Esta configuración ha permanecido hasta nuestra época, salvo la Iglesia de San Damián y San Cosme que desapareció en 1930.



**Figura 5:** “Ermita de los Baños de Jabalcuz”.

Fuente: Sin referencias. Editorial: Barcelona. Ed. Pons y Sala. Recuperada de la colección del Instituto de Estudios Giennenses [antes de 1920]

<http://absys.dipujaen.es/digital/Fotograf%C3%ADas/A/A-454/A-454-58-2.jpg>

La época de gran apogeo económico para balneario incluye desde las últimas décadas del siglo XIX hasta la primera mitad del XX, enmarcado en un momento de esplendor de los balnearios, llegando en 1881 a contar con 2544 bañistas al año (Gutiérrez – Gascón, 2014). Es en el siglo XIX cuando se realizan numerosas intervenciones de arreglo y mejora de las instalaciones con el fin de aumentar la comodidad y subsanar las deficiencias que poseían las instalaciones (López, 2015).



**Figura 6:** “Baños de Jabalczuz (1900)”.

Fuente: Sin referencias. Ed. Pons y Sala. Recuperada de la colección del Instituto de Estudios Giennenses [antes de 1920]

<http://absys.dipujaen.es/digital/Fotograf%C3%ADas/A/A-454/A-454-11-1.jpg>

En Julio de 2017 se tiene acceso a la documentación obrante en el Archivo Municipal de Jaén, y entre otros, a varios documentos en el que se describen las actuaciones que cita López (2005) como:

- En 1841 se propone la creación de un establecimiento para enfermos, en el que pudiesen disfrutar de todas las ventajas que ofrecen los baños, pero buscando la comodidad, que hasta la fecha, carecían las instalaciones para estos usuarios. En esta fecha se propone también una mejora y ampliación de los baños pero no se disponía de la propiedad de los terrenos para ello.
- En 1844 se realizan una serie de mejoras urgentes que constaban de: la creación de un nuevo vestuario, un baño pequeño para enfermos contagiosos o recreo de ambos sexos con local intermedio para proporcionar la

temperatura adecuada, reforma de las bóvedas dañadas, nuevas oficinas ...

Es hacia mediados del s. XIX, cuando el médico D. Juan Poderón, en escrito elevado a la Junta Suprema de Sanidad del Reino, presenta la necesidad de regulación y uso de las aguas. El resultado sería la declaración de Utilidad Pública, por parte del Estado Español, para los Baños de Jabalczuz y el nombramiento de D. Juan Miguel Nieto como primer director de los Baños. Gracias al estudio que realiza de la historia y excelencias de los baños, el Balneario quedará sujeto al Registro Oficial para este tipo de centros termales (López, 2005).



**Figura 7:** “Carruaje en la entrada de los Baños de Jabalczuz (1900)”.

Fuente: Sin referencias. Recuperada de la colección del Instituto de Estudios Giennenses [19--?]

<http://absys.dipujaen.es/digital/Fotograf%C3%ADas/Cristales/CRI-1404.jpg>

Las consecuencias no se hacen esperar, y es a partir de 1846, es cuando la propiedad de los baños y edificios de la plaza principal, otorga

al Balneario de dirección médica para solventar cualquier tipo de urgencia, como accidentes y para la elaboración de informes (López, 2005), esta adaptación, al régimen sanitario nacional, se produce dos años después (Vega, 2015). Supone la necesidad de reformar las instalaciones para adaptarse al nuevo servicio, cuyos nuevos proyectos fueron diseñados según el gusto del romanticismo de la época. Se erigirán, en la plaza principal, también una residencia para médico-director y bañero y, junto al camino, a su paso por la Casería de Jerez, una cadena de casas para los bañistas sin recursos económicos (López, 2005, Vega 2015).

En 1847 se inicia la construcción de dependencias anejas para vestuarios, una de ellas circular y otra con forma octogonal delante del Balneario, más la casa del médico-director y la casa del bañero (López, 2005, Vega 2015). A este enriquecimiento tipológico de los baños se acompaña, como adelantábamos, de un aumento de viviendas y por lo tanto de la urbanización de Jabalczuz. Frente a la casería, que fue del canónigo D. Francisco Jerez, se formó la calle con hilera de casas y se hicieron también dos balsas para baños, todo bajo su nuevo propietario D. José María Martos. Otro particular D. Rafael de Ocaña, parece que de forma más ambiciosa, construyó en las inmediaciones del balneario “hermosas casas de piedra” según consta en la Memoria del Dr. Nieto, teniendo que desmontar con barrenos la acusada pendiente del cerro. En la Guía de Jaén para 1866 de D. Manuel María Bachiller, se precisa además la existencia de establecimientos comerciales (tienda de comestibles y estanco) y de un servicio de Correo con Jaén. (López, 2005).

Como se ha dicho anteriormente en 1870, el balneario contaba ya con dos edificios: el de los baños y el de la casa del médico-director y el bañero -posteriormente habilitado para casino-, y es en esta fecha cuando se subasta públicamente (Fernández, 2006). La adjudicación se le concedió al empresario Manuel Fernández Villalta. Bajo la dirección del Arquitecto Provincial Justino Flórez Llamas se reforma y acondiciona en su totalidad el edificio balneario en 1884.

El nuevo edificio corresponde en gran parte al actualmente conservado, es con planta en forma de U con muros de mampostería. Posee tres plantas de altura, la planta la baja se destina a los baños y las plantas superiores a fonda. Las fachadas del edificio actualmente se encuentran enfoscadas en cal, aunque originalmente la fachada principal estaba revestida en la planta inferior con aplacado de piedra y la superior con ladrillo visto, con sillares reforzando las esquinas. (López, 2005, Vega 2015)

Aún así, este balneario no avanza al ritmo del resto de balnearios de España y Europa, ya que estos, a mediados del s. XIX, ya se encuentran en su máximo esplendor. El Complejo Termal de Jabalczu deberá de esperar a primeros del S. XX para alcanzar su máxima repercusión económica y social. Son los distintos médicos-directores de estos años lo que denunciaban en sus memorias el mal estado en el que se encontraban las instalaciones desde el punto de vista higienico, arquitectónica y terapéutico. (Vega, 2015)

En 1876, siguiendo el Diccionario geográfico estadístico de Riera y Sas, utilizaron las instalaciones 854 personas, que en 1893 alcanzaron la cifra de 1.285. Sin embargo, por estas últimas fechas las termas de Jabalczu habían sido ya subastadas por el Ayuntamiento de Jaén a D. Manuel Fernández Villalta hacia 1.887.

El último gran esplendor de Jabalczu habría de venir con la constitución de la Compa a "Aguas de Jabalczu S.A." en 1.925, siendo sus propietarios e impulsores los marqueses del Rincón de San Ildefonso y su Presidente D. José del Prado y Palacios (López, 2005). La descripción del edificio de las Termas que se realiza en este documento de constitución corresponde con el edificio que hallamos en 2013, los volúmenes y distribuciones coinciden con lo aquí redactado.



**Figura 8:** “Termas de Jabalcuz”.

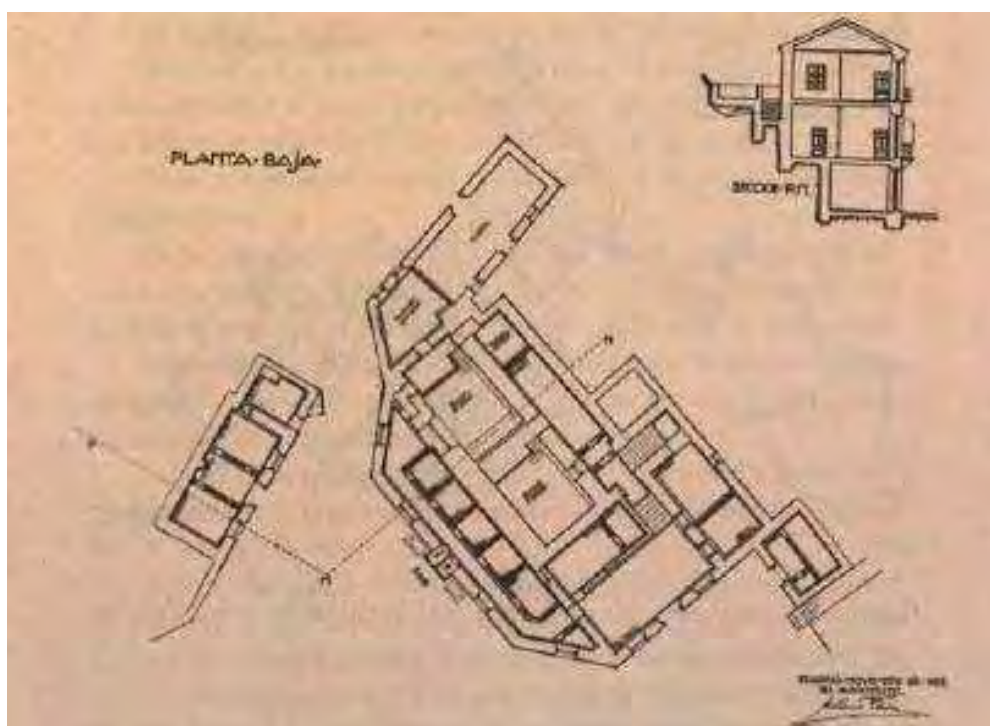
Fuente: Vicente Santón Fontana. Recuperada de la colección del Instituto de Estudios Giennenses [198-?]

Copia de la fotografía original realizada antes de 1923

<http://absys.dipujaen.es/digital/Fotograf%C3%ADas/A/A-532/A-532-7.jpg>

El edificio cuenta con una superficie construida aproximada de 546 metros cuadrados, la fachada principal de acceso común a las Termas y a la Fonda se posiciona en ángulo recto respecto a la hilera de casas de los bañistas “Casas de Jabalcuz”. El Balneario se ubica en planta baja, ocupándola en su totalidad, mientras que la planta primera y segunda es ocupada por la Fonda.

Por la puerta central se accede a un vestíbulo de distribución general de 8,60 por 4,30 metros. Según se entra a la derecha hay dos habitaciones, con acceso directamente desde el vestíbulo, una es el despacho del médico de 3 x 3,30 metros con ventilación natural por la fachada principal y la otra una habitación destinada a los enseñes de 3,30 por 4,40 metros; en esta habitación actualmente se encuentran 4 bañeras lo que hace suponer que posteriormente se adaptarían a baños. Ambos locales están cubiertos por bóvedas de cañón recto y con huecos de medio luneto, tanto las puertas de acceso como las ventanas. Al frente de la puerta principal existe una sala destinada tratamientos de hidroterapia con duchas, poseía tres puertas, dos daban acceso con el vestíbulo principal y otra conectaba con la galería de los baños individuales (Vega, 2015).



**Figura 9:** “Planta baja Estado actual”.

Fuente: Aguas de Jabalcuz SA. Jabalcuz. Estación Hidromineroterma y Climática de Montaña pag 93 [1925]

Contigua a la puerta de la habitación de enseres y enfrente a la puerta de acceso se halla una escalera de dos tramos en forma de L, que comunica la planta baja (balneario) con la planta primera (fonda). A continuación de la meseta y en la dirección del primer tramo, a modo de entreplanta, se encuentra el vestíbulo para la entrada a la galería de hombres y al fondo de éste el vestuario con acceso directo al patio central del complejo termal.

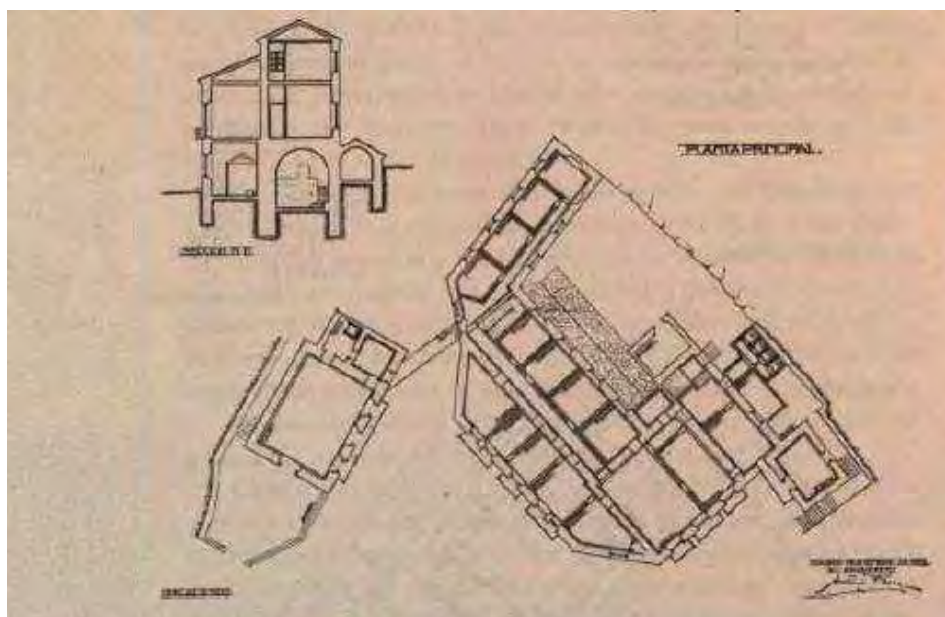


**Figura 10:** “Reconstrucción Planta primera”.

Fuente: Vega Cabezudo. . Estudio de viabilidad de la puesta en valor de las Termas de Jabalczuz (Jaén) pag 68 [2015]

Esta galería tiene aproximadamente 7,30 metros de largo y 2,40 metros de anchura, contigua y adosada a su lado más largo se encuentra la piscina de los hombres con acceso directo desde el vestuario y con

5,50 metros de largo y 4,30 metros de ancho. Las dos estancias están cubiertas por bóvedas de medio cañón recto sin ventilación ni iluminación, salvo el vestíbulo de acceso que dispone de un lucernario cerrado con cristales y una ventana lateral que da al patio trasero. La característica de estas salas es que están cerradas por gruesas paredes y bóveda de mampostería con la mínima ventilación natural, con la finalidad de mantener la temperatura de las aguas y que los bañistas se sometan a la acción termal, incluso se pensó con esta idea la situación de las arquetas distribuidoras del agua emplazándose en el vestuario de los hombres, que distribuye a ambas piscinas (hombres y mujeres) y a las galerías de acceso a los baños (Aguas, 1925).



**Figura 11:** “Planta principal Estado actual”.

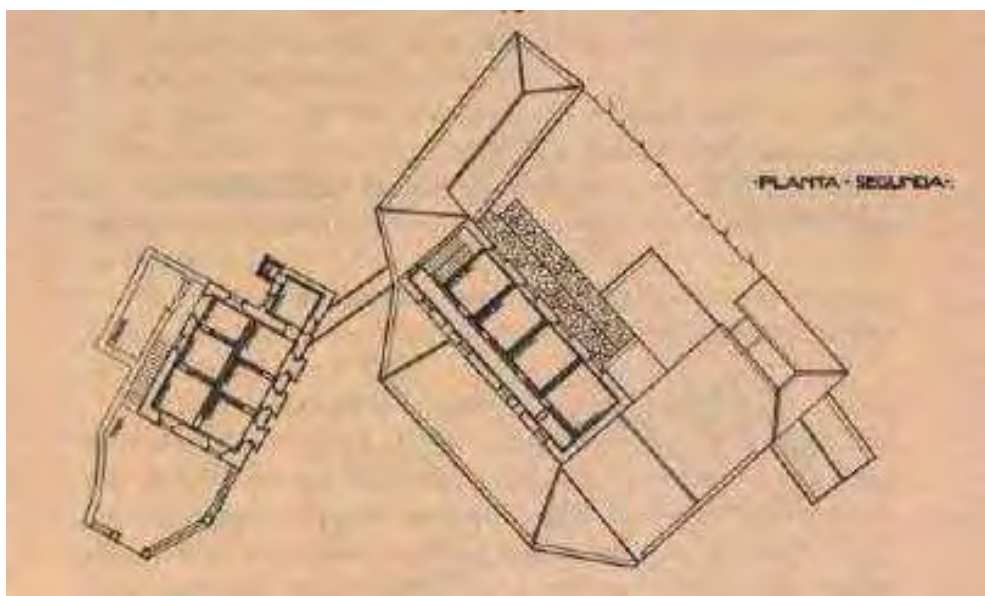
Fuente: Aguas de Jabalcez SA. Jabalcez. Estación Hidromineroterma y Climática de Montaña pag 94 [1925]

Situándonos de nuevo en el vestíbulo de acceso al edificio, a la izquierda se halla la entrada a la galería de baños individuales, que consta de cinco departamentos provistos de bañeras de mármol y alicatados con baldosas cerámicas vidriadas en tonos verdes claro y oscuro, están

cerrados con divisiones cerámicas alicatadas y cubiertos por techos de cristal a dos aguas para evitar la evaporación y el enfriamiento del aire dentro de ellos. Estos departamentos están adosados a la pared contigua a la piscina de los hombres y entre ambas estancias existe una galería por la que discurre la instalación de agua alimentada por una caldera y depósito elevado. El pasillo de acceso a los departamentos posee 1,30 metros de anchura y aproximadamente 20 metros de longitud, achaflanado en las esquinas posee huecos verticales de ventilación e iluminación a la fachada este del edificio (Aguas, 1925).

El acceso a la piscina de señoras y su correspondiente vestuario se hace a través del pasillo de los baños individuales, que al igual que el de los caballeros están cubiertos por bóvedas de medio cañón rectas y muros de gran espesor de mampostería, pero con mayor ventilación ya que posee una ventana lateral y la puerta de acceso desde la galería de los baños que está bastante ventilada. La temperatura del vestuario de señoras es menor que en el vestuario de los hombres, ya que dispone de varias ventanas y el calor que recibe es sólo el de la piscina. Esta piscina está situada a continuación de la piscina de los hombres, y posee similares dimensiones. Ambas piscinas se encuentran alicatadas con baldosas cerámicas vidriadas, las de las mujeres de color verde mientras que la de los hombres es de color rojo (Aguas, 1925).

La crujía posterior, que crea la fachada paralela al arroyo y que cierra el patio interior, corresponde a las cuadras, donde se ubica también el cuarto de calderas, y se encuentran completamente incomunicadas con el Balneario (Aguas, 1925).



**Figura 12:** “Planta segunda Estado actual”.

Fuente: Aguas de Jabalcuz SA. Jabalcuz. Estación Hidrominerothermal y Climática de Montaña pag 93 [1925]

La fonda consta de dos plantas de altura, situadas sobre el balneario, se accede a planta primera a través de la escalera que se inicia en el vestíbulo de entrada al edificio. En el desembarco en planta primera nos encontramos con un vestíbulo de entrada, al frente se sitúa la cocina y a la izquierda los aseos. El comedor y la sala del la fonda se relacionan con este vestíbulo a través de un pasillo. Al final de este pasillo nos encontramos una galería de unos 17 metros de longitud donde se disponen a un lado y a otro los dormitorios. Al final de la galería hay un pequeño distribuidor con una escalera que da acceso a la segunda planta de la fonda, y de este distribuidor sale una plataforma móvil que comunica este edificio con el Casino y servicio de correos y telégrafos, situado en la planta primera de la casa del médico, y de exclusivo funcionamiento en los meses de verano (Aguas, 1925 y López, 2005).

El edificio con mayor presencia arquitectónica del conjunto lo constituyen el balneario y fonda, presidiendo la plaza y camino en su frente. Gracias a la nueva imagen que ofrece el conjunto permite que sus

aguas mineromedicinales reciban la medalla de plata en la Exposición Universal de Barcelona de 1888 (López, 2005).

Durante el siglo XX, se cancelan varios proyectos, como la construcción de un tranvía eléctrico que conectaría el Balneario con Jaén, o la gran reforma en 1925, del arquitecto Antonio Flórez Urdapilleta por iniciativa de D. José del Prado y Palacio con estilo centroeuropeo y que aspiraba a la proyección internacional de Jabalczuz. Esta intervención pretendía dar accesibilidad a todas las clases sociales y convertirlo en un lugar de ocio más allá del fin curativo (Aguas, 1925 y López, 2005).

Este ambicioso Proyecto de Urbanización contemplaba la remodelación del Balneario, además de añadir nuevos chalets de corte centro-europeo y anglosajón, la creación de un gran hotel, un palacio privado para los Marqueses del Rincón, creación de jardines, un gran teatro-casino, reformar y aumentar las Casas de Jabalczuz y las casas de Jerez entre otros. Se pretendía reformar el Edificio Termal mejorando las instalaciones terapéuticas, se proyecta una tercera planta, se modifica la fonda para que aloje a más personas y ampliación de dependencias de servicio (Vega 2015, López, 2005).

El proyecto estrella era la construcción del Gran Hotel Alfonso XIII en la finca Buena Vista para capacidad de 200 personas, siguiendo modelos suizos provisto de un casino, restaurante, teatro, salas de baile y unos espléndidos jardines diseñados por D. Cecilio Rodríguez, Jardinero Real (Vega 2015, López, 2005).

La muerte de D. José Prado y Palacios el 14 de Febrero de 1926, los cambios políticos y quizá la misma decadencia de la terapia termal, frustraron aquel gran proyecto, del cual sólo llegarían a ejecutarse los jardines de Jerez, obra de Cecilio Rodríguez, la construcción de las Casas Gemelas y el casino-restaurante proyectado por el arquitecto Alberto López de Asiaín, actualmente restaurado y con uso para celebraciones (Vega 2015, López, 2005).

Los años 30 y 40 del siglo pasado fueron los años de mayor esplendor en el Balneario, especialmente para burguesía de las provincias cercanas, ya que gracias a las mejoras realizadas en el conjunto por la

Marquesa del Rincón de San Idelfonso, que a la muerte de su marido mejoró la vida social del lugar y eran habituales las fiestas sociales, verbenas y bailes en la época estival (Vega 2015, López, 2005).

Durante la Guerra Civil, se instaló en el complejo una colonia-refugio para colegiales y en diciembre de 1937, donde se situaban las antiguas casas del Jabalcuz, se habilitó una escuela rural y una nueva iglesia erigida tras la ruina de la ermita. (López, 2005).



**Figura 13:** “Establecimiento en Jabalcuz”.

Fuente: Ildefonso Ramiro Ramiro. Recuperada de la colección del Instituto de Estudios Giennenses [1961?]

<http://absys.dipujaen.es/digital/Fotograf%C3%ADas/A/A-82/A-82-3.jpg>

En la década de los años 50 la actividad se mantiene, enfocada casi exclusivamente a bañistas de Jaén y provincia, que acuden a comer en los ventorrillos, y de veraneo en las diferentes casas de alquiler, atraídos además por una conveniente oferta cultural de cine, teatro y verbenas estivales (López, 2005).



**Figura 14:** “Jabalczuz. Balneario (en) Jaén”.

Fuente: Jaime Roselló Cañada. Recuperada de la colección del Instituto de Estudios Giennenses [1950-1969]

<http://absys.dipujaen.es/digital/Fotograf%C3%ADas/ROSELLO/FOT-ROSELLO-1440.jpg>

Hasta el fallecimiento en 1972 de la marquesa de Blanco-Hermoso se sucedieron algunos proyectos de reforma que, aunque escasos, consiguieron alargar la vida del balneario durante unos años más (López, 2005). En la siguiente imagen se observa el estado del complejo en los años 70, junto al edificio del balneario se encuentran una hilera de casas, de las cuales las dos más próximas al edificio de las termas estaban destinadas a apartamentos para veraneantes, la siguiente casa en planta baja era la conocida tienda y venta de María y en planta primera destinada a correos y las Escuelas. Anexa a la casa antes descrita se ubica la Iglesia y la casería de Nuestro Padre Jesús (Vega, 2015).



**Figura 15:** Explana del Balneario.

Fuente: Vargas- Machuca Caballero, J.C (2002). Veranos de Jabalczuz. Jaén: Jabalczuz. pp 53

En 1978 las casas de alquiler llevaban años cerradas y debido a diversos fallos en las instalaciones de climatización del agua de las Termas, hicieron que la Junta General de la sociedad que gestionaba el balneario decidiera no acometer las reformas y fue en este año la última temporada que abrió sus puertas (Vega 2015). En 1982, sus herederos, proceden a la venta a una promotora con motivo del declive.



**Figura 16:** “Termas de Jabalcuz”.

Fuente: Sin referencias. Recuperada de la colección del Instituto de Estudios Giennenses [198-?] <http://absys.dipujaen.es/digital/Fotograf%C3%ADas/A/A-523/A-523-10.jpg>

Como consecuencia desde la época de la Ilustración, Jabalcuz se ha orientado como un centro estable de salud y esparcimiento, de higiene y de cultura, para la ciudad de Jaén, transformando incluso para ello el entorno natural (desmonte de la explanada, caminos de acceso, etc) en una lógica, aunque relativamente controlada, urbanización.

En resumen, la historia de Jabalcuz, de sus baños, puede ser tan antigua como la misma ciudad de Jaén y a ella aparece íntimamente ligada como parte de su Término Municipal, (Diccionario geográfico... de Riera, TV p.874) y por la explotación directa que por parte del Ayuntamiento de Jaén se llevó a cabo hasta finales del s. XIX.



## 7.5 ESTADO PREVIO A LA INTERVENCIÓN

---

Tras varios años en el que el Complejo de Jabalruz (incluido el manantial) fue perteneciendo a diferentes propietarios, tanto privados como públicos, en el momento en que se realiza la primera fase, es propiedad de la Junta de Andalucía. Son pocas las edificaciones que se han mantenido, tal y como se puede observar en la planimetría que acompaña a estos textos y en la documentación fotográfica, solamente se conservan el edificio del Balneario y la Casería de Nuestro Padre Jesús (propiedad privada), mientras que la casa del médico y la ermita están prácticamente derruidas.

El conjunto principal, situado más al sur de la parcela, comprende el edificio central del Balneario, y como describiré más adelante, es dónde se centran las actuaciones de consolidación estructural y de rehabilitación de cubiertas. Como ya se ha descrito en su evolución histórica, este edificio está formado por diferentes edificaciones adosadas y ha sido objeto de muchas actuaciones a lo largo del tiempo, siendo su estado actual precario, con la totalidad de las cubiertas derruidas, al igual que los forjados de la planta segunda y parte de los de la primera.

Debido al estado de ruina en el que se encuentra el edificio y la abundante vegetación, fue imposible acceder a ciertas zonas para la toma de datos.

Las siguientes imágenes muestran el estado en el que se encontraba el edificio Balneario en octubre de 2014. Forman parte del análisis gráfico y descriptivo que se realizó tanto de las características constructivas de la edificación, como de sus patologías, antes de las intervenciones por parte de la promotora, para la recuperación y puesta en valor del edificio y la totalidad del complejo. Ésta actuación, a nivel operativo y documental, se dividió en dos fases y un reformado de la segunda fase (se puede decir que existen tres fases de intervención).



**Figura 17:** Edificio Balneario. Fachada principal, 2014

Fuente: Propia.

El análisis realizado, a pesar de las limitaciones de acceso, me permitió un profundo conocimiento del edificio Balneario, o principal, y me faculta para describir su estado previo a las sucesivas intervenciones.

El edificio, de forma generalizada, presenta un sistema estructural a base de muros de carga de mampostería y forjados de viguetas de madera, tablazón, relleno y solería de barro. En algunas zonas se apreciaban forjados de viguetas metálicas con entrevigado abovedado cerámico e incluso forjados de viguetas autoresistentes y bovedillas, ambas de hormigón, hechos que indican que el edificio ha ido sufriendo obras de reforma y consolidación en el siglo pasado, a la luz de los materiales utilizados.



**Figura 18:** Edificio Balneario. Fachada oeste y cubiertas, 2014

Fuente: Propia.

Los muros de carga son a base de mampostería irregular careada en su lado exterior, estando rematados en las esquinas con sillares. En el edificio central dedicado a las instalaciones del balneario, tanto en sus fachadas al exterior como al patio, los huecos se forman con ladrillo visto a tizón encajando un dintel de ladrillo visto a sardinel de pie y medio, y en zonas de balcón se remataba hasta la altura del piso. En la nave lateral (alzado Este), dedicada a la hospedería, la formación de los huecos se reduce a la formación de un dintel de ladrillo visto a sardinel, más simple y sin recercos ni formación de jambas vistas.



**Figura 19:** Edificio Balneario. Fachada Este, 2014

Fuente: Propia.



**Figura 20:** Edificio Balneario. Fachada Sur, 2014

Fuente: Propia.

El estado de conservación de los muros, en general, parecía óptimo desde el punto de vista de estabilidad, pero requería obras de retacado, reposición de piezas sueltas, cosidos de grietas, limpieza de vegetación, etc.... En la nave central, sobre la zona de las piscinas, al haberse derrumbado tanto la totalidad de las cubiertas como la mayoría

de los forjados, había provocado la aparición de una gran cantidad de escombros sobre los forjados existentes, produciendo una sobrecarga en estos, que junto con la humedad de la zona y la vegetación, actuaban como cargas muertas que mermaban la capacidad portante de la estructura, acelerando el proceso de deterioro de la edificación.



**Figuras 21 y 22:** Edificio Balneario. Nave central, 2014  
Fuente: Propia.

Como ya se ha señalado anteriormente las cubiertas eran inexistentes, desaparecidas en su totalidad, hecho que producía una más acelerada degradación del resto del edificio, ya que lo hacía totalmente vulnerable a la acción de los agentes atmosféricos. De los restos desprendidos y de los pocos elementos que todavía se mantenían, así como de la documentación fotográfica se puede obtener información de cómo eran dichas cubriciones. En general la cubrición estaba formada

por un tejado a dos aguas de tejas cerámicas curvas sobre una tablazón soportada por cerchas de pares de madera apoyadas en los muros de carga.



**Figura 23:** Edificio Balneario. Encuentro en chaflán, 2014

Fuente: Propia.



**Figura 24:** Edificio Balneario. Módulo trasero o cuadras, 2014

Fuente: Propia.



**Figura 25:** Edificio Balneario. Cubierta del vestíbulo de la Fonda, 2014  
Fuente: Propia.

Con respecto a los forjados de plantas, señalar que sólo se conservaba parcialmente en planta primera de la nave principal en la zona de baños. Como ya se ha expuesto anteriormente, estos forjados se encontraban cargados con los materiales que se han desprendido de las plantas superiores y cubierta, sobrecargando los mismos, e incluso al estar expuestos al exterior, presentaba vegetación enraizada sobre ellos.

Según se apreciaba desde la planta baja, distinguimos diferentes sistemas constructivos para los forjados en las distintas zonas. En la parte de la fachada Este, en el primer cuerpo, los forjados estaban formados por viguetas metálicas y entrevigado abovedado de ladrillos cerámicos macizos. Dichas viguetas se encontraban oxidadas y el entrevigado desprendido en ciertos puntos. A pesar de estas lesiones, el forjado poseía una planeidad aceptable y no se observaban deformaciones en el mismo.



**Figura 26:** Edificio Balneario. Forjado metálico de la galería de baños individuales, 2014.

Fuente: Propia.

Sobre las piscinas, una bóveda de medio cañón formada por sillares de piedra característica de la zona, rellena con arena en sus riñones y rematada con una fina losa. No se apreciaban graves lesiones, a simple vista, salvo la abundante aparición de vegetación, cuyas raíces comenzaban a dañar los muros que la sustentaban, poniendo en peligro la capacidad portante de la bóveda y su estabilidad.



**Figura 27:** Edificio Balneario. Bóvedas sobre piscinas, 2014

Fuente: Propia.

El estado de los revestimientos era deficiente, tanto los interiores como los exteriores. Entre los interiores verticales se distinguen dos tipos; por un lado están los alicatados de las zonas húmedas, que debido principalmente al vandalismo que ha sufrido el edificio, faltan numerosas piezas cerámicas, aunque las que se conservan, a pesar de las eflorescencias propias de la humedad, no se encuentran en malas condiciones.

En el resto de estancias se observan diferentes capas de pintura que se han aplicado a lo largo del tiempo. Por ejemplo en el hall de entrada el desprendimiento de la pintura blanca, más superficial, deja ver una pintura azul que cubriría este espacio en el pasado. Como se puede observar en las imágenes se encontraban en malas condiciones, desprendida y con eflorescencias a causa de la humedad y con manchas de óxido procedente de las viguetas metálicas de los forjados.



**Figura 28:** Edificio Balneario. Paramentos Hall de entrada, 2014  
Fuente: Propia.

A pesar del estado de deterioro de los revestimientos, los muros no mostraban signos que denotaran graves daños, ya que no presentaban abultamientos, grietas o fisuras de entidad. E incluso en las zonas donde se ha desprendido el revestimiento en su totalidad, puede apreciarse en la mampostería que el llagueado y las piezas mantienen una buena ligazón.



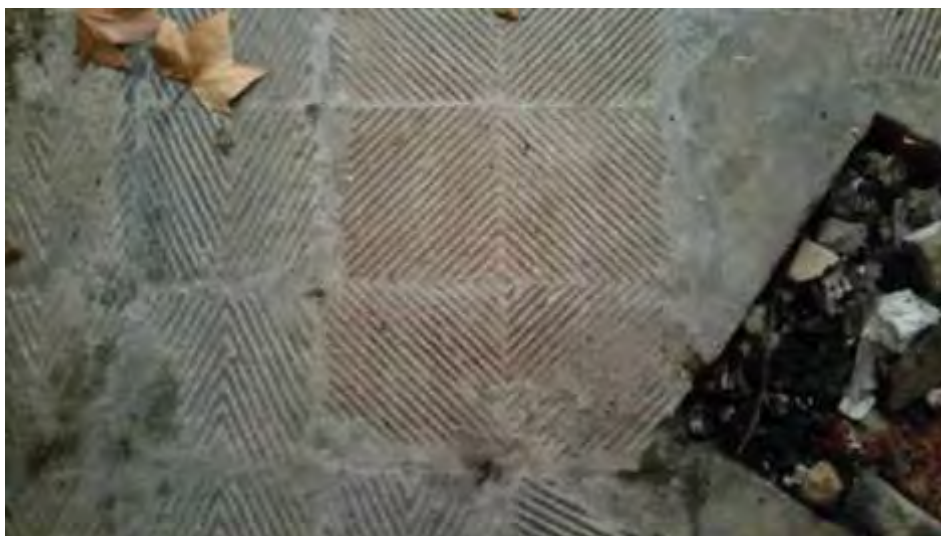
**Figura 29:** Edificio Balneario. Detalle revestimientos interiores, 2014  
Fuente: Propia.

Debido al estado de abandono al que ha estado expuesto el edificio y la facilidad con la que se podía acceder al interior del mismo, ha sufrido el desmantelamiento de todas sus instalaciones, tanto de conducciones de agua, instalaciones eléctricas, cerrajerías metálicas etc... de manera indiscriminada, dañando los paramentos existentes y sus revestimientos. Ejemplo de ello se aprecia en las salas de los baños individuales, donde se han demolido los tabiques separadores entre las bañeras y parte del muro interior con objeto de encontrar las canalizaciones antiguas.



**Figura 30:** Edificio Balneario. Galería de Baños Individuales, 2014  
Fuente: Propia.

Existen tres tipos de solería en el edificio; en el hall de acceso solería hidráulica decorada con motivos geométricos en tonos verdes, rojos y blanco; solería hidráulica en color gris rayada antideslizante en las zonas de baños, túnel, sala y duchas de hombres, como en accesos a las piscinas; y unas baldosas de terrazo micrograno en la zona de galería de baños de mujeres. Las zonas que se encontraban bajo el forjado de viguetas metálicas, como son la galería de los baños individuales y el vestíbulo de entrada, tienen manchas de oxido debido a la degradación de estas viguetas por la humedad.



**Figura 31:** Edificio Balneario. Baldosas de cemento rayado en cuartos húmedos, 2014. Fuente: Propia.



**Figura 32:** Edificio Balneario. Solería hidráulica situada en el hall de entrada, 2014. Fuente: Propia.

Por otro lado, cabe destacar, el mal estado de conservación en que se encontraba la escalera que comunica el hall de acceso con el túnel de hombres y con la planta superior. Formada por piezas cerámicas de barro rojo y blanco, con taco decorado en tabicas y mamperlán de madera.



**Figura 33:** Edificio Balneario. Escalera de acceso a Fonda, 2014.

Fuente: Propia.

El porche de acceso disponía de un pórtico de viguetas pretensadas, que originalmente eran de madera, apoyadas en las pilastras de ladrillo macizo. Adosado a la fachada de entrada al edificio existe un

**Recuperación del patrimonio arquitectónico sensorial:  
El caso del Balneario de Jabalcuz, Jaén**

---

banco corrido revestido de azulejo de 20x15 cms en color rojo y verde, este alicatado se encuentra en buen estado de conservación. Al igual que en el resto del edificio la cantidad de escombros y vegetación impide valorar el estado real en el que se encuentran los elementos que componen esta entrada.



**Figura 34:** Edificio Balneario. Entrada principal, 2014.

Fuente: Propia.



## 7.6 PROYECTO DE RESTAURACIÓN

---

“en materia de monumentos antiguos es mejor consolidar que reparar, mejor reparar que restaurar, mejor restaurar que rehacer, mejor rehacer que embellecer; en ningún caso se debe añadir nada, sobretodo nada suprimir” (Didron, 1839, pp 58).



### 7.6.1 FASE I. NOVIEMBRE DE 2014

---

Esta actuación se centraba principalmente en el edificio del antiguo Balneario de Jabalcuz, con el objetivo de consolidar y conservar el edificio existente, frenar así el constante deterioro de la construcción y afianzar su estructura. Así mismo también se proponía la limpieza y el acondicionamiento del entorno del edificio para la creación de un sendero que diera acceso al manantial, y la adecuación de la explanada de acceso frente al edificio del balneario.

En el proyecto se definían y valoraban las obras necesarias, así como se justificaba el cumplimiento de la normativa aplicable. Ante la peculiaridad de encontrarse dentro de un Sitio Histórico conforme al Catálogo General de Patrimonio Histórico de Andalucía (PHA), se detallaba así la actuación para que sirviera de base a las autorizaciones previas de la Delegación de la Consejería competente en materia de Cultura.

Tras realizar varias visitas al lugar objeto del proyecto, junto con la promotora y responsables de la Consejería de Cultura, y tras sucesivas reuniones con ambas administraciones, la primera fase de la actuación se centraría en las siguientes intervenciones:

- Consolidación estructural del edificio Balneario
- Limpieza y desbroce del entorno para creación de parking y jardín
- Protección y limpieza de edificios en ruinas
- Acondicionamiento del sendero de acceso al manantial
- Cierre perimetral del recinto

Se redactó un programa de actuación según los condicionantes señalados por la AMAYA, donde la intervención se centraba sobre el conjunto principal del Balneario. El cual, por un lado, demandaba obras destinadas a conseguir una rehabilitación completa del mismo, encaminada a un futuro uso que fuera adecuado para su puesta en valor; y

por otro, el acondicionamiento del resto de la parcela, incluyendo ajardinamiento, limpieza de edificaciones en estado de ruina y acondicionamiento de un sendero para visitar el manantial donde emergen las aguas que llegan al Balneario.

Debido principalmente a razones presupuestarias y otros condicionantes manifestados por el Promotor, se desarrollaba un programa de actuación dónde se definían las principales actuaciones que objeto de este proyecto y que establecían las pautas temporales a seguir.

Según orden cronológico, las actuaciones a desarrollar eran:

- Limpieza y desbroce de parcela, en la zona de influencia alrededor del edificio.
- Apuntalado de forjados y estabilización de los muros, que una vez valorados, no cumplieran con unas condiciones de seguridad adecuadas.
- Desescombrado de los materiales de cubrición y forjados desprendidos y demolición del resto de elementos de cubierta.
- Obras de consolidación y limpieza de muros de carga.
- Ejecución de cubierta inclinada mediante perfilera metálica y correas del mismo tipo. Sobre esta estructura se remataría con panel sándwich con la cara inferior terminada en madera, y terminación de la misma previa impermeabilización con teja curva similar a la existente.
- De la misma manera se desmontarían los forjado de viguetas autorresistentes de la zona oeste del edificio y se resolvería la cubierta igual que la preexistente, con tabiques palomeros, rasillones y teja cerámica curva.
- Consolidación y limpieza de vegetación de la galería subterránea bajo patio y muros portantes.
- Cerramiento con malla antipájaros en huecos exteriores para evitar el acceso de aves al interior.

**Recuperación del patrimonio arquitectónico sensorial:  
El caso del Balneario de Jabalruz, Jaén**

---

- Desescombro y limpieza del conjunto de ruinas situadas en la zona norte de la parcela, donde se situaba la ermita y viviendas anexas y del edificio del antiguo casino en la zona sur.
- Desbroce de resto de parcela y formación de jardín anexo a la entrada principal del edificio, en la zona dónde existían antiguas edificaciones, hoy desaparecidas.
- Cerramiento exterior de parcela mediante muro de bloques de hormigón y cerrajería.
- Acondicionamiento de sendero para hacer visitable zona del manantial.

## INDICE DE PLANOS

- P1. PLANO DE CONJUNTO: ESTADO ACTUAL Y REFORMADO
- P2. PLANO DE CONJUNTO: ACTUACIONES SENDERO-MANANTIAL
- P3. EDIFICIO BALNEARIO: ESTADO ACTUAL\_PLANTA BAJA
- P4. EDIFICIO BALNEARIO: ESTADO ACTUAL\_PLANTA PRIMERA
- P5. EDIFICIO BALNEARIO: ESTADO ACTUAL\_PLANTA SEGUNDA
- P6. EDIFICIO BALNEARIO: ESTADO ACTUAL\_ALZADOS Y SECCIONES
- P7. EDIFICIO BALNEARIO: ESTADO REFORMADO\_PLANTA BAJA
- P8. EDIFICIO BALNEARIO: ESTADO REFORMADO\_PLANTA PRIMERA
- P9. EDIFICIO BALNEARIO: ESTADO REFORMADO\_PLANTA SEGUNDA
- P10.EDIFICIO BALNEARIO: ESTADO REFORMADO\_PLANTA DE CUBIERTAS
- P11.EDIFICIO BALNEARIO: ESTADO REFORMADO\_ALZADO Y SECCIONES
- P12.EDIFICIO BALNEARIO: ESTADO REFORMADO\_ACTUACIONES\_PLANTA BAJA
- P13.EDIFICIO BALNEARIO: ESTADO REFORMADO\_ACTUACIONES\_PLANTA PRIMERA
- P14. EDIFICIO BALNEARIO: ESTADO REFORMADO\_ACTUACIONES\_PLANTA SEGUNDA
- P15. EDIFICIO BALNEARIO: ESTADO REFORMADO\_ACTUACIONES\_ALZADO Y SECCIONES

### 7.6.2 FASE II. DICIEMBRE DE 2014

---

Esta segunda actuación se centraba en la restauración y puesta en valor del complejo termal "Balneario de Jabalcuz". El proyecto es una continuación de la fase I, que se basaba en la consolidación del edificio y en la limpieza y el acondicionamiento del entorno de éste, con la creación de un sendero de acceso al manantial y tratamiento de la explanada de acceso.

Ésta segunda fase iría más allá, consistiendo en realizar en el edificio del balneario una rehabilitación de la planta baja y semiplanta, para crear un recorrido visual a través del cual se recupere la función y la esencia del antiguo Balneario. Con este proyecto se buscaba el renacer de un edificio olvidado, deteriorado por el tiempo y el abandono, para que los ciudadanos puedan volver a disfrutar y recuperar a través de este edificio la historia y las costumbres de una época de gran esplendor para la ciudad. El proyecto es en sí una necesidad para la ciudadanía que insiste en recuperar un patrimonio perdido.

Para ello en el proyecto de esta fase se definían y valoraban las obras necesarias para rehabilitar la planta baja y semiplanta del edificio, así como se justificaba el cumplimiento de la normativa aplicable, y una vez más para que este documento sirviera de base a las autorizaciones previas de la Delegación de la Consejería competente en materia de Cultura, por encontrarnos ante un Sitio Histórico conforme al Catálogo General de PHA.

Cabe hacer hincapié en que toda esta rehabilitación se proponía basándose en una investigación del edificio, a través de documentos que definían o nos mostraban como era su estado original. No en vano, es de vital importancia los estudios previos y el conocimiento del edificio para poder realizar correctamente este proyecto de rehabilitación.

La redacción del proyecto básico y de ejecución de esta segunda fase, se apoyaba en las demandas de la AMAYA, adaptándose al

presupuesto disponible. Tras la visita realizada, junto con la promotora, al lugar de intervención a principio de Diciembre de 2014 y sucesivas reuniones con las administraciones implicadas, esta fase se centraría en las siguientes actuaciones que se exponen:

- Rehabilitación de las zonas de baño de la planta baja, en concreto de las bañeras de las salas de la galería de los baños individuales y recuperar la imagen original de las piscinas y salas anexas: vestuarios, galería de acceso a las piscinas y salas de baños.
- Acondicionamiento de la planta baja y semiplanta del edificio para poder realizar un recorrido turístico, incluyendo instalaciones de iluminación.
- Instalación de carteles y paneles informativos, en los que se pueda interpretar el funcionamiento de las termas.
- Cambio de forjados de suelo de planta primera y suelo de planta segunda con el fin de asegurar la estabilidad y seguridad del edificio.

Tras la cubrición y estabilización estructural del edificio, planteada en la primera fase, se redacta esta segunda fase, que buscaba en la mayor medida de lo posible recuperar el funcionamiento y los elementos perdidos del Balneario, bien a causa del vandalismo, bien por su simple exposición a los agentes naturales y atmosféricos. Se pretendía habilitar la planta baja y semiplanta, con el fin de crear un recorrido circular por su interior, para que los visitantes pudieran conocer y revivir el funcionamiento original del balneario.

Para adaptarlo a la normativa de aplicación, se consideró el uso como espacio museístico, al fin y al cabo no se pretende el funcionamiento del balneario, si no la simple rehabilitación de los espacios para su visita y conocimiento, cumpliendo en la medida de las posibilidades la normativa, ya que es un edificio histórico-catalogado, y

asimilándolo, a efectos del CTE (Código Técnico de la Edificación), para mayor seguridad y versatilidad, a espacios de pública concurrencia.

Una de las actuaciones con más envergadura que conllevaba esta intervención es la sustitución de los forjados de suelo de planta primera, cuestionándose si mantenían la capacidad portante original, ya que han estado mucho tiempo sometidos a la sobrecarga del escombros de las cubiertas y probablemente había mermado la sección de los perfiles debido a la oxidación. Por lo que se desmontarían los forjados metálicos existentes para reponerlos por otros de similares características. El promotor no tenía intención de dar uso a la planta primera y segunda del módulo central, pero este proyecto, ante los futuros usos que pudiera tener el edificio, las consideró como pública concurrencia, con el fin de hacer dichas plantas resistentes y adaptables a cualquier actividad.

El proyecto en sí, es una rehabilitación, que pretendía la recuperación respetando el estado original de cada uno de los elementos. Sólo se reconstruirían los elementos del Balneario de los que se tuviera conciencia y seguridad de su estado original, es decir, sólo se van a reconstruir las zonas o elementos parcialmente perdidos, que se sepa cómo era su estado original y cuyas técnicas sean reproducibles en la actualidad. En ningún caso se reconstruye algo que esté totalmente perdido o que su reproducción con técnicas actuales lleve a confusión, aunque se tenga información gráfica o documental concreta de cómo era.

El edificio nos ha dejado numerosas muestras para poder ejecutar estas obras con el respeto histórico que se merecen, por ejemplo los restos de pinturas en las paredes nos dan el color original que tenían las salas y los alicatados que están desprendidos nos permiten su recuperación. Es importante decir que no se pretende la sustitución de los alicatados de las bañeras, sino que se recuperan las piezas existentes con tratamientos especiales. Las tabiquerías se reconstruyen siguiendo la traza que marcaban las antiguas. Y todas las reconstrucciones se acaban en mortero de cemento blanco para distinguirlas de los materiales originales.

La única innovación prevista en el proyecto es la apertura de un paso entre la piscina de las mujeres y el vestuario de los hombres. Se comprobó in situ que este paso posiblemente existió en un tiempo pero que posteriormente se cerró, ya que hay materiales de ladrillo cerámico a modo de relleno entre el material de piedra de las bóvedas. La planimetría encontrada durante la investigación nos confirmaba que la anchura de la unión entre ambas bóvedas es mayor. Quizás, a través de este paso, también existiera una salida al patio trasero pero debido a su imposible acceso no se ha podido comprobarse este supuesto. Tampoco se podía saber con seguridad la diferencia de cota entre las dos estancias que se intentaba comunicar, por lo que, ante la situación más desfavorable, se previó una pequeña escalera que garantizase su conexión.

Respecto a la carpintería, igualmente se repondría intentado respetar la existente, pero mejorando sus características técnicas. En planta primera aún había restos de las carpinterías de madera originales, por lo que se sustituirían con unas nuevas con el mismo diseño y color. En planta baja habían desaparecido en su totalidad, pero restos de los marcos nos dejan intuir, que en esta planta eran igualmente de madera, por lo que siguiendo el esquema de la planta superior y la documentación gráfica antigua encontrada se pueden recuperar estas carpinterías exteriores. Las rejas también desaparecidas, siguiendo el mismo procedimiento que con la carpintería de planta baja, se podrían recuperar. La carpintería interior es casi ausente, por lo que solo se proponía la introducción de barandillas y rejas abatibles para garantizar la seguridad de algunos espacios.

A modo de conclusión podemos añadir que todo el proyecto se diseñó desde el respeto que merece un edificio de estas características históricas y siguiendo los criterios de conservación establecidos en la Ley 14/2007 del Patrimonio Histórico de Andalucía. Cada una de las intervenciones se propone manteniendo el estado original de los materiales y los elementos nuevos introducidos (barandillas,

Recuperación del patrimonio arquitectónico sensorial:  
El caso del Balneario de Jabalcuz, Jaén

---

señalizaciones...) lo más discretos posibles para no restarle protagonismo a los espacios del edificio recuperado.

## INDICE DE PLANOS

- P16.EDIFICIO BALNEARIO: ESTADO REFORMADO\_RECORRIDO  
VISITABLE
- P17.EDIFICIO BALNEARIO: ESTADO ACTUAL- ORIGINAL-  
REFORMADO\_GALERÍA DE BAÑOS INDIVIDUALES: ZONA 1
- P18.EDIFICIO BALNEARIO: ESTADO ACTUAL- ORIGINAL-  
REFORMADO\_ZONA DE PISCINAS: ZONA 2
- P19.EDIFICIO BALNEARIO: ESTADO ACTUAL- ORIGINAL-  
REFORMADO\_ENTRADA Y DUCHAS: ZONA 3
- P20.EDIFICIO BALNEARIO: ESTADO REFORMADO\_ CARPINTERÍA Y  
CERRAJERÍA

### 7.6.3 REFORMADO FASE II. MAYO DE 2017

---

#### 7.6.3.1 PUNTO DE PARTIDA

Se desconocen los plazos en los que se ejecutaron parte de las fases anteriores descritas, pero sí se sabe que la AMAYA ejecutó ambas a la vez y que no se adaptaron en su totalidad a lo definido en los proyectos.

Tras ejecutar las diferentes fases de actuación sobre el complejo del Balneario de Jabalczuz, el edificio en sí del Balneario se encontraba consolidado y sin peligro de derrumbe. Los trabajos realizados se centraron en la limpieza y desescombro del edificio y su entorno, y en la consolidación estructural del mismo.

Dichos trabajos de limpieza y desescombro del edificio supusieron que se pudiese acceder a la totalidad de las estancias y por ello se descubrieron comunicaciones y zonas nuevas antes inaccesibles, que debido al estado de abandono se desconocían, como la escalera de acceso a la zona de servicio de la fachada principal o la comunicación de esta zona con el patio trasero.

En el edificio del balneario se consolidaron sus muros portantes, y se ejecutaron las cubiertas que estaban derrumbadas, mediante estructura metálica, siguiendo la tipología constructiva original del edificio. Estas cubiertas se apoyaron sobre un zuncho perimetral de hormigón armado que cosía la totalidad del edificio. Parte de los forjado que se encontraban en avanzado estado de deterioro se demolió, como el forjado intermedio del módulo paralelo al río que presumiblemente, como ya ha referido anteriormente, su uso era de cuadras en planta baja y parte de la fonda en planta primera. En la fonda no se recuperó el forjado intermedio de la planta segunda, pero se localizó la situación original de la escalera de comunicación.

Tras desescombrar y limpiar este edificio en su totalidad, se comprobó que los forjados metálicos originales se encontraban en buenas condiciones por lo que no se sustituyeron. El interior de la edificación se encontraba sin modificar en lo que respecta a recuperación de revestimientos e introducción de instalaciones.

Respecto a las fachadas, se ejecutaron diferentes tratamientos; la fachada lateral por la que discurre el río se enfoscó a base de mortero blanco, estudiando la documentación existente y las fachadas en sí, se puede asegurar que la mayor parte de los cercos de las ventanas provistos originalmente de ladrillo tejar macizo, se encuentran tal y como aparecen en la actualidad. Por otro lado, las fachadas interiores que vuelcan al patio se limpiaron y trataron, manteniendo al igual que en el resto de las fachadas su terminación en enfoscado de mortero blanco.

En la fachada principal no se ha intervenido, ya que forma parte de este proyecto reformado, y por lo cual se va a hacer una descripción más detallada. Apoyándonos en la documentación fotográfica del archivo de Instituto de Estudios Giennenses, se puede hacer una cronología de los diferentes tratamientos y estilos estéticos que ha tenido esta fachada a lo largo de su historia.



**Figura 36:** “Carruaje en la entrada de los Baños de Jabalcuz (1900)”.

Fuente: Sin referencias. Recuperada de la colección del Instituto de Estudios Giennenses [19--?]

<http://absys.dipujaen.es/digital/Fotograf%C3%ADas/Cristales/CRI-1404.jpg>

En la fotografía de 1900, puede apreciarse como las fachadas laterales presentaban la planta baja y la segunda embastada en mortero en color blanco, mientras que la planta primera o principal mostraba la mampostería de piedra vista, aunque conservando el recercado de los balcones.



**Figura 35:** “Grupo de gente delante del edificio central de las Termas de Jabalcz”.

Fuente: Sin referencias. Recuperada de la colección del Instituto de Estudios Giennenses [198-?]

<http://absys.dipujaen.es/digital/Fotograf%C3%ADas/A/A-542/A-542-6.jpg>

En esta imagen se puede observar como la parte de la fachada correspondiente a la planta baja presentaba un revestimiento de aplacado de piedra caliza, mientras que la planta primera era de ladrillo visto en

color rojo. La carpintería exterior era de madera de color claro y los balcones de la planta superior con reja de acero. El frontal de la cubierta también está revestido de ladrillo macizo rojo.



**Figura 37:** “Termas de Jabalczuz”.

Fuente: Sin referencias. Recuperada de la colección del Instituto de Estudios Giennenses [198-?] <http://absys.dipujaen.es/digital/Fotograf%C3%ADas/A/A-523/A-523-10.jpg>

Última reforma que corresponde con lo que actualmente se conserva 1984, se enfosca y se pinta de blanco la totalidad de las fachadas exteriores, aparece un porche compuesto de pilastras de ladrillo y vigas de madera, se cierra el perímetro de este porche en uno de sus laterales con una barandilla de piedra tallada que parte de ella aún se conserva.

En 2017 cuando se retoma la redacción del proyecto los revestimientos de fachada se encontraban a medio ejecutar, aunque sí que se habían finalizado totalmente los trabajos de consolidación estructural. Se habían tapiado los huecos existentes en planta baja con bloques de ladrillo enfoscados y en las plantas superiores con chapa metálica verde, estos cerramientos estaban provistos de huecos de ventilación.

Para una correcta descripción de lo ya ejecutado, vamos a diferenciar dos tipos de fachadas. Por un lado el módulo trasero y paralelo al río, que se ha enfoscado en color blanco, y los cercos de las ventanas, de ladrillo macizo, se han conservado en la medida de lo posible. Por otro lado la fachada principal que es objeto de esta actuación.



**Figura 38:** Fachada paralela al río, extremo sur, 2017.

Fuente: Propia.

Las fachadas del balneario y la fonda se habían consolidado, aunque se encontraban a medio ejecutar. La fachada trasera se había enfoscado. Se respetaron los cercos de ladrillo de los huecos de las ventanas y puertas, se conservó el friso que separa ambas plantas, y también se ejecutó la nueva cubierta respetando la cornisa característica del edificio.



**Figura 39:** Fachada paralela al río, extremo norte, 2017.

Fuente: Propia.

Los huecos de estas fachadas, a excepción de la fachada principal, disponían de cercos de ladrillo de tejar macizo que crean un juego remarcando los huecos y resaltando la verticalidad de la fachada. En los chaflanes de las fachadas existía un trabado de piedra con forma serrada que se disponía en toda la altura de la fachada.

La fachada principal, en el momento de la redacción de este proyecto, aún no se había tratado, se conservándose tal y como se encontraba antes de la consolidación del edificio. Cabe destacar que según la documentación gráfica obtenida, esta fachada ha tenido diferentes acabados, como ya hemos indicado anteriormente. Tras los sucesivos revestimientos y cambios estéticos que ha ido sufriendo, nada queda del original aplacado de piedra gris de la zona en la planta baja y del revestimiento de ladrillo rojo de la planta primera. Pero al igual que el resto de las fachadas, se conservan los cercos de ladrillo tejar macizo en los huecos, las cornisas y el friso que son distintos a los del resto de las fachadas.



**Figura 40:** Fachada principal del conjunto, 2017.

Fuente: Propia.

Tras el desescombro y limpieza del edificio, se ha recuperó el acceso a la zona de servicio por la entrada principal. El porche de acceso dispone de un pórtico de viguetas pretensadas que originalmente eran de madera, las pilastras de ladrillo macizo son las originales de esta cubrición. Adosado a la fachada de entrada al edificio existe un banco corrido revestido de azulejo de 20x15 cms en colores rojo y verde, este alicatado se encuentra en buen estado de conservación.

Interiormente se limpió y eliminó la vegetación que estaba dañando la bóveda de sillería, esta bóveda de principios del S.XVIII fue el origen de este balneario, es una bóveda de medio cañón formada por sillares de piedra característicos de la zona. A pesar de haber eliminado gran parte de la vegetación que dañaba la bóveda es necesaria su consolidación para asegurar su estabilidad.



**Figura 41:** Vista de la bóveda desde el patio interior, 2017.

Fuente: Propia.

Se consolidaron los restos de los cerramientos de las seis viviendas, aunque en el trasdosado de estos muros existía una gran cantidad de sedimentos procedentes del acarreo originado por el agua, esto puede ocasionar un futuro problema en la estabilidad de los muros, ya que el agua junto con estos sedimentos pueden producir un empuje excesivo.



**Figura 42:** Explanada de acceso y restos de las viviendas, 2017.

Fuente: Propia.

Por otro lado, se acondicionó el acceso al edificio creando una explanada, se repobló de vegetación autóctona, se ceró un bordillo a modo de separación para diferenciar la zona rodada de la peatonal. También se cercó el recinto con una valla metálica y boques de hormigón, que poseen dos accesos para el tráfico rodado y peatonal.

Junto a esta explanada se sitúan las ruinas de la iglesia que data de los años 50, debido al estado de abandono, esta construcción se encontraba en avanzado estado de ruina y suponía un peligro para la seguridad. Además sobre ella existía un cableado de baja tensión que debería de ser eliminado por el organismo competente. Entre las ruinas y la explanada de acceso al balneario existe un centro de transformación eléctrica con su correspondiente vallado perimetral.

### 7.6.3.2 CONTENIDO DEL PROYECTO

En el desarrollo del reformado a la Fase II se han valorado las obras necesarias para la finalización de los trabajos de recuperación de la fachada del edificio, la explanada delantera y las actuaciones necesarias para la adecuación de la zona vegetal a un parque, así como se justifica el cumplimiento de la normativa aplicable, ante la peculiaridad de encontrarse dentro de un Sitio Histórico conforme al Catálogo General de PHA, detallándose la actuación para servir de base a las autorizaciones previas de la Delegación de la Consejería competente en materia de Cultura.

En particular, el proyecto comprende medidas de mejora de infraestructuras y puestas en valor del patrimonio rural y cultural de la provincia de Jaén, con las actuaciones a desarrollar en el presente documento se consigue:

- Finalizar la adecuación del antiguo edificio del Balneario, al restaurar su fachada principal y todo su entorno, y dar a conocer a la ciudadanía actual, mediante carteles informativos, la historia del balneario y de su enclave, así como la importancia que tuvieron en el desarrollo de la ciudad de Jaén esas instalaciones y su actividad.
- Adecuar una zona verde contigua al Balneario a un parque medioambiental, ejecutando el encauzamiento y puesta en valor, mediante resaltos y pasarelas, del arroyo de los baños, junto con la forestación de esa zona verde con árboles y especies existentes. No se pretende hacer un parque nuevo con nuevas plantaciones, sino consolidar y aumentar la arboleda existente, que en algunos casos sobrepasan los 100 años de edad, testigos de lo que fue este entorno a principios del siglo pasado. Se adecuará esta zona para el disfrute de la ciudadanía mediante paseos, mesas y bancos, recuperando este punto de esparcimiento en la naturaleza por su

clima y entorno, no en vano, durante siglos fue un hito de expansión y recreo de la población de Jaén y que hoy en día está abandonada, perdida y en desuso.

Este modificado, aunque a todos los efectos nuevo proyecto, se redactó según las demandas del Promotor y adaptándose una vez más al presupuesto disponible. Tras la visita realizada, junto con la promotora, al lugar de intervención en Enero de 2017 y sucesivas reuniones con las administraciones implicadas, en las que se exponen:

#### ACTUACIÓN EN COMPLEJO BALNEARIO JABALCUZ:

- Demolición de ruinas existentes para creación de un nuevo aparcamiento y vallado perimetral teniendo en cuenta el centro de transformación existente.
- Recuperación de la fachada principal, terminación de las fachadas laterales y tapiado de los huecos de planta segunda.
- Saneado y limpieza de escombros traseros los restos de las ruinas de las seis viviendas.
- Recuperación del porche de la entrada principal y terminación de aparcamiento- zona de sombra
- Adecuación de aparcamiento y acceso
- Recuperación de la bóveda de piedra original de los baños

#### ACTUACIÓN DE PARQUE:

- Trabajo previos: tratamientos servícolas
- Delimitación y creación de tres explanadas
- Creación de barreras de protección a base de muro de mampostería y rejas metálicas entre las explanadas y arroyo

- Creación de dos puentes sobre el río para comunicar ambos lados del parque, uno de los puentes servirá como plataforma- mirador frente a la cascada.
- Canalización de las aguas procedentes del nacimiento que actualmente discurren por las ruinas del complejo balneario.
- Adecuación de cascada existente para la mejora del cauce del río Escolleras –cascada en río y paso badén
- Creación de cunetas a final de taludes
- Construcción de mirador sobre la cascada y acceso a este mediante escalinata
- Recuperación y adaptación de la estructura existente lateral en paseo peatonal con adecuación de los accesos mediante rampa y escalera.
- Demolición del actual vallado perimetral junto a la carretera de acceso para homogenización con el vallado existente en el complejo- Balneario y creación de zona para contenedores.
- Creación de zonas recreativas: zonas de merenderos con cuatro mesas y ocho bancos de hormigón y zonas deportivas con máquinas gimnásticas.
- Cerramiento perimetral de parcelas con malla.
- Colocación de ocho farolas solares anti-vandalismo.
- Instalación de paneles informativos

## INDICE DE PLANOS

- P21 EDIFICIO BALNEARIO: ESTADO ACTUAL\_ FACHADAS TERMAS
- P22 EDIFICIO BALNEARIO: ESTADO REFORMADO\_ FACHADAS TERMAS
- P23 EDIFICIO BALNEARIO: ESTADO REFORMADO\_ RECUPERACIÓN PÉRGOLA FACHADA PRINCIPAL
- P24 EDIFICIO BALNEARIO: ESTADO REFORMADO\_ RECUPERACIÓN BÓVEDA DE LOS BAÑOS
- P25 EDIFICIO BALNEARIO: ESTADO ACTUAL Y REFORMADO\_ EXPLANADA DE APARCAMIENTO

## 7.7 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

Aguas de Jabalczuz S.L (1925). *Jabalczuz. Estación Hidrominero termal y Climática de Montaña*. Madrid:Tipografía Artística.

Anaya, R.M (2011). *Diagnostico y tendencias del turismo de Balnearios en Andalucía*. [Tesis Doctoral]. Málaga: Universidad de Málaga. Facultad de Ciencias Económicas y Empresariales. Departamento de Economía Aplicada.

Ayuda, J.D (1798). *Examen de las aguas medicinales de más nombre que hay en las Andalucía*, 3. Madrid: Imprenta Real

Calvo, M (1999). Llanto por un rincón inolvidable. *Jabalczuz. Senda de los huertos* ,53-54, 5-7. Jaén: Catena

Castillo, A (2008).*Manantiales de Andalucía*. Sevilla: Agencia Andaluza del Agua, Consejería de Medio Ambiente, Junta de Andalucía.

Fernandez, J (2006). Establecimiento termal de Jabalczuz hacia 1904. Elucidario Seminario bio-bibliográfico Manuel Caballero Venzalá 485-486. Jaén,: I.d Giennenses.

Garzarán, M.L. (2015). Recuperación de los Baños del Carmen. Proyectos de investigación y participación ciudadana. [Tesis doctoral]. Sevilla: Universidad de Sevilla

Gutiérrez - Gascón, J (2014). Importancia de los balnearios de la provincia de Jaén en el periodo de 1881- 1900. *Medicina Naturalista* ,8, 42-52. Zaragoza: Sociedad Europea de Medicina Naturista Clásica Sección. Universidad de Zaragoza

Libeskind, D (2006). *Minha obra fala de vida a partir da catástrofe*. Madrid: Periódico La Vanguardia

López, M.T. (2005). *Los Baños de Jabalczuz: un paraíso perdido*. Jaén: Servicio de Publicaciones del Ayuntamiento de Jaén.

Nieto, J.M (1886). *Memoria de los baños minerales de Jabalczuz*. Jaén: Imprenta de la Reforma Agrícola.

Vega, J. M (2015). *Estudio de viabilidad de la puesta en valor de las Termas de Jabalcuz (Jaén)*. [Trabajo Fin de Grado].Murcia: Facultad de Ciencias Sociales, Jurídicas y de la Empresa. Universidad de Murcia.

Del Árbol Pérez, P (2018). *La visión romántica de la ruina. Ruskin*. [blog] del árbol – arquitectos- s/n

Zapatero, E y Mora, S (2016). La Antigua Pinacoteca de Muñich. *Rita*, 6, 102-109

Gallego, J (2017).*La cultura de la restauración arquitectónica en los umbrales del siglo XXI*. Discurso de Apertura de la Universidad de Granada curso 2017-2018. Granada: Universidad de Granada.

---

**Capítulo VIII**

CONCLUSIONES DE LA TESIS  
Y PERSPECTIVAS DE FUTURO

---



LOLO  
ROMÁN

"La arquitectura es una percepción, y también algo que posee una dimensión intelectual. Es una forma de comunicar algo más allá de la realidad física con la que está construida. Se trata del proceso de hacer que emerjan cosas: algo que te obliga a estar conectado con el espíritu del mundo. La arquitectura es una traducción de la vida, del pulso de un tiempo. Necesita crear un espacio que esté conectado a esto y que también proporcione un escenario para la actividad y la imaginación. Debe ser explorada con el cuerpo, debe ser algo que apele a la mente"(Libeskind, 2006, s/p).



---

## S U M A R I O

---

8.1 Conclusiones

8.2 Perspectivas de futuro

8.3 Referencias bibliográficas



## 8.1 CONCLUSIONES

---

Esta investigación se ha ido desarrollando por fases, que han ido enlazándose unas con otras como consecuencia del propio proceso de investigación.

Retomando los objetivos iniciales podemos concluir que:

Se ha observado la necesidad de educar el valor del respeto hacia el patrimonio y que sólo es posible desde la experiencia emocional de la persona. El patrimonio construido se encuentra abandonado y se puede recuperar educando desde el sentimiento un respeto patrimonial.

Se advierte que no sólo existe carencia de sentimiento patrimonial en el conjunto de la sociedad, sino que también existe dentro del propio ámbito profesional de la arquitectura, cegado por el oculoctrismo, olvida que la principal función de la arquitectura es servir al ser humano.

La reflexión sobre la arquitectura, más allá del sentido de la vista, nos permite descubrir la existencia de la arquitectura poli/multisensorial.

El análisis bibliográfico nos permite concluir de forma teórica que proyectar la arquitectura con la poli/multisensorialidad, es decir, si se tienen en cuenta todos los sentidos en el espacio arquitectónico, éste se humaniza, mejora la percepción, mejora la experiencia y por tanto, el habitar.

A través de una arquitectura, que tiene en cuenta las posibilidades del arte como recurso emocional, el diseño y construcción de los espacios, se mejora la experiencia del habitar, ya que, la arquitectura sensorial provoca a los sentidos y proporciona una experiencia capaz de evocar emociones e implicar la razón.

Del análisis de la arquitectura sensorial se concluye, que para que ésta genere emociones, debe estar basada en un diseño pensado para activar los sentidos. Emoción y sensación están íntimamente relacionadas

entre ellas y son consecuencia de la percepción que experimenta el sujeto al habitar el espacio.

Dos son los aspectos que se concretan:

- Las percepciones, para que se conviertan en emociones, deben despertar recuerdos y activar la memoria del individuo. La arquitectura, como parte de nuestro patrimonio, es una disciplina capaz de emocionar a través de su historia.
- La naturaleza intensifica los sentidos; es la arquitectura el vínculo de unión entre el ser humano y su medio. Se ha evidenciado que los espacios en contacto con la naturaleza y/o que se integran con ella, son capaces de despertar emociones.

Es, en la última etapa de la investigación, de la que se extraen las conclusiones que permiten contextualizar el nuevo conocimiento:

- Nunca han existido directrices para la catalogación de una construcción como emocional y/o sensorial, pero tras este análisis se puede afirmar que siempre ha habido arquitectura sensorial, capaz de despertar las emociones del usuario.
- El estudio realizado, y en especial el análisis desarrollado, nos lleva a concluir que son tres los requisitos que debe de experimentar un sujeto a través de la arquitectura para poder caracterizar a ésta como emocional:
  - Provocar sensaciones
  - Despertar la imaginación y la intuición
  - Activar la memoria y el recuerdo

- Y establecemos las siguientes pautas de diseño para crear arquitectura sensorial/emocional:

- Integración con la *naturaleza*:

La naturaleza tiene un vínculo especial con la arquitectura sensorial y por consiguiente emocional, arquitectura y naturaleza deben de ir unidas para alcanzar la finalidad sensorial. En oriente se consigue a través de una transición, que difumina –incluso hace desaparecer- el límite entre el edificio y lo natural, y logra la armonía entre personas y naturaleza.

Los elementos naturales activan los sentidos, sus luces y sombras despiertan la imaginación y la intuición, mientras que las diferentes estampas que ofrece la naturaleza, con los cambios climatológicos, activan la memoria y el recuerdo. El dinamismo temporal genera paisajes cambiantes, que junto con el agua, hace que la naturaleza sea un elemento en la arquitectura necesario para que pueda considerarse emocional.

- Creación de *espacios de transición* entre lo construido y no construido:

Los espacios de transición, a través de continuas sorpresas y descubrimientos, crean secuencias que despiertan la imaginación y la intuición de quien los recorre. No existen reglas establecidas de diseño emocional, la arquitectura se va desarrollando según se va experimentando y es cuando se entiende su capacidad sensorial.

- La *ruina* provoca la emoción y nos lleva al interés por la reconstrucción del patrimonio construido.

En occidente la naturaleza fue el mecanismo que despertó el romanticismo, como una revolución sensorial frente a la industrialización, y como resultado nació la restauración del patrimonio construido.

Surgió la necesidad de mostrar las emociones internas del artista. Es la ruina la manifestación del hombre frente a la naturaleza y el elemento sensorial que caracteriza este movimiento. Al ser invadida por la naturaleza, la ruina provoca sensaciones. Son los restos del esplendor que tuvo ese edificio en el pasado, lo que hace que se active la memoria y el recuerdo, mientras que el estado inacabado hace que despierte la imaginación, todo esto supone que se pueda catalogar como una construcción emocional.

La ruina crea una conexión con las variables temporales; reconstrucción de la memoria, una muestra del pasado anhelado, la imagen del pasado en el presente y una proyección del discurso imaginado como reconstrucción mitológica y literaria.

Existe arquitectura contemporánea que intenta integrar elementos sensoriales en el diseño y en las configuraciones del espacio, aunque no es motivo de esta investigación demostrar si se llega a ese fin. Sí se puede afirmar que existen edificios y lugares en nuestro patrimonio histórico, quizás de menos reconocimiento social arquitectónico, pero que fueron en su día construcciones sensoriales creadas y diseñadas para despertar emocionalmente al habitante.

- El estudio de caso nos ha permitido evidenciar lo concluido en la investigación teórica con el “Balneario de Jabalcuz”, y si a eso le añadimos el hecho de que el estado de conservación en el que se encontraba el Balneario en el momento de su intervención era

ruinoso, hace que nos permita catalogarlo como edificio sensorial que produce emociones.

El estado ruinoso en el que se encontraba hizo posible el despertar romántico de la sociedad actual para que se promoviese su recuperación. Pero durante la redacción del proyecto se detecta la falta de criterio en estas actuaciones y se cuestiona la forma de intervención para este tipo de edificios. Puesto que se hace un estudio descriptivo del proyecto y sus antecedentes, lo que nos lleva no a plantear conclusiones, sino perspectivas de futuro.



## 8.2 PERSPECTIVAS DE FUTURO

---

El análisis realizado -tanto teórico como práctico- de la arquitectura sensorial, (capítulos 2 y 3), la búsqueda de los elementos comunes que permiten justificar la experiencia sensorial que experimenta el sujeto en estos espacios, (capítulos 4 y 5); el estudio de pautas de actuación/actuaciones que se están llevando a cabo en la actualidad sobre edificios con características históricas sensoriales (capítulo 6), confrontándolos con su sentido constructivo original; y, (capítulo 7) especialmente, la proyección práctica realizada en el Balneario de Jabalczuz, nos ha permitido plantear unos primeros criterios básicos de actuación que habrían de regir.

Pero, estos resultados se han de completar, con unos que se concreten, discutan y con el consenso de otros profesionales establezcan; pues es necesario que vengan a cubrir la laguna normativa, administrativa o funcional, que existe en la actualidad a la hora de afrontar una intervención en un edificio, especialmente cuando este posee características históricas sensoriales y, para esto se ha de analizar la distinta normativa existente de aplicación y confrontar con un mayor número de actuaciones.

Es preciso tomar contacto con la realidad desde los distintos implicados en este sector, los diferentes agentes competentes en esta materia para buscar las posibles carencias que puedan estar ocasionando el incorrecto desarrollo de las actuaciones.

Será necesario establecer las pautas y el control para intervenir en un edificio histórico con carácter sensorial, con la intención de mantener o recuperar las características originales del mismo. Buscando más allá de las condiciones básicas de habitabilidad, estabilidad y funcionalidad, que deben proporcionar los edificios: con el fin de garantizar la seguridad de las personas, el bienestar de la sociedad y la protección del medio ambiente, Lo mismo que la normativa actual establece parámetros para

asegurar el confort de los usuarios, es preciso introducir la sensorial como un requisito proyectual, que permita la experiencia vital y creativa.

Además de crear directrices para establecer mecanismos de gestión que faciliten la restauración y rehabilitación de sus edificios históricos sensoriales, al fin y al cabo se busca establecer una futura herramienta con la que el técnico encargado de actuar en un edificio histórico, de características sensoriales, pueda desenvolverse con cierta autonomía aun siendo conscientes de la obligada implicación con otras actuaciones y condicionantes, bien sean municipales, autonómicas o estatales.

Por lo que, es necesario seguir investigando para establecer:

- Pautas de diseño para proyectar sensorialidad.
- Medidas de actuación para la recuperación de edificios sensoriales.
- Criterios de catalogación de edificios sensoriales.

Creemos, para acabar, que, esto solo es posible, planteando la arquitectura, -aun en su complejidad, entendida según Morin (1982), no como dificultad sino como propuesta que puede ser sencilla, pero multidimensional y en conexión, como propone Pallasmaa (2010) desde el principio de humildad.

Para recuperar su capacidad transformadora. Como decía Rasmussen (1957): la arquitectura tiene la importante finalidad, más allá de delimitar el espacio, crear un marco, un escenario para nuestras vidas. Para esto, en un “ejercicio deliberado de entender al otro”, hay que proyectar desde la empatía esa:

“capacidad emocional y cognitiva que nos permite percibir lo que otra persona puede sentir o pensar a partir de la realidad que le afecta, es decir, ponernos en el lugar del otro de manera directa, comprendiendo los procesos sensibles, cognitivos y de transformación de los individuos y las sociedades” (Torres et al, 2016, pp34).



### 8.3 REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

---

Torres, P.; Zepedia, N.; Ekdesman, D. (2016). *Menú para visitar museos de una forma emotiva, lúdica, creativa y participante*. México: NodoCultura

Morin, E. (1990). *Science avec conscience*. Paris: Seuil.

Libeskind, D (2006). Daniel Libeskind: Mi obra habla de vida desde la catástrofe. *ARQA*, s/p.<https://arqa.com/actualidad/colaboraciones/daniel-libeskind-mi-obra-habla-de-vida-desde-la-catastrofe.html>.



---

**Anexos I**

ARTÍCULOS PUBLICADOS

---



---

## S U M A R I O

---

- A.1** Escenografía y arquitectura efímera para la valoración del patrimonio. *Arte y movimiento*
- A.2** Habitar la arquitectura. *Tercio creciente*
- A.3** Búsqueda de los sentidos a través de la arquitectura: un proceso de investigación. *Arte y movimiento*
- A.4** Emoción y sensación en arquitectura como base para el diseño arquitectónico. *ASRI. Arte y Sociedad. Revista de investigación*
- A.5.** Consideraciones para una arquitectura que emocione. *AUC. Revista Arquitectura*





## ESCENOGRAFÍA Y ARQUITECTURA EFÍMERA PARA LA VALORACIÓN DEL PATRIMONIO.

### Scenography and ephemeral architecture for the valuation of heritage

Autora: Ana Sánchez Funes. Arquitecta, Máster en Profesorado de Educación Secundaria

Obligatoria, Bachillerato, Formación Profesional y Enseñanza de Idiomas

Contacto: [anasanfun@hotmail.com](mailto:anasanfun@hotmail.com)

Enviado: 14/04/2011

Aceptado: 1/06/2011

#### Resumen

En estas líneas se esboza el papel de la escenográfica y arquitectura efímera -dos conceptos en continua transformación y complejos de definir al abarcar un amplio espectro en diferentes formas de expresión artística- en su relación con el patrimonio. Llegamos a la conclusión de que ambos conceptos se relacionan en la propuesta del movimiento y la transformación de los espacios con un fin estético generalmente y en muchos casos común, de ocio, generando patrimonio histórico-artístico, que han llegado incluso a generar costumbres, pues son muchos los edificios y zonas de nuestras ciudades y pueblos que se han ido configurando a través del ocio y del espectáculo. Nos centramos en un cine-teatro de la ciudad de Martos (Jaén) para plantear una propuesta educativa: "revive el teatro" con la intención de que los alumnos del Bachillerato de Artes Escénicas, Música y Danza, conozcan, respeten y valoren su patrimonio más cercano, propuesta que se introduce en este texto.

**Palabras claves:** patrimonio, arquitectura efímera, teatro, escenografía, Bachillerato de Artes Escénicas, Música y Danza.

#### Abstract

This text is about the scenography with ephemeral architecture in relation to heritage. These two complex are in continuous transformation, it is difficult are defined by covering a broad spectrum in different forms of artistic expression. We conclude that both concepts involve the movement and transformation of spaces with an aesthetic purpose and in many cases usually common, "leisure", creating artistic and historical heritage, which has even create custom, because many buildings and areas of our cities and towns that have been shaped through leisure and entertainment. We focus on a cinema-theater in the city of Martos (Jaén) and suggest an educational proposal: "Revive the theater" with the intention that the students -of Scenic Arts, Music and Dance High School- know, respect and value their heritage closer, proposal which introduced in this paper.

**Keywords:** heritage, ephemeral architecture, theater, scenography, Baccalaureate in Performing Arts, Music and Dance

## ARQUITECTURA EFÍMERA Y ESCENOGRAFÍA A LO LARGO DE LA HISTORIA

“A través de la escenografía, el hombre intenta habitar un espacio donde los sueños, los que su imaginación febril engendre y los que provienen de otro mundo, puedan tener cabida” (Azara y Guri, 2000: 28)



«Escultura aerostática» de Yves Klein, Liberación de 1001 globos azules, reconstrucción realizada en 2007 en la Plaza Georges-Pompidou de París, en celebración del cincuentenario del evento realizado por Klein en 1957

materiales visuales y sonoros, etc. también son consideradas “micro arquitecturas”, -no por ello menos exigentes-<sup>1</sup> que invaden o extienden los espacios.

La escena “comprende el espacio en que se figura el lugar de la acción a la vista del público”, como parte del “espacio en el que se representa” (Rae, 2011), pertenece a un tiempo en suspenso... nos lleva a vivir una falsa realidad, también efímera porque solo existe y tiene validez mientras se mantiene en un estado de excepción,

Efímero significa de corta duración, por tanto, toda “construcción desmontable” es, en consecuencia, efímera. De ahí que se entienda como arquitectura efímera las arquitecturas que han sido generadas por actividades transitorias como ferias, festividades religiosas y otras ceremonias, pabellones temporales... e incluso, otras actuaciones puntuales que tienen que ver con la escenografía, el cine, teatro, ópera o circo, exposiciones, acciones urbanas e intervenciones con diversos elementos y/o



The Umbrella Project (1991)  
Instalación artística de Christo, Ibaraki (Japón).

---

<sup>1</sup> Frente a la gran arquitectura de los auditorios y las ciudades de todo tipo, existe una labor cotidiana del arquitecto, multidisciplinar, que retroalimenta su visión crítica de la sociedad. Existen proyectos pequeños, muy pequeños, que demuestran el mismo grado de trabajo y de exigencia que uno grande, pero que pasan más desapercibidos. A veces van a escondidas, a veces simplemente uno no se fija en ellos. Son el fruto de la necesidad o de la pasión del arquitecto por estar constantemente en movimiento. Estar produciendo y aprendiendo de otras técnicas y disciplinas. Puede ser adepto al diseño gráfico, a las instalaciones artísticas, a las reformas de locales comerciales, a las extensiones de edificios, a los parásitos urbanos, a las acciones urbanas, o a los documentales. De la Oficina de Concursos de Arquitectura de Madrid (OCAM) [http://212.145.146.10/ejercicio/concursos/concursos\\_ocam/061011\\_que/resultados/04\\_micro.pdf](http://212.145.146.10/ejercicio/concursos/concursos_ocam/061011_que/resultados/04_micro.pdf)

---

mientras se ejecuta una obra, un acto, una manifestación.

La escenografía, es el “conjunto de decorados en la representación escénica” incluyendo elementos visuales y sonoros e incluso las “circunstancias que rodean un hecho, actuación, etc.” Escenografía es el “arte de proyectar o realizar decoraciones escénicas” (Rae, 2011).

A lo largo de la historia, escenografía y arquitectura se han relacionado traspasándose conocimientos, divergiendo pero coincidiendo, en concreto con la arquitectura efímera, en la propuesta del movimiento y la transformación de los espacios, siendo en la escenografía la presencia del hombre fundamental, lo que nos interesa.

A Agatarco de Samos, pintor griego (s. V a.C.), se le atribuye ser el creador de las decoraciones escenográficas o “exkenographia”, de hecho, el espacio escénico deriva de los teatros griegos, que los romanos retomaron. Vitruvio ya propone en su obra “De architectura libri decem” (1486), la reconstrucción del teatro grecorromano, distinguiendo tres tipos de escena: trágica, cómica y satírica y tres modos de representación: orthographia, ichnographia y scenographia. Con el Renacimiento (s. XV), en las cortes principescas italianas se suceden numerosos estudiosos de la teoría de la arquitectura y la escena: Serlio, Alberti, Da Vinci, Del Borgo, Giacomo, Della Francesca..., entre los que cabe destacar especialmente el tratado “Practica di frabricar scene e machine né treatri” de Nicolo Sabbatini de Pesaro (1638) (Breyer, 2005).

En los siglos siguientes, especialmente en Italia se suceden grandes escenógrafos. Se considera que son los primeros profesionales en este campo, como Rafael, Peruzzi o Bramante (siglo XVI).



Carreta escenario medieval

La arquitectura efímera va dando respuesta también a la denominada “fiesta moderna” donde banquetes, mascaradas, entradas triunfales y exequias se teatralizaban.

La fiesta es una afirmación de la propia vida, necesidad del espíritu humano, “diversión, asueto y descanso”, “mecanismo de compensación”, ha estado siempre enlazada al arte y al espacio, “espacio deseado, anhelado, utópico”, diferenciado del “discurrir cotidiano”, “por medio de los decorados” capaces de transformar el espacio cotidiana en “lugar ideal” (Ramos, 2007)<sup>2</sup>.

Las célebres carretas-escenarios de trashumantes, especies de juglares aun con mucho carácter medieval fueron dejando paso a los corrales de comedias, patios de vecinos preparados para las representaciones. A finales

---

<sup>2</sup> “Hasta la edad moderna la ciudad fue el lugar propicio para esa metamorfosis que supone una riqueza existencial por parte de sus pobladores, a diferencia del mundo contemporáneo, en el que se construyen artificiosas ciudades festivas como objetos de consumo” (Ramos: 264)

del siglo XVII, en Italia, Francia y Austria, se define el modelo de la sala en herradura que tiene una indiscutible vigencia en los edificios teatrales hasta comienzos del siglo XX.

Sin duda, un hito importante de la arquitectura efímera como escenografía, fue la creación de *la caja escénica*, entendida esta como un todo, espacio polivalente, acotado y permanente que el escenógrafo reconstruye en cada evento. Dirigía la mirada del espectador, jugaba con la perspectiva euclidiana, manipulando los decorados para relatar todo tipo de relatos utilizando yeso, madera y sobre todo telas.

Los escenarios se van haciendo cada vez más grandes para llenar de artilugios, máquinas de tramoya, que facilitaran el cambio y el movimiento a la narrativa. Los espectáculos se fueron haciendo cada vez más complejos y espectaculares, llenos de efectos escénicos. Es sin duda en el Barroco cuando el teatro se eleva a su mayor exponente. El ornamento, el exceso, lo retórico... se manifiestan con toda su intensidad, es la "teatralidad del Barroco". El escenógrafo no se limita a realizar decoraciones, sino que es el creador de la "puesta en escena"; coordina todas las artes que en ella se integran, jugando con la forma, el color, la luz y el tiempo y el movimiento para propagar el mensaje de la obra, que se extingue al cerrar el telón; es el "arquitecto de lo efímero".

Durante el período de la revolución industrial, arquitectos como Joseph Paxton, en Inglaterra y a finales del siglo XIX en Francia por Gustave Eiffel, se realizaron importantes construcciones desmontables. A primeros del siglo XX, con los grandes ballets rusos, es la escenografía se va diversificando tomando un marcado carácter cubista de mano de grandes pintores de la época, con una amalgama de color, movimiento y ritmo no dejan indiferente al público. Durante este mismo siglo la escenografía va viviendo distintas tendencias, como el naturalismo francés o el realismo alemán, hasta llegar al teatro actual.

Sin duda teatro y arquitectura efímera han ido siempre íntimamente ligados: arquitectura efímera no solo ha sido "herramienta" para la puesta en escena del teatro, sino que en todas aquellas situaciones en las que aparecía la arquitectura efímera existía mucha teatralidad. Campos, calles, plaza, mercados e iglesias... que con motivo de cualquier evento se han reconstruido con toldos, estructuras, vallas y toda clase de artefactos, al llenarse de gente, no han dejado de ser, auténtica escenografía. En la antigüedad con mayor intensidad, pero aun hoy, cada evento posee un hilo conductor argumental. Un mercado lleno de puestos, una cena de gala en el interior de un palacio, la boda de un noble... son hechos llenos de contenidos que el escenógrafo o arquitecto debe saber narrar, coordinando elementos activos y pasivos, configurando espacios. Sin duda hoy en día existen nuevas "obras" que representar, un mercadillo semanal, una feria del libro, la recepción a un jefe de estado, un concierto al aire libre o



Pabellón japonés, de Shigeru Ban  
Exposición Universal de Hannover (2000)

---

simplemente guiar al turista por la ciudad, la función es la misma. Pero actualmente, es en ferias internacionales y eventos artísticos donde más se exploran nuevas ideas sobre arquitectura efímera, investigándose con materiales textiles y elementos estructurales cada vez más ligeros y en la línea de la sostenibilidad, como el proyecto de Peter Zumthor para el pabellón suizo de la Exposición Universal de Hannover (2000) -solo un ejemplo de tantas construcciones efímeras de las que podíamos hoy dar cuenta- que se realizó en madera que después fue reutilizada o el pabellón japonés, de Shigeru Ban<sup>3</sup>, en este caso, realizado solo con cartón.

En la actualidad se utilizan nuevas técnicas que tienen la misma intención que siempre, sorprender y envolver al espectador. No desaparece el decorado ni el realismo óptico, la perspectiva pero retoma el ascetismo visual, se sustituye en muchos casos el decorado por fondos y juegos de luces.

Los elementos efímeros más habituales que se utilizan actualmente para incidir en la arquitectura para transformarlos son el sonido, la luz, el agua, el tacto, las sombras, el fuego, el color o el aire convirtiéndose de especial interés porque van a ser los mecanismos que usaremos para llevar a cabo nuestra práctica, para sentir los cambios que se han ido produciendo a lo largo de la historia de unos edificios concretos, pero de una forma exagerada, para así, con mayor impacto, intentar crear consciencia en nuestros adolescentes.

Pero el elemento efímero más importante que es capaz de dar movimiento a los edificios es su propio creador, aquel que lo utiliza, capaz de “apropiarse” del espacio, “el ser humano”. “Las personas que viven la experiencia a partir de la relación con el lugar, forman parte del conjunto de objetos de la puesta en escena a través de su condición participativa -como actores- y su participación receptiva – como observadores del o los eventos” (Ocampo, 2011). Las personas con nuestras actividades no solo somos observadores de las edificaciones, de los espectáculos sino que formamos parte de ellos.



Ejemplo de utilización de luz y sonido. Imagen del teatro Colón (Bueno Aires, 2010) en su reinauguración. Fuente: EFE.  
<http://operaperu.blogspot.com/2010/05/teatro-colon-de-buenos-aires-se-vistio.html>

---

<sup>3</sup> Diseñado en colaboración con Frei Otto y Buro Hapold, tenía una superficie de 3600 m<sup>2</sup> y una altura de 16 m, combinaba arcos de madera laminada con una malla espacial de tubos de cartón de 40 m de longitud y 12,5 cm de diámetro atados con cintas de poliéster. Los cimientos estaban compuestos por una estructura de acero y tablas de madera rellenas con arena. La estructura se cubrió con una membrana de papel, especialmente fabricada en Japón para resistir al fuego y al agua. Este edificio constituye la estructura de cartón más grande del mundo. La estructura fue desmontada y reciclada al terminar la Expo (información tomada de la web <http://www.20minutos.es/>)

## EL PATRIMONIO Y LOS VALORES DE LOS ADOLESCENTES

“El patrimonio es el resultado de la dialéctica entre el hombre y el medio, entre la comunidad y el territorio. El patrimonio no está sólo constituido por aquellos objetos del pasado que cuentan con un reconocimiento oficial, sino por todo aquello que nos remite a nuestra identidad” (Romero, 2002).

La adolescencia es la etapa en que el individuo define su identidad por lo que la función de educador en ese momento es fundamental. Hay que inculcar valores que tengan relevancia en su formación del individuo y que definan su persona y sus acciones y decisiones en la etapa adulta. Como dice Gervilla (2004: 3), los valores además de orientar, dar una manera de interpretar la sociedad, dar sentido a la vida, construir la realización personal, “fundamentan la cultura”. Pero, ¿cuáles son los valores de los adolescentes de hoy?

Navarro (1997) realiza un estudio con adolescentes del que obtiene una lista de los valores que consideran más importantes. Se sitúan en los primeros lugares, dentro de un listado de treintaicinco, la amistad, el amor y la familia. En el puesto dieciocho aparecen “el gamberrismo y el vandalismo” -una destacada minoría de jóvenes los considera como concepto o aspiración atractiva que en el presente o en el futuro pueda ser consecuencia de pensamiento o acciones de forma relevante<sup>4</sup>. El “ocio” se sitúa en el puesto veintitrés. Este, junto con el cuidado del medio ambiente es un valor característico de nuestro país generado por nuestras costumbres. Se concluye claramente de estos datos que los valores más relacionados con el uso social del espacio urbano y la preservación del patrimonio, no están presentes en los adolescentes, pues a esta edad tienen otras prioridades.

Estos adolescentes han crecido dentro del famoso “boom inmobiliario”. Ha sido una época en la que se han ido abandonando los centros históricos para trasladar la vida a grandes urbanizaciones en las afueras de las ciudades. Paniagua y Tarancón (1991) indican que esta “decadencia de los centros urbanos” ha ido aparejada a una descentralización espacial de las actividades económicas”. Consecuencia de esto, en muchos casos -como en el de nuestra ciudad, Martos-, ha sido la degradación de los núcleos urbanos, un despilfarro de terreno que ha llevado a la muerte del casco histórico donde el patrimonio ha visto la soledad provocada por la falta de su uso y vida en su entorno y ocasionando un grave estado de conservación de estos lugares.

La época contemporánea se ha caracterizado por una toma de conciencia del entorno, del cuidado del medio ambiente, consecuencia de un tiempo señalado en nuestras sociedades por la industrialización, la concentración urbana y las nuevas formas de vida y de mentalidad que han generado esta toma de conciencia del deterioro del medio ambiente.

---

<sup>4</sup> Cabe destacar que “a nivel nacional mayorías de jóvenes justifican acciones violentas, opinión que parece ser compartida y en aumento por la población adulta” (Navarro, 1997: 4)

---

Pero ¿hay conciencia del deterioro de nuestro patrimonio, en concreto del patrimonio arquitectónico?

Gran parte del tiempo de un adolescente se invierte en la educación, pasando casi todo el día en el colegio o realizando tareas escolares. Su tiempo libre, escaso, lo invierte hoy en un nuevo concepto de ocio y entretenimiento, generalmente entre cuatro paredes y en cuyo centro se encuentran las nuevas tecnologías, siendo cada vez menor el tiempo que hace uso social de la calle. Esto, quizás unido al poco tiempo libre que nos deja este ritmo acelerado de vida, la calle que tradicionalmente había sido lugar de encuentro, reunión, de juego, de mercado... va quedándose solo como lugar de paso -a diferencia de nuestras costumbres y sobre todo la andaluza-. ¿Conciben nuestros jóvenes la calle como la hemos vivimos nosotros?

Especialmente hoy, el adolescente va conformando su identidad a partir de lo que le rodea, de lo que ve, de la visualidad, interaccionando con el contexto a raíz de las percepciones y las sensaciones y recuerdos que estas le provocan. Por ello creemos fundamental trabajar desde el concepto de cultura visual, desde una mirada creativa capaz de desarrollar una conciencia social, a veces más, a veces menos universal, en este caso, con carácter local, tradicional y popular, que tenga el patrimonio como eje de actuación, y el ocio y la calle como motivación. Al ser partícipes, crece el sentimiento de posesión de las mismas y así las comprendemos, las estudiamos y lo más importante aprendemos a cuidarlas.

Esta es la clave de esta propuesta, hacer partícipe al ciudadano - a nuestros alumnos, en este caso- de su patrimonio, para que a través de actividades que le involucren con el edificio, le permitan recuperar los valores perdidos de pertenencia, identificación y por tanto respeto y cuidado. Queremos que a través de la arquitectura efímera revivamos el patrimonio, a través de una escenografía, el alumno entienda que los edificios están dotados de vida propia y que por medio de las nuevas tecnologías y el uso de los elementos efímeros somos capaces de transmitirlo y reivindicarlo. Porque como decía Breyer (2005: 27), el teatro, como espacio simbólico, pone en paréntesis, la implacable marcha de la realidad y tiene como "fin único: hacer pensar. Centrar al hombre en su propia responsabilidad para retomar la construcción de la existencia".

## **REVIVIR Y REVALORIZACIÓN DEL PATRIMONIO A TRAVÉS DE LA ARQUITECTURA EFÍMERA Y LA ESCENOGRAFÍA**

Frente a un exceso de "virtualidad", de relaciones a través de la pantalla, de entornos virtuales, no proponemos como docentes inculcar y formar a los adolescentes para que aprendan a cuidar y valorar el patrimonio, para que sean capaces de volver a "revivir" su entorno más cercano, sus calles, su ciudad.

El centro histórico representa la identidad y la memoria de cada ciudad. Este lugar único tiene que buscar su equilibrio como espacio urbano diseñado a la medida de un

público que, en sus diferentes roles, lo usa, deambula, mira, siente, compra, aprende, convive, conduce, disfruta, contempla, descansa, duerme y vive.

Cuando hablamos de “revivir” nos referimos a que dejemos de ver la ciudad y sus elementos arquitectónicos como trozos de piedras inertes testigos del paso de tiempo. Estamos acostumbrados a ver los edificios como formas congeladas en la retina o como cortes fotográficos (Fernandez-Galiano, 1991), pero debemos de darnos cuenta que también son participes de los otros sentidos: la arquitectura se ofrece por igual a la mirada que al tacto, al sonido o al olfato (Sanfeliu, 1997). En cada lugar podemos escuchar sonidos diferentes dependiendo de su funcionalidad o de sus acabados materiales, cada lugar es capaz de ofrecernos diferentes olores dependiendo de su uso o situación geográfica, etc. en definitiva, pueden aportarnos diferentes sensaciones dependiendo especialmente de las costumbres, historias o entornos en los que están situados.

Debemos descongelar la Arquitectura e instaurarla en los procesos de la vida no queremos unos cascos históricos muertos en los que solo haya edificios sin actividad que se conviertan en monumentos y creemos que la clave para dotar de vida la ciudad es dotarla de uso. Sin embargo, pensamos que aunque sea necesaria, la reactivación de la actividad comercial de la zona, como indica Molinillo (2002) citando a Sogaro (1999) el comercio "por sí mismo no puede revivir la ciudad". Hoy, gracias a las posibilidades que ofrecen las nuevas tecnologías, podemos además utilizar técnicas de la escenográfica con la arquitectura efímera como recurso para aplicarlas a espacios, edificios... para conseguir atraer el interés del ciudadano hacia este patrimonio y conseguir estos propósitos con más efectividad, sin que nadie tema que la “ansiedad por la innovación” se enfrente al respeto y preservación de la tradición.

Lo que venimos buscando, por tanto, es dotar a la Arquitectura de movimiento y de transformación -lo que se entiende por arquitectura efímera-, buscar cuales son los componentes que inciden en la arquitectura, que ya existe, dotándola de esa capacidad de cambio -y esto tiene mucho que ver también con la escenografía-.

Generalmente, arquitectura efímera y escenografía se han centrado más en el contenido y menos en el continente. Queremos cambiar el enfoque, dejar que el propio edificio también hable y cuente su historia a través de su propia composición, de sus desconchones o grietas que ha sufrido a lo largo del tiempo o por alguna actividad que en su día tuvo una determinada importancia -en este caso la importancia del teatro como elemento arquitectónico y su influencia en el entorno-. Por medio de la arquitectura efímera ayudemos al edificio a expresar lo que nos quiere contar, dejémoslos que nos reivindique que no quiere morir y ser sustituido por una obra nueva, dejemos que nuestros jóvenes aprender a escuchar la historia de su ciudad a través de lo que nos quiere contar sus edificios.

De hecho, esto no es nuevo, ya existen experiencias de revalorización del espacio patrimonial, de la arquitectura de una ciudad, aunque generalmente con intención

---

económica, para fomentar el turismo, incluso hay empresas que se dedican a ello<sup>5</sup>. En nuestro caso lanzamos a nuestros alumnos la propuesta de llevar a cabo un proyecto similar en nuestra ciudad, un proyecto que ellos mismos han de diseñar y para lo que además de conocimiento técnicos de escenografía y arquitectura efímera, han de recuperar la memoria histórica patrimonial del lugar, conocer mejor los espacios y edificios que transitan, revivir su pasado para entender su valor.

La intención es “navegar en el pasado proponiendo una forma alternativa de revivir los acontecimientos de otros tiempos. Conocer nuestra historia por la documentación escrita sobre papel de los archivos pero también por la huella dejada en la piedra, porque la arquitectura es historia cálida y viva; estática, pero en espera de que alguien la ponga en movimiento para hablarnos y hacernos partícipes de los que la construyeron y de su experiencia vital. (Grupo Espliego, 2011)

El objetivo es que los alumnos comprendan la importancia de determinados elementos arquitectónicos y de su influencia en el entorno; que sepan capaces de apreciar como un elemento de tanta carga cultural puede ir escribiendo la historia de una ciudad por la propia actividad que genera.

A finales del s. XIX Martos experimenta un crecimiento demográfico que junto a otros factores económicos y sociales, favorecen el desarrollo urbano y arquitectónico, actúan conjuntamente creando nuevas necesidades dentro de la comunidad. Se crean una serie de entidades culturales y recreativas como círculos, casino y ateneos populares, semejantes a los “clubes ingleses” con gran fuerza, se van convirtiendo en centros de reunión, lugares en los que se jugaba, bailaba, realizaban actividades culturales como veladas artísticas, representaciones teatrales, conferencias... Esta ciudad se ha caracterizado siempre por su tradición lúdico-artística. Una serie de edificios destinados a estos fines crearon un espacio emblemático en la ciudad como la Fuente Nueva convirtiéndolo en el centro económico hasta nuestros días. A finales del s XIX y desde entonces, se convirtió en el núcleo sobre el cual giraba la nueva población. Actualmente la plaza ha dejado ser lugar de reunión para convertirse en una encrucijada de calles donde el tráfico es el protagonista y muchos de los edificios que dotaban a esta plaza de actividad continua, que la llenaban de vida y de sentido han desaparecido o se encuentran en estado de abandono. La plaza en un estado de decadencia, ha perdido su esencia.

El Teatro-Cinema San Miguel (Antonio María Sánchez y Sánchez, 1948) es una de las evidencias de este periodo clave de la historia local de Martos. Entre sus muros no solo se han vivido momentos de teatro, cine u otros espectáculos sino que ha sido utilizado como recinto donde celebrar actividades culturales variadas como concursos de coplas, carnavales, agrupaciones musicales, lugar de mítines políticos... Ha sido un edificio que se ha caracterizado por su gran versatilidad. Junto al teatro, se encuentra el Salón Moderno, espacio descubierto también destinado a representaciones teatrales, cinematografías y

---

<sup>5</sup> “Hacer que las piedras nos hablen” propone el grupo Espliego, una empresa que se dedica a crear espectáculos multimedia sobre espacios monumentos, siempre basándose en hechos históricos, con la intención de que el público disfrute a través de todos los sentidos, jugando con las narraciones, la dramatización la pirotecnia, coreografías, narraciones, música, etc. (<http://www.grupoespliego.com>)

culturales en general. Al igual que el cine San Miguel este recito se encuentra en estado de abandono desde hace unos años.

Un Cine-teatro -que forma parte importante de la historia de Martos y de una manera de entender el ocio, que ha caído en el abandono, entre otras cosas por motivos económicos y por la especulación inmobiliaria-, se convierte en punto de partida para revivir y revalorizar nuestro patrimonio a través de la arquitectura efímera y la escenografía. Escenografía y arquitectura efímera que, como hemos visto, pueden ser el nexo entre el patrimonio y las artes escénicas.

La materia del “proyecto integrado”, se convierte en el contexto apropiado para plantear nuestra propuesta didáctica de transformación del espacio a alumnos del Bachillerato de Artes, en “Artes escénicas, música y danza”, con la intención de que los alumnos tomen conciencia de la importancia del cuidado del espacio urbano y del patrimonio más cercano –que les permitirá entender la importancia del respeto y cuidado de otras tradiciones y patrimonio, incluso, más lejanos-.



Plaza de la Fuente Nueva a principios del siglo XX.

Este proyecto se convierte en una oportunidad de pensar, re-pensar y proyectar de nuevo, de manera colectiva el espacio común de la ciudad, de mejorar nuestro entorno, teniendo en cuenta nuestro patrimonio.

---

Como escenario de la vida contemporánea, una “Ciudad Viva” ha de ser “un espacio abierto a la participación ciudadana y un instrumento para la comunicación y el debate”, “fomentar el intercambio de conocimientos y experiencias” y los edificios históricos de la ciudad, espacios útiles, referentes espacio-experienciales, capaces de mejorar la calidad de vida del sujeto inmerso en la ciudad.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Avinceta, M.C. y Sánchez, M.G. (1996) "Inserción del concepto patrimonio integral en la educación institucional", III Congreso Internacional Rehabilitación del Patrimonio Arquitectónico y Edificación, CEDEX-MOPTMA. Universidad de Granada, Granada.

Breyer, Gastón (2005) “Escenografía y arquitectura”. En *La escena presente: teoría y metodología del diseño escenográfico*. Buenos Aires: Infinito. (Pp. 393-422)

Casadevall Serra, J. (1999) El patrimonio cromático en los centros históricos: experiencias de Málaga y Barcelona. *Experiencias en Ambientes Urbanos Históricos*, Programa URBAN, abril, Málaga

Chombar de Lauwe, M.J. (1976). “L’appropriation de l’espace par les enfants i precessus de socialisatio” En Corosec, P., *Apropiation de l’espace. Actes de la tressième conference internationale de psychologie de l’espace construite*. Strasbourg.

Consejería de Obras Públicas y Vivienda. Red “La ciudad viva”. <http://www.laciudadviva.org/>

Expert Group on the Urban Environment - European Commission (1996) *European Sustainable Cities*. EU. Strasbourg. Disponible en la url:

<http://ec.europa.eu/environment/urban/pdf/rport-en.pdf> (Consulta, marzo 2011)

Fernandez-Galiano, L. (1991) *El fuego y la memoria: sobre arquitectura y energía*. Madrid: Alianza.

Gervilla, E (2004) “Valores emergentes y formación humana hoy. Un nuevo modelo de hombre”, en Varios, *Congreso Diocesano de Educación: Educación y Desarrollo Humano*, Huelva, Universidad de Huelva

Gervilla, E. (2000). “Un modelo axiológico de educación integral”, *Revista Española de Pedagogía*, 215, pp. 395.

Hernández-Ponce, L.E. y Reimel de Carrasquel, S. (2004). “Calidad de vida y participación comunitaria: Evaluación psicosocial de proyectos urbanísticos en barrios pobres”. *Revista Interamericana de Psicología*, 38 (1), 73-86.

Martínez Cearra, A. (1993) "La revitalización de áreas metropolitanas. El caso del Bilbao metropolitano." *Boletín de Estudios Económicos*, núm. 148, abril, pp. 63-71

Merino, Esther (2010) Historia de la Escenografía en el siglo XVII. Herederos de Buontalenti: Giulio Parigi. Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid. Disponible en la url: <http://www.ucm.es/info/especulo/numero45/parigi.html> (Consulta, marzo 2011)

Merino, Esther (2005) "El reino de la Ilusión. Breve historia y tipos de espectáculos. El Arte Efímero y los orígenes de la Escenografía". *Monografías de Arquitectura* 1, Publicaciones de la Universidad de Alcalá.

Minayo, M.C., Hartz, Z.M., Buss, P. (2000). Quality of life and Health: a necessary debate. *Ciencia & Saúde Coletiva. Abrasco*, 5 (1), 7-18.

Molinillo Jiménez, Sebastián (2002). Revitalización de la actividad comercial del centro histórico de Málaga. *Cuadernos de Gestión Pública Local*. Primer semestre, 2002. ISEL. Diputación de Málaga. [http://www.isel.org/cuadernos\\_E/Articulos/s\\_molinillo.htm](http://www.isel.org/cuadernos_E/Articulos/s_molinillo.htm) (Consulta, marzo 2011)

Ocampo, F. (2011) Proyecto La ciudad Viva. *Infraestructura efímera / Espacios públicos*. Consejería de obras públicas y vivienda. Junta de Andalucía. Recurso disponible en la url: <http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=8969>

OMS (1986). *Health Promotion. A discussion document on the concepts and principles*. Oficina Regional para Europa. Copenhague.

ONU, OIT, FAO (1961). *Guía para la valorización y medición del nivel de vida*. Washington, EUA.

Pancorbo, J.A., Benaviides, S. y León, D. (2001) Centro comercial abierto, una estrategia para la revitalización del Centro Histórico Urbano de Matanzas. *Revista Científica de Arquitectura y Urbanismo*, Vol. XXXII, No. 1/201. Disponible en la url: [http://revistascientificas.cujae.edu.cu/Revistas/Arquitectura/Vol-XXXII/1-2011/46-49\\_Centro\\_Comercial\\_abierto.pdf](http://revistascientificas.cujae.edu.cu/Revistas/Arquitectura/Vol-XXXII/1-2011/46-49_Centro_Comercial_abierto.pdf) (Consulta, febrero 2011)

Paniagua, A. y Tarancón, O. P. (1991) "Decadencia y recuperación de áreas centrales urbanas: el caso de Londres". *Ciudad y Territorio*, 90, 39-53.

Ramos, R (1997) LA FIESTA BARROCA EN CIUDAD DE MÉXICO Y LIMA. *HISTORIA*. Vol. 30. 1997. Instituto de Historia. Pontificia Universidad Católica de Chile. Pp. 263-286. Recurso disponible en la url: <http://revistahistoria.uc.cl/wp-content/uploads/2011/10/Ramos-Rafael-30.pdf> (Consulta, febrero 2011)

Romero Moragas, C (2002) Patrimonio cultural y desarrollo local. *Cuadernos de Gestión Pública Local*. Primer semestre, 2002. ISEL. Diputación de Málaga. [http://www.isel.org/cuadernos\\_E/Articulos/c\\_romero.htm](http://www.isel.org/cuadernos_E/Articulos/c_romero.htm) (Consulta, marzo 2011)

Sanfeliu Arboix, I. (1997) *La Arquitectura efímera: los componentes efímeros en la arquitectura*. Tesis doctoral. Universidad de Barcelona. Recurso disponible en la url: <http://tdx.cat/handle/10803/6091> (Consulta, enero 2011)

Sogaro, I. (1999) *Conferencia Inaugural*. I Congreso Europeo de Comercio y Ciudad, Torremolinos (Málaga).

VVAA (2009) Experiencias para una ciudad viva. Hábitat. Programa de Pedagogía del Hábitat (2006-2009). Congreso Internacional "La ciudad viva como URBS". Almería, España. Pp. 59-60. [www.laciudadviva.org/Pedagogiadelhabitat.pdf](http://www.laciudadviva.org/Pedagogiadelhabitat.pdf)



# Habitar la arquitectura

## Inhabiting the architecture

Ana Sánchez Fúnez.  
Arquitecta Profesional Libre  
Jaén. España.  
*anasanfun@hotmail.com*

Recibido 30/11/2012  
Aceptado 02/12/2012

Revisado 01/012/2012

### RESUMEN

Estamos viviendo una época en la que la arquitectura como creadora de espacio, se ha olvidado de su función principal, el ser humano. Si bien por un lado en las construcciones se ha primado el beneficio económico, por otro, se ha derrochado para disfrute de la vista y gloria de los arquitectos y políticos. En ambos casos, no hemos sido conscientes que el equilibrio sensorial nos aportaría una percepción mucho más rica y una experiencia más humana. Nos hemos convertido en espectadores ciegos del mundo que nos rodea.

### ABSTRACT

We are living in a time in which the architecture as a creator of space, has forgotten its primary function, the human being. While on one hand in construction has primacy economic benefit on the other, has been wasted to enjoy the view and the glory of the architects and politicians. In both cases, we have not been aware that the balance sensory perception would bring us much richer and more human experience. We have become blind viewers the world around us.

### PALABRAS CLAVE / KEYWORDS

Arquitectura, sentidos, percepción, visión, multisensorialidad, humanización, habitar / Architecture, senses, perception, view, multisensorialidad, humanization, inhabiting.

### Para citar este artículo:

Sánchez Fúnez, A. (2012). Habitar la arquitectura. Tercio Creciente 2, págs. 39 - 44,  
<http://www.terciocreciente.com>



La arquitectura forma parte de uno de nuestros más importantes bienes artísticos, constituyendo una de las artes “mayores”.i. Conservamos de nuestra historia grandes obras de arte como la Mezquita de Córdoba, la Catedral de Jaén o el Palacio de Carlos V de Granada. Sin embargo, la arquitectura no tiene la misma naturaleza que otras formas que buscan la expresión estética, es un arte utilitario y entre ambos fines, tan opuestos entre sí, se debate. En los últimos años parece incluso haber perdido su sentido, primando el beneficio económico, por encima de sus dos razones de existencia y perdiendo de vista al hombre (Schnaidt, 1987).

Echaide (2002) considera la arquitectura como realidad histórica, que vive al compás de la vida del hombre y él es su razón de existir (Álvarez, 2002). Wölfflin, (Renaissance und Barock, 1888) ya la entendía como expresión de un tiempo que reproducía la manera de comportarse del hombre, revelando en sus relaciones

monumentales el sentido vital de una época. Mies Van Der Rohe declaraba: “Estoy convencido de que la Arquitectura es la expresión más significativa de una civilización” (Van Der Rohe en Blackwood, 1986). Holl (2003) considerando la arquitectura como un fenómeno integral, indica que los edificios establecen relaciones con la historia, con el entorno, con la cultura en la que se construyen, pero también con el hombre, con sus emociones y pasiones. Todo esto nos invita a cuestionarnos

quienes somos, qué civilización vivimos, en qué nos hemos convertido.

En el siglo XX, el diseño arquitectónico y la planificación urbana se han basado en propuestas funcionalistas, pragmáticas y cuantitativas, consecuencia de un modo simplificado y analítico de conocimiento de la realidad (Romero, 2004). Se han hecho grandes promociones de viviendas que han inundado las afueras de nuestras ciudades de tiras de casas repetitivas, iguales e impersonales, o hemos visto como las entidades públicas han levantado grandes equipamientos culturales adimensionados, “alardes arquitectónicos” (Évole, 2012). Esto no es nada nuevo como decía Philip Johnson (1989), estos son los papas y los Médicis de nuestra era, lo que les motiva a construir, es su orgullo. Como arquitectos debemos replantearnos críticamente, cual es y ha sido nuestra posición.

*“¿Cuál es la relación entre las formas sensibles que propone la arquitectura y los proyectos políticos que estas encierran? Los cambios políticos, culturales y sociales que está provocando el actual estado de crisis nos obliga a replantearnos críticamente tanto la naturaleza de los objetos arquitectónicos como el papel de los arquitectos en el contexto presente”*  
(Mesa del Castillo, 2007, pág. 19)



Fachada del edificio del Circo, inacabado. “Ciudad del Circo”, Alcorcón (Madrid) Fuente: CREA



Se ha creado y urbanizado sin sentido, como consecuencia de la avaricia y la falta de sentido común: “nuestra incapacidad para modernizar nuestro propio concepto de lo urbano nos ha conducido a un terrible urbanismo loco, que aparece por todos lados, que nos rodea, con su mediocridad, con un simbolismo sostenible de la peor calaña, con un cinismo verde, una nulidad del espacio público que se ha convertido en un espacio de exclusión cada vez más radical...” (Koolhaas, 2009).

Este panorama es usual en muchas ciudades. En España tenemos el ejemplo de Seseña, Illescas, Valdeluz o Costa Miño Golf..., ciudades que tienen también sus homónimos en otros países como en Irlanda la ciudad de Adamstown –por poner un ejemplo–, muestra de la ascensión y caída de la sociedad irlandesa.



Seseña (Toledo)2010 Fuente: periódico digital El Confidencial

Y es un fenómeno que no es exclusivo de los considerados países desarrollados, como el caso de Kilamba ciudad situada 30 kilómetros de la capital de Angola, Luanda, una enorme y moderna ciudad prácticamente deshabitada porque la mayoría de la población no tiene los medios económicos para adquirir las viviendas (Santamaría, 2012).



Estos alardes no quedan en vano, en muchos casos, además del derroche económico, tienen consecuencias ecológicas, como en el caso de la Vega de Granada (España):

*“La crisis ha dejado aquí y allá, sobre todo en los bordes de La Vega, los muñones y esqueletos de numerosas urbanizaciones y edificios abandonados en plena vorágine constructiva, cuyas imágenes hirientes nos muestran con elocuencia las verdaderas raíces de la crisis y la ausencia absoluta de respeto a la naturaleza y a las herencias culturales (...) las tierras feraces están desapareciendo bajo las manos de los especuladores. El cemento y el ladrillo se comen La Vega a bocados y, con ello, desaparece una cultura y riqueza agraria (...)”* (Ruiz Díaz et al., 2010, pág. 82)

Nos hemos acostumbrado a ver este tipo de construcciones como algo normal. Como señala Cristina Miranda de Almeida (2005, pág. 11) “el pez es el último que sabe que está en el agua”, o como diría José Saramago: “tendría que quedarse ciega ella también para comprender que una persona se acostumbra a todo, especialmente si ha dejado de ser persona” (Saramago, 1996, pág. 257).

No solo se han creado ciudades o barriadas sin vida, también vemos como edificios con historia situados en lugares emblemáticos y generadores de actividad, han pasado a ser edificios fantasmas que se van consumiendo con el paso del tiempo, como por ejemplo en la ciudad de Jaén los cines del centro han sido sustituidos por los cines de los centros comerciales de la periferia (Sánchez, 2011)ii .

Pero todo llega a su fin. Ha llegado el momento en el que nadie ocupa estas casas, nadie usa estos edificios. Las periferias de las ciudades están llenas de hitos muertos de actividad, algunas faraónicas (Ruiz, 2009) que nos recuerdan una época mejor y nos invitan a recapacitar en cómo debemos de construir y para que debemos construir.



Mil metros a medio construir del Centro Comercial Parque Nevada, en el Camino Viejo de Alhendín (Granada) Fuente: andalucianoticias.es

Es el momento de parar, respirar hondo, pensar y empezar repensar en un diseño que devuelva de nuevo sentido y utilidad a la arquitectura. Esto no es nada nue-



vo, como veremos más adelante, a lo largo de la historia, mucho se ha reflexionado

en este sentido, muchas han sido las propuestas para repensar la arquitectura. La arquitectura contemporánea también debate su actual postura frente a la relación del hombre con la naturaleza

En este trabajo propongo una arquitectura pensando en la persona y en el entorno y diseñada a partir del detalle (Prado y Guerrero, 2007)iii, personalizada aunque sin perder funcionalidad. Para ello es fundamental el uso de criterios de diseño de espacios sensibles, como producto del efecto emocional y perceptivo de la memoria, imaginación y sentido común, en el hombre, considerando también, parámetros de confort (Castillo, 2009).

Y al repensar la arquitectura, repensar la vida desde la experiencia estética; una manera de estar en el mundo más consciente y multisensorial, que nos permita disfrutar del espacio, del arte, de la cultura y de la vida en general. Debemos de concienciarnos y crear consciencia de la importancia que supone implicar todos los sentidos para la experiencia estética y vital de un espacio (Abad, 2011).

Necesitamos volver a percibir los innumerables estímulos que nos envían las cosas que nos rodean y con nuestras construcciones buscar el equilibrio entre el hombre y la naturaleza. Cada intervención en nuestro entorno debe de ser armoniosa y equilibrada.

Defiendo una arquitectura capaz de conmovir; percibir el espacio la materia y la escala a partes iguales desde cada uno de los sentidos en nuestros órganos sensitivos; los ojos, el oído, la nariz, la piel e incluso el esqueleto y el músculo.

Propongo que la arquitectura sea una experiencia multisensorial que active consciente o inconscientemente los diferentes sentidos del ser humano para poder percibir con intensidad el mundo que nos rodea. Aunque podemos destacar la multitud de experiencias sensoriales que nos aportan las creaciones artísticas contemporáneas la arquitectura actual ha obedecido exclusivamente a las leyes de la percepción visual excluyendo las demás experiencias hápticas, olfativas, auditivas e internas; solamente activando todos nuestros sentidos podemos percibir un espacio en su totalidad (Castillo, 2009).

Quizás las siguientes palabras de José Saramago nos hagan reflexionar sobre lo que está pasando y posicionarnos en otra perspectiva:

*“... Había llegado incluso a pensar que la oscuridad en que los ciegos vivían no era, en definitiva, más que la simple ausencia de luz, que lo que llamamos ceguera es algo que se limita a cubrir la apariencia de los seres y de las cosas, dejándolos intactos tras un velo negro. Ahora, al contrario, se encontraba sumergido en una albuza tan luminosa, tan total, que devoraba no sólo los colores, sino las propias cosas y los seres, haciéndolos así doblemente invisibles...”* (Saramago, 1996, pág. 64).

Tenemos una sobrecarga de estímulos visuales que nos hace ciegos-videntes. La obra de arquitectura debe ser mucho más, al fin y al cabo, es un significante que nos transmite mediante el empleo de la luz, el color, la textura y los elementos naturales, la recepción de este mensaje a través de la percepción humana incide en la calidad de desarrollo de sus actividades y en la evolución de su personalidad. (Castillo, 2009)

Ya afirmaba Carol Yordanoff, en 2010, que somos incapaces de sentir lo habitual, no lo vemos y no lo reconocemos (Callejón-Chinchilla y Granados-Conejo, 2005; Granados-Conejo y Callejón-Chinchilla, 2013). Estamos inmersos en un automatismo perceptivo que solo el arte es capaz de destruir; la imagen no trata de facilitarnos la comprensión de su sentido, sino de crear una percepción particular del objeto, la creación de su visión y no de su reconocimiento Como hace recapacitar Pallasmaa (2005): la vista humana no es más que un artefacto en sí mismo producido por otros artefactos, a saber, las imágenes.

El automatismo perceptivo pasa por una memoria del objeto, por lo que tenemos que abrir bien los ojos y preguntarnos: ¿Abres los ojos? ¿Estás acostumbrado a abrir los ojos? ¿Sabes abrir los ojos, los abres a menudo, siempre y bien? (Pallasmaa, 2005). Cuantas veces nos hemos mirado al espejo y nos reconocemos por la similitud de la imagen de hoy con la de ayer, o reconocemos un peine por el simple hecho de la función que tiene aunque este haya sido sustituido por otro totalmente diferente (Yordanoff, 2010). Aquellos aspectos de las cosas que son más importantes para nosotros permanecen ocultos debido a su simplicidad y familiaridad. No somos

capaces de percibir lo que tenemos continuamente ante los ojos. (Wittgenstein citado por Sack, 2002)

Ver no es lo mismo que mirar o como señala Pierre Schaeffer (1988) oír no es lo mismo que escuchar. ¿Podríamos trasladar estos conceptos a todos los sentidos? Comer no es lo mismo que degustar o tocar no es lo mismo que palpar. Aumont (1992) afirma que la mirada es lo que define la intencionalidad y la finalidad de la visión también, con la noción de la mirada abandonamos la esfera puramente visual. En otras palabras el término “visión” alude al acto mecánico y al sistema de operaciones ópticas por el que el sujeto percibe, mientras que con el término “mirar” amplía sensiblemente el campo de la visión las múltiples variables que se esconden en el medio. (Ciafardo, M 2008).

Cada sujeto mira de forma diferente, nos condiciona nuestra ideología, deseos, apetencias personales o cultura, que al fin y al cabo, somos intermediarios por nuestro tiempo y espacio. Así el objeto es percibido no porque esté presente, sino porque es seleccionado por un sujeto y es este sujeto quien le confiere significación y sentido; en definitiva, quien lo interpreta. Más que visiones -dice



Debray (1994)-, hay organizaciones del mundo y estas organizaciones son construcciones culturales, formas simbólicas con relación a una concepción de lo visible y, por lo tanto, transitorias (Ciafardo, M 2008).

Según Pallasmaa (2012) se han fortalecido y confirmado el papel del cuerpo humano como lugar de la percepción, del pensamiento y de la conciencia, y sobre la importancia de los sentidos en la articulación, el almacenamiento y el procesado de las respuestas e ideas sensoriales. Schnaith (1987) afirma que no hay experiencia sensible "natural". Una forma de representar supone determinada forma de percibir y la percepción es el presupuesto de la representación. Para comprender el aspecto visual de una cultura hay que tratar de comprender su carácter perceptual como condición previa. Hoy se está cada vez más convencido de que los hombres que pertenecen a culturas diferentes no sólo hablan diferentes lenguas sino que también habitan mundos sensoriales diferentes.

Estamos a tiempo de cambiar la situación de dar un vuelco al panorama arquitectónico que se descarrila, tenemos la ocasión de transmitir y demostrar a través de la arquitectura que podemos percibir nuestro mundo con la historia, la cultura o la naturaleza que nos rodea a través de las diferentes sensaciones porque como dice Merleau Ponty

*"Mi percepción no es una suma de datos conocidos visuales, táctiles y auditivos. Percibo de una forma total con todo mi ser: capto una estructura única de la cosa, una única manera de ser que habla a todos los sentidos de una vez"* (Merleau Ponty, 1948, pág. 20).

José Saramago reitera que estamos a tiempo de salir de este mundo de ciegos con visión

*"No hay bien que siempre dure, ni mal que no se ature [...] del mismo modo que no hay bien que dure siempre, tampoco hay mal que siempre dure [...] Ayer veíamos, hoy no vemos, mañana veremos, con una ligera entonación interrogativa en el tercio final de la frase, como si la prudencia, en el último instante, hubiera decidido, por si acaso, añadir la reticencia de una duda a la esperanzadora conclusión"*. (Saramago, 1996, pág. 169)

## REFERENCIAS

- Abad Molina, J. (2011). Experiencia estética y arte de participación: juego, símbolo y celebración. Recursos online. Recuperado el 12/02/2011 de [http://www.oei.es/artistica/experiencia\\_estetica\\_artistica.pdf](http://www.oei.es/artistica/experiencia_estetica_artistica.pdf)
- Aumont, J. (1992), La imagen. Barcelona, Paidós
- Callejón-Chinchilla, M.D. y Granados-Conejo, I.M. (2004) Deslumbrados, Atrapados, Construidos. Del diálogo y el tiempo para una mirada sana, para la construcción personal en la escuela. Red Visual, 2. [www.redvisual.net/n5/n2/art7.htm](http://www.redvisual.net/n5/n2/art7.htm)
- Castillo, k G (2009) .Criterios de diseño polisensorial aplicables en la arquitectura habitacional en la ciudad de Loja. Tesis de grado Universidad Particular. Universidad de Loja. Ecuador
- Ciafardo, M (2008).La Teoría de la Gestalt en el marco del Lenguaje Visual. Facultad de Bellas Artes. Universidad Nacional de la Plata. Argentina
- Debray, R (1992).Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente. Barcelona, Paidós.
- Koolhaas, R. (2009) Entrevista por Javier Mozas y Aurorar F. Per. El País. Sábado, 19 de diciembre de 2009. Disponible online en [http://elpais.com/diario/2009/12/19/babelia/1261185157\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2009/12/19/babelia/1261185157_850215.html)
- Merleau-Ponty, Maurice (1964) EL cine y la nueva psicología, en sentido y sinsentido.
- Miranda, C (2005). El Árbol del Arte.Matriz transsensorial e intersubjetiva para el arte no visual y el silencio del yo artístico. Tesis Doctoral. Facultad de Bellas Artes. Leioa: UPV-EHU
- Pallasmaa,J (2005) Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos. España. G.G, SL. Barcelona
- Prado, D. y Guerrero Pérez, R. (2007) Manifiesto para una reinención de una arquitectura de escala humana. La riqueza multisensorial de la arquitectura vista por los invidentes. Recrearte, 07. <http://www.iacat.com/Revista/recrearte/recrearte07/Seccion3/3.%20Por%20los%20ciegos%20a%20la%20arquitectura%20reinventada.pdf>
- Ruiz, R. (2009) Las promociones inmobiliarias faraónicas, paradas por la crisis. Expansión digital, 18 de junio de 2009. Disponible online en: <http://www.expansion.com/2009/06/17/empresas/inmobiliario/1245270271.html>
- Ruiz Díaz, J L et al. (2010).El hombre y el medio ambiente. Universidad de Salamanca y los autores. Salamanca



- Sacks, O (1997). El hombre que confundió a su mujer con un sombrero. Muchnik .Barcelona
- Sánchez Funez, A. (2011) “Escenografía y arquitectura efímera para la valoración del patrimonio”. Arte y movimiento, 5. En: <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/620/547>
- Santamaria, P (2012). Ciudades fantasmas en el mundo: otras Seseñas. ABC, 24 de noviembre de 2012.
- Saramago, J (1996). Ensayo Sobre la Ceguera. Santillana, S.A. Madrid
- Schaeffer, P. (1988) [1966] Tratado de los objetos musicales, Madrid, Alianza.
- Schnaith, N (1987). Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual. Revista Tipográfica N° 4 . Barcelona. Scribano, A. y De Sena, A. (2009)
- Yordanoff, C (1975) La Percepción Artística. Madrid. Rialp



**BUSQUEDA DE LOS SENTIDOS A TRAVÉS DE LA ARQUITECTURA:  
UN PROCESO DE INVESTIGACIÓN.**  
**Searching the senses through architecture: an investigation process.**

Autora: Ana Sánchez Fúnez. Arquitecta. Profesional autónoma.  
Contacto: [anasanfun@hotmail.com](mailto:anasanfun@hotmail.com)

Enviado: 25/04/2013

Aceptado: 15/06/2013

#### **Resumen**

Estamos viviendo una época donde la arquitectura como creadora de espacio, se ha olvidado de su función principal, el ser humano. El hombre percibe el espacio a través de los sentidos y es a través de la naturaleza cuando el espacio se humaniza. La arquitectura actual está creada solo para el disfrute de la vista, el ojo se ha antepuesto al resto de los sentidos y nos hemos acostumbrado a permitirlo, sin ser conscientes que el equilibrio sensorial de la materia nos aportaría una percepción mucho más rica. Este artículo es un recorrido por el proceso de investigación que me llevo a estudiar la arquitectura multisensorial y cuestionarme la posibilidad de que un arquitecto fuera ciego. Nos hemos convertido en espectadores ciegos multisensorialmente del mundo que nos rodea.

**Palabras clave:** arquitectura; sentidos; percepción; oculo-centrismo; ceguera;

#### **Abstract**

We are living at a time where the architecture as a creator of space, has forgotten its primary function, the human being. A person perceives the space through the senses and through nature when space is humanized. The current architecture is created just to enjoy the view, eye has placed the rest of senses and we have become accustomed to permit it, without being aware that the sensory balance of matter would bring us a much richer perception. This article is a tour of the process of investigation that led me to study the multisensory architecture and questioning the possibility that an architect was blind. We have turned us into blind spectators all their senses of the world that surrounds us.

**Keywords:** architecture, senses, perception, oculo-centrism, blind.

## INTRODUCCIÓN: VER- MIRAR -OBSERVAR

Quizás las siguientes palabras de José Saramago nos hagan reflexionar sobre nuestro propio concepto de lo que está pasando con la arquitectura y posicionarnos en otra perspectiva:

*"...Había llegado incluso a pensar que la oscuridad en que los ciegos vivían no era, en definitiva, más que la simple ausencia de luz, que lo que llamamos ceguera es algo que se limita a cubrir la apariencia de los seres y de las cosas, dejándolos intactos tras un velo negro. Ahora, al contrario, se encontraba sumergido en una albuza tan luminosa, tan total, que devoraba no sólo los colores, sino las propias cosas y los seres, haciéndolos así doblemente invisibles ..."* (Saramago, 1996 pág.64).

Hoy vivimos una sobrecarga de estímulos visuales que nos hace ciegos-videntes. La obra de arquitectura debe ser mucho más, al fin y al cabo, es un significante que nos transmite mediante el empleo de la luz, el color, la textura y los elementos naturales, la recepción de este mensaje a través de la percepción humana incide en la calidad de desarrollo de sus actividades y en la evolución de su personalidad. (Castillo, 2009)

El predominio de la vista en la cultura occidental ha creado un paradigma ocularcentrista resultado de la interpretación del mundo a través del ojo que puede ser engañoso (Martínez, 1996). Muchos aspectos de la patología de la arquitectura corriente actual pueden entenderse mediante un análisis de la epistemología de los sentidos y una crítica de la teoría ocularcentrista de nuestra sociedad en general, y de la arquitectura en particular. (Pallasmaa, 2005; Castillo, 2009).

La arquitectura contemporánea se cuestiona y debate su actual postura frente a la relación del hombre con la naturaleza. Propongo una arquitectura pensando en la persona y en el entorno y diseñada a partir del detalle, personalizada aunque sin perder funcionalidad. Para ello es fundamental el uso de criterios de diseño de espacios sensibles, como producto del efecto emocional y perceptivo de la memoria, imaginación y sentido común, en el hombre, considerando también, parámetros de confort. (Castillo, 2009)

Según Pallasmaa se han fortalecido y confirmado el papel del cuerpo humano como lugar de la percepción, del pensamiento y de la conciencia, y sobre la importancia de los sentidos en la articulación, el almacenamiento y el procesado de las respuestas e ideas sensoriales. Schnaith afirma que no hay experiencia sensible "natural". Determinada forma de representar supone determinada forma de percibir y la percepción es el pre-supuesto de la representación. Para comprender el aspecto visual de una cultura hay que tratar de comprender su carácter perceptual como condición previa. Hoy se está cada vez más convencido de que los hombres que pertenecen a culturas diferentes no sólo hablan diferentes lenguas sino que también habitan mundos sensoriales diferentes (Schnaith, 1987).

Estamos a tiempo de cambiar la situación de dar un vuelco al panorama arquitectónico que se descarrila, tenemos la ocasión de transmitir y demostrar a través de la arquitectura que podemos percibir nuestro mundo con la historia, la cultura o la naturaleza que nos rodea a través de las diferentes sensaciones. "Mi percepción no es [por tanto] una suma de datos conocidos visuales, táctiles y auditivos. Percibo de una

forma total con todo mi ser: capto una estructura única de la cosa, una única manera de ser que habla a todos los sentidos de una vez" (Merleau-Ponty, 1964, pág 20). José Saramago reitera que estamos a tiempo de salir de este mundo de ciegos con visión "No hay bien que siempre dure, ni mal que no se ature [...] del mismo modo que no hay bien que dure siempre, tampoco hay mal que siempre dure [...] Ayer veíamos, hoy no vemos, mañana veremos, con una ligera entonación interrogativa en el tercio final de la frase, como si la prudencia, en el último instante, hubiera decidido, por si acaso, añadir la reticencia de una duda a la esperanzadora conclusión" (Saramago, 1996, pág. 55)

## PROCESO DE INVESTIGACIÓN

*"La interpretación no es comparable, sino aceptable en virtud de su coherencia, persuasividad, argumentación. La interpretación intenta comprender y comprender es "ver", y después de haber visto, no intenta explicar, que sería transmitir lo visto, sino hacer comprender, "hacer ver" (Fernández, 1994 pág.118)*

Aunque no exclusivamente, la metodología de este trabajo se nutre de una orientación auto-etnográfica, como método interdisciplinar (Reed-Danahay, 1997) que emerge de la experiencia tanto afectiva como cognitiva del investigador (Scribano y De Sena, 2009) consistiendo en un transcurso basado en relatos, pues se reconoce la historia, en este caso, la propia, como fuente de información (Bruner, 1991).

En realidad, en general la metodología utilizada ha sido de tipo documental y descriptiva (Hernández, 1994; Sampieri, 1997) teniendo en cuenta la evolución histórica de los conceptos tratados, tomando datos que nos permitieran de manera más profunda llegar a conocer el estado de la cuestión del tema de interés. Para la redacción del trabajo final hemos tenido que ir revisando los contenidos de todo el material que se ha ido recopilando, primero haciendo acopio de datos básicos hasta llegar a ampliar nuestro conocimiento delimitando cada vez más el campo de investigación. Esto ha hecho que se fueran reduciendo las referencias, lo que muestra lo novedoso del tema.

La auto-etnografía ha sido la que nos ha permitido ahondar en la comprensión de las múltiples perspectivas de los diferentes autores permitiendo establecer un proceso de diálogo con la realidad personal.

Siguiendo a Montero-Sieburth (2006) partimos de una observación, de un encuentro con nuestra realidad cotidiana de la que surgen preguntas (Wall, 2006) que sirven como guías para reflexionar en torno al problema de investigación, en la búsqueda de conocimiento y de su comprensión, en la búsqueda, análisis e interpretación de los datos (Arias 2006). El investigador ha de hacer un esfuerzo por cuestionar sus propias clasificaciones, sus propias estructuraciones de la realidad, para asegurarse de que no se está fabricando él mismo el objeto que pretende estudiar (Augé y Colleyn, 2005). Y eso he ido haciendo, cuestionarme.

Empecé a realizar esta investigación en el momento en que me di cuenta en que la situación actual en la que nos encontramos, me estaba impidiendo realizar la parte fundamental y por la que me forme como arquitecto. Estaba dejando de crear y soñar espacios. Cuando miraba a mi alrededor todas las obras arquitectónicas que veía estaban

carentes de "esencia". El interés específico que me llevó a plantearme este trabajo fue pensar que no se está, ni se ha construido de forma correcta y que aún estamos a tiempo de poder enmendar la situación.

"El proceso de investigación no es un camino exento de tropiezos" -dice Gómez (2009, pág. 4)-. El primero, avisa este autor, suele surgir al buscar un tema que enganche al investigador. En mi caso eso no fue complicado porque como he referido antes, descubrí que el sentido de mi profesión se había desdibujado: yo no me forme para pelear en esta selva y conformarme en seguir construyendo según las pautas sin sentido que nos impone esta sociedad. Y este fue mi punto de partida.

El hecho en sí de investigar no me suponía ningún tropiezo ya que siempre me ha gustado descubrir cosas nuevas, enlazar contenidos e ideas, establecer conexiones que se pueden aplicar a un mismo proyecto pero que al verlas por separado no somos capaces de descubrir su verdadero contenido o significado.

Investigar es descubrir un problema, plantear hipótesis, buscar soluciones..., en definitiva, es un camino de mejora (Aznárez, 2010). Es lo que andaba buscando. Soy de la opinión que un arquitecto no solo construye con ladrillo, debe de construir con elementos que estén en armonía tanto como el hombre como la naturaleza, por lo que muchas veces un arquitecto es más un teórico que experimenta lo existente para ayudar a construir lo que se debe de hacer en el futuro. Son las citas de los grandes arquitectos de la historia, -algunas se reseñan en este documento-, las que hoy en día nos dan lecciones de profesionalidad, nos hacen replantear el estado de la cuestión en sí, de las construcciones que está hoy, haciendo el hombre.

¿Cómo o desde que perspectiva se podría abordar este tema tan amplio y complejo? ¿Que debía de investigar para dar con la clave del problema? Al fin y al cabo la arquitectura trabaja en el tratamiento del espacio, un espacio para uso del hombre, un espacio que con sus paredes limita el entorno natural que nos rodea, el entorno público y especialmente, el privado. Por esta razón me planteé la posibilidad de iniciar una investigación sobre el complejo concepto del "espacio". Desde el principio una de mis intenciones, podría decir que la principal, ha sido poder demostrar que un buen diseño puede conseguir resultados espaciales impensables.

Pero aunque ya creía que tenía un tema o al menos la idea, aquí llegó mi tropiezo: esto no era suficiente para iniciar un proyecto de investigación, pues la concepción del "espacio" implicaba "un amplio espectro de temas y preguntas para investigar, por lo tanto, (era) necesario delimitarla para que (fuera) coherente con los recursos que cuenta el investigador" (Gómez, 2009 pág. 4). Fue justamente lo que pasó. El mundo del espacio, a la vez de complejo, abre a infinitas posibilidades.

Me costó unos meses concretar; intenté elaborar mapas conceptuales para relacionar todos los conceptos que podrían estar implicados. Aparecieron cerca de unos cincuenta nombres y aun así me quedaba corta -espacio arquitectónico, espacio/tiempo, espacio natural, espacio urbano, espacio virtual, espacio histórico, espacio interactivo, espacio sorpresa, espacio literario, espacio cerrado, espacio no- lugar, espacios publicitario....-, todos y cada uno de ellos relacionados con el hombre. Después de realizar el marco conceptual de esta investigación me daría cuenta que "el espacio sin hombre no es espacio, porque el concepto de espacio lo ha inventado el hombre". En este momento surgió el que pensé quería que fuera el título de mi investigación: "**HABITAR...**"

Pero seguía sin concretar. Más leía y más aumentaba mi dispersión, mis intereses. Después recorrer y analizar la larguísima lista de espacios una y otra vez llegue a uno que despertó mayor atención que los demás el "espacio contemplativo". Pero, ¿qué es un espacio contemplativo? ¡Fácil! Es un espacio para ser contemplado... o no tan fácil... ¿Es un espacio que nos contempla, que contemplamos o un espacio que se ha construido solo y únicamente para ser contemplado? ¿Podríamos entonces llamarlo espacio creado para el placer de la vista?

Tras un periodo de divagación sobre el tema y su aconsejable asentamiento de las ideas y conceptos llegue a la conclusión, o eso creía yo, de que habíamos concretado el tema de investigación: investigaría sobre el sentido de un tipo determinado de entre estos espacios, por lo que conllevaban, **espacios abandonados** que en su día fueron **espacios contemplativos**". Espacios creados para el disfrute de la vista como principal función, como lo habían sido tantas actuales edificaciones de alardes políticos, de las que hemos comentado en la introducción de este trabajo.

Era un tema muy interesante y vigente. Por este motivo, este caso las referencias se han basado en publicaciones periódicas de actualidad. Las periferias de nuestras ciudades estaban llenas de estos edificios y por la calle podíamos escuchar la crítica social que suscitaban. Ahora, en medio de la crisis económica, nadie puede entender, cómo se podría haber gastado tanto dinero en edificios lujosos, emblemáticos, sustitutivos de antiguas glorias que se convertirían en hitos de sus ciudades, pero que ahora mismo solo parecían edificios fantasmas que envejecían velozmente por falta uso. Algunas "magnas" obras "de diseño" —que no cito por respeto a estos arquitectos-, incluso a pesar de haber sobredimensionado su coste, sufren la necesidad de una vigilancia constante e intervenciones continuas, más allá de lo que podrían considerarse mantenimientos de rutina. Estas obras, son, a pesar de su apariencia, un fracaso.

Sin darme cuenta ya estaba de nuevo tropezando. Sí, investigaría sobre un tema que había emergido de las fuentes correctas; "inquietud propia, sugerida por terceros, advertida, impuesta o consecuencia de trabajos de otros" pero el tema no me despertaba el interés suficiente (Gómez, 2009 pág. 4); le faltaba algo que hiciera que me ilusionara, realmente estaba analizando un problema cuyo triste resultado era otra vez la falta de ilusión o esencia de la arquitectura.

Por eso, entre tantas otras, me vino a la cabeza una idea que llevaba rondando ya en aquellas largas noches de estudiante, en las que no sabes si es el cansancio, el sueño o el cúmulo de trabajo que te hace pensar en cosas que no saber si son paranoia o podrían ser buenas ideas...: ¿Podría ser un arquitecto ciego? Aun más, ¿que nos podría aportar al diseño la falta de un sentido, en este caso la vista, llamado el principal, en los espacios arquitectónicos?...

Sí, fue en ese momento cuando tuve claro el "espacio" que realmente quería investigar: **HABITAR** el "**espacio de los sentidos**". Justamente lo contrario a lo que antes tenía en mente, pues a este espacio podríamos llamarlo "**espacio anti-contemplativo**".

Sin darme cuenta, con mi búsqueda sistemática, aunque quizás algo desorganizada (pues iba ampliándose por otras líneas de interés), poco a poco, iba desarrollando el "Estado de la cuestión" de lo que más tarde quería ser mi investigación de tesis doctoral. Estaba siguiendo y cumpliendo, más o menos conscientemente las pautas marcadas por Gómez (2009), la indagación documental que estaba haciendo me

estaba permitiendo visualizar la actualidad de la problemática motivo de la investigación: "estos interrogantes supondrían realizar un análisis de la actualidad" "pues esta acción o paso metodológico pondrá en evidencia los caminos y posibles abordajes de un problema y de su sujeto" (Gómez, 2009 pág. 4)

Aunque este autor avisa de que puede producirse problemas que pueden interrumpir de manera indefinida o absoluta el proceso de investigación como la resistencia para articular ideas y preguntas a un problema, esto no fue un obstáculo porque me vinieron a la cabeza miles de ideas que iban concretando el tema: HABITAR EL ESPACIO POLI/MULTISENSORIAL. Y surgían nuevas cuestiones: ¿cómo se sentiría el espacio en ausencia de visión? ¿cómo podrían el resto de sentidos crear un espacio confortable, alegre o lleno de vida? ¿podría realmente demostrar que el diseño del espacio se podría hacer sin el sentido de la vista...? miles de preguntas me bombardeaban la cabeza y cada una de ellas me resultaba más interesante.

Este trabajo era el primer paso de lo que sería mi proyecto de tesis. Si proponía un espacio multisensorial, necesitaba conocer cuál era la RELACIÓN ENTRE EL ESPACIO LA Y VISUALIDAD, ENTRE EL ESPACIO Y LA AUSENCIA DE VISIÓN, ya que este parecía ser el sentido predominante en la relación de la arquitectura con el hombre y quizás parecía que de alguna manera velaba a los demás.

Todo sabemos que con la pérdida de un sentido, de alguna manera se compensar su déficit con el aporte de los demás sistemas sensoriales. En este sentido, la ceguera o ausencia de visión, quizás permitiera con más facilidad, la creación o ideación de espacios multisensoriales.

Pero, ¿sería posible que una persona ciega ejerciera la profesión de arquitecto? ¿Podría ejercer en todos sus campos o áreas?

*"La realidad espacial del ciego es secuencial en contraposición a la simultaneidad con que se presenta la realidad del vidente. El espacio se centra en el cuerpo de uno mismo y su posición se conoce por la cantidad de tiempo durante el que uno ha estado en movimiento. Las personas no están presentes a menos que hablen y los objetos no se encuentran a determinadas distancias, todo está en movimiento, viene y va, aparece y desaparece... todo es temporal" (Caffarena, 2010).*

¿Qué concepción tienen estas personas de nuestra arquitectura "contemplativa"? ¿Si ellos tuvieran la posibilidad de crear espacios nos aportarían aspectos nuevos? ¿Cuál sería el resultado de diseñar una construcción desde el detalle al conjunto? ¿Nos aportarían espacios sensitivos nuevos?... Todas estas cuestiones planteadas me incitaron a pensar que no percibimos el espacio en toda su plenitud y que plantear el diseño desde la escala de una persona con ceguera nos podría dar resultados muchos más ricos perceptivamente y estimulantes de sensaciones. Por lo que se planteaba otra cuestión **¿Sería esta perspectiva de diseño la clave al problema oculocentrista de la arquitectura contemporánea?** Tras esta pregunta se ratificó el motivo de esta investigación.

Una vez tomada la decisión el tema me acompaña desde que empieza el día hasta que acaba. Inconscientemente voy buscando sentir los espacios y busco como la gente los habita.

*"El estado de la cuestión están dirigido para que el alumno sea capaz de determinar las distintas líneas de investigación que existen sobre el mismo pero se*

*debe de tener en cuenta que no siempre estas líneas se expresan de forma explícita, sino que están enmarcadas en un discurso más amplio y no necesariamente dirigido al tema específico" (Reboratti y Castro, 1999, pág. 1).*

No tuve que leer esta definición de Reboratti y Castro para darme cuenta que este tema que quería investigar no podía tratarlo solo desde un campo específico.

A pesar de ello, pensé que lo primero era claro: saber si existía algún **"arquitecto ciego"**. Introduje estas claves en el buscador de internet y obtuve dos resultados: *María Caffarena*, arquitecto por la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla e Investigadora en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid que escribe sobre el tema y *Chris Downey* un arquitecto norteamericano que aun siendo recientemente ciego sigue ejerciendo la profesión. Aunque me quede sorprendida al ver el trabajo de este arquitecto más me quede cuando tras contactar con él se interesó en mi investigación y se ofreció a ayudarme en todo lo que estuviera en su mano. También contacté con María Caffarena, que se ha volcado en mi trabajo dándome toda la documentación que tenía y me ha ayudado a introducirme en este mundo a oscuras pero lleno de luz. Así conocí al gran arquitecto *Juhani Pallasmaa* con una fuerte convención de la arquitectura más allá de la visualidad y el neurólogo Oliver Sacks entre otros.

De este encuentro surgieron las palabras **multisensorialidad** y **polimultisensorialidad** que me llevaron a otros arquitectos como *Roberto Enrique Guerrero Pérez*, arquitecto sudamericano que trabaja y ha trabajado en varias universidades como profesor e investigador. Me indicó que su tesis era el desarrollo del manifiesto: "La riqueza multisensorial de la arquitectura vista por los invidentes" (publicado en 2007 en la Revista *Recreate*, junto a David de Prado y que pude encontrar por internet), del que destaco, porque coincido con ellos, un fragmento de su introducción:

*"Hacia una arquitectura recreada y reinventada*

- *Para descubrir nuevas concepciones de la arquitectura y de la ciudad con la visión de los ciegos o de los videntes con los ojos vendados.*
- *Para reconceptualizar la ciudad, como estímulo permanente para el enriquecimiento intelectual, sensorial y emocional.*

*Hacia una visión dinámica, estimulante y enriquecedora de las ciudades y de la arquitectura.*

- *Para rehumanizar sensitiva mente los espacios de la ciudad estimulante es de la convivencia, la comunicación y el contacto.*

*Hacia una didáctica multisensorial en proceso para la reinención de las ciudades y de la arquitectura.*

- *Para reinventar la ciudad en todos sus espacios y funciones.*

*Hacia un desafío de impulsos, resortes y recursos innovadores para una nueva visión de la ciudad a escala humanitaria.*

- *Para repensar la arquitectura" (Prado y Guerrero, 2007, pág. 3).*

Este texto me llevo a *Roberto Goycoolea Prado* arquitecto y profesor de la Universidad de Alcalá de Henares, él me ha facilitado estudios que ha realizado con alumnos a los que venda los ojos y cada vez que lee o ve algo relacionado con mi investigación, me lo envía.

Estos hallazgos de investigadores que estaban trabajando este tema me planteo la duda si ya existía lo que yo pretendía investigar, para ello debía de seguir con los objetivos marcados por López Clemente (2007, pág. 38); tenía que localizar y recuperar los textos existentes, conocer el estado de la cuestión, actualizar los conocimientos,

proporcionar las ideas susceptibles de investigación y seleccionar la información que fuera de incumbencia a este tema.

Al indagar las diferentes fuentes de información busqué siempre las más relevantes y que correspondieran a la temática de estudio. Sabía que esta información debía de ser lo más exhaustiva posible y estar validada por una comunidad científica. Por lo que siguiendo las indicaciones, procuré utilizar diferentes tipos de fuentes como nos dice López Clemente (2007, pág. 8); de hecho, al contactar de primera mano con otros investigadores ya estaba diversificando mis fuentes de información. En todo caso, por internet, introduje las palabras claves que había ido seleccionando (y que han ido apareciendo en este texto de alguna manera destacadas) en distintas bases de datos: ISBN, Dialnet, Teseo, ISI Wok... Busqué en el catálogo de distintas universidades, empezando, incluso me trasladé físicamente a bibliotecas de otras universidades para buscar información que no estaba digitalizada. Busqué información tanto de distinto nivel de contenido (científico, técnico, divulgativo...), como por forma de expresión (así hay en este trabajo, referencias de contenido textuales como libros, artículos, etc. y otras fuentes sonoras, iconográficas, audiovisuales...).

No encontré demasiada información específica del tema en cuestión que había decidido estudiar, por lo que tuve que ampliar el campo de búsqueda en áreas similares que tuvieran relación con esta temática (psicología, antropología, neurología, educación, artes escénicas o plásticas...). Estudiar los sentidos desde una campo ajeno a la arquitectura hizo que aparecieran otras problemáticas de investigación como el que se multiplicaran la cantidad de información en revistas, tesis, actas de congresos, entrevistas... que no estaban relacionado explícitamente, pero que tenían algo que ver con el tema que me interesaba, el estudio del espacio sensorial y podría suponer que comenzara a divagar en temas paralelos al de la investigación. En algún momento, he podido encontrar textos de interés que me parecía que podían aportar información relevante, pero solo tenía acceso al resumen y no podía obtener el documento original (López Clemente, 2007). Pero ampliar el campo de búsqueda me ayudo a relacionar la información y conocer a otras personas que junto a las ya citadas, me ayudaron a filtrar toda esta información y centrar la investigación.

Así entre las búsqueda de información, seguí contactando con personas relacionadas con el tema. No puedo hablar o plantearme intentar conocer un mundo sin visión y no acercarme a la Organización Nacional de Ciegos de España (ONCE). El siguiente paso fue intentar mostrar mis ideas a algún responsable de esta organización. Miguel Moreno, encargado del su museo Tiflológico me puso en contacto con Ebelio Montes, del departamento de documentación y con Nuria Cabezas Gay, titulada en Bellas Artes, estudiante de doctorado de la Universidad de Granada también investigando en el ámbito de la ceguera o Jesús Hernández Galán director del área de accesibilidad universal de esta fundación . He tenido varias reuniones para mostrarles mi trabajo, por el que han quedado interesados y estoy a la espera de saber si contaré con sus apoyos para mi futura tesis doctoral.

Cuando decidí empezar este trabajo se lo comuniqué a tres de mis profesores de la universidad, desde el primer momento me demostraron su interés y se ofrecieron a colaborar en lo que fuera necesario como Juan Domingo Santos, Rafael de Lacour y Joaquín Casado de Amenua Vázquez. Este último me puso en contacto con *María Luisa*

*Gómez del Águila* actualmente profesora de la Universidad de Málaga, con la que, siguiendo en la misma línea que hasta ahora, también contacté. Desde el primer momento se ha ofrecido a proporcionarme toda la documentación y ayuda necesaria. Ella ha trabajado en la ONCE, está muy familiarizada con el mundo de los ciegos y deficientes visuales y me indicó que leyera su tesis doctoral: "La Alhambra a ciegas: propuesta de un método de comunicación del entorno abierto a personas con ceguera o baja visión" (2003) de la que he conseguido abundante bibliografía de referencia y, especialmente, me ha ayudado a comprender el mundo sensorial.

Como no fue mucho más lo que conseguí encontrar sobre la ceguera relacionada con la arquitectura, decidí que tendría que hacer un recorrido por diferentes áreas que me explicaran la relación del hombre con el espacio a través de los diversos sentidos. Esto me llevo a descubrir los términos oculo-centrismo –como problema- y fenomenología de la percepción –como recurso- y como estos afectaban a la concepción y diseño de la arquitectura. Descubrí posibilidades de abordar el hábitat de los espacios mediante la polisensorialidad y a otros arquitectos que lo habían intentado.

Todo esto me ha servido para concretar y dar forma a mi futuro proyecto de tesis doctoral, establecer el marco teórico en el que apoyarme. He aprendido de manera teórica. Ahora descubro que además, como tenía intención, sería adecuado que experimentara de alguna manera, que realizara alguna propuesta práctica, por medio de la cual pudiera analizar el efecto de unos u otros espacios, de las sensaciones que pueden provocar distintas formas y elementos arquitectónicos, pero sobre todo de qué manera pueden afectar a la humanización de los espacios, de qué manera puedan mejorar el habitar del hombre en sus espacios cotidianos. Y descubrir, especialmente, los beneficios y el cambio que puede suponer crear arquitectura, desde la polisensorialidad y su viabilidad. Este ha de ser el siguiente paso.

Aunque gracias, especialmente, a los contactos establecidos creo haber efectuado una revisión de la literatura adecuada y actualizada (De Miguel, 2010) siempre queda la duda. Para cualquiera que escribe, uno de los miedos no es solo no haber mirado lo suficiente sino haber sabido mirar (Sánchez, 2010).

## OBJETIVOS

El objeto de este trabajo es establecer el estado de la cuestión que me permita conocer este complejo tema, para ello me planteo responder las siguientes preguntas.

- ¿Cuál es la relación de la mente humana y los sentidos? Necesitaría saber cuál es la función de los sentidos para el hombre desde los diferentes campos del conocimiento.
- ¿Cómo se percibe el espacio? ¿Cómo intervienen los sentidos en esta percepción del espacio? ¿Cómo funcionan y qué nos aportan?
- ¿Cómo ocupa el hombre el espacio? ¿Cómo lo experimenta? ¿Qué papel tienen en ellos los sentidos? ¿Nos condiciona los sentidos en los espacios? ¿Nos condicionan los espacios los sentidos?
- ¿Enriquecería la experiencia del habitar el espacio la arquitectura multisensorial? ¿Cómo se haría? ¿Se ha intentado alguna vez introducir el concepto de

polisensorialidad en la arquitectura? ¿Cómo se haría? ¿Existe ejemplos de ellos?  
¿Hay arquitectos que construyan teniendo en cuenta la poli/multisensorialidad?

### **Punto de partida**

La arquitectura ha llegado a un punto en el que se produce un énfasis excesivo por sus dimensiones intelectuales y conceptuales que contribuye a la desaparición de su esencia física, sensual y corpórea. En una entrevista concedida a Giuliano Pastorelli, Pallasmaa añade "La arquitectura ha sido teorizada, enseñada y criticada como la forma artística del ojo, la geometría y la composición visual. La comprensión empírica y fenomenológica de la arquitectura, en oposición al formalismo visual, desafía la manera en que se comprende y enseña la arquitectura." "La arquitectura contemporánea que se hace pasar por la vanguardia se preocupa más por el propio discurso arquitectónico y por trazar el mapa de los posibles territorios artísticos marginales que en dar respuesta a las cuestiones humanas existenciales. Esta atención reduccionista da origen a un sentido de autismo arquitectónico" (Pallasmaa, 2012)

El hombre se ha convertido en un ser mecanizado, que no interacciona con el mundo apartado de sí mismo en el que solo se rige por la imagen. Tiene que despertar sus sentidos debemos de rescatar su sensibilidad y el diseño se debe de vincular al diseño multi-poli sensorial. (Castillo, 2009). El cambio que se ha producido en nuestra experiencia sensitiva y perceptiva se refleja en el arte y en la arquitectura. Por lo tanto, si queremos un cambio en el papel de la arquitectura que se refuerce con aspecto sanador y evite la erosión del significado existencial, debemos de analizar y reflexionar sobre los numerosos caminos por los que el arte de la arquitectura está unido a la realidad cultural y mental de nuestro tiempo (Pallasmaa, 2005).

"La mujer del médico se sintió como si estuviera detrás de un microscopio observando el comportamiento de unos seres que ni siquiera podían sospechar su presencia, y esto le pareció súbitamente indigno, obsceno. No tengo derecho a mirar si los otros no me pueden mirar a mí, pensó". (Saramago, 1996 pág. 30) A esta manifestación de un hecho oculto hasta ahora que nos muestra José Saramago en estas líneas, añadimos la advertencia de Pallasmaa que nos aconseja que tenemos que ser conscientes de como se está viendo amenazada o marginada la arquitectura por los desarrollos y cambios políticos, culturales, económicos, cognitivos y perceptivos actuales. La arquitectura ha pasado a ser una forma de arte en peligro de extinción regida por la imagen.

### **LA MENTE HUMANA Y LOS SENTIDOS**

"Las sensaciones son inherentes a la vida. Pero primero que todo tenemos que tener claro que denominamos sensaciones. Las sensaciones son toda la información que llega al cerebro generada a través de los sentidos. Para ser más exactos procedemos a tomar definición del diccionario: fenómeno psicológico provocado por un estímulo sobre un sentido. Son impulsos eléctricos que se desplazan a través del sistema nervioso animal y que tiene como destino final el cerebro (...) En todo caso, sin los sentidos no podría haber sensaciones (...)"(Arbeláez, 2012 pág. 78-79). Luria y Arubeim, confirman que las sensaciones proceden de los sentidos que, desarrollados a través de un largo proceso evolutivo, recogen activamente y con un alto carácter selectivo las que llegan de mundo

exterior, además son la principal fuente de datos sobre nuestro cuerpo y el exterior, añaden que son la base de nuestro conocimiento y desarrollo psíquico; que sin ellas la vida sería inviable. (Luria, 1985; Arubeim, 1986 citados por Gómez del Águila, L 2003).

Al fin y al cabo los sentidos son una materia destinada a producir sentido. López de Juambelz nos dice que en el hombre el conocimiento sensible se basa en la relación: una sensación es un hecho fisiológico y un hecho físico es igual a la unidad psicósomática del sentido. (López de Juambelz, 2006) Un sonido, un sabor, un rostro, un paisaje, un perfume, un contacto corporal, despliegan la sensación de la presencia y avivan una conciencia de sí mismo algo adormecida al cabo del día, a menos que se viva incesantemente atento a los datos del entorno. El mundo en que nos movemos existe mediante la carne que va a su encuentro." (Le Bretón, 2007)

La percepción tiene un fuerte carácter poli-multi sensorial, para comprenderlo mejor veamos la explicación que nos muestra Pinillo "observando una fruta fresca percibimos un color brillante y su redondez, mediante el sistema visual; su volumen, su peso, la textura de su piel, mediante háptico y somestésico; su aroma; su sonido, si cae al suelo, la frotamos apretamos los dedos o le damos golpecitos, y su sabor si la mordemos o lamemos. Y, aunque su imagen mental integra todo lo anterior" (Pinillos, 1999). Si tenemos en cuenta la apreciación de Hall Edward, citado por Castillo, al decir que la arquitectura expresa la manifestación del ser humano en base a su conocimiento sensible y que dependiendo de cada una de las culturas podemos establecer patrones de comportamiento de los sentidos(Castillo, 2009). Nos invitan estos autores a llegar a la conclusión de que tenemos de concienciarnos en realizar una arquitectura poli-multisensorial que enriquezca la percepción humana del espacio y le dé el sentido perdido a la arquitectura.

## **CONCEPCIÓN DE ESPACIO Y PERCEPCIÓN DE ESPACIO A TRAVÉS DE LOS SENTIDOS**

Rudolf Arhnein, citado por Almagro, define el término del espacio arquitectónico desde el punto de vista de la percepción, indicando que los objetos que contiene lo delimitan. Así establece una equivalencia entre "espacio" y "percepción del espacio". "En contraposición a la concepción que lo define como existente desde el momento en el cual obtengamos una percepción del mismo" Nos propone hacerlo "desde el momento en el cual obtengamos una percepción del mismo. [...] a través de la experiencia interactiva directa de nuestros sentidos con la realidad" (Almagro, 2008 pág. 56).

Aldrete- Haal (2007) cuestiona que no sabemos muy bien de qué manera funciona el cuerpo con la mente aunque dice que parece ser un tejido de emociones: "nuestras emociones no resultan de un proceso lineal en el cual primero recibamos estímulos a través de nuestros sentidos y luego los interpretemos, para después codificarlos y entonces reaccionar. Ni tampoco percibimos un lugar con nuestros sentidos donde cada uno de ellos le manda información al cerebro [...] para de este modo poder concluir el tipo de espacio del que se trata y la reacción emocional que experimentamos" (pág. 99). Los órganos sensoriales se activan a través de la energía ambiental procedente del medio exterior, pero la percepción del espacio será diferente dependiendo del mecanismo receptor de cada persona (Castillo, 2009).

Cada uno de nuestros sentidos tienen características diferentes que actuaran en conjunto para lograr las sensaciones poli/multi sensoriales del espacio (Castillo 2009)

Aldrete- Haal (2007) añade "que cada sentido explora el objeto a su manera, ya que a cada uno le corresponde un ámbito diferente, pero los sentidos se comunican entre sí; el sonido modifica la percepción del color y el color por si solo crea sensaciones insospechada; además el tacto informa a la vista. Más aún, nuestra percepción de un objeto o de un espacio no solo está relacionada con su geometría, sino también con su materia, su ubicación, su punto de observación etc. Incorpora a los demás sentidos del mismo modo que a la vista. Así no solo percibimos nuestro medio ambiente (arquitectura y paisaje) con la vista sino con la totalidad de nuestro cuerpo, en ese concierto de sensaciones de los sentidos y en el espacio"(pág. 99). La experiencia percibida se realiza a través de series de filtros sensorios normados por la cultura y que se diferencia mucho de otras experiencias percibidas a través de otra serie. Los medios arquitectónicos y urbanos que crean las personas no son más que manifestaciones de proceso de filtración y tamización (Hall 1993).

## LOS SENTIDOS

Montesinos et al, define los órganos de los sentidos como los que aparecen en formaciones especializadas de la parte periférica del sistema nervioso, con la finalidad de informar a este de los cambios que ocurren en el exterior e interior del organismo. "Siempre se ha hecho una distinción de los sentidos basada en su complejidad y los estímulos a los que son sensibles; sentido del tacto, sentido de la vista, sentido del oído y del equilibrio y los sentidos químicos: el gusto y el olfato (...).El aparato periférico de cada uno de ellos constituye lo que se le llama el órgano del sentido. En el caso del tacto se considera a la piel como el órgano de dicho sentido, en el caso de la vista al globo ocular, en la audición y el equilibrio el órgano del sentido es considerado el oído y para el caso del gusto y el olfato, la lengua y las fosas nasales" (Montesinos et al citados por Smith 1992 pág. 267).

Gerhard nos habla de su funcionamiento y utilidad, "los órganos de los sentidos sirven para la obtención de las informaciones procedentes del medio ambiente y relativas a fenómenos que se desarrollan en el interior del organismo. Estas deformaciones, que llegan en forma de estímulos sensitivos, a los receptores específicos de los órganos sensoriales, se transforman en una serie de excitaciones nerviosas y son enviadas de esta manera al sistema nervioso" (Gerhard, 1983 pág. 574)

## LOS SENTIDOS Y SUS ORGANOS

VISTA: Antropólogos como Hall afirmaba que la vista, por medio del ojo "recoge una extraordinaria cantidad de información dentro de un radio cerca de 100 m y todavía es muy eficiente para la interacción humana a 1.5 km." Añade Le Bretón (2007) que la vista es el más económico de los sentidos... La mirada es un sentido que puede desarrollarse ya que aprender a ver es aprender a discernir, jerarquizar y catalogar. Es la selección la que permite la interpretación. A partir de numerosos ejemplos extraídos de muy diversas culturas y épocas resalta como la mirada se educa gracias al aprendizaje de códigos culturales.

**TACTO:** el reconocimiento del espacio y de nuestro entorno se realiza mediante el sentido del tacto, en objetos o gestos cotidianos, y es que para él nuestra piel no sólo reconoce texturas, pesos, densidades y temperatura de objetos, sino que la interpretación que el tacto puede hacer de dicha información llega mucho más allá. Un ejemplo es el firme que pisamos, que casi sin percibirlo, nuestros pies realizan un suave balanceo para medir con la planta la gravedad, densidad y temperatura. Esta pisada descalza sobre una roca calentada por el sol en una fría playa, nos conecta de una forma casi mística con el entorno y la naturaleza. Y es que la piel es captadora de la temperatura de nuestro entorno, siendo capaz de percibir en la distancia la sombra de un árbol o la calidez de un metal calentado por el sol generando una experiencia de espacio y lugar. Esta experiencia de percepción se identifica aún más entre la piel desnuda y la sensación de hogar, ya que la calidez íntima de nuestro refugio se ve reflejada en la sensibilidad de nuestra piel. El tacto tiene capacidad para distinguir colores, es más, "vemos a través de la piel". (Pallasmaa, 2005)

**OÍDO:** oír estructura y articula la experiencia, a la vez que, la comprensión del espacio (Pallasmaa, 2005). El sentido auditivo junto con el sentido visual, tienen mucho en común, son los sentidos que nos proporcionan las experiencias con el exterior. Según Spering (1976) el sentidos del oído y la vista "son clasificados como los sentidos de la distancia porque nos permiten juzgar la distancia a la que se encuentra la fuente del estímulo" (pág. 29). Pero aun así Le Bretón añade que la vista nos lleva al mundo exterior, fuera de la interioridad de las personas, el oído es un sentido de interioridad que lleva el mundo al corazón de uno mismo. (Le Bretón, 2007 citado por Arnheim, 2008). En palabras de Pallasmaa (2005) un sonido crea una sensación de interioridad mientras que el sentido de la vista nos implica con el exterior, por ejemplo al contemplar un objeto, el sonido me llega; el ojo alcanza, pero el oído recibe.

**OLFATO:** el olfato tiene la capacidad de trasladarnos a cualquier punto de nuestra vida, olores plasmados en recuerdos que son capaces de devolvernos a la alegría o a la tristeza, despertándonos y haciéndonos revivir cualquier escenario grabado en nuestra memoria. (Keller citado por López de Juambelz, 2006). El olfato, como describía el paciente de Sacks en su relato, es un sentido permanente que añade o matiza información al resto de los sentidos, como si fuera un telón de fondo (Sacks, 1997). Los olores en pequeñas aldeas o pueblos crean una arquitectura excitante de aromas, ya que cada local proyecta hacia la calle el olor del café, el pan o los dulces que se extiende por un aire limpio (Pallasmaa, 2012). Cada ciudad tiene un rango de olores y sabores, que cuando desaparecen se generan problemas de comunicación entre sus habitantes, se genera un conflicto urbano (Pallasmaa, J 2005).

**GUSTO:** Para Le Breton (2007) el alimento es el "objeto sensorial total" debido a la gran cantidad de sensaciones gustativas y táctiles que provoca. Junichiro Tanizaki, citado por Pallasmaa (2005), describe con gran destreza las cualidades espaciales del sentido del gusto afirmando que no es exagerado considerarlo un placer místico con características zen. Un ejemplo de lo evocador del sentido del gusto y de cuantas sensaciones provoca, lo experimentamos al tomar entre las manos un cuenco de sopa y acercarlo hasta la boca. El tacto caliente, el suave empuje de la oscilación del líquido en el interior y el visible vapor, que a través del olfato nos dan un anticipo del sabor, nos muestran por adelantado las sensaciones que nos ha producir en la boca sin haber rozado los labios. Le Breton (2007) destaca esta suma de sentidos en su definición del gusto por la alimentación, o de la percepción del alimento en la boca, como la conjunción sensorial en la que se unen y

mezclan el aroma de los alimentos con su tacto, temperatura, consistencia, apariencia o su olor.

## **OCUPACION DEL ESPACIO Y LA EXPERIENCIA.**

Por lo tanto de estos autores sacamos la conclusión que el espacio existe por sí mismo pero que hasta que el hombre no lo concreta y le pone medida es simplemente espacio, solo tiene sentido tras la experiencia humanizadora de este; "Me siento a mí mismo en la ciudad y la ciudad existe a través de mi experiencia encarnada. La ciudad y mi cuerpo se complementan y se definen uno al otro. Habito en la ciudad y la ciudad habita en mí." (Pallasmaa, 2005). Dice Victor d'Ors en su prólogo a la obra de Bollnow (1969) que debemos de dirigir nuestra atención al espacio convencional que es muy importante, urgente y emocionante para la cultura actual estudiar este espacio que se croqueta en torno a nuestra cama, hasta el que nos llama, una y otra vez, y otra vez, desde todos los rincones del amplio mundo para susurrarnos sus íntimos secretos. (Gómez del Águila, 2003)

El hombre es capaz de interaccionar con el espacio a través de la arquitectura, que domestica el espacio y el tiempo, es capaz de dar a estas dimensiones físicas sus medidas, significados humanos y debe ser sensible a la percepción sensorial del hombre (Pallasmaa, 2012; Castillo 2009). Para Pallasmaa la arquitectura es el elemento mediador entre nosotros mismos y el mundo, crea marcos y horizontes para la comprensión de nuestra situación humana; "La mejor crítica que uno puede hacer de los muchos intentos de interpretación del pasado humano es que proyectan en el mundo visual pasado la estructura del mundo visual presente." (Sanfeliu Arboix, 1997 pág. 12).

## **MATERIALIDAD DE LA ARQUITECTURA Y PERCEPCIÓN**

La arquitectura no es importante en sí misma; importa por cuanto provoca, por cuanto influye en nuestras acciones, por cuanto invita al sueño lúcido y al encuentro con los aspectos olvidados de la existencia e importa como vehículo de conocimiento o como agente de liberación (Carretero, 2005 ). Pero una arquitectura que importa no tiene por qué ser válida, vale cuando evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez (Venturi, 1966; Carretero, 2005).

Cada experiencia conmovedora de la arquitectura es multisensorial, partimos de que "La especie humana goza del patrimonio de una multisensorialidad especialmente rica y compleja que las leyes de la evolución han tratado millones de años en generar. Por eso constituye uno de nuestros deberes hacia nuestra propia naturaleza orgánica el reconocimiento, el respeto y el fomento de esta multisensorialidad, profundizando conscientemente en las capacidades de las que la naturaleza nos ha dotado." ( Viñolas, 2005 pág. 204-205) por lo tanto, las cualidades del espacio, de la materia y de la escala se miden a partes iguales por el ojo, el oído, la nariz, la piel, la lengua, el esqueleto y el músculo. La arquitectura implica en sí misma muchos ámbitos de la experiencia sensorial que se fusionan el uno con el otro e interactúan. (Pallasmaa, 2005)

David Harvey añade que la construcción de representaciones y artefactos espaciales están a parte y fuera de la experiencia humana aunque estas prácticas tanto estéticas como culturales están ligadas y son susceptibles a la experiencia cambiante del espacio y del tiempo. Pero muchos autores nos han confirmado que esto no es así, hemos visto a lo largo de este análisis que la construcción del espacio ya sea mediante artefactos, prácticas estéticas o culturales, construcciones arquitectónicas... están íntimamente ligadas a la experiencia humana, nos confirma Pallasmaa (2005) la arquitectura es la forma o instrumento con el que nos relacionamos con el espacio y el tiempo, que tienen una dimensión infinita, pues a través de la arquitectura como le damos una escala humana para que seamos capaces de tolerar, controlar y dominar estas dimensiones.

Al percibir preconscientemente nuestro entorno tenemos dos tipos de visión una más enfocada en las cosas concretas y otra visión más periférica, ambas son importantes pero la percepción periférica inconscientemente transforma las imágenes en experiencias espaciales y corporales. La visión periférica nos integra en el espacio, mientras que la visión enfocada nos expulsa de él convirtiéndonos en meros espectadores. Para Pallasmaa (2005) este es el motivo por el que los escenarios arquitectónicos y urbanos de nuestro tiempo no tienen el mismo compromiso emocional de los escenarios históricos y naturales, los espacios actuales carecen de visión periférica.

Una obra de arquitectura se experimenta a través de su esencia corpórea y espiritual plenamente integrada no solo como una serie de imágenes retinianas. La casa para su propietario es su lugar donde se alberga el ensueño, nos protege de nuestros sueños y es capaz de hacer sentir nuestro ser en su interior (Gastón Bachelard). Aunque en el exterior nos invita a soñar y en él somos capaces de poder sentir nuestro ser, pero para poder pensar necesitamos de la geometría arquitectónica de una habitación porque la geometría del pensamiento resuena en la geometría de la habitación (Pallasmaa, 2005)

## **ESPACIOS MULTISENSORIALES EN LA HISTORIA Y EN LA ACTUALIDAD**

A lo largo de la historia nos dice Castillo (2009) que ha sido esencial para el diseño de los espacios arquitectónicos el conocimiento de los sentidos y la sensibilidad humana. Pero la teoría y la crítica de la arquitectura moderna ha considerado el espacio como simple objeto material en vez de entenderlo como el conjunto de interacciones e interrelaciones dinámicas de los sentidos humanos. Pero Pallasmaa (2005) nos dice que aún tenemos una esperanza que permita abrir nuevos campos de visión y de pensamiento fuera del control y poder del ojo, que en nuestro tiempo se está produciendo una mirada a la arquitectura defensiva y desenfocada de nuestro tiempo y sobrecargada sensorialmente.

Algunos arquitectos modernos ya comienzan a darse cuenta de la falta de humanidad en las construcciones contemporáneas, como Alvar Aalto que reconoce con sus palabras que el diseño no es solo forma, al cuestionarse como un sujeto entra en una habitación y los diseños formales en los que se han basado los porches o las puertas de entrada de estas viviendas creadas el hábitat del hombre. (Hall, 1993)

## **CREADORES DE ESPACIOS MULTISENSORIALES EN EL S.XX Y S. XXI**

La obra de Frank Lloyd Wright se ha caracterizado por ser extensa y muy variada; abarco toda clase de temas pero la vivienda ha sido de sus mayores preferencias. Su paso por la arquitectura está lleno de obras con una gran riqueza y variedad. Cuando en 1893 proyectaba la casa de la Cascada confesó que "aún tenía el concepto de que la casa era una caja en la que había que abrir agujeros para las ventanas" y que su concepción eran la de "paredes que encerraban el espacio". El cambio conceptual que se produjo en su arquitectura fue cuando entendió que la pared no tenía que ser el costado de una caja sino que era el elemento de cerramiento del espacio a la vez que ofrece protección contra el calor, la tormenta, etc. Pero a la misma vez esa pared debía, descubrirla, que debía de llevar el interior hacia el exterior y traer éste al interior. En ese momento advirtió, también, que la vivienda debía de asociarse a la tierra y ser "natural a su sitio en la pradera" (Sacriste, 2006 pág. 24)

Otro autor es Luis Barragán, cuya obra "resulta de una fuente de inspiración en la arquitectura. Más allá del reflejo de una identidad cultural, buscó la creación de espacios de los sentidos, con una arquitectura de la naturaleza y las costumbres: nos enseñó a ver la arquitectura, como el reflejo del alma en el espacio"(Castillo, pág. 46) El espacio ideal debe contener elementos de magia, serenidad, embrujo y misterio que inspire la mente de los hombres. "La arquitectura es arte cuando consciente o inconscientemente se crea una atmósfera de emoción estética y cuando el ambiente suscita una sensación de bienestar" (Barragán, 2009) Su arquitectura su lenguaje en la representación de la geometría simple con el más delicado tratamiento de la luz, el color, la textura, el agua y la naturaleza.

La arquitectura del monismo de Tadao Ando busca las sensaciones de calma con espacios abiertos basados en la arquitectura tradicional japonesa. En su arquitectura dualista Ando busca el desacuerdo entre forma y espacio que conviven en el desarrollo de formas ovaladas, provocando el desacuerdo de lo preestablecido (Castillo, 2009).

Pero es en la arquitectura del pluralismo, representadas esencialmente por sus obras de gran tamaño, donde las formas vuelcan sus cualidades en las sensaciones de luz, ligereza y velocidad. Para Ando, según Castillo (2009), al contrario que la forma, el espacio no solo se cualifica y describe mediante todos los sentidos, sino que también por numerosas sensaciones más complejas derivadas de los sentidos, como son la gravedad o el equilibrio, lo que hace de su arquitectura no un mero símbolo, sino espacios que se perciben vivos y en movimiento. Las obras caracterizadas por esta arquitectura del pluralismo se caracterizan por sus emplazamientos en espacios abiertos, rodeados de naturaleza, donde se despreocupan de su organización para centrarse estrictamente en la generación de sus espacios.

## CONCLUSIONES

En estas líneas he querido plasmar el recorrido seguido, mis primeras ideas y mi toma de contacto. Es un tema con muchísimas posibilidades y diferentes enfoques, aunque sé que esta investigación nunca estará terminada, espero que el resultado sea suficiente para poder aportar otras dimensiones, características y mentalidades al diseño de los espacios, siempre pensando en la persona que va a habitar ese espacio buscando la humanización del mismo

Planteo que una posible solución podría ser plantear el diseño de la arquitectura creada por una persona capaz de utilizar en plenitud todos los sentidos, a lo largo de todas esta investigación se ha demostrado el poder que tienen y han tenido los sentidos minoritarios en comparación con el crecimiento hasta la actualidad de la hegemonía de la vista, en el fondo simple espectáculo. "Ya éramos ciegos en el momento en que perdimos la vista, el miedo nos cegó, el miedo nos mantendrá ciegos"(Saramago, 1996)

Esta investigación sobre el estado de la cuestión me ha llevado a crear una propuesta de realización de experiencia multisensorial: un túnel o recorrido a ciegas, que se dividirá en cuatro zonas, cada una de ellas captará la esencia de espacios determinados y cotidianos en los que pasan desapercibidas sus características sensoriales<sup>1</sup>.

Propongo realizar una experiencia multisensorial a través de distintos recorridos espaciales comunes por sus características artísticas - culturales activando los diferentes sentidos, para después plasmar las percepciones de estos espacios recorridos. Para investigar la experiencia sensorial de las personas deslumbradas por la sobrecarga actual de imágenes. Con esta práctica se podrán valorar el detalle, descubrir el valor de las pequeñas cosas y aprender a percibir todo lo que nos rodea. Existen pequeños detalles que dotan de sentido cada espacio que lo hacen único y emblemático solo tenemos que aprender a saber mirarlos para poder verlos. Es una propuesta de sensibilización para la contemplación y una experiencia estética de la vida cotidiana.

En principio estará dirigida a miembros de la comunidad universitaria y en general a participantes de diferentes colectivos (escuelas de arte, asociaciones culturales, fundaciones de discapacitados...) y especialmente si fuera posible para enriquecer esta actividad, la participación de la ONCE u otras asociaciones de discapacitados sensoriales que nos muestren hasta donde se puede mirar sin ver.

Se desea conseguir los siguientes objetivos:

- Asimilar los conceptos de percepción sensorial, experiencia háptica y desarrollo interpersonal como motor de desarrollo de conocimiento a través de las experiencias de los participantes.
- Experimentar los conceptos de observar y mirar absorbiendo la diversidad.

Se proponen realizar diferentes actividades en paralelo y con cierto margen de tiempo entre unas y otras sin que los participantes sepan el fin de las mismas. Es muy importante la confidencialidad de estas actividades

Se buscarán espacios exteriores e interiores con características dispares y usos diferentes. En los que los participantes harán dos recorridos uno son los ojos vendados y otro con los ojos sin vendar, intercalando los diferentes escenarios entre el recorrido a ciegas y el otro recorrido para que no sean capaces de relacionar los espacios.

Los lugares elegidos serán en la ciudad de Jaén dos exteriores y dos interiores y no tendrán durarán más de 20 minutos.

- Recorrido exterior 1: se caracterizará por los olores y actividad comercial de sus calles, espacios estrechos y sombríos.
- Recorrido exterior 2: será de grandes zonas verdes, apartado del tráfico...

---

<sup>1</sup> Este proyecto con el título "sentidos preconcebidos" ha sido aceptado por el Secretariado de Actividades Culturales del Vicerrectorado de Extensión Universitaria, Deportes y Proyección Institucional para su realización antes de final de 2013.

- Recorrido interior 1: será una zona comercial característica llena de olores y texturas, de espacios comprimidos ... sobrecargado de sentidos..
- Recorrido interior 2: será un espacio de grandes dimensiones con actividad controlada por los recorridos, silencioso y de colores y luces sombrías, ausencia de sentidos...

Esperamos que este proyecto abra las puertas a otros nuevos, a nuevas investigaciones. En concreto tenemos la intención de continuar la tesis doctoral. El futuro objeto de esta próxima investigación será profundizar en esta línea, a través de toma de datos y nuevas experiencias que me permita responder a estas nuevas preguntas más alejadas de la perspectiva de la arquitectura actual y más centradas en la mejora de la habitabilidad de los espacios desde la multisensorialidad y contando con el enriquecimiento que puede aportar el colectivo de personas con ceguera o visión reducida.

- ¿Cómo un ciego reconoce, se mueve e interpreta el espacio?
- ¿Qué metodología de trabajo utilizaría un arquitecto ciego?
- ¿Cómo sería el resultado de un diseño creado desde el detalle a lo general?
- ¿Influiría esta arquitectura en la percepción humana vidente?
- ¿Activaríamos los sentidos a través de nuevos espacios sensoriales?
- ¿Cada material de construcción podría ofrecer cualidades sensoriales diferentes?
- ¿Prestaríamos más atención a las cualidades sensoriales de los materiales de construcción?
- ¿Qué exigencias primarían a la hora de construir?
- ¿Y en la normativa referente a la edificación?
- ¿Cambiarían los modelos de enseñanza de la arquitectura?
- ¿Supondría los resultados de esta nueva forma de crear arquitectura un cambio en la legislación urbanística vigente?

Siempre que se ha hablado de arquitectura sin visión se ha pensado automáticamente en romper barreras arquitectónicas pero propongo realizar una arquitectura en la que una persona ciega o con deficiencia visual sea capaz de crearla y sea capaz de enseñarnos a introducir las sensaciones que nos aportan los otros sentidos, que por nuestro automatismo perceptivo centrado en la imagen están ocultos o incluso olvidados solo aparecen en nuestra vida diaria por casualidad o incluso por error, debemos de crear una concepción del diseño arquitectónico en el que la ausencia de visión sea la clave. Básicamente pienso que no se debe de construir para después tener que salvar barreras arquitectónicas sino que si construimos para todas las personas tendremos como resultado una arquitectura mejor.

## REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Aldrete-Haas, J. A. (2007) *Arquitectura y percepción.* Universidad Iberoamericana Biblioteca Francisco Xavier Clavigero.
- Almagro Vidal, A (2008) *El concepto de espacio en la arquitectura palatina andalusí: Un análisis perceptivo a través de la infografía.* Universidad de Madrid. Tesis doctoral inédita

- Arbeláez Valderrama, J E (2012) *El camino hacia un yo racional*. Progreduca
- Arnheim, R (1979) *Arte y percepción visual*. Barcelona. Alianza Forma
- Augé, M. y Colleyn, J. (2005) *Qué es la antropología*, Barcelona. Paidós.
- Aznárez, JP (2010) *La forma en el espacio distinto. La interacción del espacio no ilusionista con la forma figurativa. Estudio a través de determinadas manifestaciones del relieve escultórico y otras artes*. Tesis doctoral inédita. Universidad de Sevilla
- Bachelard, Gastón (1994) *La Poétique de l'espace*. Paris.PUF
- Barragán, L (2009) Discurso de aceptación del premio Pritzer.  
<http://www.thequietman.org/>
- Bollow, O (1969) *El hombre y el espacio*. Barcelona. Labor
- Bruner, J (1991) The Narrative Construction of Reality. *Critical Inquiry*, Vol. 18, Nº 1
- Caffarena, Maria (2010) El Arquitecto Ciego I. *Hipótesis*. Madrid
- Carretero, E (2005). *Fragmentos de un credo apócrifo*. Méjico. Ensayo
- Castillo Yaguana, k G (2009) *Criterios de diseño polisensorial aplicables en la arquitectura habitacional en la ciudad de Loja*. Tesis de grado Universidad Particular. Universidad de Loja Ecuador
- Gómez del Águila, Luisa María (2003) *La Alhambra a ciegas; propuesta de un método de comunicación del entorno abierto a personas con ceguera o baja visión*. Tesis inédita. Universidad de Granada.
- Gomez Vargas, M (2009) *Resultado de un estado de la cuestión*. Artículo Medellín. Colombia.
- Goodson, Igor F.; Biesta, Gert; Tedder, Michael & Adair, Norma (2010). *Narrative learning*. New York. Routledge
- Hall, E. (1993) *La Dimensión Oculta*. México DF. Siglo Veintiuno Editores, S.A.
- Hernández, P (1994) *La Psicología colectiva, un fin de siglo más tarde*. Barcelona. Anthropos-Colegio de Michoacán.
- Le Breton, D (2007) *El sabor del mundo. Una antropología de los sentidos*. Buenos Aires .Nueva Visión
- López de Juambelz, I R. (2006) *Ensayo los sentidos*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Luria, A.R (1985) *Sensación y percepción*. Barcelona. Martínez Rosa
- Martínez Santa Marí, L. (2004) *Intersecciones*. Madrid. Rueda. S.L.
- Merleau-Ponty, Maurice (1964) *EL cine y la nueva psicología, en sentido y sinsentido*. Evanston Northwestern University Press.
- Montero-Sieburth, M. (2006) *La auto etnografía como una estrategia para la transformación de la homogeneidad a favor de la diversidad individual en la escuela*.  
[http://www.uned.es/congreso-inter-educacion-intercultural/Grupo\\_discusion\\_1/74.pdf](http://www.uned.es/congreso-inter-educacion-intercultural/Grupo_discusion_1/74.pdf)
- Pallasmaa, J (2005) *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona, España. G.G, SL,
- Pastorelli, Giuliano (2012) .Conversación con Juhani Pallasmaa. La arquitectura de la melancolía. *Plataforma de arquitectura*.  
<http://www.plataformaarquitectura.cl/2012/06/04/conversacion-con-juhani-pallasmaa/>
- Pinillos, José Luis (1999). *Principios de psicología*. Madrid Alianza Universidad [20ª ed]
- Reboratti, C ;Hortensia, C (1999) *Estado de la cuestión y análisis crítico de textos:guía para su elaboración*. Universidad de Buenos Aires Ficha de Cátedra.

- Reed-Danahays, D (1997) *Auto/Ethnography. Rewriting the self and the social*. New York. Berg.
- Sacks, O (1997) *El hombre que confundió a su mujer con un sombrero*. Muchnik .Barcelona
- Sacriste, E (2006) *Frank Lloyd Wright*. Buenos Aires Argentina. Nobuko
- Sánchez Garrido, R (2010) *Caza, cazadores y medio ambiente. Breve etnografía cinegética*.San Vicente (Alicante). Club Universitario.
- Sanfeliu Arboix, I (1997) *La Arquitectura efímera. Los componentes efímeros en la arquitectura*. Tesis inédita. Universidad Politécnica de Cataluña.
- Saramago, J (1996) *Ensayo sobre la ceguera*. Torrelaguna Madrid. Santillana, S.A.
- Schnaith, N (1987). *Los códigos de la percepción, del saber y de la representación en una cultura visual*. Revista Tipográfica Nº 4 . Barcelona.
- Scribano, A.; De Sena, A. (2009) Construcción de Conocimiento en Latinoamérica: Algunas reflexiones desde la autoetnografía como estrategia de investigación. *Cinta Moebio* 34:1-15. [www.moebio.uchile.cl/34/scribano.html](http://www.moebio.uchile.cl/34/scribano.html)
- Smith Agreda, V; Ferrés Torres, E; Montesinos Castro-Girona, M (1992).*Manual de embriología y anatomía general*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Valencia. Colección Educación Materiales.
- Venturi, R (1966).*Complexity and Contradiction in Architecture*. Museum of Modern Art. New York
- Viñolas Marlet, J (2005) *Diseño Ecológico*. Blume. Barcelona
- Wall,S (2006). An Autoethnography on Learning about Autoethnography. En *International Journal of Qualitative Methods*, Vol. 5, Nº 2. New York USA

## EMOCIÓN Y SENSACIÓN EN ARQUITECTURA COMO BASE PARA EL DISEÑO ARQUITECTÓNICO

EMOTION AND SENSATION IN ARCHITECTURE AS BASE FOR ARCHITECTONIC DESIGN

Ana Sánchez-Fúnez  
María-Dolores Callejón-Chinchilla  
Universidad de Jaén (España)

Recibido: 6 de abril de 2017

Aceptado: 25 de septiembre de 2017

### Resumen:

*Partiendo de la consideración de la arquitectura como forma de manifestación artística, se busca aquella capaz de provocar una experiencia que, más allá de la emoción, implique incluso la razón. Es preciso conocer los procesos que subyacen -el análisis y estudio de los conceptos de emoción y sensación en arquitectura-, para comprender los significados. Esto nos lleva del oclocentrismo en la arquitectura actual, a la propuesta de recuperación de una verdadera arquitectura sensorial.*

**Palabras clave:** *Arquitectura, diseño, emoción, sensación, experiencia.*

### Abstract:

*Starting from the consideration of architecture as a form of artistic manifestation, we look for that which is capable of provoking an experience that, beyond emotion, even involves reason. It is necessary to know the underlying processes -the analysis and study of the concepts of emotion and sensation in architecture-, to understand the meanings. It, that leads to the observation of oclocentrism in the actually architecture, to the proposal of recovery a true sensorial architecture.*

**Keywords:** *Architecture, design, emotion, sensation, experience.*

\* \* \* \* \*

## 1. Introducción

Aunque sea ya un tema debatido, el oculoctrismo es nuestro punto de partida. Desde hace años venimos trabajando en torno a las influencias del giro visual contemporáneo<sup>1</sup>, esa tendencia a plasmar y visualizar la existencia que llega a convertir el mundo en imagen<sup>2</sup>. Mediada por los medios y tecnologías de la comunicación, la imagen ha terminado por convertirse en arma económica y política, en referente social - como ya avanzaban en 1944 Adorno y Horkheimer, en una crítica a la industria cultural y del entretenimiento<sup>3</sup>-. Apoyados en el poder de la percepción de la vista, los posibles y fáciles engaños de la mirada, en forma de espectáculo<sup>4</sup>, se mantiene nuestra percepción distraída<sup>5</sup>, dispersa<sup>6</sup> y los afectos confundidos: más allá del consumismo al que se nos invita, otros terminan por construirnos, seducidos por la apariencia<sup>7</sup>. Y esta sociedad más que sensorial, sentimentalista e irreal ha terminado por volvernos insensibles<sup>8</sup>, buscando, ya sea en forma de miedo, risa o llanto, solo, la “emoción fácil”.

Y esta cultura del espectáculo, de la apariencia se ha ido introduciendo en todos los aspectos de nuestras vidas, incluida la arquitectura, surgiendo términos como estetización de la arquitectura -y frente a esto, incluso la “*an-estética de la arquitectura*”<sup>9</sup>-, arquitectura espectáculo, proyectos de autor -ante los “*arquitectos estrellas*”<sup>10</sup>-, etc.; o nación rotonda<sup>11</sup> -en referencia a la multiplicación de estas en los últimos años en nuestro país, y su, en muchos casos, bizarra, decoración-. Y, en la dinámica de los concursos, encargos de obras de arquitectura, generalmente públicos -pero no solo-, los autores saben que lo importante es el poder de seducción de la presentación, a veces maquillaje, para convencer con imágenes idealizadas, “*eludiendo no solo la visión de los puntos débiles sino también su proceso de ocupación y uso, la presencia de las personas*”<sup>12</sup>. Y así, terminan por convertirse en obra vacía y sin usuarios; mucha piel pero, generalmente, con poco contenido<sup>13</sup>, que diluye por tanto el proyecto en un oculoctrismo sin más sentido que el espectáculo y el ego del artista (Figura 1).

---

<sup>1</sup> MITCHELL, W.J.T., *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal, 2009 [1994].

<sup>2</sup> MIRZOEFF, N., *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003 [1999].

<sup>3</sup> ADORNO, T. y HORKHEIMER, M., “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 2003 [1944], pp. 165-212.

<sup>4</sup> DEBORD, G.E., *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 2007 [1967].

<sup>5</sup> BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Abada, 2012 [1936].

<sup>6</sup> PANDOLFINI, E., *Percepción dispersa: Arquitectura y tactilidad en la sociedad de la comunicación*. (Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid), 2014.

<sup>7</sup> CALLEJÓN-CHINCHILLA, M.D. y GRANADOS-CONEJO, I.M., “Deslumbrados, atrapados, contruidos. Del diálogo y el tiempo para una mirada sana; para la construcción personal en la escuela”, *Red Visual, Revista digital de educación artística y cultura visual*, nº 2, 2004, s/p.

<sup>8</sup> CENCINI, A., *¿Perdimos los sentidos? En busca de la sensibilidad creyente*, Bogotá, San Pablo, 2015

<sup>9</sup> LEACH, N., *La an-estética de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001, p. portada.

<sup>10</sup> FAURA, R., “¿Arquitectura de autor? Sí, por supuesto”, *Temas de disseny*, nº 30, 2014, pp. 21-29.

<sup>11</sup> Así se denomina el pproyecto de Miguel Álvarez, Esteban García, Rafael Trapiello y Guillermo Trapiello que recoge desde 2013 cambios del paisaje español en los últimos años, relacionados con la construcción y la burbuja inmobiliaria. En: <<http://www.nacionrotonda.com/>>.

<sup>12</sup> MONTANER, J.M. y MUXI, Z., *Arquitectura y política. Ensayos para mundos alternativos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2016, p. 2.

<sup>13</sup> PALLASMAA, J., *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.



**Figura 1:** Vista panorámica del Metropol Parasol, Sevilla (2011), diseño del arquitecto Jürgen Mayer. Fotografía compartida por Ribedene (2013) en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AMetropol\\_parasol\\_02042011\\_001.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File%3AMetropol_parasol_02042011_001.jpg)

Este no es un término nuevo –el oclocentrismo ya era criticado desde el siglo XX como señala Martin Jay<sup>14</sup>–, pero ha tenido “demasiada” presencia en la arquitectura de los últimos años<sup>15</sup> y nos ha llevado a una arquitectura sin sentido (y sin “sentidos”). El arquitecto busca la difusión para garantizarse el reconocimiento y la permanencia (Figuras 1 y 2), por ello no es fácil el cambio, ni seguro que se puedan “*suministrar respuestas convincentes para una crisis de contenido civilizatorio [...] atrapados entre el servicio dudoso a regímenes despóticos y la exportación de utopías a sociedades exóticas, la fascinación por el tamaño les captura*”<sup>16</sup>.

Pero el exceso provoca la reacción y así aparecen nuevos términos como “arquitectura sensata”<sup>17</sup>; lemas como el de “más ética, menos estética” –de la Bienal de Arquitectura de Venecia en 2000–; y propuestas y proyectos sostenibles que van ganando espacio a la arquitectura espectáculo, incluso en concursos y premios. Nos hemos hecho conscientes de la necesidad de volver a tomar contacto con la realidad, y los sentidos siempre han sido, nuestra fuente primaria, para ello. Esto nos lleva a plantear, como Pallasmaa<sup>18</sup>, la necesidad de recuperar la arquitectura sensorial (Figuras 3 y 4).

<sup>14</sup> JAY, M., *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés contemporáneo*, Madrid, Akal, 2007 [1993].

<sup>15</sup> HARASIM, T., *La evolución histórica del oclocentrismo en la arquitectura*. (Trabajo fin de grado, Universidad Politécnica de Madrid), 2016.

<sup>16</sup> FERNÁNDEZ-GALIANO, L., “Arquitectura, espectáculo y desorden”, en J.A. VELA et al. *Arte y parte en la sociedad del espectáculo*, pp. 159-165. Bilbao, Universidad de Deusto, 2009, p. 164.

<sup>17</sup> MORADIELLOS, M., “Arquitectura sensata [ciudades de código abierto]”. En *La Ciudad Viva*. Consejería de Vivienda y Ordenación del Territorio de la Junta de Andalucía, 2009, p. portada. En: <<http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=2066>> (Fecha de consulta: 22-2-2017)

<sup>18</sup> PALLASMAA, *Los ojos de la piel...*

## 2. La emoción, más allá de la sensación

En la búsqueda de una arquitectura sensorial, que provoque emociones, hemos de conocer los términos, saber de los procesos que subyacen, para comprender su alcance y posibilidades y desde las teorías tradicionales a las más actuales investigaciones de la neurociencia en el campo emocional, confirman la complejidad de este campo de estudio; por ello, aquí, no hacemos más que esbozar el tema.

No es fácil hacer una definición concreta del significado de emoción, son muchas las hipótesis que a lo largo de la historia de la psicología y la filosofía se han ido planteando. Si bien durante siglos se han relacionado las emociones con lo irracional, las neurociencias están aportando una nueva visión sobre su naturaleza, siendo ahora investigadas como “*vínculo fundacional de nuestras experiencias con la realidad e incluso como elemento clave de nuestra identidad como seres humanos*”<sup>19</sup>. Hoy se coincide en señalar que las emociones nos orientan en el mundo y son el motivo de nuestras acciones, generando en el sujeto actos cognitivos como juicios, creencias, recuerdos, percepciones...; son reacciones automáticas, en gran parte estereotipadas, pero que se modulan por el aprendizaje, por las vivencias de cada uno<sup>20</sup>; por lo que dependen del sujeto que la experimente y son sentidas con una cualidad singular y específica<sup>21</sup>.

Las sensaciones vinculan al hombre con el exterior y son la fuente esencial de conocimiento, el inicio de toda experiencia; sentir es una facultad un proceso mediante el cual a través de nuestros sentidos ojos, nariz, lengua, oídos y piel recibimos e interpretamos la energía de los estímulos procedentes del entorno. La sensación es un proceso rápido, que cumple una función adaptativa, una respuesta frente a un estímulo. En este sentido, nos parece importante tener en cuenta, como Sherrington<sup>22</sup> las clasificó según su localización; no solo nuestros receptores sensoriales interoceptivos (los clásicos de la vista, oído, gusto, tacto y olfato que nos permiten obtener las señales provenientes del mundo exterior, fundamento de nuestros comportamientos conscientes; sino, además, los propioceptivos (que nos garantizan la información necesaria sobre la situación del cuerpo en el espacio y la postura del aparato motriz sustentador, asegurando la regulación de nuestros movimientos) y los interoceptivos (que agrupan las señales que nos llegan del medio interno de nuestro organismo y aseguren la regulación de las necesidades fundamentales.

La sensación es el proceso más básico que hay, precede a la percepción, con la que está íntimamente relacionada; la diferencia con ésta es su carácter secundario; la percepción es la interpretación que hacemos de esas sensaciones, dándoles significado y organización, aunque es difícil saber, dónde empieza una y acaba otra<sup>23</sup>.

---

<sup>19</sup> LAMÚA OLIVAR, C., *Intervenciones artísticas en el territorio: lugares anómalos generados por la pulsión de lo emocional*. (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España), 2015, p.20.

<sup>20</sup> DAMASIO, A., *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona, Crítica, 2005 [2003].

<sup>21</sup> VENDRELL FERRAN, I., “Teorías analíticas de las emociones: el debate actual y sus precedentes históricos”. *Revista Internacional de Filosofía*, nº 14, 2009, pp. 217-240.

<sup>22</sup> SHERRINGTON, C.S., *The Integrative Action of the Nervous System*. New Have: Yale University Press, 1906, citado por BEDOLLA PEREDA, D., *Diseño Sensorial. Las nuevas pautas para la innovación, especialización y personalización del producto*. (Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Cataluña), 2002, p. 56.

<sup>23</sup> MATLIN, M. y FOLEY, H.J., *Sensación y percepción*, México, DF, Prentice Hall, 1996.

Consecuencia de sensaciones y percepciones es la emoción, un proceso mucho más lento, que “*permite la regulación reflexiva de las emociones y la conducta emocional*”<sup>24</sup>; es una experiencia subjetiva que incorpora pensamientos y deseos -pudiendo incluso ser generada por ellos-<sup>25</sup>.

Lo que nos interesa es distinguir, cómo, ante un mismo estímulo, podemos tener distintas percepciones de la sensación, que varían según la persona e incluso del momento o situación; hablamos de emoción y sentimientos cuando el individuo ha generado un proceso de evaluación individualizado, un proceso emocional en el que, entre otros aspectos, la implicación de la memoria, los recuerdos son fundamentales<sup>26</sup>: el hecho físico genera asociaciones diversas propias de cada individuo, creando un significado que supera la percepción en sí misma; la memoria particular de cada uno, nos permite asociar la sensación particular a un contexto dado, almacenado en nuestra memoria lo que produce emociones asociadas a ese momento vivido.

Más allá de la importante interrelación con la memoria -que modula y afecta a nuestros recuerdos-, la emoción acontece en una determinada situación, asociada a cambios fisiológicos, expresivos y subjetivos y, se infiere a partir de las informaciones aportadas por estos tres sistemas de respuesta, independientes y que no varían entre sí necesariamente<sup>27</sup>.

La emoción es un proceso complejo de cognición<sup>28</sup>; distintas áreas de nuestro cerebro se conectan de forma integrada para dar lugar nuestra vida emocional; según la teoría de Damasio<sup>29</sup>, los sentidos, el córtex y la memoria son las primeras estructuras implicadas en la valoración del estímulo, pero luego se han de disparar además los inductores, ejecutar y percibir la emoción, pasando para ello, por las amígdalas, el hipotálamo..., y hasta por las vísceras.

No pretendemos entrar en la discusión de si las reacciones fisiológicas y físicas son antes, durante o después; tampoco nos interesa en este momento, la diferenciación entre emociones básicas y complejas, o diferenciar entre emoción y estado emocional, mucho más complejo aun -en lo que vamos a entrar, aunque reconocemos la importancia de sus efectos-; lo fundamental es comprender, que “*existen más sutilezas en la emoción que palabras para describirlas*”<sup>30</sup>; y que para que nuestras sensaciones sean significativas, han de tener “*impacto en nuestro ser, sentir y pensar*”<sup>31</sup>.

---

<sup>24</sup> LEDOUX, J.E., *El cerebro emocional*, Barcelona, Planeta, 1999, p. 116.

<sup>25</sup> RUSSELL, J.A. & WOULDZIA, L. “Affective judgments, common sense, and Zajonc's thesis of independence”. *Motivation and Emotion*, Volume 10, Issue 2, June 1986, pp. 169–183. <https://doi.org/10.1007/BF00992254>.

<sup>26</sup> BROWER, G.H., “Mood and memory”, *American Psychologist*, nº 36, 1981, pp. 129-148.

<sup>27</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ-ABASCAL, E.G. et al. *Psicología de la Emoción*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2010.

<sup>28</sup> BELMONTE LILLO, V.M. “Cerebro y emoción: el novedoso aporte de las neurociencias a la inteligencia emocional”. En *Inteligencia emocional y creatividad: factores predictores del rendimiento*. (Tesis doctoral, Universidad de Murcia), 2013, pp. 107-129.

<sup>29</sup> DAMASIO, A., *El error de Descartes*, Barcelona, Crítica, 1994 y *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona, Crítica, 2005 [2003].

<sup>30</sup> GOLEMAN, D., *La inteligencia emocional*, Barcelona, Zeta, 2010 [1995], p. 441.

<sup>31</sup> TORRES AGUILAR UGARTE, P.; ZEPEDIA ARIAS, N.; EKDESMAN LEVI, D., *Menú para visitar museos de una forma emotiva, lúdica, creativa y participante*, México, NodoCultura, 2016, p. 20.

Y en este sentido, es importante la capacidad multisensorialidad de la percepción. Durante mucho tiempo se analizaban los sentidos de manera individual; en los años ochenta se comenzaron a examinar las interacciones entre los distintos canales y modalidades sensoriales; y a final de los noventa había surgido este campo multidisciplinario de "procesos multisensoriales"<sup>32</sup>. Se ha demostrado que un estímulo multisensorial produce efectos superiores a la suma de los efectos de la estimulación de cada sentido por separado; la interacción de los diferentes sentidos, enriquece la aprehensión de la realidad, la experiencia, ya que cada uno transmite una perspectiva única<sup>33</sup>. Y teniendo en cuenta la crisis de percepción que actualmente vivimos y aspecto del que partimos, cuantos más sentidos impliquemos, más profunda y certera será nuestra mirada<sup>34</sup>.

De aquí surgen algunas cuestiones, aplicando estos conceptos a la arquitectura: ¿Es capaz un diseño arquitectónico de despertar nuestros sentidos? ¿Existe una arquitectura que sea capaz de emocionar? ¿Habría de ser multisensorial para ello?

### 3. Arte y emoción

El arte, señalaba Gadamer<sup>35</sup> es un juego, entendido como capacidad de abstracción y autorreflexión, que no tiene nada que ver con un mundo de ensoñación que nos abstraiga del entorno, sino como un espejo que nos devuelve lo observado, y exige la reconstrucción del observador. En este sentido, el error de la denominada industria cultural –como la arquitectura espectáculo–, es considerar al receptor como un “mero espectador”.

El arte, además de ser comunicación y expresión de uno mismo, nos permite acceder a nuestro interior, pero, sobre todo, es un acto de percibir intensamente, de abrirse a la sensibilidad del entorno<sup>36</sup>; entrar en relación con lo que tenemos delante, con lo que nos rodea<sup>37</sup>; como una forma intuitiva de “acceso a la esencia” –como ya trataba Merleau-Ponty en 1945<sup>38</sup>–, que nos permite hacer visible aspectos simbólicos, conexiones emocionales... , dar sentido, trascender la realidad, para aprehenderla. Arte y experiencia estética implican al sujeto; y para ello, si la percepción sensorial es fundamental, también lo es la emoción; emoción que forma parte inherente de todo esto: como señala Álvarez Medrano, "*el arte no es una cualidad propia del objeto, sino un valor que se le asigna*"<sup>39</sup>, según la reacción emocional que provoca.

---

<sup>32</sup> STEIN, B.E. (ed.), *The New Handbook of Multisensory Processes*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2012.

<sup>33</sup> STEIN, B.E. & STANFORD, T.R., “Multisensory integration: current issues from the perspective of the single neuron”. *Nature Reviews Neuroscience*, nº 9, abril de 2008, pp. 255-266.

<sup>34</sup> MARTÍNEZ-LIÉBANA, I., *El sentido del tacto como vía de acceso a la objetividad en Condillac*, Madrid, Córdor, 1985.

<sup>35</sup> GADAMER, H.G. *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*, Madrid, Editora Nacional, 2002 [1991].

<sup>36</sup> EISNER, E., *El arte y la creación de la mente*, Barcelona, Paidós, 2004

<sup>37</sup> LÓPEZ QUINTÁS, A., *La experiencia estética y su valor formativo*, Bilbao, Deusto, 2010.

<sup>38</sup> MERLEAU-PONTY, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1946.

<sup>39</sup> ÁLVAREZ MEDRANO, M.L. *Los valores dinámicos*. (Tesis de Maestría, Universidad de San Carlos de Guatemala), 2009, p.10. En: <[http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/02/02\\_2311.pdf](http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/02/02_2311.pdf)> (Fecha de consulta: 17-2-2017).

Durante mucho tiempo se ha asociado el arte a lo emocional; la expresión o liberación de emociones, la catarsis, forma parte de su naturaleza<sup>40</sup>; además, la actividad artística resulta agradable, satisfactoria; aunque estos, placer, belleza y emoción no llegan a explicar el valor del arte; aún hoy, no hay una teoría que lo explique, "al menos ya sabemos que la creatividad artística no es el resultado de una inspiración 'espiritual' misteriosa, sino el resultado del trabajo neuropsíquico intenso y coherente"<sup>41</sup>.

Después de que se hablara incluso de su muerte<sup>42</sup>, el arte se reconvirtió para recuperarse, de manera especial, -retomando a Dewey-, desde la experiencia<sup>43</sup>, experiencia estética que configura su significado, y "alcanza su unidad mediante la emoción"<sup>44</sup>.

Hoy debemos entender la arquitectura, como al resto de las artes, como lugares de experiencia y encuentro<sup>45</sup>, teniendo en cuenta, como señalaba Vigotski<sup>46</sup> que la relación entre la complejidad de la representación cognitiva y la reacción emocional es inversa, pues eso podría condicionar sustancialmente nuestra forma de hacer arquitectura.

#### 4. Emoción y sensación en el espacio

Nadie puede dudar de la emoción que generan obras como el "Campo de pararrayos" creado por Walter de María en Nuevo México (The Lightning Field, 1977) o cualquiera de las instalaciones de Gerda Steiner y Jörg Lenzlinger, como su "Bosque cerebral" (Brainforest, Japón, 2004); quizás sea más fácil experimentar sensaciones y más evidente descubrir la emoción en espacios creados sin los condicionantes de firmeza y utilidad de la arquitectura, como es el caso, por ejemplo, de la instalación artística; no solo en obras como las de Christian Boltanski -que trabaja especialmente sobre los recuerdos y la memoria a partir de objetos-, Jenny Holzer o Dan Flavin - que juegan con las luces-, o el trabajo de Toshiko Horiuchi -que termina convirtiéndose en un parque infantil de ganchillo<sup>47</sup>; las obras de artistas como Yayoi Kusama o Chiharu Shiota, Saraceno, Turrel o Olafur Eliasson -son solo algunos de tantos-, no dejan indiferentes y generan múltiples emociones.

---

<sup>40</sup> GRAHAM, G., *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*, London & New York, Routledge, 2000.

<sup>41</sup> DE LA GÁNDARA, J., Neurobiología del arte. Un modelo de autoestimulación visual creativa. *Psiquiatría*; 11, nº 4, 2007, p. 1.

<sup>42</sup> Aunque es atribuido a Hegel y retomado por otros autores como Croche, Danto o Vattimo, señala Godoy, que literalmente como tal, no aparece en sus escritos, sino que trata de su carácter pretérito. En GODOY DOMÍNGUEZ, M.J., ¿Muerte o sublimidad del arte?, *Δαίμων. Revista Internacional de Filosofía*, nº 57, 2012, pp. 151-165.

<sup>43</sup> DEWEY, J., *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008 [1934].

<sup>44</sup> GUIO AGUILAR, E., *Del arte a la experiencia estética: Interpretación y efectos cognitivos en la función estética*, (Tesis de posgrado, Universidad Nacional de La Plata), 2015, p. 13. En: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1171/te.1171.pdf>> (Fecha de consulta: 10-2-2017)

<sup>45</sup> CALLEJÓN-CHINCHILLA, M.D., "El arte, como recurso", *Revista de iniciación a la investigación*, nº 6, 2015, s/p.

<sup>46</sup> VIGOTSKI, L.S. *Psicología del arte*, Barcelona, Barral, 1925/1972, citado por PÁEZ, D. y ADRIÁN, J.A., *Arte, lenguaje y emoción: la función de la experiencia estética desde una perspectiva vigotskiana*, Madrid, Fundamentos, 1993, p. 140.

<sup>47</sup> Combinado en una estructura exterior de madera en red (Woods of Net, 2009) realizada por Tezuka Architects + TIS & PARTNERS.

Pero, ¿y la arquitectura?, ¿puede ser también generadora de emociones? Como obra de arte, así debiera ser; pero, este es un tema discutido. Son de sobra conocidas las palabras de Adolf Loos en 1910: "*Sólo una parte, muy pequeña, de la arquitectura corresponde al dominio del arte: el monumento funerario y el conmemorativo. Todo lo demás, todo lo que tiene una finalidad hay que excluirlo del imperio del arte*" o Nikolaus Pevsner, en 1943, quien, frente a esto, señalaba diferencias: "*Un cobertizo para bicicletas es un edificio; la catedral de Lincoln, una obra de arquitectura [...] el término arquitectura se aplica solo a los edificios proyectados en función de una apariencia estética*"<sup>48</sup>.

Además de la belleza, la consideración de la inutilidad del arte, establece una importante diferencia: si es útil es diseño, si no, es arte; pero –consideramos que ya desde hace mucho tiempo esta dualidad ha sido objetada; no pretendemos entrar en discusiones terminológicas pero, el diseño, como tal, surge, en concreto, con la intención de unir estética y utilidad-; esto lo hace más complejo, pero no por ello imposible -y tenemos, muchos ejemplos de ello-. Aún más allá de todo esto, las investigaciones actuales señalan la importancia de las relaciones del diseño –sea como sea- y las emociones y la importancia de tenerlas en cuenta<sup>49</sup>. Además, en el panorama arquitectónico –en consonancia con el mundo que vivimos-, ya estamos viviendo una “época vanguardista” basada en las emociones y las sensaciones. Por eso, son muchos los autores que han reflexionado sobre con las emociones y sensaciones provocadas por los espacios<sup>50</sup>. Y, aquí se defiende, una arquitectura, que, como obra de arte y producto de diseño, sea capaz de emocionar.

Un espacio ideal –decía Barragán<sup>51</sup>-, debe de contener elementos de magia, embrujo, serenidad y misterio que inspire la mente de los hombres; cuando consciente o inconscientemente aparece la emoción y el espacio es capaz de generar sensaciones, la arquitectura se convierte en arte. Y para participar de los procesos generadores de emoción, es esencial la interacción entre el espectador y el espacio. En cierto modo, este juego del arte del que habla Gadamer<sup>52</sup> se traslada también a la experiencia artística ante la arquitectura, como un intercambio recíproco entre el espacio y el habitante, este presta sus emociones y asociaciones al espacio, y el espacio libera las percepciones e ideas<sup>53</sup>. El valor emocional de la arquitectura se establece en las relaciones de interconexión, al moldear el espacio desde la sensorialidad, las pautas de la construcción estándar quedan subordinadas y el espacio elimina los convencionalismos para requerir

---

<sup>48</sup> Citas de LOOS, A., *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona, Gustavo Gili, 1980, p. 229 y PEVSNER, N., *An outline of European Architecture*, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1943, p. xvi, tomadas de ÁLVAREZ MEDRANO, *Los valores dinámicos...*, 2009, p.7 y 9 respectivamente, quien recoge estos referentes y otros muchos en esa línea.

<sup>49</sup> MORALES GONZÁLEZ, E. C., *Conceptuación y desarrollo del diseño sensorial desde la percepción táctil y háptica*, (Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México), 2015. En: <<https://riunet.upv.es>> (Fecha de consulta: 17-2-2017)

<sup>50</sup> Como RASMUSSEN, S.E., *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*, Barcelona, Reverté, 2012 [1957]; HOLL, S., *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011 [2003]; o PALLASMAA, J., *Los ojos de la piel...*, entre otros.

<sup>51</sup> BARRAGÁN, L. *Ensayos y apuntes para un bosquejo crítico*. Luis Barragan, Museo Rufino Tamayo, 1985, p.10

<sup>52</sup> GADAMER, *La actualidad de lo bello...*

<sup>53</sup> PALLASMAA, *Los ojos de la piel...*

la atención y alimentar la emoción del receptor<sup>54</sup>. Si se obliga al espectador a mantener una observación activa, un arquitecto puede convertir su edificio en una verdadera experiencia<sup>55</sup>.

Como ya hemos visto antes, las emociones están íntimamente ligadas al recuerdo, quizás por esta razón los edificios que más emocionan al espectador son aquellos que trasladan al pasado, que están cargados de cierto misticismo, que despierten la imaginación (Figura 2). Así, lugares que son capaces de despertar más emociones en el visitante son, por ejemplo, aquellos formados por “arquitecturas ruinosas” -artistas como Piranesi, Chambres o Friederich ya expresaron el poder que la ruina recogía como umbral evocador-<sup>56</sup>; la ruina implora a la melancolía y al recuerdo del espectador, activando su percepción del lugar y acaba buscando reconstruir o completar, con la imaginación y bajo los conocimientos, a la ruina a su estado natural<sup>57</sup>. En este mismo sentido, otro ejemplo de arquitectura contemporánea cargada de emoción, es el Museo Judío de Berlín obra de Daniel Libeskind (1999), un clásico ya, que parte de la praxis que la arquitectura es una forma de comunicación más allá de la materialidad constructiva, es una percepción que posee una dimensión intelectual. Crea un espacio que el visitante explora con los sentidos y apela a la imaginación; la emoción surge de la identidad entre la esencia del observador y de lo observado<sup>58</sup>.



**Figura 2:** Fotografía de Dietmar Wiedemann (2014), compartida en: <https://pixabay.com/photo-2731578/1510592/>

---

<sup>54</sup> ALFAYA, L.G. y MUÑIZ, P., “Arquitecturas de la no evidencia”, en Rubén GARCÍA RUBIO et al. (eds.) *Arquitectura sustractiva*, León, FUNCOAL, Fundación Cultural del Colegio de Arquitectos de León, 2011, pp. 265-284. En: <<http://hdl.handle.net/10481/26078>> (Fecha de consulta: 22-2-2017)

<sup>55</sup> RASMUSSEN, *La experiencia de la arquitectura...*

<sup>56</sup> MARTÍN MENIS, F., “Razón y emoción”. En Rubén García Rubio et al. (Eds.) *Arquitectura sustractiva*, León, FUNCOAL, Fundación Cultural del Colegio de Arquitectos de León, 2011, pp. 103-120. En: <<http://hdl.handle.net/10481/26078>> (Fecha de consulta: 10-2-2017)

<sup>57</sup> LÓPEZ SILVA, C., “Feliz estética y creación en torno a la destrucción. El caso del arte destructivo”. *Activarte, Revista independiente de arte. Teoría de las artes, pedagogía y nuevas tecnologías*, 4, 2011, pp. 59-69.

<sup>58</sup> GARCÍA YAGÚE, M.I., *El sonido de la arquitectura: aproximación al sonido real y al sonido perceptivo en el proceso creativo*, (Trabajo fin de grado. Universidad Politécnica de Madrid), 2015. En: <<https://aula3tfg.files.wordpress.com/2016/06/garcia-yaguez-sonido-de-la-arquitectura1.pdf>> (Fecha de consulta: 10-2-2017)

Utilidad-firmeza-belleza, son definiciones del pasado y por ello propone Álvarez Medrano más que función-forma, función-emoción-forma; pues, para él, la arquitectura también: "*es el arte de diseñar y construir espacios que generen emociones*"<sup>59</sup>.

## 5. Arquitectura emocional, arquitectura sensorial

En los últimos años, además de la sostenibilidad, se despliega la arquitectura emocional, una arquitectura capaz de "*satisfacer necesidades físicas, emocionales y espirituales*"<sup>60</sup>. Barragan creía en esta forma de entender la arquitectura: "*Es muy importante para la especie humana que la arquitectura pueda conmover por su belleza. Si existen distintas soluciones técnicas igualmente válidas para un problema, la que ofrece al usuario un mensaje de belleza y emoción, esa es arquitectura*"<sup>61</sup>.

Formulada a mediados del siglo XX por el arquitecto alemán Mathias Goeritz<sup>62</sup> la arquitectura emocional que se convierte en el eje y fundamento teórico y estético de su trabajo-, apela a la necesidad de diseñar y crear espacios que provoquen la máxima emoción. Pero, en este trabajo nos interesa diferenciar entre la arquitectura emocional, -que bien puede confundirse en la práctica con la arquitectura espectáculo, pues también genera emociones-, con una arquitectura sensorial, capaz también de causarlas, pero desde otra perspectiva: buscando involucrar los sentidos, una arquitectura que nos permita habitarla desde la conexión, en interacción del sujeto con el espacio, a partir de la multisensorialidad, en busca de la sensorialidad<sup>63</sup> y que requiere, por tanto, la atención y alimentar la emoción<sup>64</sup> para que el espacio sea estimulante, favoreciendo la adquisición de experiencias que ayuden a significar las sensaciones que se perciben<sup>65</sup>. Es una arquitectura basada en un modo concreto de pensamiento que tiene lugar a través de los sentidos y del cuerpo, como decía Le Corbusier<sup>66</sup>; un diseño sensorial, que genere experiencias basadas en el enriquecimiento perceptivo capaces de integrar plenamente al ser humano en el espacio<sup>67</sup>.

## 6. Conclusiones

Lo que realmente, en el fondo, a los seres humanos nos interesa, más allá de la supervivencia, no es solo la apariencia; buscamos comodidad, equilibrio psicológico,

---

<sup>59</sup> ÁLVAREZ MEDRANO, *Los valores dinámicos...* p. 79.

<sup>60</sup> BONILLA, I. "*¿Qué es la arquitectura?. Definiciones de arquitectura por arquitectos famosos. ¿Cuál es la diferencia entre Arquitectura, Escultura y Construcción?*", s/f, s/p.

En: <[http://iboenweb.com/ibo/docs/que\\_es\\_arquitectura.html](http://iboenweb.com/ibo/docs/que_es_arquitectura.html)> (Fecha de consulta: 10-2-2017)

<sup>61</sup> BARRAGÁN, *Ensayos y apuntes...*, p.52.

<sup>62</sup> GOERITZ, M. "*¿Arquitectura Emocional?*" *Revista Arquitectura: ENA*, nº 8, Mayo de 1960, pp. 17-22.

En: <<http://eleco.unam.mx/eleco/wp-content/uploads/2014/09/Arquitectura-emocional-2011.pdf>> (Fecha de consulta: 17-2-2017)

<sup>63</sup> SÁNCHEZ FÚNEZ, A., "Búsqueda de los sentidos a través de la arquitectura: un proceso de investigación". *Arte y movimiento*, nº 8, Junio, 2013, pp. 63-80. En:

<<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/1010/957>> (Fecha de consulta: 18-2-2017)

<sup>64</sup> ALFAYA Y MUÑIZ, *Arquitecturas de la no evidencia...*

<sup>65</sup> ÁLVAREZ MEDRANO, *Los valores dinámicos...*

<sup>66</sup> LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris, Les éditions Crès et Cia, 1923.

<sup>67</sup> MORALES GONZÁLEZ, *Conceptuación y desarrollo del diseño sensorial...*

bienestar..., que nuestras emociones, son capaces de regular<sup>68</sup>; pero, teniendo en cuenta, el "sentimentalismo tóxico"<sup>69</sup> que vivimos hoy, es imprescindible para nuestro equilibrio, que sea una emoción "consciente" y su uso, "inteligente"<sup>70</sup>. Son las emociones las que hacen que "la mente se proyecte al exterior [...] en lugar de permanecer inmóvil e inerte"<sup>71</sup>. Por ello, teniendo en cuenta las posibilidades del arte, como recurso privilegiado para lo emocional debiéramos provocar, desde el diseño y construcción de espacios, una experiencia del habitar; Saldarriaga<sup>72</sup>, incide en que esto ha de ser la base fundamental de la arquitectura; ha de facilitar, la experiencia vital<sup>73</sup>, como apertura a nuevas posibilidades de creación, la re-creación constante<sup>74</sup>, lo que nos dará una vida plena.

Para ello es necesaria una arquitectura que provoque sensaciones, allá de la suma de sentidos, una arquitectura que desde la multisensorialidad, sea capaz de proporcionar una experiencia que, evoque emociones e implique, incluso, la razón; "sinceras en lo constructivo y sorprendentes en lo emocional"<sup>75</sup>.

Más allá de proponer ante el oculocentrismo y la cultura del espectáculo y la apariencia, la arquitectura emocional, se abren nuevas perspectivas en el diseño y la construcción de espacios, -complicando aún más la difícil labor de la arquitectura, hecha para el hombre, en su contexto, para sus necesidades-. Es necesario restaurar "el cambio de paradigma en la arquitectura: un arte comprometido con la sociedad, dispuesto a aliviar sus necesidades, a proporcionar nuevas perspectivas de desarrollo tanto personal como social [...] entre la ineludible y paradójica dialéctica entre la forma y su función social"<sup>76</sup>, para recuperar su capacidad transformadora. Como decía Rasmussen<sup>77</sup> la arquitectura tiene la importante finalidad, más allá de delimitar el espacio, crear un marco, un escenario para nuestras vidas. Para esto, en un "ejercicio deliberado de entender al otro", hay que proyectar desde la *empatía* esa "capacidad emocional y cognitiva que nos permite percibir lo que otra persona puede sentir o pensar a partir de la realidad que le afecta, es decir, ponernos en el lugar del otro de manera directa, comprendiendo los procesos sensibles, cognitivos y de transformación de los individuos y las sociedades"<sup>78</sup>.

---

<sup>68</sup> DAMASIO, *En busca de Spinoza...*

<sup>69</sup> DALRYMPLE, (2016) *Sentimentalismo tóxico*. Madrid, Alianza.

<sup>70</sup> BELMONTE LILLO, *Cerebro y emoción...*

<sup>71</sup> NUSSBAUM, M. C., *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*. Barcelona, Paidós, 2008 [2001], p. 21.

<sup>72</sup> Aludiendo inevitablemente a la idea de "Habitar, construir, pensar" de Heidegger (1951). En SALDARRIAGA, A., *La arquitectura como experiencia. Espacio, cuerpo y sensibilidad*, Colombia, Universidad Nacional de Colombia, 2002.

<sup>73</sup> RASMUSSEN, S.E., *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*, Barcelona, Reverté, 2012 [1957].

<sup>74</sup> MAZZOTTI PABELLO, G y ALCARAZ ROMERO, M., "Arte y experiencia estética como forma de conocer". *Casa del tiempo*, 87, 2006, pp. 31-38. En: <[http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/87\\_abr\\_2006/casa\\_del\\_tiempo\\_num87\\_31\\_38.pdf](http://www.difusioncultural.uam.mx/casadeltiempo/87_abr_2006/casa_del_tiempo_num87_31_38.pdf)> (Fecha de consulta: 12-2-2017).

<sup>75</sup> ALFAYA Y MUÑIZ, *Arquitecturas de la no evidencia...*, p. 267.

<sup>76</sup> RUBIO GARRIDO, A. "Le Corbusier y la autonomía de la arquitectura" (50 Years Later International Congress, Valencia, España, noviembre, 2015), Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia, p. 15. En: <<http://dx.doi.org/10.4995/LC2015.2015.682>> (Fecha de consulta: 20-2-2017)

<sup>77</sup> RASMUSSEN, *La experiencia de la arquitectura...*, 2012 [1957].

<sup>78</sup> TORRES AGUILAR; ZEPEDIA y EKDESMAN, *Menú para visitar museos...*, 2016, p. 34.

Creemos, para acabar, que, esto solo es posible, planteando la arquitectura, -aun en su complejidad, entendida según Morin<sup>79</sup>, no como dificultad sino como propuesta que puede ser sencilla, pero multidimensional y en conexión, como propone Pallasmaa<sup>80</sup> desde el principio de *humildad*.

## Bibliografía

- ADORNO, T. y HORKHEIMER, M., “La industria cultural. Ilustración como engaño de masas”, en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 2003 [1944], pp. 165-212.
- ALFAYA, L.G. y MUÑIZ, P., “Arquitecturas de la no evidencia”, en Rubén GARCÍA RUBIO et al. (eds.) *Arquitectura sustractiva*, León, FUNCOAL, Fundación Cultural del Colegio de Arquitectos de León, 2011, pp. 265-284. En: <<http://hdl.handle.net/10481/26078>> (Fecha de consulta: 22-2-2017)
- ÁLVAREZ MEDRANO, M.L. *Los valores dinámicos*. (Tesis de Maestría, Universidad de San Carlos de Guatemala), 2009. En: <[http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/02/02\\_2311.pdf](http://biblioteca.usac.edu.gt/tesis/02/02_2311.pdf)> (Fecha de consulta: 17-2-2017)

---

<sup>79</sup> MORIN, E., *Science avec conscience*, Paris, Seuil, 1990 [1982].

<sup>80</sup> PALLASMAA, J., *Una arquitectura de la humildad*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2010.

- BARRAGÁN, L. *Ensayos y apuntes para un bosquejo crítico*. Luis Barragán, Museo Rufino Tamayo, 1985.
- BEDOLLA PEREDA, D., *Diseño Sensorial. Las nuevas pautas para la innovación, especialización y personalización del producto*. (Tesis Doctoral, Universidad Politécnica de Cataluña), 2002. En: <<http://hdl.handle.net/10803/6826>> (Fecha de consulta: 20-2-2017)
- BELMONTE LILLO, V.M. “Cerebro y emoción: el novedoso aporte de las neurociencias a la inteligencia emocional”. En *Inteligencia emocional y creatividad: factores predictores del rendimiento* (Tesis doctoral, Universidad de Murcia), 2013, pp. 107-129. En: <<http://www.tesisenred.net/bitstream/handle/10803/120450/TVMBL.pdf>> (Fecha de consulta: 3-2-2017)
- BENJAMIN, W. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, Madrid, Abada, 2012 [1936].
- BONILLA, I. *¿Qué es la arquitectura? Definiciones de arquitectura por arquitectos famosos. ¿Cuál es la diferencia entre Arquitectura, Escultura y Construcción?*, s/f. En: <[http://iboenweb.com/ibo/docs/que\\_es\\_arquitectura.html](http://iboenweb.com/ibo/docs/que_es_arquitectura.html)> (Fecha de consulta: 10-2-2017)
- BROWER, G.H., “Mood and memory”, *American Psychologist*, nº 36, 1981, pp. 129-148.
- CALLEJÓN-CHINCHILLA, M.D., “El arte, como recurso”, *Revista de iniciación a la investigación*, nº 6, 2015, s/p. En: <<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/ininv/article/download/2556/2085>> (Fecha de consulta: 1-3-2017)
- CALLEJÓN-CHINCHILLA, M.D. y GRANADOS-CONEJO, I.M., “Deslumbrados, atrapados, contruidos. Del diálogo y el tiempo para una mirada sana; para la construcción personal en la escuela”, *Red Visual, Revista digital de educación artística y cultura visual*, nº 2, 2004, s/p. En: <<http://www.redvisual.net/n5/n2/art7.htm>> (Fecha de consulta: 10-2-2017)
- CENCINI, A., *¿Perdimos los sentidos? En busca de la sensibilidad creyente*, Bogotá, San Pablo, 2015.
- DALRYMPLE, (2016) *Sentimentalismo tóxico*. Madrid, Alianza.
- DAMASIO, A., *El error de Descartes*, Barcelona, Crítica, 1994.
- DAMASIO, A., *En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos*. Barcelona, Crítica, 2005 [2003].
- DE LA GÁNDARA, J., Neurobiología del arte. Un modelo de autoestimulación visual creativa. *Psiquiatría*; 11 (4), 2007, s/p. En: <<http://www.psiquiatria.com/revistas/index.php/psiquiatriacom/article/view/240/>> (Fecha de consulta: 20-2-2017)
- DEBORD, G.E., *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-textos, 2007 [1967].
- Dewey, J., *El arte como experiencia*, Barcelona, Paidós, 2008 [1934].
- EISNER, E., *El arte y la creación de la mente*, Barcelona, Paidós, 2004.
- FAURA, R., “¿Arquitectura de autor? Sí, por supuesto”, *Temas de disseny*, nº 30, 2014, pp. 21-29. En: <<http://www.raco.cat/index.php/Temes/article/view/285973/374051>> (Fecha de consulta: 12-2-2017)
- FERNANDEZ-GALIANO, L., “Arquitectura, espectáculo y desorden”, en J.A. VELA et al. *Arte y parte en la sociedad del espectáculo*, Bilbao, Universidad de Deusto, 2009, pp. 159-165.
- GADAMER, H.G. *La actualidad de lo bello: el arte como juego, símbolo y fiesta*, Madrid, Editora Nacional, 2002 [1991].
- GARCÍA FERNÁNDEZ-ABASCAL, E.G. et al. *Psicología de la Emoción*. Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces, 2010.
- GARCÍA YAGÚE, M.I., *El sonido de la arquitectura: aproximación al sonido real y al sonido perceptivo en el proceso creativo*, (Trabajo fin de grado. Universidad Politécnica de Madrid), 2015. En: <<https://aula3tfg.files.wordpress.com/2016/06/garcia-yaguez-sonido-de-la-arquitectura1.pdf>> (Fecha de consulta: 10-2-2017)

- GODOY DOMÍNGUEZ, M.J., ¿Muerte o sublimidad del arte?, *Δαίμων. Revista Internacional de Filosofía*, nº 57, 2012, pp. 151-165. En: <<http://revistas.um.es/daimon/article/download/157431/142701>> (Fecha de consulta: 22-2-2017)
- GOERTZ, M. "¿Arquitectura Emocional?" *Revista Arquitectura: ENA*, nº 8, Mayo de 1960, pp. 17-22. En: <<http://eleco.unam.mx/eleco/wp-content/uploads/2014/09/Arquitectura-emocional-2011.pdf>> (Fecha de consulta: 17-2-2017)
- GONZÁLEZ DÍAZ, M.J., *Naturaleza, ética y arquitectura. Autenticidad y criterios éticos que integran el desarrollo de una arquitectura más sostenible*, (Tesis doctoral, Universidad Politécnica de Madrid), 2014. En: <[http://oa.upm.es/33662/1/MARIA\\_JESUS\\_GONZALEZ\\_DIAZ.pdf](http://oa.upm.es/33662/1/MARIA_JESUS_GONZALEZ_DIAZ.pdf)> (Fecha de consulta: 10-2-2017)
- GOLEMAN, D., *La inteligencia emocional*, Barcelona, Zeta, 2010 [1995].
- GRAHAM, G., *Philosophy of the Arts. An Introduction to Aesthetics*, London and New York, Routledge, 2000.
- GUIO AGUILAR, E., *Del arte a la experiencia estética: Interpretación y efectos cognitivos en la función estética*, (Tesis de posgrado, Universidad Nacional de La Plata), 2015. En: <<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.1171/te.1171.pdf>> (Fecha de consulta: 10-2-2017)
- HARASIM, T., *La evolución histórica del ocularcentrismo en la arquitectura*, (Trabajo fin de grado, Universidad Politécnica de Madrid), 2016. En: <[http://oa.upm.es/39195/1/TFG\\_THEODOR\\_HARASIM.pdf](http://oa.upm.es/39195/1/TFG_THEODOR_HARASIM.pdf)> (Fecha de consulta: 12-2-2017)
- HOLL, S., *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2011 [2003].
- JAY, M., *Ojos abatidos. La denigración de la visión en el pensamiento francés contemporáneo*, Madrid, Akal, 2007 [1993].
- LAMÚA OLIVAR, C., *Intervenciones artísticas en el territorio: lugares anómalos generados por la pulsión de lo emocional*, (Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid, España), 2015. En: <<http://eprints.ucm.es/32972/1/T36328.pdf>> (Fecha de consulta: 10-2-2017)
- LE CORBUSIER, *Vers une architecture*, Paris, Les éditions Crès et Cia, 1923.
- LEACH, N., *La an-estética de la arquitectura*, Barcelona, Gustavo Gili, 2001.
- LEDOUX, J.E., *El cerebro emocional*, Barcelona, Planeta, 1999.
- LÓPEZ QUINTÁS, A., *La experiencia estética y su valor formativo*, Bilbao, Deusto, 2010.
- LÓPEZ SILVA, C., "Feliz estética y creación en torno a la destrucción. El caso del arte destructivo". *Activarte, Revista independiente de arte. Teoría de las artes, pedagogía y nuevas tecnologías*, 4, 2011, pp. 59-69.
- MARTÍN MENIS, F., "Razón y emoción". En Rubén García Rubio et al. (Eds.) *Arquitectura sustractiva*, León, FUNCOAL, Fundación Cultural del Colegio de Arquitectos de León, 2011, pp. 103-120. En: <<http://hdl.handle.net/10481/26078>> (Fecha de consulta: 10-2-2017)
- MARTÍNEZ-LIÉBANA, I., *El sentido del tacto como vía de acceso a la objetividad en Condillac*, Madrid, Cóndor, 1985.
- MATLIN, M. y FOLEY, H.J., *Sensación y percepción*, México, DF, Prentice Hall, 1996.
- MAZZOTTI PABELLO, G y ALCARAZ ROMERO, M., "Arte y experiencia estética como forma de conocer". *Casa del tiempo*, 87, 2006, pp. 31-38. En: <[http://www.difusioncultural.uam.mx/casadel tiempo/87 abr 2006/casa del tiempo nu m87\\_31\\_38.pdf](http://www.difusioncultural.uam.mx/casadel tiempo/87 abr 2006/casa del tiempo nu m87_31_38.pdf)> (Fecha de consulta: 12-2-2017)
- MERLEAU-PONTY, M., *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1946.
- MIRZOEFF, N., *Una introducción a la cultura visual*, Barcelona, Paidós, 2003 [1999].
- MITCHELL, W.J.T., *Teoría de la imagen. Ensayos sobre representación verbal y visual*, Madrid, Akal, 2009 [1994].
- MONTANER, J.M. y MUXI, Z., *Arquitectura y política. Ensayos para mundos alternativos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2016

- MORADIELLOS, M., “Arquitectura sensata [ciudades de código abierto]”. En *La Ciudad Viva*. Consejería de Vivienda y Ordenación del Territorio de la Junta de Andalucía, 2009. En: <<http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=2066>> (Fecha de consulta: 22-2-2017)
- MORALES GONZÁLEZ, E. C., *Conceptuación y desarrollo del diseño sensorial desde la percepción táctil y háptica*, (Tesis Doctoral, Universidad Nacional Autónoma de México), 2015. En: <<https://riunet.upv.es>> (Fecha de consulta: 17-2-2017)
- MORIN, E., *Science avec conscience*, Paris, Seuil, 1990 [1982].
- NUSSBAUM, M. C., *Paisajes del pensamiento. La inteligencia de las emociones*. Barcelona, Paidós, 2008 [2001].
- PÁEZ, D. y ADRIÁN, J.A., *Arte, lenguaje y emoción: la función de la experiencia estética desde una perspectiva vigotskiana*, Madrid, Fundamentos, 1993.
- PALLASMAA, J., *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2006.
- PALLASMAA, J., *Una arquitectura de la humildad*, Barcelona, Fundación Caja de Arquitectos, 2010.
- PANDOLFINI, E., *Percepción dispersa: Arquitectura y tactilidad en la sociedad de la comunicación*, (Tesis doctoral. Universidad Politécnica de Madrid), 2014. En: <[http://oa.upm.es/33646/1/EUGENIO\\_PANDOLFINI.pdf](http://oa.upm.es/33646/1/EUGENIO_PANDOLFINI.pdf)> (Fecha de consulta: 10-2-2017)
- RASMUSSEN, S.E., *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*, Barcelona, Reverté, 2012 [1957].
- RUBIO GARRIDO, A. “Le Corbusier y la autonomía de la arquitectura” (50 Years Later International Congress, Valencia, España, noviembre, 2015), Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Valencia. En: <<http://dx.doi.org/10.4995/LC2015.2015.682>> (Fecha de consulta: 20-2-2017)
- RUSSELL, J.A. & WOUZDIA, L. “Affective judgments, common sense, and Zajonc's thesis of independence”. *Motivation and Emotion*, Volume 10, Issue 2, June 1986, pp. 169–183. En: <<https://doi.org/10.1007/BF00992254>> (Fecha de consulta: 20-2-2017)
- SALDARRIAGA, A., *La arquitectura como experiencia. Espacio, cuerpo y sensibilidad*, Colombia, Universidad Nacional de Colombia, 2002.
- SÁNCHEZ FÚNEZ, A., “Búsqueda de los sentidos a través de la arquitectura: un proceso de investigación”. *Arte y movimiento*, nº 8, Junio, 2013, pp. 63-80. <http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/1010/957>> (Fecha de consulta: 18-2-2017)
- STEIN, B.E. & STANFORD, T.R., “Multisensory integration: current issues from the perspective of the single neuron”. *Nature Reviews Neuroscience* nº 9, Abril de 2008, pp. 255-266. En: <10.1038 / nrn2331> (Fecha de consulta: 10-2-2017)
- STEIN, B.E. (ed.), *The New Handbook of Multisensory Processes*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 2012.
- TORRES AGUILAR UGARTE, P.; ZEPEDIA ARIAS, N.; EKDESMAN LEVI, D., *Menú para visitar museos de una forma emotiva, lúdica, creativa y participante*, México, NodoCultura, 2016. En: <[http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2016/12/menu\\_para\\_visitar\\_museos.pdf](http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2016/12/menu_para_visitar_museos.pdf)> (Fecha de consulta: 10-2-2017)
- VÁZQUEZ DÍAZ, S., *Patios del silencio: mecanismos arquitectónicos para la emoción en los patios modernos interiorizados y contemplativos en las casas españolas de los años 1950-60*, (Tesis Doctoral, Escuela Técnica Superior de Arquitectura Universidad de la Coruña), 2013. En: <<http://hdl.handle.net/2183/10336>> (Fecha de consulta: 1-3-2017)
- VENDRELL FERRAN, I., “Teorías analíticas de las emociones: el debate actual y sus precedentes históricos”. *Revista Internacional de Filosofía*, nº 14, 2009, pp. 217-240.

# Consideraciones para una arquitectura que emocione

Contemplations for an awoken  
emotion architecture

Ana Sánchez-Fúnez <sup>1</sup>  
María Dolores Callejón-Chinchilla <sup>2</sup>

## Resumen:

El diseño arquitectónico plantea soluciones a necesidades del ser humano teniendo en cuenta dos aspectos: lo utilitario y lo estético; además, hoy también se reconoce la importancia de lo afectivo-emocional. En este texto se reflexiona sobre cómo se siente y percibe la arquitectura, aspecto importante que se ha de tener en cuenta cuando se pretende activar los sentidos y despertar emociones del usuario a través de los espacios construidos. Aunque son muchos los espacios que se etiquetan como emocionales, no hay un sistema conceptual específico que indique cómo provocan emociones los medios arquitectónicos. Se muestran y analizan algunos ejemplos —sin intención de realizar una revisión profunda— para considerar la necesidad de establecer criterios para la identificación de un espacio como sensorial.

**Palabras claves:** arquitectura, diseño espacial, sensación, emoción.

## Abstract:

The architectural design poses solutions to the needs of the human being taking into account two aspects: the utilitarian and the aesthetic; In addition, today the importance of the affective-emotional is also recognized. This text reflects on how architecture feels and perceives, as an important aspect that must be taken into account when trying to activate the senses and awaken the user's emotions through the built spaces. Although there are many spaces that are labeled as emotional, there is no specific conceptual system that indicates how emotions provoke the architectural media. Some examples are shown and analyzed —without intention to carry out a deep revision—to consider the need to establish criteria for the identification of a space as sensory. Although there are many spaces that are labeled as emotional, there is no specific conceptual system that indicates how architectural means can affect emotions. Some examples are shown and analyzed —without intention to carry out a deep revision— to consider the need to establish criteria for the identification of a space as sensory.

**Key words:** architecture, spatial design, sensation, emotion.

<sup>1</sup> Arquitecta por la Universidad de Granada. Doctoranda en el Departamento de Didáctica de la Expresión Musical, Plástica y Corporal de la Universidad de Jaén. Miembro del grupo de investigación "Estudios en sociedad, artes y gestión cultural" (HUM-862). Correo electrónico: anasanfun@hotmail.com.

<sup>2</sup> Licenciada en Bellas Artes. Doctora en investigación y didáctica de las artes. Miembro del grupo de investigación "Estudios en sociedad, artes y gestión cultural" (HUM-862), de NSEA y de la Red Iberoamericana de Educación Artística. Correo electrónico: callejon@ujaen.es

Recibido: 22 de noviembre del 2016

Aprobado: 1 de junio del 2017

## Introducción

“La creación artística hace referencia a una poiesis de la forma del hacer y producir que pasa por los lugares de la emoción y la sensación” (Hernández, 2013, p.1); se produce una respuesta sensorial, una experiencia sensible, y, en esta experiencia, como decía Pallasmaa (2006) “tiene lugar un peculiar intercambio; yo presto mis emociones y asociaciones al espacio y el espacio me presta su aura que atrae y emancipa mi percepciones e ideas” (p.10). Pero, ¿cómo ocurre todo esto? ¿Cómo se genera la emoción en el espacio? ¿Cómo se generan las sensaciones a través de la percepción espacial?

En este texto se reflexiona, a partir de ejemplos arquitectónicos, sobre la percepción del espacio, teniendo en cuenta el papel de los sentidos en estos y, en concreto, en una arquitectura que pretende ser sensorial; cuestionándose si realmente es capaz de emocionar. Es necesario, para ello, conocer cómo se materializan las sensaciones y las emociones más allá de los esquemas y factores perceptivos de discriminación y representación espacial, estrategias de pensamiento visual o cognición viso-espacial; interesa la interacción entre el estímulo y la sensación; cómo la percepción, la memoria e imaginación se relacionan para provocar la emoción. Se busca, sobre todo, saber si es posible materializar todo esto en unos criterios que permitan identificar una arquitectura que despierte especialmente las emociones.

Aunque no se profundice en ello, el punto de partida surge de la reflexión del oculo-centrismo en la arquitectura de los últimos tiempos (Sánchez-Fúnez, 2013). En este ensayo se obvian las nuevas corrientes de diseño, como las que se centran en la “poética del proyecto” —que se olvidan de conectar al sujeto con la obra— tampoco se estudian las ecológicas o sostenibles (Kim, Graves y Rigdon, 1998) que aunque responden a necesidades actuales, no son de especial relevancia respecto al tema que se trata.

Se parte de la arquitectura sensorial, que pretende superar el paradigma visual dominante y también permite cuestionarse, a partir de ellos, si realmente consigue llegar a provocar “emoción”. Aunque existen muchos ejemplos a lo largo de la historia y en la actualidad, solo se analiza una selección de obras que se consideran sensoriales y ante ellas surgen cuestiones como: ¿realmente son sensoriales?; ¿se lo propuso el autor, o no?; ¿qué emociones provocan o pueden provocar?; ¿cómo lo hacen?; ¿ha de ser la emoción un objetivo de la arquitectura?; ¿por qué?; ¿para qué?; ¿son realmente los edificios capaces de generar las emociones?; ¿cómo son estos edificios?

La arquitectura puede y debe ser emocional; pero, interesa conocer cómo se producen las emociones a través de medios estrictamente arquitectónicos, pues, aunque están catalogadas las sensaciones y se puede decir que hay pautas de diseño que las tienen en cuenta (García, 2015); en arquitectura no existe un sistema conceptual como tal que rijan y concrete las pautas a seguir (Vázquez, 2013).

Como indica Álvarez Medrano (2009), la percepción, aunque intervenga en el resultado, no es el objeto de estudio; pues podemos establecer aspectos objetivos (sensoriales) más que subjetivos (emocionales) y es por ello que la sensorialidad es el punto de partida. Emoción y sensación son términos que se pueden llegar a confundir. Buscamos una arquitectura que emocione, pero para ello debe ser sensorial, aunque hay que tener en cuenta que las percepciones, emociones y sentimientos variarán según los sujetos. De ahí, se considera, la necesidad de establecer criterios para la clasificación de un edificio como sensorial, capaz de emocionar.

## Diseño y arquitectura emocional

Cuando se diseña, son muchos otros los aspectos a tener en cuenta además de la estética, un diseño ha de ser creativo y apropiado para su función (Plucker, Beghetto y Dow, 2004). Actualmente, se han redescubierto además de la vista, la importancia del resto de los sentidos (gusto, tacto, olfato, oído) (Lerma, De Giorgi y Allione, 2011); y esto ha llevado a reconocer como ámbito fundamental en el diseño lo afectivo-emocional (Morales, 2015). El diseño debe seducir y para ello, quizás lo más importante es tener la capacidad de provocar una respuesta emocional; pero, no es fácil; cuando han de unirse estética y usabilidad, parece complicarse el conseguir el objetivo de generar la emoción (Greimas, 1986).

Para Luis Barragán, es importante “que la arquitectura pueda conmover por su belleza. Si existen distintas soluciones técnicas igualmente válidas para un problema, la que ofrece al usuario un mensaje de belleza y emoción, esa es arquitectura” (Barragán, 1980, s/p). Sin embargo, en torno al tema, existe controversia; hay quienes no consideran la arquitectura como arte e incluso hablan de lo peligroso de hacerlo (Hosey, 2015). No pretendemos entrar en una posible discusión sobre la inutilidad del arte, que establezca diferencias entre el diseño y otras formas de expresión artística según su utilidad (Loos, 1980) y por tanto, permita también distinguir entre un edificio y una obra de arquitectura en función de su apariencia más o menos estética (Pevsner, 1943). Como señala Barragán (1980), consideramos que la arquitectura es obra de arte “cuando consciente o inconscientemente se crea una atmósfera de emoción estética y cuando el ambiente suscita una sensación de bienestar” (Barragán, 1980, s/p).

En este trabajo se parte de que la arquitectura, como el diseño en general, es una actividad creativa que resuelve problemas prácticos para dar soluciones al ser humano (Vázquez, 2013), y, por tanto, no puede ser solo utilitaria, debe despertar emociones, participar de los procesos generadores de emoción del arte, que permitan involucrar a quien habita el espacio, de alguna manera, como decía John Ruskin (1849), en su texto *The Seven Lamps of Architecture*, su aspecto contribuya a la salud, a la fuerza y al placer del espíritu.

De hecho, se crea o quizás se intenta crear arquitectura emocional, ya que la arquitectura sensorial es un tema de actualidad. Pero esto no es nuevo, ya definía Le Corbusier

(1923) que la arquitectura era la responsable de conectar al hombre con el mundo mediante las emociones, elaborando y comunicando ideas. Martín (2011) llega incluso a decir que entendía la emoción arquitectónica como el contenido esencial e inmaterial de la obra: la finalidad del producto arquitectónico es producir una emoción; ya sea consciente o inconscientemente; y Holl (2003) defendía que es la arquitectura, frente a otras formas artísticas la que más plenamente capta la inmediatez de nuestras percepciones sensoriales, “El paso del tiempo, la luz, la sombra y la transparencia; los fenómenos cromáticos, la textura, el material y los detalles (...) todo ello participa en la experiencia de la arquitectura” (Holl, 2003, p.9) (figura 1).



Figura 1. Imagen de luces y sombras en arquitectura.  
Fuente: PxHere (pxhere.com), recuperada en marzo de 2017.

Como señala Morales (2015) hemos de reconocer la importancia de lo afectivo-emocional en cualquier tipo de diseño, incluido el espacial y arquitectónico. Estética, usabilidad y emoción también han de unirse en la arquitectura, pues “el espacio tiene una influencia conductual, psicológica y emocional sobre las personas que lo habitan” (Vázquez, 2013, p. 7).

Por consiguiente, para crear arquitectura hay que partir de un concepto claro, que se basa en un modo de pensar concreto y que tiene lugar a través de los sentidos y el cuerpo; el medio por el que se produce es la arquitectura (Le Corbusier, 1923). Y esto, permite al usuario, interactuar con el espacio a un nivel holístico (Lerma, De Giorgi y Allione, 2011); el diseño sensorial es aquel que genera experiencias basadas en el enriquecimiento perceptivo, capaces de integrar plenamente al ser humano en el espacio (Morales, 2015).

## Obras que emocionan buscando la sensorialidad

A mediados del siglo XX, Goeritz (1960) desarrolla el término de arquitectura emocional, pero son muchas las obras arquitectónicas anteriores a la aparición de este término que, sin

ser definidas emocionales, podríamos caracterizar como tales, pues, por unos motivos u otros buscan la sensorialidad. Aunque la forma contemporánea de diseñar parece haber perdido esta intención, aún así, podemos encontrar algunos ejemplos que buscan este fin. En ellas, el valor emocional de la arquitectura se establece en las relaciones de interconexión; al moldear el espacio desde la sensorialidad, las pautas de diseño estándar quedan subordinadas y el espacio elimina los convencionalismos para requerir la atención y alimentar la emoción del receptor (Alfaya y Muñoz, 2011); son obras que obligan al espectador a mantener una observación activa y, por ello, son capaces de generar una verdadera experiencia emocional.

El clásico ejemplo de arquitectura sensorial, es la Casa de la Cascada o Residencia Kaufmann (Pensilvania, Estados Unidos) obra del Arquitecto Frank Lloyd Wright (1939). Se encuentra ubicada en un bosque junto a una cascada y una plataforma de roca. La situación y el sonido de la cascada fueron los motivos principales que llevaron al dueño a construir en este lugar y a este arquitecto a proyectar de este modo la vivienda (figura 2).



Figura 2. Casa de la Cascada de Frank Lloyd Wright.  
Fuente: Carol M. Highsmith, 2007. Archivo de la colección de la Librería del Congreso de Estados Unidos.

Basada en la tradición japonesa y la búsqueda de la sensorialidad, la casa fue pensada para que se percibiera el sonido del agua y se integrara en el entorno natural; ambos factores, junto con los juegos espaciales y la iluminación de los espacios interiores, crean una sensación de movimiento en el que el contrapeso del carácter dinámico frente al estático hace que el habitante involucre todos sus sentidos. Las texturas de los materiales provocan experiencias hápticas, la fuerza del agua despierta el sentido del oído, mientras que los olores del bosque se introducen en los espacios interiores para estimular el sentido del olfato.

Cabe también destacar a Peter Zumthor, que según García (2015), coincide con Tadao Ando en considerar el agua y la naturaleza como factores fundamentales en la experiencia y diseño sensorial; su arquitectura es el resultado de desarrollar espacios sensoriales donde los sentidos formen parte de la obra arquitectónica. Las Termas de Vals (1996, Therme, Suiza) es

una de las obras más destacadas de este arquitecto (figura 3), que desencadenó en otros diseños basados en la sensorialidad, como el Pabellón Suizo The Music Sound Box (2000, Hanóver, Alemania). El misticismo que envuelve a la montaña donde se sitúan las Termas junto con las cualidades térmicas, lumínicas y cromáticas de las rocas y el agua fueron las nociones que guiaron a este arquitecto.



Figura 3. Termas de Vals. Cantón de Graubunden, Suiza.

Fuente: TripAdvisor ([www.tripadvisor.com.ar](http://www.tripadvisor.com.ar)). Recuperada en marzo de 2017.

Al igual que la Casa de la Cascada, este complejo está diseñado de manera que se integra con la naturaleza, adueñándose de todos los fenómenos sensoriales que esta aporta, no compite con el cuerpo sino que tiene cuerpo por ella misma, es concreta y experimenta con los sentidos (Acosta, 2011).

Contrariamente, son muchos los ejemplos de arquitectura que se centran en la estética externa y superficial, olvidándose de su función principal, para quién y por qué se ha construido. Un diseño creativo, además de original, ha de ser apropiado. Quizás el resultado sea consecuencia de una serie de desafortunados acontecimientos (Wainwright, 2013) y, al fin y al cabo, nos guste o no, despiertan los sentidos y producen emociones, aunque no sean las más indicadas para el confort y el disfrute, para esa experiencia de la arquitectura que estamos buscando, aun más allá de la sensorialidad (Saldarriaga, 2002).

Las emociones, además, están íntimamente ligadas al recuerdo, quizás por esta razón los edificios que más afectan al espectador son aquellos que trasladan al pasado o que están cargados de cierto misticismo (Martín, 2011); como señala Barragán (1980), un espacio ideal, debe contener elementos de magia, embrujo, serenidad y misterio que inspire la mente de los hombres.

## Elementos y materiales para conseguir la emoción

“No basta con ver la arquitectura; hay que experimentarla. Hay que observar cómo se proyectó para satisfacer un cometido especial y cómo se adaptó a las ideas y al ritmo de una época específica. Hay que vivir en los espacios, sentir cómo se cierran en torno a nosotros, observar con qué naturalidad se nos guía de uno a otro. Hay que ser consciente de los efectos de la textura, descubrir por qué se utilizaron precisamente esos colores, y cómo la elección dependió de la orientación de esos espacios en relación con las ventanas y con el sol” Rasmussen (2012, p.31).

Señala Rasmussen (2012) que para conseguir una arquitectura emocional “el arquitecto debe conocer y saber utilizar las formas y las combinaciones entre ellas” (p. 54).

En los últimos años ha crecido el número de investigaciones sobre la aplicación de sentidos concretos a la arquitectura, estando especialmente relacionadas, entre éstas; “Conceptuación y desarrollo del diseño sensorial desde la percepción táctil y háptica” (Morales, 2015) o “El sonido de la arquitectura: aproximación al sonido real y al sonido perceptivo en el proceso creativo” (García, 2015). Este interés por estudiar la relación entre la percepción y los sentidos, como consecuencia de los estados emocionales, surge también en otros campos distintos al arte o arquitectura, como las investigaciones sensoriales en diseño publicitario o en educación. Un ejemplo es el estudio que realiza Stefania Lachman (2013) en el que a través de una exposición artística analiza la reacción del público ante los diferentes estímulos sensoriales que busca unas pautas de diseño para un logotipo con fines comerciales.

Pero este interés por lo sensorial llega incluso a generar movimientos artísticos y se crean términos como “sensorama”; cuyo significado está asociado a una corriente de teatro contemporáneo, multisensorial y sinestésica; y a una máquina ideada en 1962 por Morton Heilig (Badilla y Sandoval, 2015), con la intención de conseguir este tipo de experiencias cuando no se disponían de los recursos para ello. Este término ha sido recogido por un grupo de investigadores de México cuyos trabajos tienen como objetivo incrementar la capacidad imaginativa, creadora y consciente, logrando un mejor equilibrio entre la información y la experiencia, entre la emoción y lo mental, entre lo palpable y lo intangible. Para alcanzar este objetivo realizan diversas actividades para difundir el desarrollo de los sentidos y experimentos cognitivos basados en la inteligencia emocional (Morales, 2015).

Son también muchos los artistas visuales que hoy trabajan en la búsqueda de una experiencia multisensorial, especialmente en el campo de la instalación artística, como ejemplo, se pueden mencionar las referencias encontradas en la plataforma denominada *Suitcase Symphony* de Jeriel Bobbe (2011) (citada por Lerma, De Giorgi & Allione, 2011), cuya finalidad es romper con los monótonos trayectos en las estaciones de transportes, a través de piezas de madera que disponen de estrías a modo

de notas musicales; la distancia entre los surcos corresponde al tono, mientras que la profundidad de las estrías determina el volumen. Ambos elementos interactúan con el sujeto a través del sonido, aumentando la percepción de ese espacio; a cada uno le generará una emoción determinada, dependiendo de factores cognitivos individualizados y propios.

El Órgano Marino de Zadar (Croacia) proyectado por Nikola Basic en 2015 es un ejemplo de cómo en función de la forma y de la correcta elección de los materiales se puede crear un espacio que sea percibido solamente a través del sonido; dependiendo de la morfología y el material, el espacio reverbera de una manera diferente (figura 4). Es un paseo escalonado de aproximadamente setenta metros de longitud, bajo los escalones de mármol se ubican una serie de tuberías de diferentes inclinaciones, longitudes y diámetros que crean acordes aleatorios; gracias al viento y a la fuerza del agua del Mar Adriático, se generan melodías que inundan a la avenida pública a través de agujeros verticales (García, 2015).



Figura 4. Sea Organ in Zadar, Croatia.

Fuente: Autor Andrej Salov, recuperada de Wikimedia Commons, abril de 2008.

Abundan actualmente las experiencias en el campo de las artes visuales, el teatro, o la gastronomía que buscan estimular los sentidos; en algunos casos, anulando el de la vista en el espectador o participante, potenciando la imaginación, evocando recuerdos que son fundamentales para conseguir la emoción (García, 2015). De la misma manera, se puede hacer en el diseño y construcción de espacios y, en estos, conseguir despertar los sentidos y provocar emociones, pues como señala Holl (2003) “más plenamente que otras formas artísticas la arquitectura capta la inmediatez de nuestras percepciones sensoriales” (p.9).

Factores como la experiencia del paso del tiempo en el espacio, la iluminación, los fenómenos cromáticos, los materiales y las texturas forman parte de la vivencia de la arquitectura y agudizan los sentidos del ser humano (Morales, 2015).

Además de las formas, existen elementos y materiales que despiertan de manera especial las emociones. Vázquez (2013) realiza estudios en patios de viviendas; los elementos más relevantes son los naturales: agua, vegetación, madera, materiales pétreos y el vidrio como elemento artificial. Cataloga las emociones según los principios taoístas; la empatía, cuya base es la emoción estética, es la identificación instantánea del perceptor con lo percibido que puede materializarse en la resonancia o en la armonía. Según los citados estudios, el agua en su sola presencia produce esta emoción.

En general, la integración de elementos naturales en un proyecto contrapesan el carácter estático con un dinamismo que involucra más los sentidos (Harasim, 2015). En un espacio sensorial es fundamental el control sobre los materiales constructivos pero, aún así, es el proyectista el que debe saber comunicar para permitir al sujeto participar de la experiencia sensible (Bedolla, 2002).

Todos los materiales, ya sean naturales o artificiales, poseen unas características visuales intrínsecas que se expresan en un lenguaje visual materializado según su luminosidad o su cromatismo. Dependiendo de su naturaleza o el tratamiento que se le aplique a un material específico, este podrá absorber o reflejar más o menos cantidad de luz e incluso se puede tratar al material para acentuar su forma o transparencia (figuras 5 y 6).



Figura 5. Textura de vidrio.

Fuente: Fotografía de Francisco Leao, recuperada de Pixabay (<https://pixabay.com/es>), diciembre 2013.



Figura 6. Burbujas de vidrio.

Fuente: . Fotografía de Beverly Buckley , recuperada de Pixabay (<https://pixabay.com/és>), octubre 2017.

Respecto a sus cualidades auditivas, los materiales absorben, amplifican y reflejan el sonido; dependiendo de su naturaleza podrán ser más o menos ruidosos. Por otro lado, cada material tiene su olor propio con diferentes grados de intensidad, pero algunos poseen la característica de absorber los olores del entorno, esta será una pauta determinante para su correcta aplicación o elección. Del mismo modo, los materiales poseen cualidades táctiles que dependiendo de su naturaleza transmitirán diferentes sensaciones en la piel según su rugosidad, dureza, humedad, suavidad, y según las características térmicas, frío o calor. Pero estas características táctiles se combinan con las visuales, puesto que dependiendo de su acabado, los materiales reflejan de una manera determinada la luz y pueden aportar cualidades sensitivas determinada (Belloda, 2002) (figura 7).



Figura 7. Textura de madera.

Fuente: Fotografía de Anja , recuperada de Pixabay(<https://pixabay.com/és>), 2014.

Son numerosos los autores que nos advierten que durante el proceso proyectual es importante tener conocimiento de las cualidades de los materiales con los que se puede diseñar, en este campo existen numerosos estudios en vías de evolución, que clasifican las cualidades sensitivas de los materiales (Bedolla, 2002). Estos métodos de estudio son complejos y subjetivos, puesto que hay ciertas propiedades de los materiales que se pueden evaluar con instrumentos o leyes físicas, pero hay otras que no se pueden describir con los métodos de medición actuales porque dependen de la percepción del sujeto (Lerma, De Giorgi y Allione, 2011). Por eso, es necesario conocer las prestaciones que pueden otorgar los diferentes materiales constructivos sin obviar que la interpretación y percepción es propia e individualizada de cada sujeto; el resultado de un espacio sensorial no solo depende de los materiales; para conseguir una arquitectura que emocione, el proyectista debe saber comunicar para permitir al sujeto participar de la experiencia sensible, entrar en la esencia, pues como señala García (2015), la emoción surge de la conexión entre el observador y lo observado.

## Resultados

Teniendo en cuenta que las emociones son consecuencias de las sensaciones, ligadas a la percepción y por ello, propias de cada sujeto, si buscamos una arquitectura emocional, lo que nos interesa generar, en principio, es la sensorialidad. Porque “Sentir un espacio va más allá de simplemente apreciar con la vista lo que la forma nos induce. Involucra una conexión intuitiva, natural, neuronal [pero] sería absurdo generalizar y tratar de racionalizar estas emociones (ya que son subjetivas entre individuos)” (Taller de Arquitectura Emocional, 2017).

Señala Goleman (1996): “Existen ciertas reacciones y recuerdos emocionales que tienen lugar sin la menor participación cognitiva consciente [...] la amígdala contiene cifrada nuestra experiencia y se activa de una manera muy simple, por asociación” (pp.44-46). Por ello, lo importante es conseguir hacer una arquitectura que sea capaz de “evocar” para establecer vínculos personales, emotivos, intelectuales: “Cuando algo en el entorno nos hace recordar, proyectamos en la mente vivencias pasadas, vinculadas con sabores, aromas, sensaciones guardadas en nuestras experiencias y conocimientos previos. Esto es evocar” (Torres- Aguilar, Zepeda y Ekdesman, 2016, p.27); una experiencia anterior se suma a lo nuevo para enriquecer nuestro aquí y ahora, para detonar nuestra creatividad, para crear nuevas formas de ver y contactar con la experiencia.

Como señala Hernández (2013) es precisa la convergencia entre la sensibilidad y la técnica, de manera que posibilite la participación del sujeto, haciéndole participe del espacio; una ampliación de la cognición que implique calidad sensorial, que amplíe fronteras y produzca otros mundos posibles, una emergencia de ideas, paradojas, posibilidades. Por ello, la arquitectura que se busca, ha de ser holística, para que, entre el habitante y el espacio, se produzca una comunicación emocional que genere “experiencias vitales” (Morales, 2015); “Si un arquitecto quiere que su edificio sea una verdadera

experiencia, debe utilizar formas y combinaciones de ellas que no dejen escapar fácilmente al espectador, sino que obliguen a mantener una observación activa” (Rasmussen, 2012, p.54).

Esto significa que para conseguir una arquitectura emocional, que sea capaz de estructurar las percepciones, parece más efectiva la implicación del mayor número de sentidos posible, simultáneamente, es decir, permitiendo el enriquecimiento perceptual, habría de ser multisensorial y no solo guiado por el oculo-centrismo (Vázquez, 2013; Morales, 2015).

Además, por los ejemplos estudiados, observamos, que la naturaleza es fundamental en los diseños sensoriales, debe formar parte o sugerirla. Como decía Rasmussen (2012), en la arquitectura se tratan cuestiones metafísicas y existenciales que ponen en contacto al ser humano con la naturaleza, el sujeto se convierte en un límite entre el espacio y la naturaleza, por lo que la arquitectura hace que sea fundamental la interacción del sujeto con el espacio.

Pero, lo realmente importante es que el espacio evoque y provoque emociones y para ello, el arquitecto debe moldear los espacios, interior-exterior, tener en cuenta el uso de los elementos arquitectónicos como el volumen, la luz, etc., de los materiales, para captar la esencia y transmitir sensaciones, reivindicando, siempre, “la emoción de su uso” (Alfaya y Muñiz, 2011), es decir, respondiendo a las necesidades de sus ocupantes, pues los espacios, han de ser habitados.

## Conclusiones

Son muchas las experiencias y propuestas en torno a la sensorialidad, también en la arquitectura son muchos los espacios que se dicen emocionales, pero ¿realmente lo son? No se han encontrado investigaciones que confirmen la sensorialidad arquitectónica en la práctica. Las sensaciones están catalogadas y se puede decir que hay unas pautas de diseño, pero se desconoce la existencia, como ya hemos dicho previamente, un sistema conceptual como tal que rijan y concrete reglas a seguir. ¿Cuáles son las pautas para una arquitectura multisensorial y por consecuencia emotiva? ¿Cómo materializar las sensaciones y las emociones? ¿Cómo ha de ser una arquitectura capaz de emocionar, un diseño arquitectónico capaz de despertar nuestros sentidos?

Sería necesario realizar una investigación más profunda para poder establecer criterios que nos permitan clasificar un espacio como tal, pero sí podemos avanzar una serie de consideraciones a tener en cuenta para ello:

- Para que la arquitectura genere emociones debe ser un diseño pensado para activar los sentidos —arquitectura multisensorial—. Emoción y sensación están íntimamente relacionadas entre ellas y son consecuencia de la percepción que experimenta el sujeto al habitar el espacio.

- Las percepciones, para que se conviertan en emociones, deben despertar recuerdos y activar la memoria del individuo. La arquitectura como parte de nuestro patrimonio es una disciplina capaz de emocionar a través de su historia.

- La naturaleza intensifica los sentidos; es la arquitectura el vínculo de unión entre el ser humano y su medio. Se ha comprobado que los espacios en contacto con la naturaleza y que se integran con ella, son capaces de despertar emociones.
- Lo mismo que la normativa actual establece parámetros para asegurar el confort de los usuarios, es preciso introducir lo sensorial como un requisito proyectual, que permita la experiencia vital y creativa.

- Es necesario establecer unas pautas en el diseño sensorial que permitan crear espacios arquitectónicos que emocionen; para ello se deben estudiar espacios que estén en contacto con la naturaleza, sean capaces de activar el recuerdo y que emocionen a sus ocupantes mediante la activación de los sentidos.

## Referencias Bibliográficas

- Acosta, S. (2011). *La sinestesia en las Termas de Piedra Montaña – Piedra – Agua*. (Tesis doctoral). Universidad Católica de Colombia, Bogotá.
- Alfaya, I. y Muñoz, P. (2011). Arquitecturas de la no evidencia. En R. García y M. Martínez (Ed.), *Arquitectura sustractiva* (pp. 265-284). León, España: Fundación Cultural del Colegio de Arquitectos de León.
- Álvarez Medrano, M.L. (2009). *Los valores dinámicos*. (Tesis de Maestría). Universidad de San Carlos, Ciudad de Guatemala.
- Badilla, M. y Sandoval, A. M. (2015). Realidad aumentada como tecnología aplicada a la educación superior: Una experiencia en desarrollo. *Innovaciones Educativas*, 17 (23), pp. 41-49. Recuperado de <http://investiga.uned.ac.cr/revistas/index.php/innovaciones/article/view/1369/1437>
- Barragán, L. (1980). *Discurso de aceptación del Premio Pritzker de Arquitectura*. Washington, EEUU. Recuperado de <https://www.arquine.com/él-discurso-de-luis-barragan/>
- Bedolla, D. (2002). *Diseño Sensorial. Las nuevas pautas para la innovación, especialización y personalización del producto*. (Tesis Doctoral). Universidad Politécnica de Cataluña, Barcelona, España.
- García, M. I. (2015). *El sonido de la arquitectura: aproximación al sonido real y al sonido perceptivo en el proceso creativo*. (Trabajo de grado). Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, España.
- Goeritz, M. (1960). ¿Arquitectura Emocional? *Revista Arquitectura: ENA*, (8-9), pp.17-22. Recuperado de <http://icaadocs.mfah.org/icaadocs/ELARCHIVO/RegistroCompleto/tabid/99/doc/741755/language/es-MXDefault.aspx>
- Goleman, D. (1996). *La inteligencia emocional*. Barcelona, España: Zeta.
- Greimas, A. (1986). For a Topological Semiotics. En M. Gottdiener y A. Lagopoulos (Ed.), *The City and the Sign: An Introduction to Urban Semiotics* (pp. 25-47). New York, EEUU: Columbia University Press.
- Harasim, T. (2015). *La evolución histórica del oculoctrismo en la arquitectura*. (Trabajo de Grado). Universidad Politécnica de Madrid, Madrid, España.
- Hernández, I. (2013). *La creación artística y su relación con la investigación y la innovación. XII Congreso La Investigación en la Pontificia Universidad Javeriana*. Conversatorio sobre la creación artística. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá, Colombia.
- Holl, S. (2003). *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona, España: Gustavo Gili, SA.
- Hosey, L. (11 de febrero del 2015). Why Architecture Isn't Art (And Shouldn't Be). [Publicación en un Blog]. Recuperado de [https://www.huffingtonpost.com/lance-hosey/why-architecture-isnt-art-and-shouldnt-be\\_b\\_8447388.html](https://www.huffingtonpost.com/lance-hosey/why-architecture-isnt-art-and-shouldnt-be_b_8447388.html)
- Kim, J. J., Graves, J. y Rigdom, B. (1998 ). *Pollution Prevention in Architecture. National Pollution Prevention Center For Higher Education*. Michigan, EEUU: University of Michigan. Recuperado de <http://www.umich.edu/~nppcpub/resources/compendia/ARCHpdfs/ARCHIntro.pdf>
- Lachman, S. (2013). *Sensorama un viaje a través de los sentidos*. (Trabajo de grado). Universidad Veritas, San José de Costa Rica. Recuperado de <https://issuu.com/stefanialachman/docs/anteproyecto>
- Le Corbusier (1923). *Vers une architecture*. Paris, Francia: Les éditions Crès et Cia
- Lerma, B. E., De Giorgi, C. y Allione, C. (2011). Designing Pleasurable Products and Interface. En F. Angeli (Ed.), *Design e materiali. Sensorialità sostenibilità progetto* (pp. 51-54). Roma, Italia: FrancoAngeli.
- Loos, A. (1980). *Ornamento y delito y otros escritos*. Barcelona, España: Gustavo Gili.
- Martin, F. P. (2011). Razón y emoción. En R. García y M. Martínez (Ed.), *Arquitectura sustractiva* (pp.103-120). León, España: Fundación Cultural del Colegio de Arquitectos de León.
- Morales, E.C. (2015). *Conceptuación y desarrollo del diseño sensorial desde la percepción táctil y háptica*. (Tesis Doctoral). Universidad Politécnica de Valencia, Valencia, España.
- Pallasma, J. (2006). *Ojos en la piel: La arquitectura y los sentidos*. Barcelona, España: Gustavo Gili, SA.
- Pevsner, N. (1943). *An outline of European Architecture*. Dunfermline, Reino Unido: Penguin Books.
- Plucker, J. A., Beghetto, R. A. y Dow, G T. (2004). Why isn't creativity more important to educational psychologists? Potentials, pitfalls, and future directions in creativity research. *Educational Psychologist* 39, pp: 83-96. Recuperado de [https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1207/s15326985ep3902\\_1](https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1207/s15326985ep3902_1)
- Rasmussen, S. E. (2012). *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro encuentro*. Barcelona, España: Editorial Reverté.
- Saldarriaga, A. (2002). *La Arquitectura como experiencia: espacio, cuerpo y sensibilidad*. Bogotá, Colombia: Villegas Editores.

Sánchez-Fúnez, A. (2013). Búsqueda de los sentidos a través de la arquitectura: un proceso de investigación. *Arte y movimiento* (8), pp: 65-82. Recuperado de <https://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/artymov/article/view/1010>

TAE (2017), *Taller de Arquitectura Emocional*. Recuperado de <http://www.taemocional.com/TAE.html>

Torres-Aguilar, P., Zepedia, N., y Ekdesman, D. (2016). *Menú para visitar museos de una forma emotiva, lúdica, creativa y participante*. Recuperado de [http://huevoamuseologia.net/wp-content/uploads/2016/12/menu\\_para\\_visitar\\_museos.pdf](http://huevoamuseologia.net/wp-content/uploads/2016/12/menu_para_visitar_museos.pdf)

Vázquez, S. (2013). *Patios del silencio: mecanismos arquitectónicos para la emoción en los patios modernos interiorizados y contemplativos en las casas españolas de los años 1950-60*. (Tesis Doctoral). Universidad de La Coruña, La Coruña, España. Recuperado de <http://hdl.handle.net/2183/10336>

Wainwright, O. (2013). *Baubles on pedestal Fullcrum* (67). Recuperado de <https://www.archdaily.com/339461/the-end-of-critique-baubles-on-pedestals/5134fd3bb3fc4b6a41000206-the-end-of-critique-baubles-on-pedestals-image>

Zumthor, P. (2004). *Pensar en la arquitectura*. Barcelona, España: Gustavo Gili.

---

## **Anexos II**

PLANOS DEL PROYECTO DE  
RESTAURACIÓN DEL  
BALNEARIO DE JABALCUZ

---



---

## S U M A R I O

---

**B.1** Planos fase I

**B.2** Planos fase II

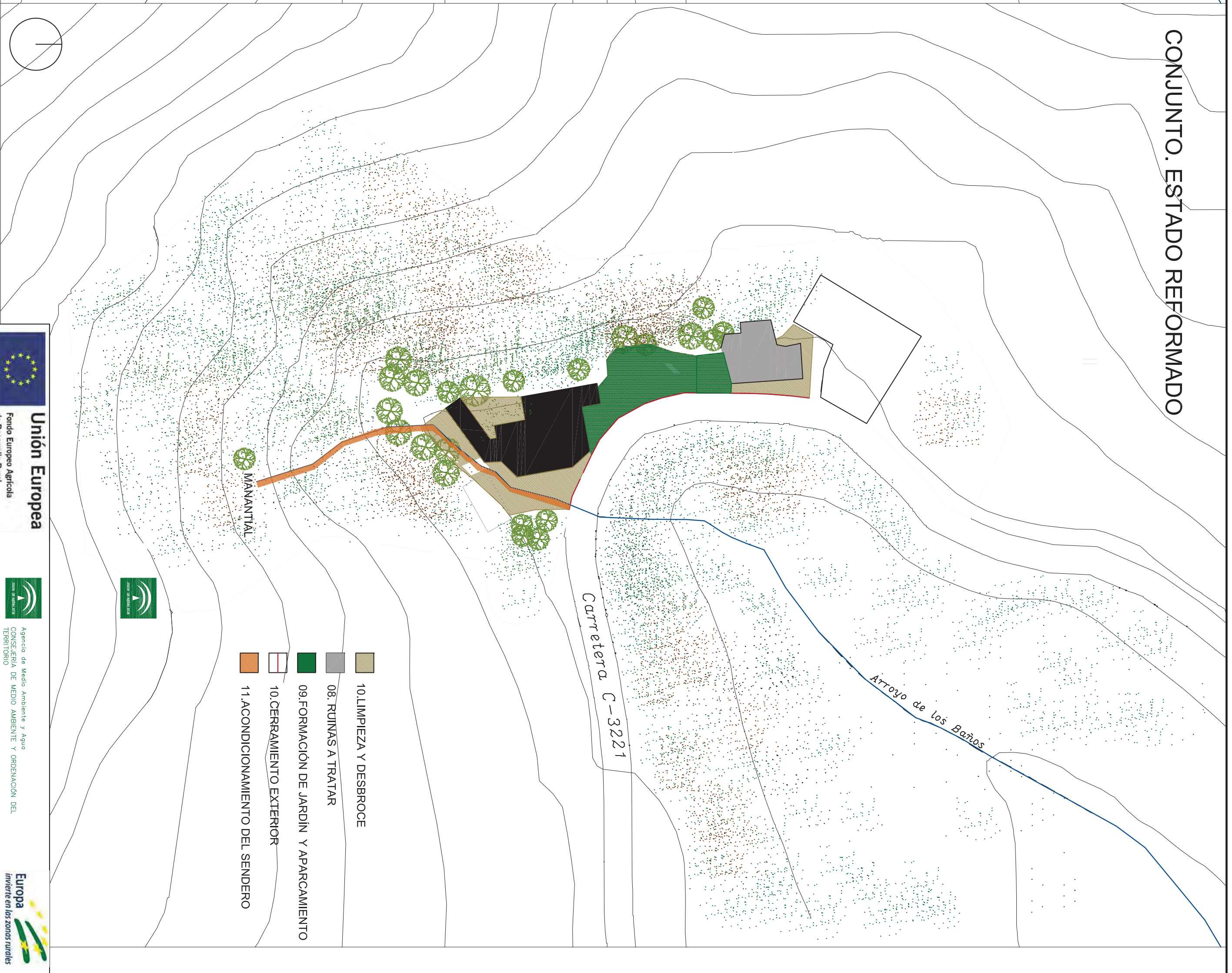
**B.3** Planos reformado fase II



CONJUNTO. ESTADO ACTUAL



CONJUNTO. ESTADO REFORMADO



Fondo Europeo Agrícola de Desarrollo Rural



Agencia de Medio Ambiente y Agua  
CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE Y ORDENACIÓN DEL TERRITORIO



Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación

06\_JA\_323\_A.01\_FI RESTAURACIÓN, MEJORA Y PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO RURAL EN LA PROVINCIA DE JAÉN. T.M. DE JAÉN

PLANO DE CONJUNTO ESTADO ACTUAL Y REFORMADO

4.1.1

Autor:

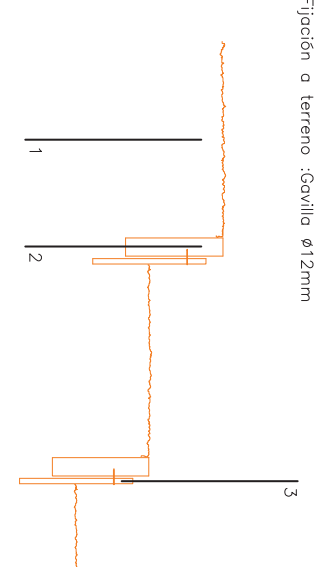
Fdo.: Ana Sánchez Fúnez  
Arquitecta

Escala: E: 1/750

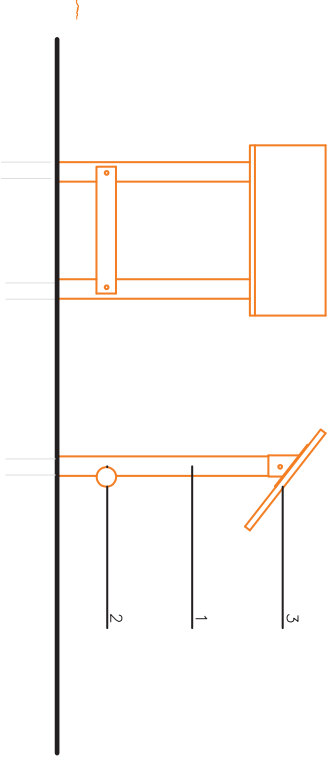
Fecha: Noviembre 2014



1.-Terreno natural  
2.-Elemento de contención: tabla madera de Pino, toluda 2,5cm  
3.-Fijación a terreno: Sochila ø12mm

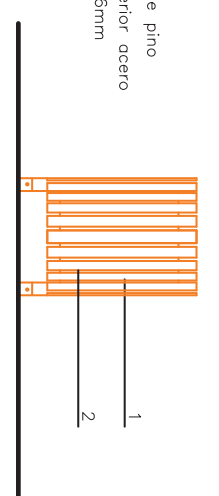


1.-Pavile madera autoclave verde ø8cm  
2.-Travesaño madera autoclave verde ø8cm  
3.-Alfil Chapa corten 5mm

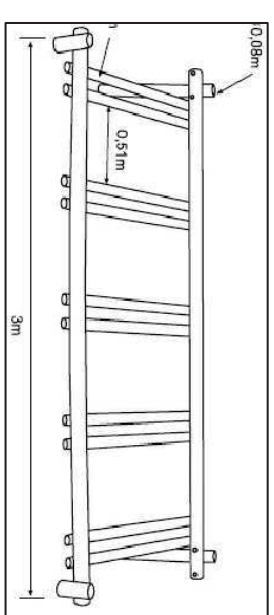


### Detalle formación peldañoado

1.-Madera de pino  
2.-Cubo interior acero cincado sistema



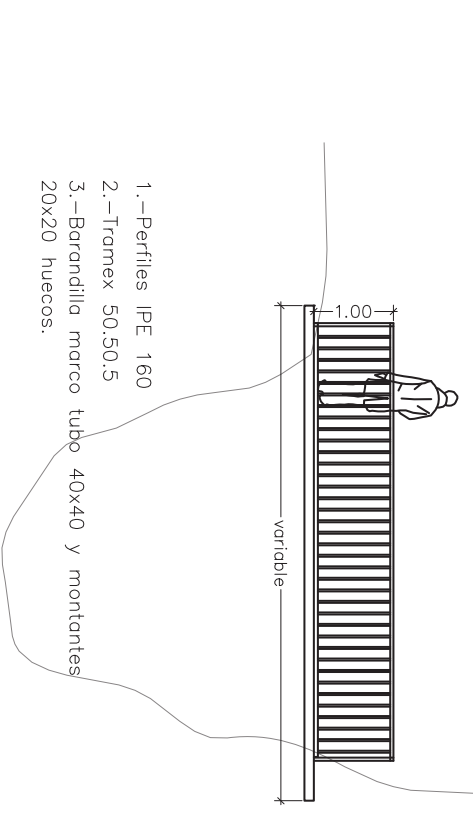
### Panel informativo



### Papelera



### Aparcabicis



1.-Perfiles ipe 160  
2.-Tramex 50,50,5  
3.-Barandilla marco tubo 40x40 y montantes 20x20 huecos.

## ACTUACIONES

### Detalle plataforma mirador

- 1 CERRAMIENTO VALLADO MALLA SIMPLE TORSION 2 M. CON VEGETACION EN SETO.
- 2 CERRAMIENTO PARCELA CON VIAL FORMADO POR MURO DE BLOQUES HORMIGON VISTO Y CERRAJERIA
- 3 FORMACION ZONA AJARDINADA
- 4 SANEADO CORONACION DE MURO MAMPOSTERIA Y ENCAUZAMIENTO DE AGUA EXPLANADA PARA FORMACION DE APARCAMIENTO
- 5 VALLAS TIPO SENDERO
- 6 LIMPIEZA Y CONSOLIDACION RUINAS EN ZONA INFLUENCIA DEL SENDERO
- 7 ENCAUZAMIENTO DE AGUAS DE LLUVIA PROVINIENTES DEL TRASDOS DEL MURO HACIA ARQUETA EXISTENTE
- 9 ACONDICIONAMIENTO SENDERO
- 10 PLATAFORMA MIRADOR BALNEARIO
- 11 FORMACION PELDAÑEADO
- 12 PAPELERA
- 13 APARCABICIS
- 14 BANCOS

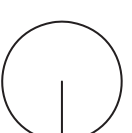
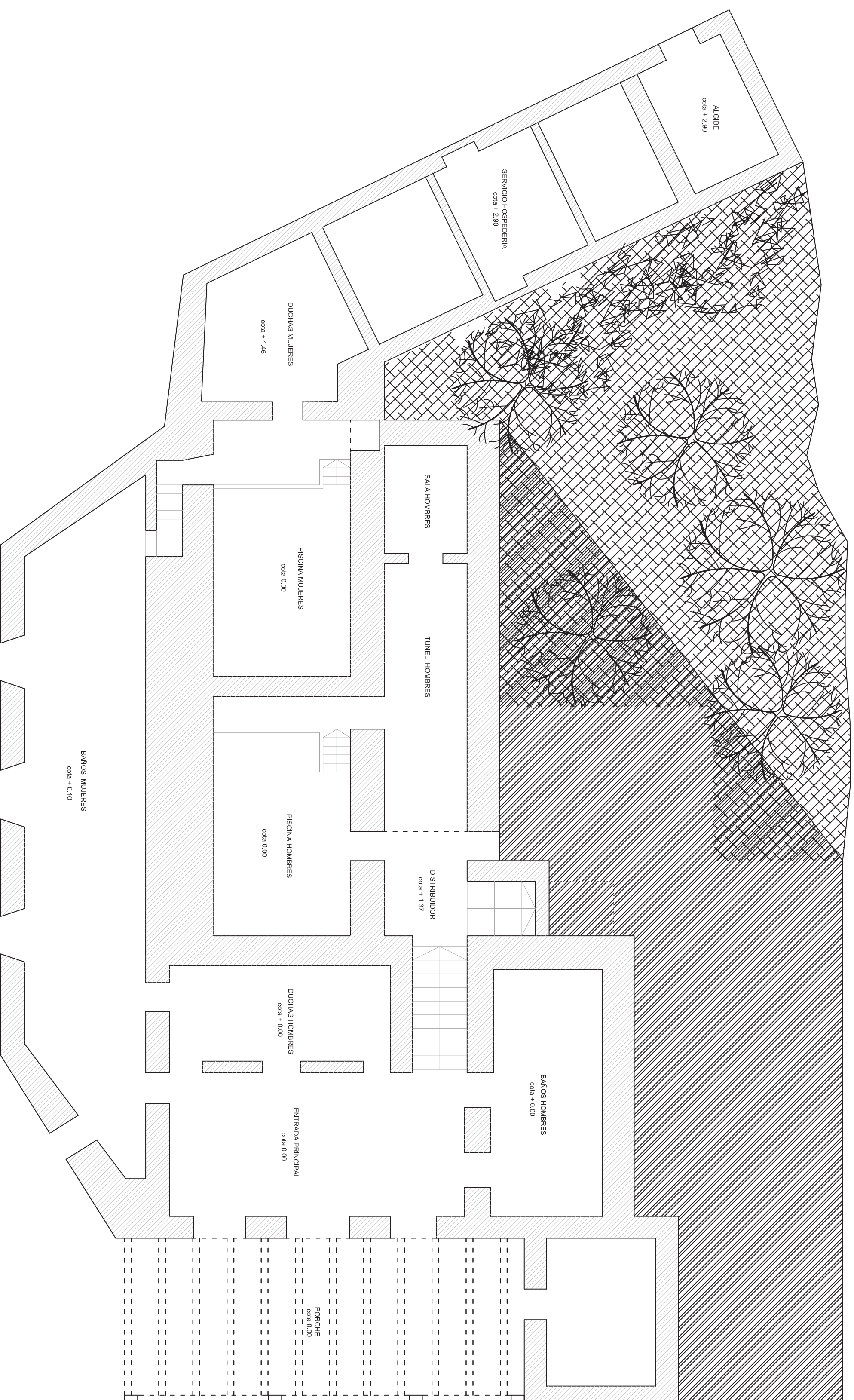


06\_JA\_323\_A\_01\_FI RESTAURACIÓN, MEJORA Y PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO RURAL EN LA PROVINCIA DE JAÉN. T.M. DE JAÉN

PLANO DE CONJUNTO ACTUACIONES. SENDERO AL MANANTIAL

4.1.2

|                                    |                       |
|------------------------------------|-----------------------|
| Autor:                             | Escala:               |
| Fdo.: Ana Sánchez Fúnez Arquitecta | E: 1/500              |
|                                    | Fecha: Noviembre 2014 |




**Unión Europea**  
 Fondo Europeo Agrícola  
 de Desarrollo Rural


 Agencia de Medio Ambiente y Agua  
 CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE Y ORDENACIÓN DEL  
 TERRITORIO

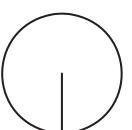
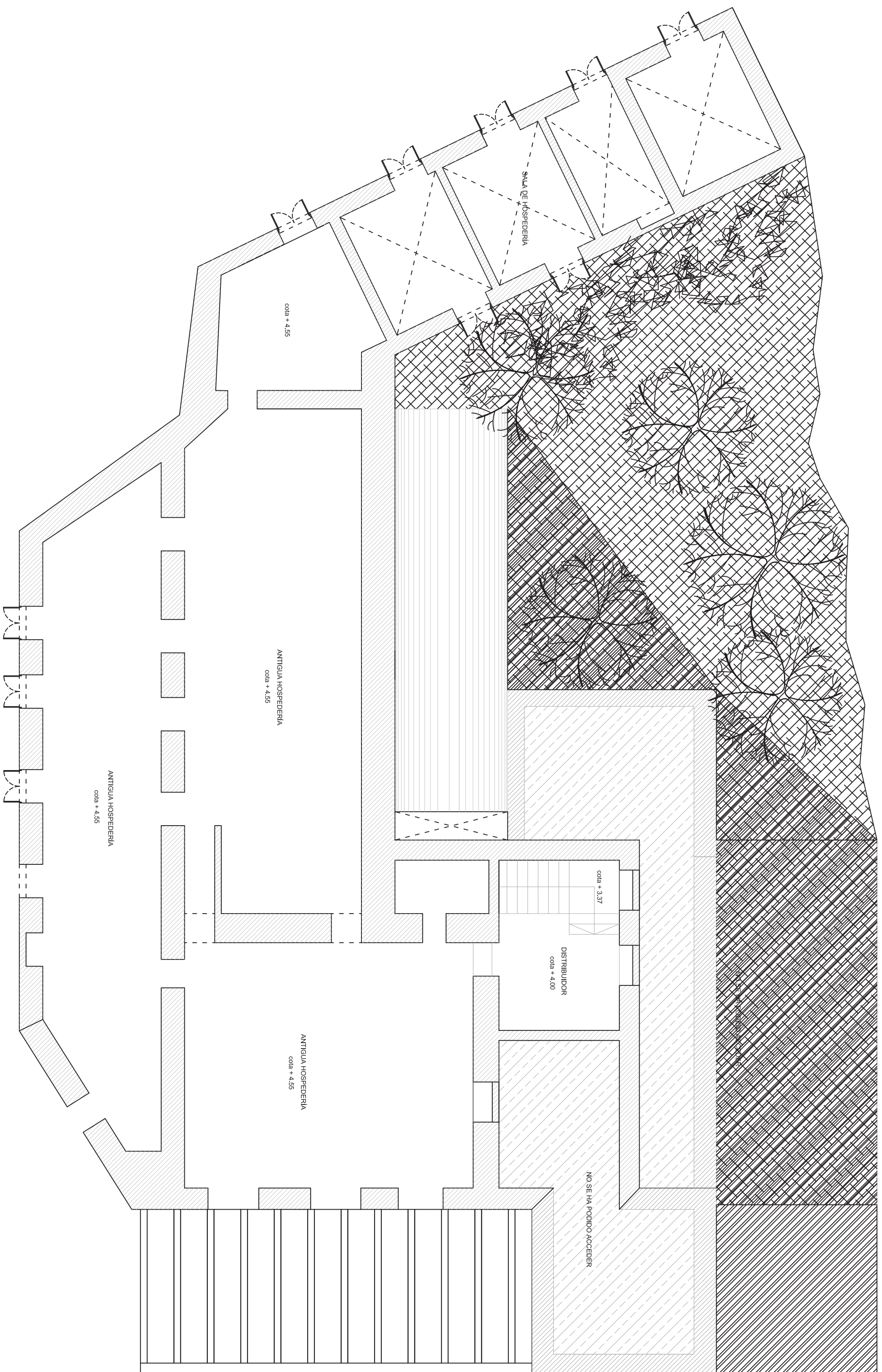

**Europa**  
 Iniciativa de Desarrollo Rural

06\_JA\_323\_A.01\_F1 RESTAURACIÓN, MEJORA Y PUESTA EN VALOR DEL  
 PATRIMONIO RURAL EN LA PROVINCIA DE JAÉN. T.M. DE JAÉN

EDIFICIO-BALNEARIO. ESTADO ACTUAL. PLANTA BAJA

**4.1.4**

|                         |                       |
|-------------------------|-----------------------|
| Autor:                  | Escala:               |
| Fdo.: Ana Sánchez Fúnez | E: 1/100              |
| Arquitecta              | Fecha: Noviembre 2014 |




**Unión Europea**  
 Fondo Europeo Agrícola  
 de Desarrollo Rural


 Agencia de Medio Ambiente y Agua  
 CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE Y ORDENACIÓN DEL  
 TERRITORIO


**Europa**  
 Iniciativa de Desarrollo Rural

06\_JA\_323\_A.01\_FI RESTAURACIÓN, MEJORA Y PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO RURAL EN LA PROVINCIA DE JAÉN. T.M. DE JAÉN

EDIFICIO-BAÑEARIO. ESTADO ACTUAL. PLANTAPRIMERA

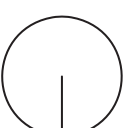
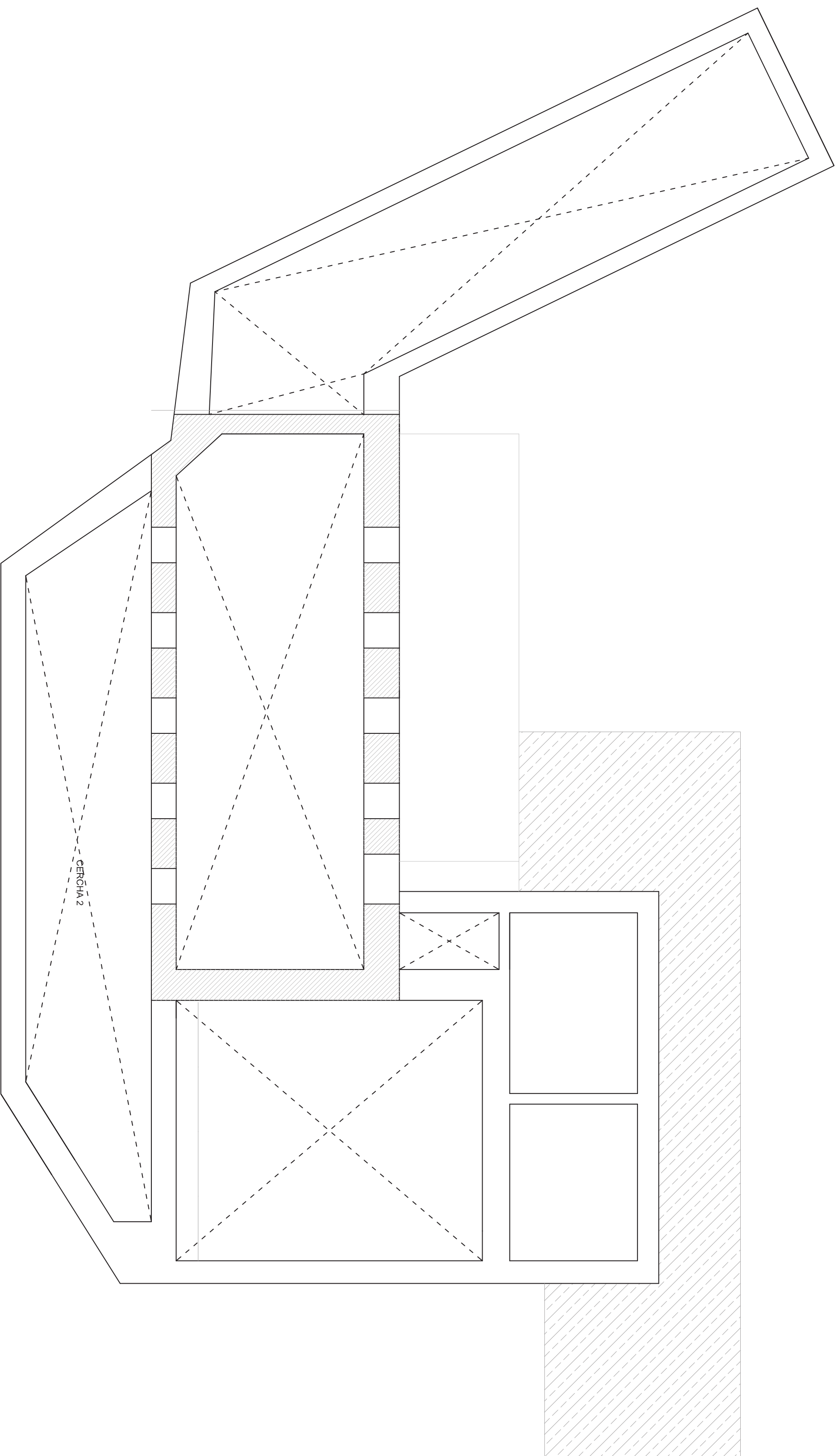
**4.1.5**

Autor:

Escala: E: 1/100

Fdo.: Ana Sánchez Fúnez  
Arquitecta

Fecha: Noviembre 2014



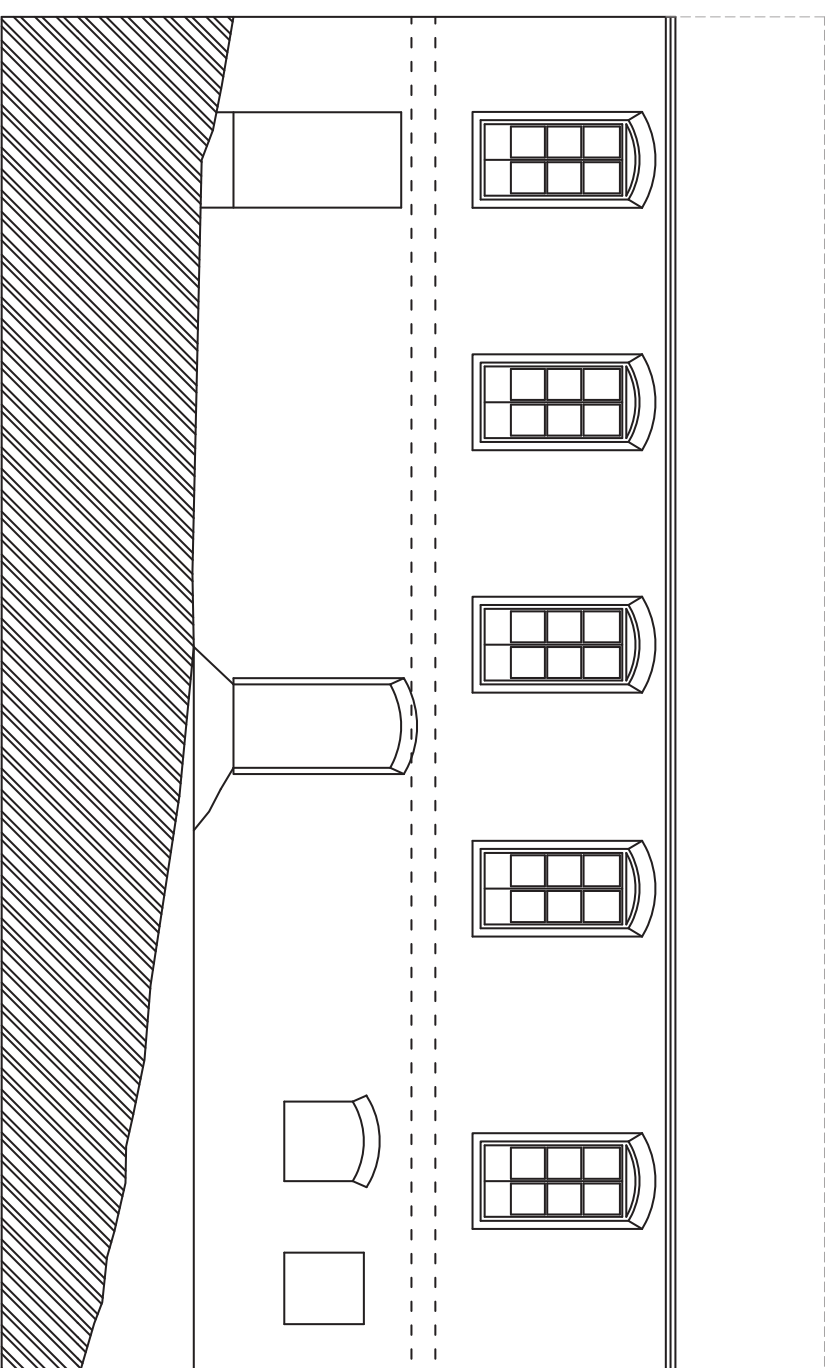
|  |  |  |
|--|--|--|
|  <p><b>Unión Europea</b><br/>Fondo Europeo Agrícola<br/>de Desarrollo Rural</p> |  <p>Agencia de Medio Ambiente y Agua<br/>CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE Y ORDENACIÓN DEL<br/>TERRITORIO</p> |  <p>Europa<br/>Iniciativa de Desarrollo Rural</p> |
|--|--|--|

06\_JA\_323\_A\_01\_F1 RESTAURACIÓN, MEJORA Y PUESTA EN VALOR DEL  
PATRIMONIO RURAL EN LA PROVINCIA DE JAÉN. T.M. DE JAÉN

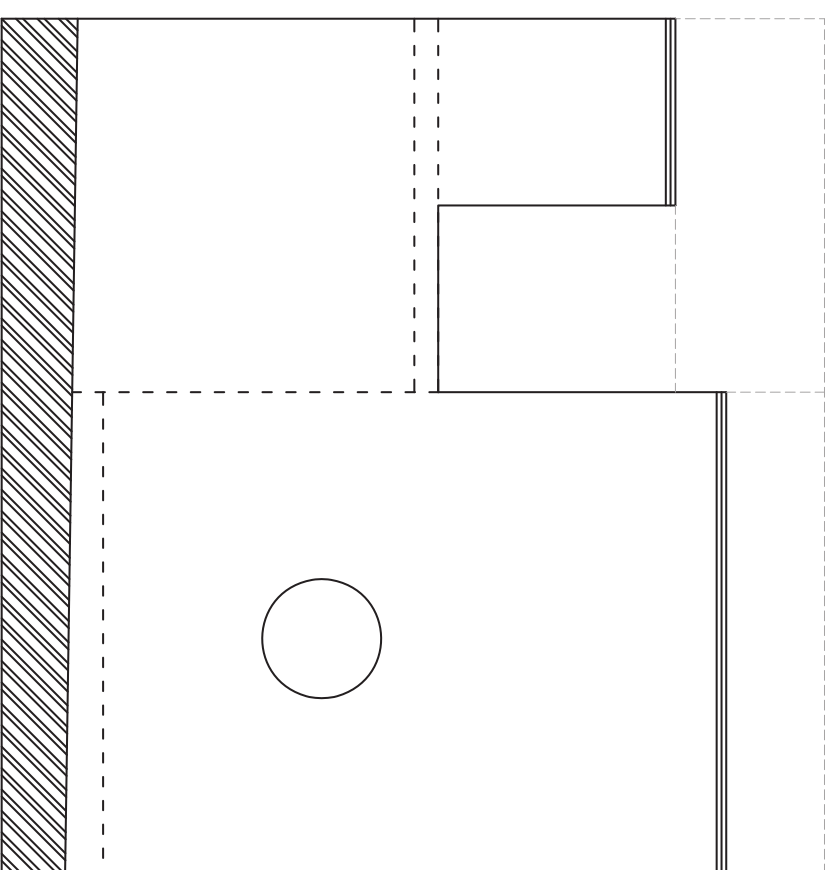
EDIFICIO-BAÑINARIO. ESTADO ACTUAL. PLANTA SEGUNDA

**4.1.6**

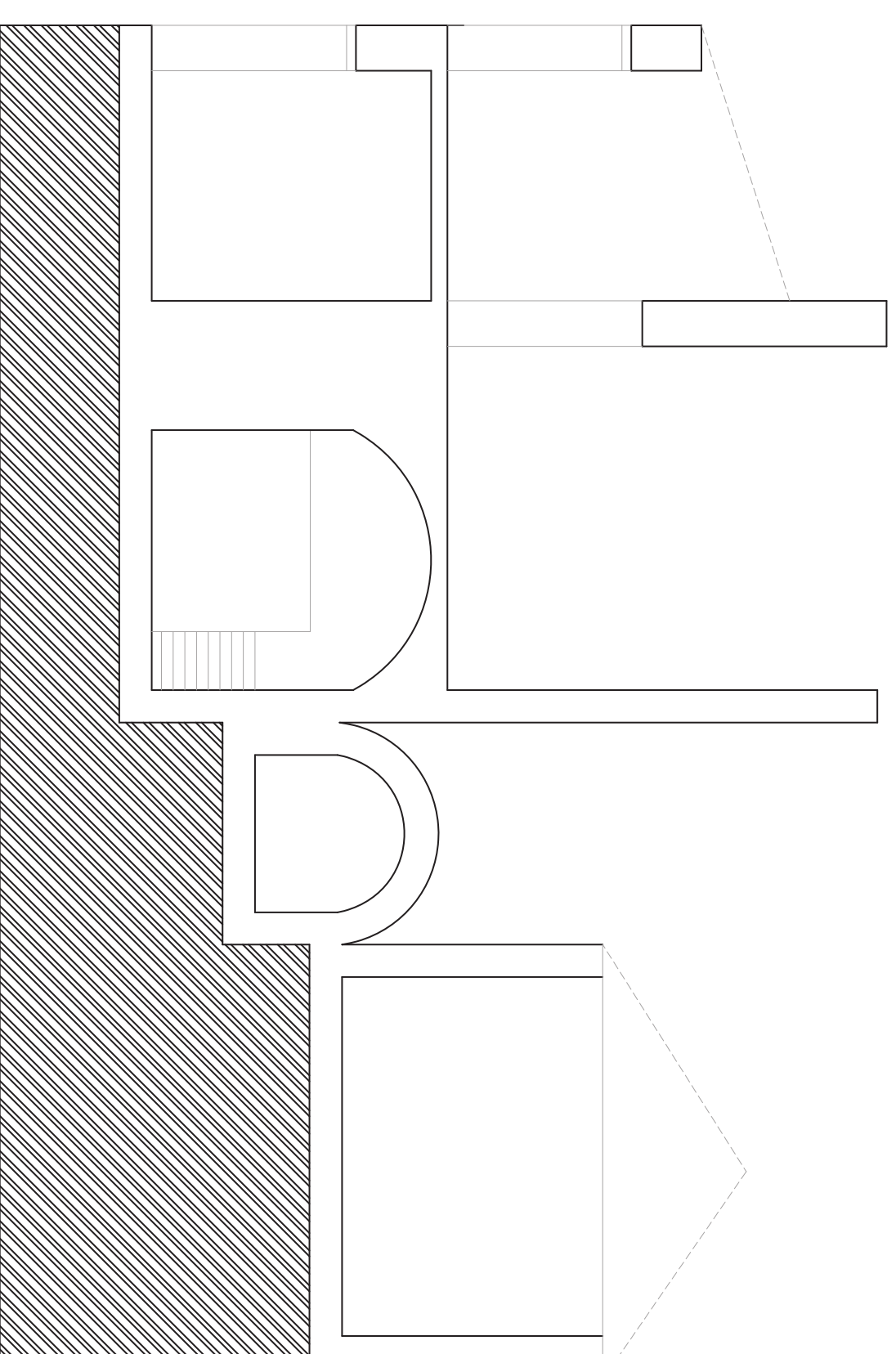
|                                       |                       |
|---------------------------------------|-----------------------|
| Autor:                                | Escala:               |
| Fdo.: Ana Sánchez Fúnez<br>Arquitecta | E: 1/100              |
|                                       | Fecha: Noviembre 2014 |



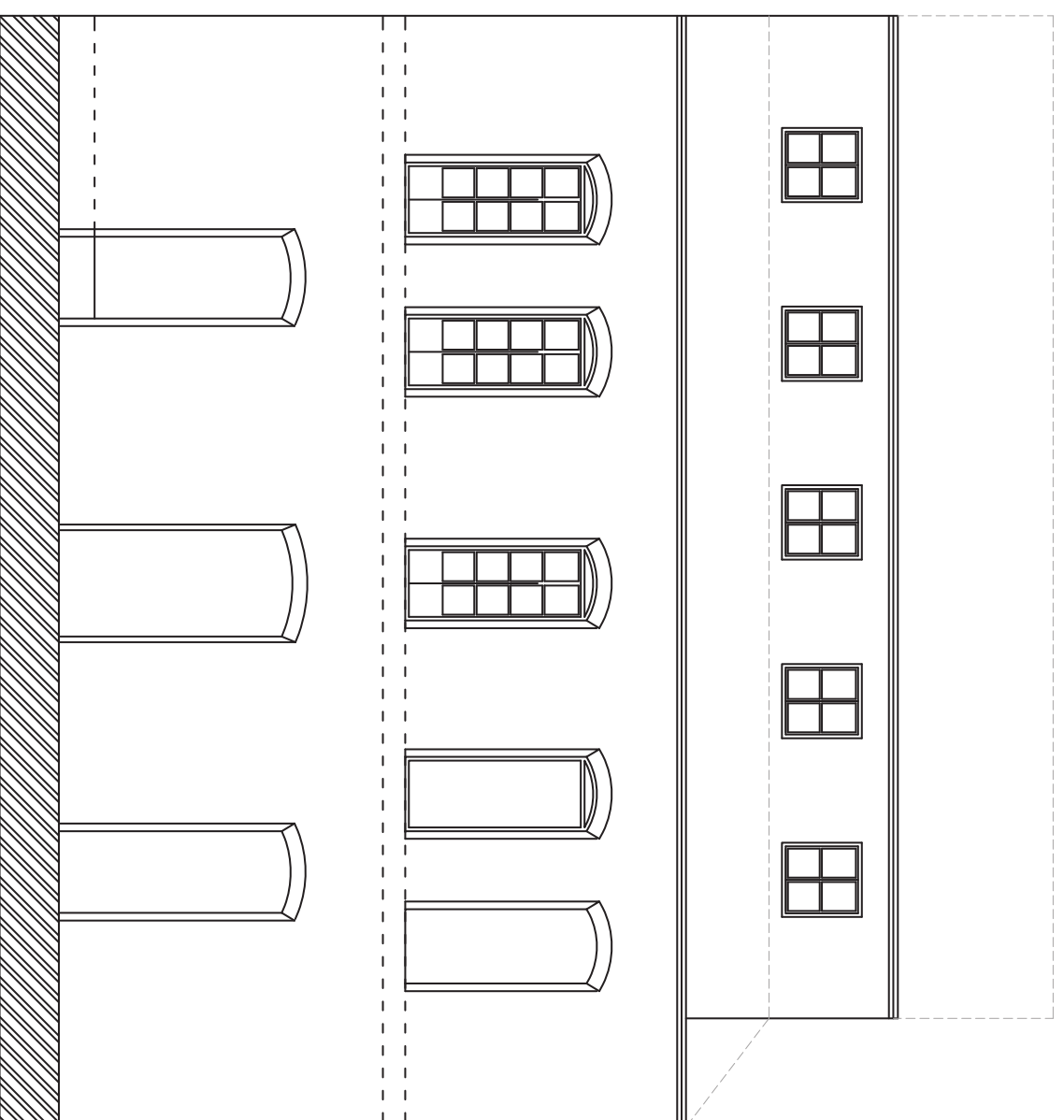
ALZADO SUR



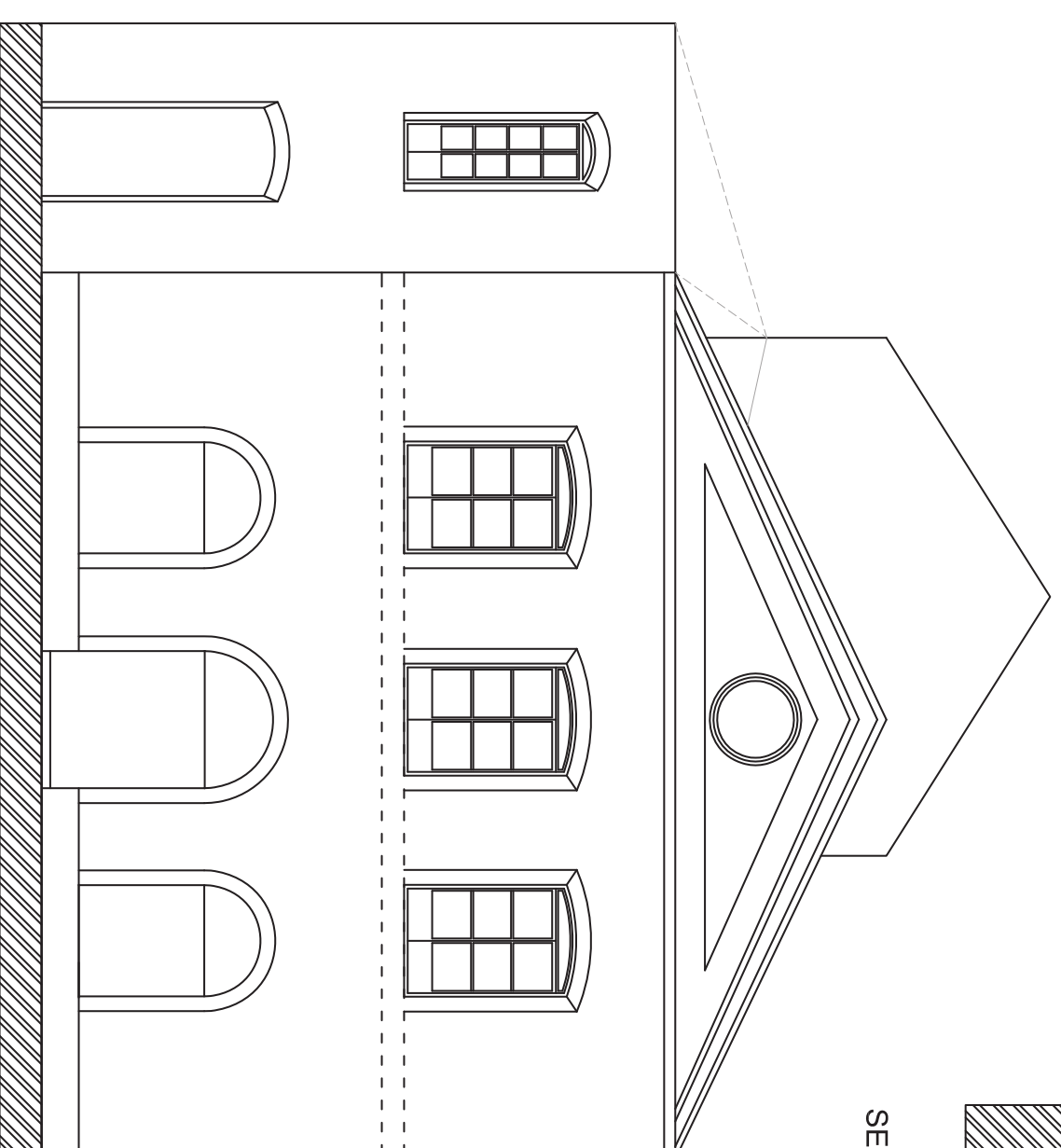
ALZADO CHAFLAN



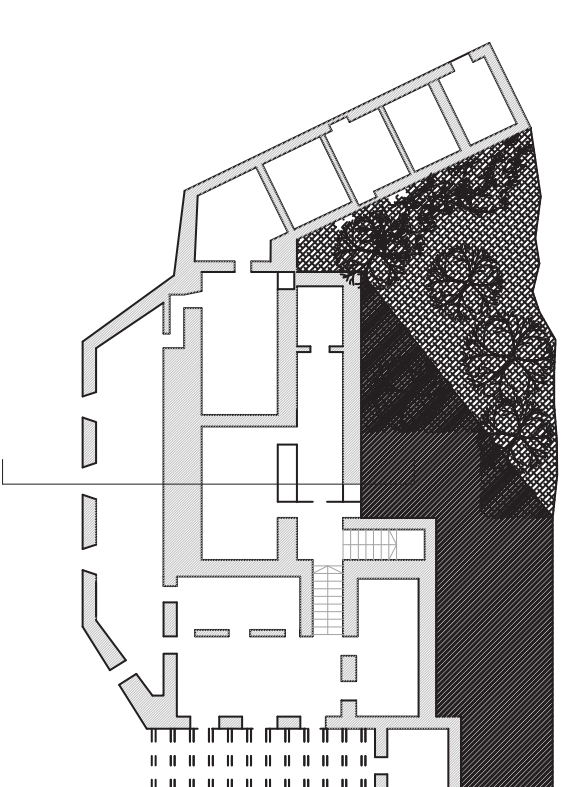
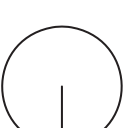
SECCION



ALZADO ESTE



ALZADO NORTE



Unión Europea  
Fondo Europeo Agrícola  
de Desarrollo Rural



Agencia de Medio Ambiente y Agua  
CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE Y ORDENACIÓN DEL  
TERMINO



06\_JA\_323\_A.01\_FI RESTAURACIÓN, MEJORA Y PUESTA EN VALOR DEL  
PATRIMONIO RURAL EN LA PROVINCIA DE JAÉN. T.M. DE JAÉN

EDIFICIO-BALNEARIO. ESTADO ACTUAL. ALZADOS Y SECCIONES

4.1.7

Autor:

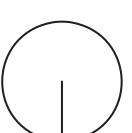
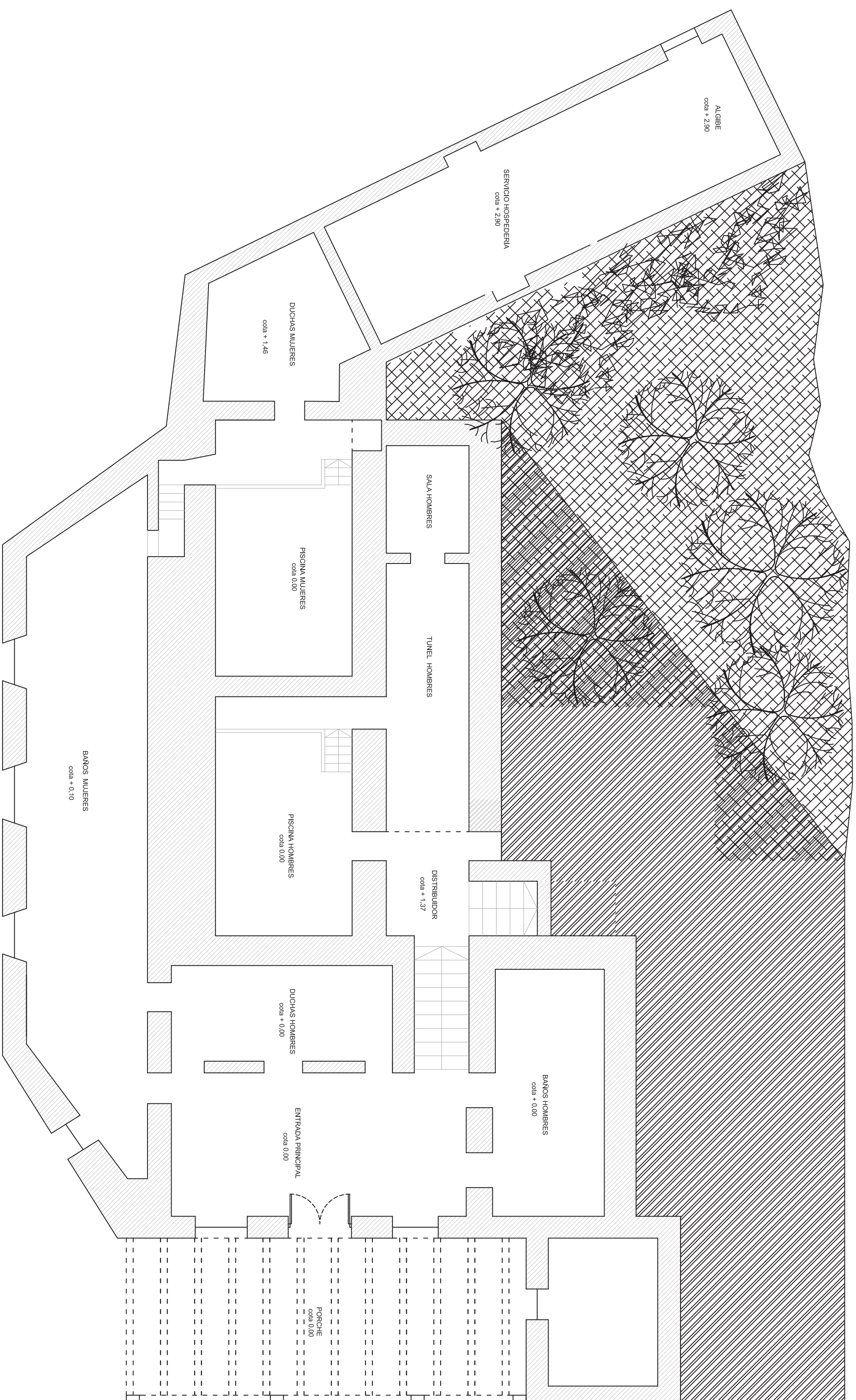
Fdo.: Ana Sánchez Fúnez  
Arquitecta

Escala:

E: 1/100

Fecha:

Noviembre 2014




**Unión Europea**  
 Fondo Europeo Agrícola  
 de Desarrollo Rural


 Agencia de Medio Ambiente y Agua  
 CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE Y ORDENACIÓN DEL  
 TERRITORIO


**Europa**  
 Iniciativa de las Zonas Rurales

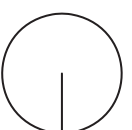
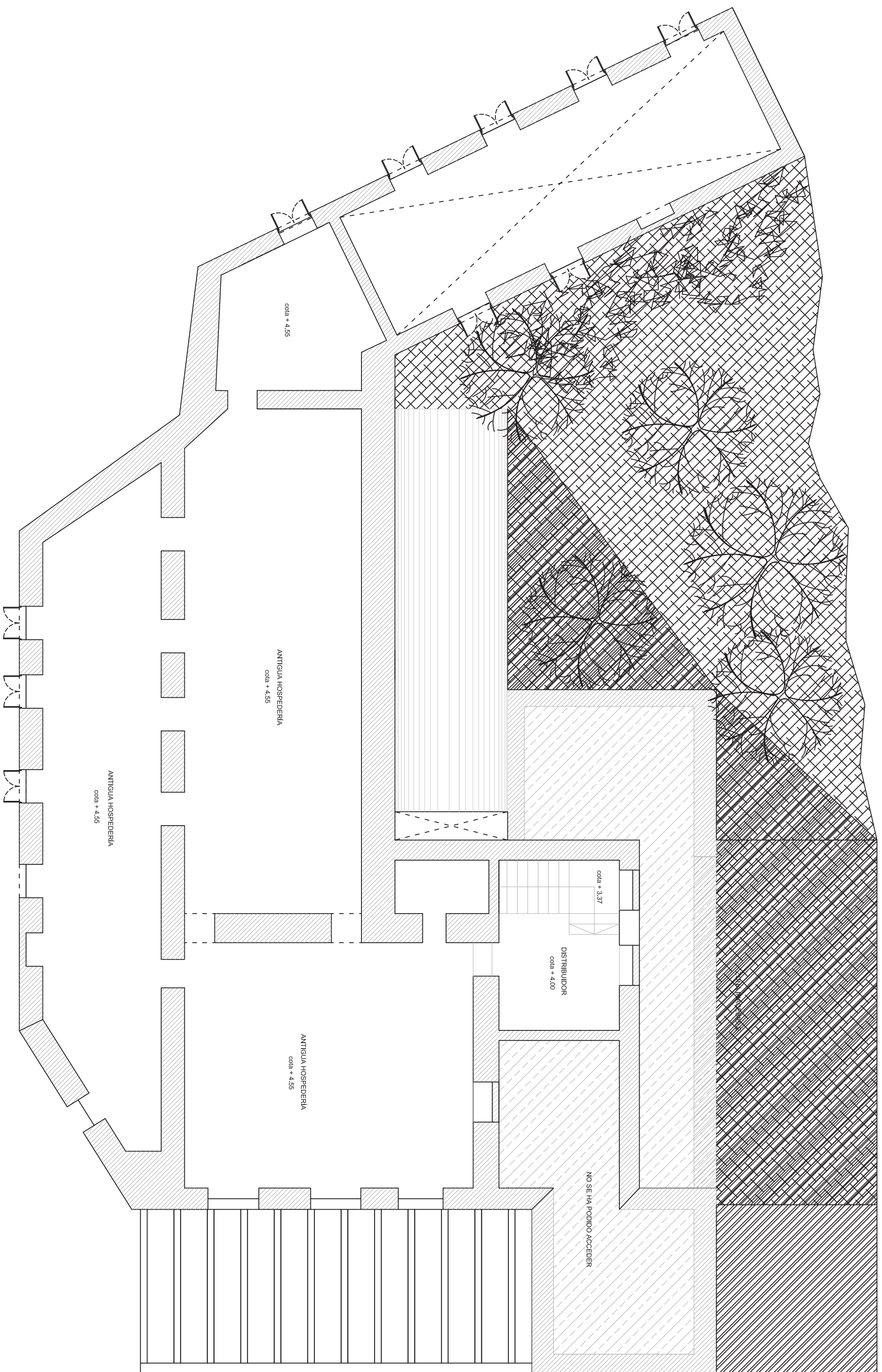
06\_JA\_323\_A\_01\_F1 RESTAURACIÓN, MEJORA Y PUESTA EN VALOR DEL  
 PATRIMONIO RURAL EN LA PROVINCIA DE JAÉN. T.M. DE JAÉN

EDIFICIO-BAÑUARIO. ESTADO REFORMADO. PLANTA BAJA

**4.1.8**

Autor:  
 Fdo.: Ana Sánchez Fúnez  
 Arquitecta

Escala:  
 E: 1/100  
 Fecha:  
 Noviembre 2014




**Unión Europea**  
 Fondo Europeo Agrícola  
 de Desarrollo Rural


 Agencia de Medio Ambiente y Agua  
 CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE Y ORDENACIÓN DEL  
 TERRITORIO


**Europa**  
 Avanzando en los sonos rurales

06\_JA\_323\_A.01\_F1 RESTAURACIÓN, MEJORA Y PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO RURAL EN LA PROVINCIA DE JAÉN. T.M. DE JAÉN

EDIFICIO-BALNEARIO. ESTADO REFORMADO. PLANTA PRIMERA

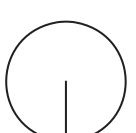
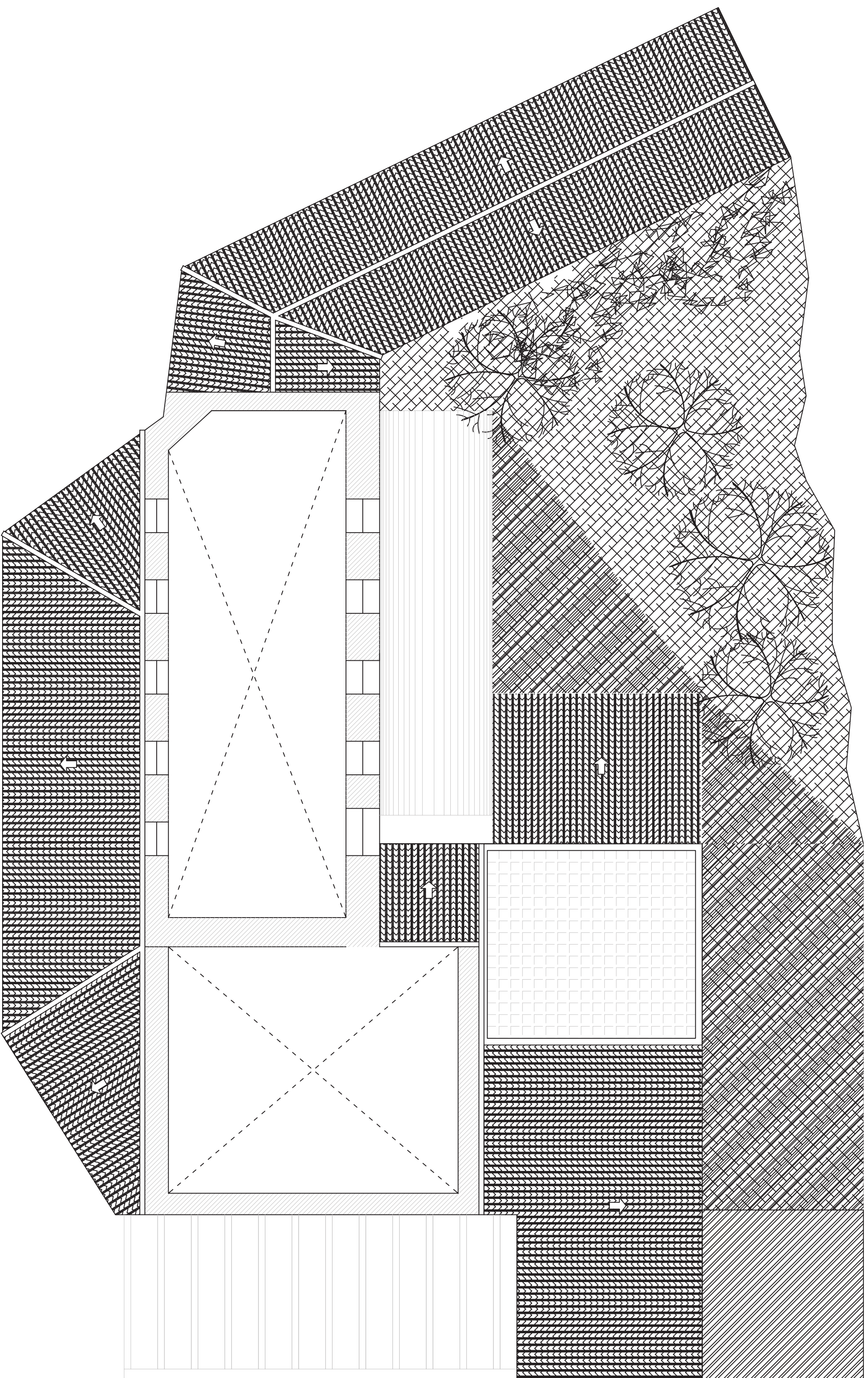
**4.1.9**

Autor:

Escala: E: 1/100

Fdo.: Ana Sánchez Fúnez  
Arquitecta

Fecha: Noviembre 2014



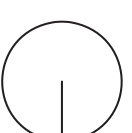
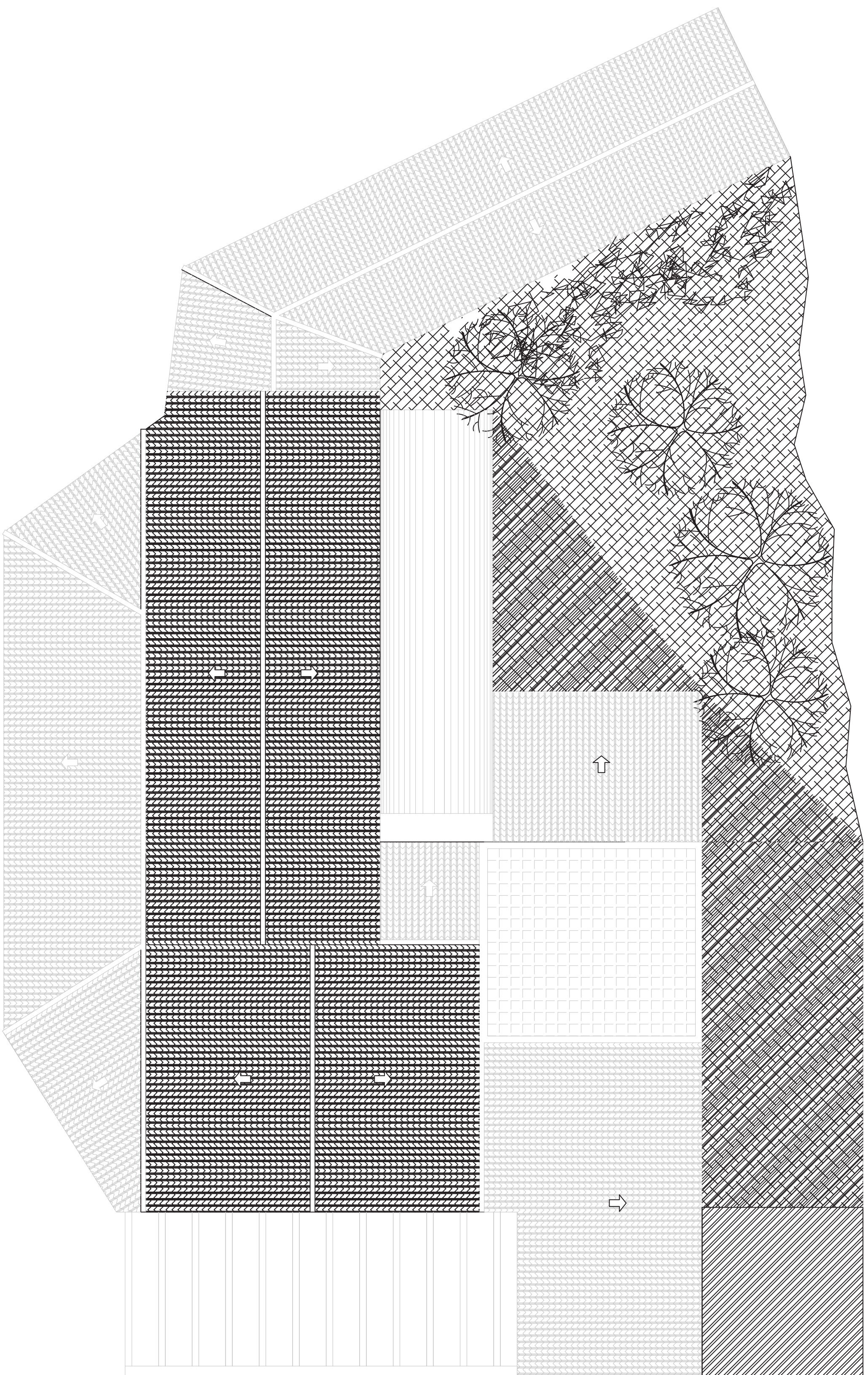
|  |  |  |   |  |
|--|--|--|---|--|
|  | <p><b>Unión Europea</b><br/>Fondo Europeo Agrícola<br/>de Desarrollo Rural</p> |  | <p>Agencia de Medio Ambiente y Agua<br/>CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE Y ORDENACIÓN DEL<br/>TERMINO</p> |  |
|--|--|--|---|--|

06\_JA\_323\_A\_01\_F1 RESTAURACIÓN, MEJORA Y PUESTA EN VALOR DEL  
PATRIMONIO RURAL EN LA PROVINCIA DE JAÉN. T.M. DE JAÉN

EDIFICIO-BAÑEARIO. ESTADO REFORMADO. PLANTA SEGUNDA

**4.1.10**

|        |                                       |         |                |
|--------|---------------------------------------|---------|----------------|
| Autor: | Fdo.: Ana Sánchez Fúnez<br>Arquitecta | Escala: | E: 1/100       |
| Fecha: |                                       | Fecha:  | Noviembre 2014 |



06\_JA\_323\_A\_01\_F1 RESTAURACIÓN, MEJORA Y PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO RURAL EN LA PROVINCIA DE JAÉN. T.M. DE JAÉN

EDIFICIO-BALNEARIO. ESTADO REFORMADO. PLANTA DE CUBIERTAS

**4.1.11**

Autor:

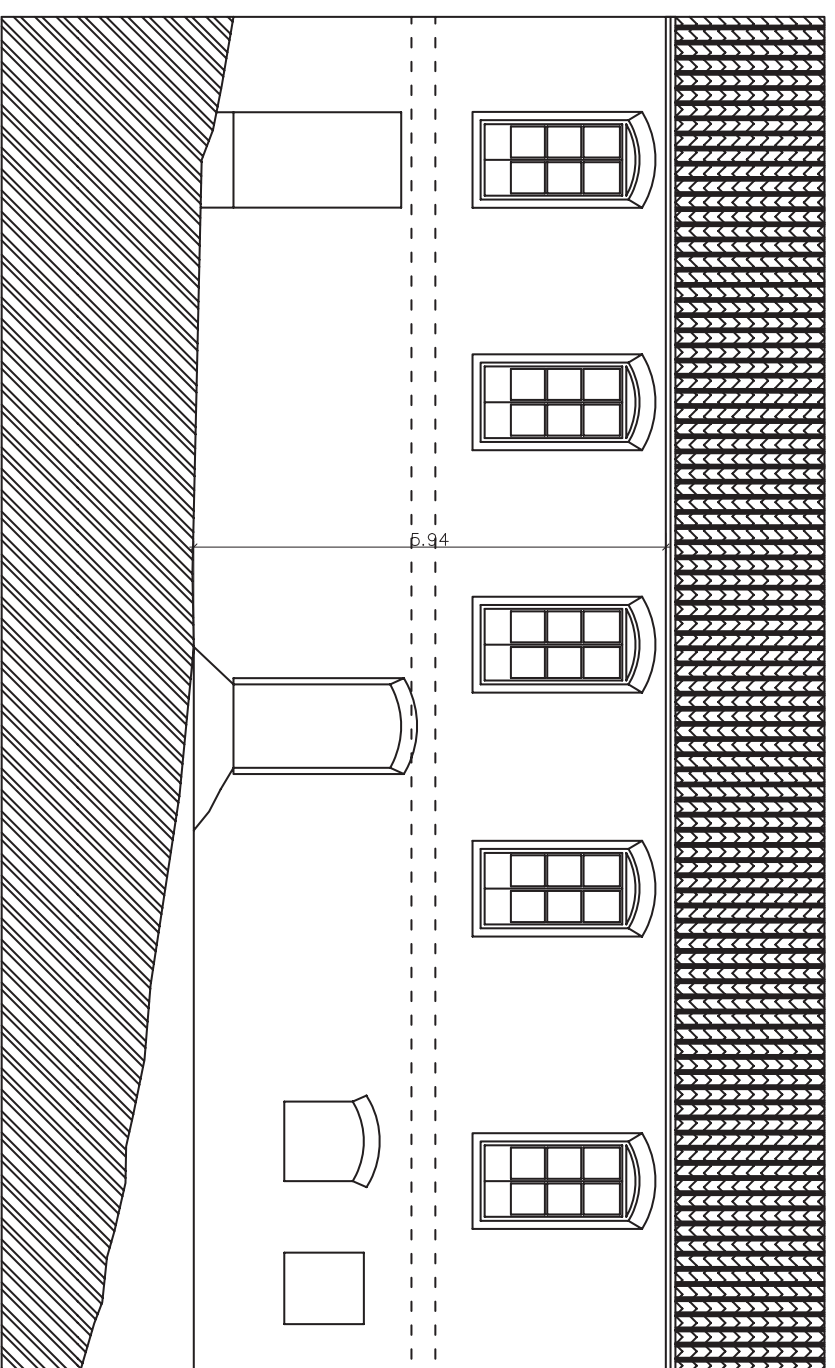
Fdo.: Ana Sánchez Fúnez  
Arquitecta

Escala:

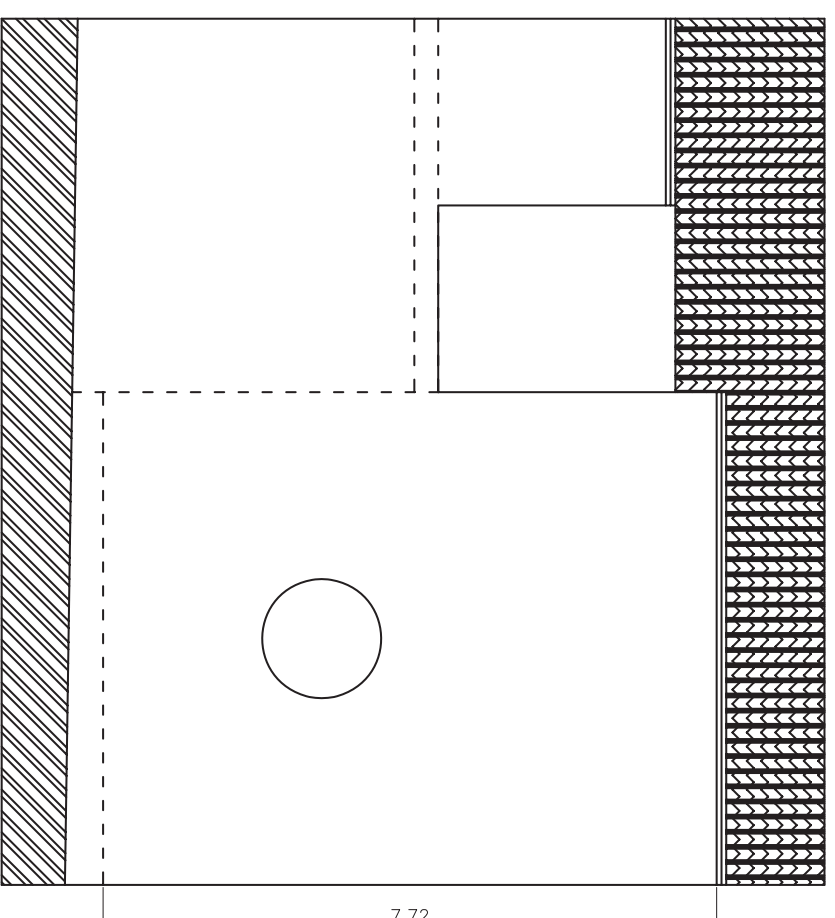
E: 1/100

Fecha:

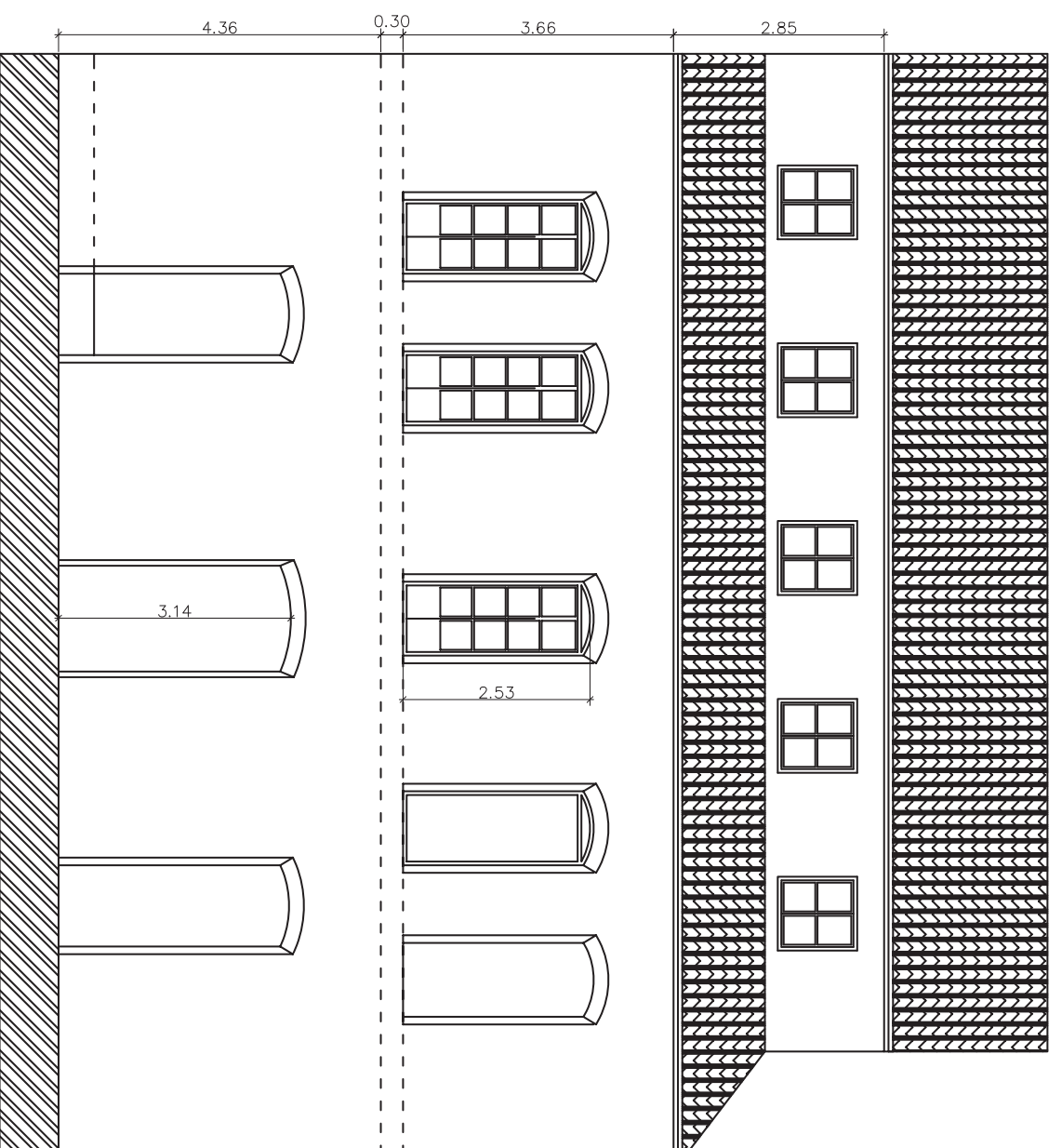
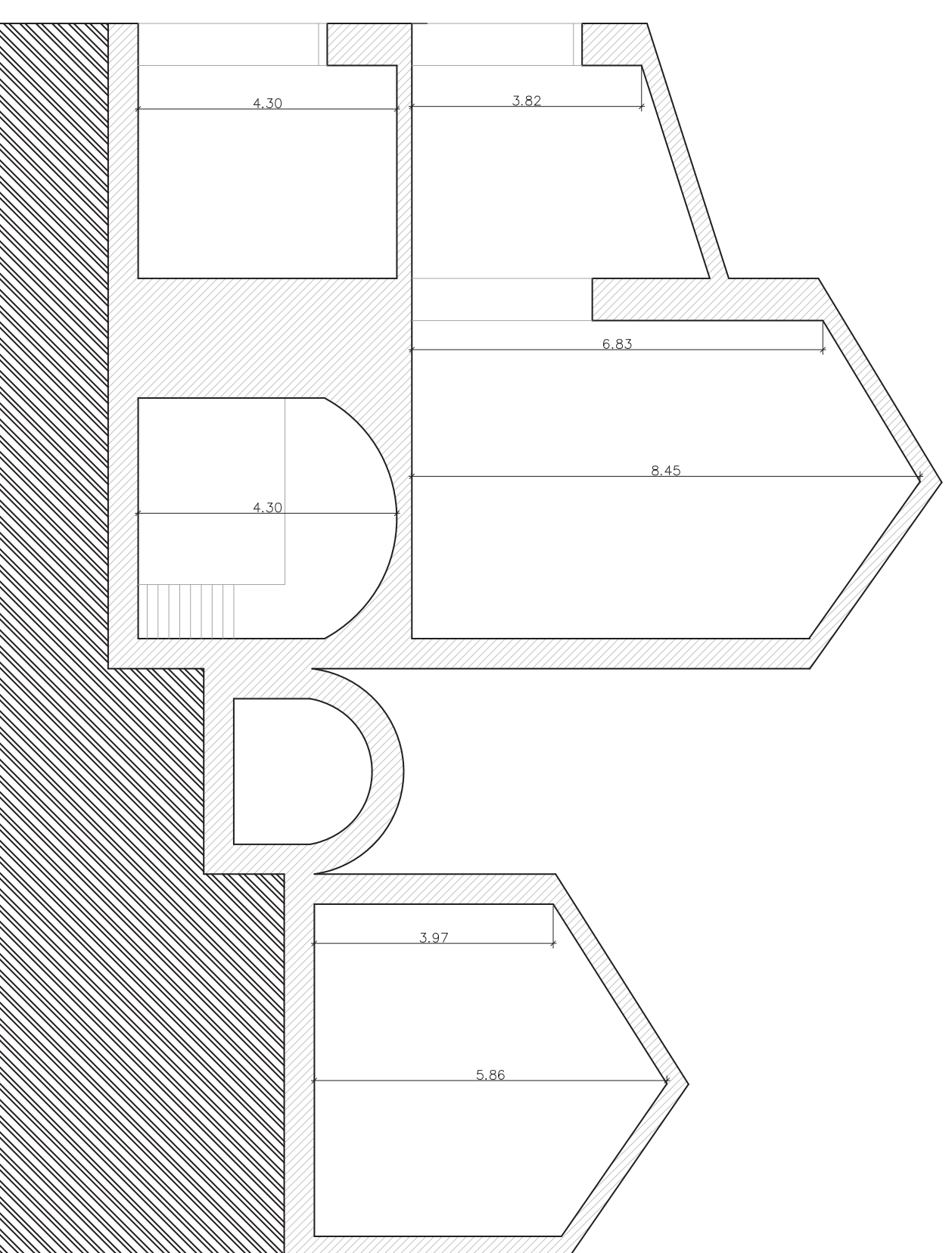
Noviembre 2014



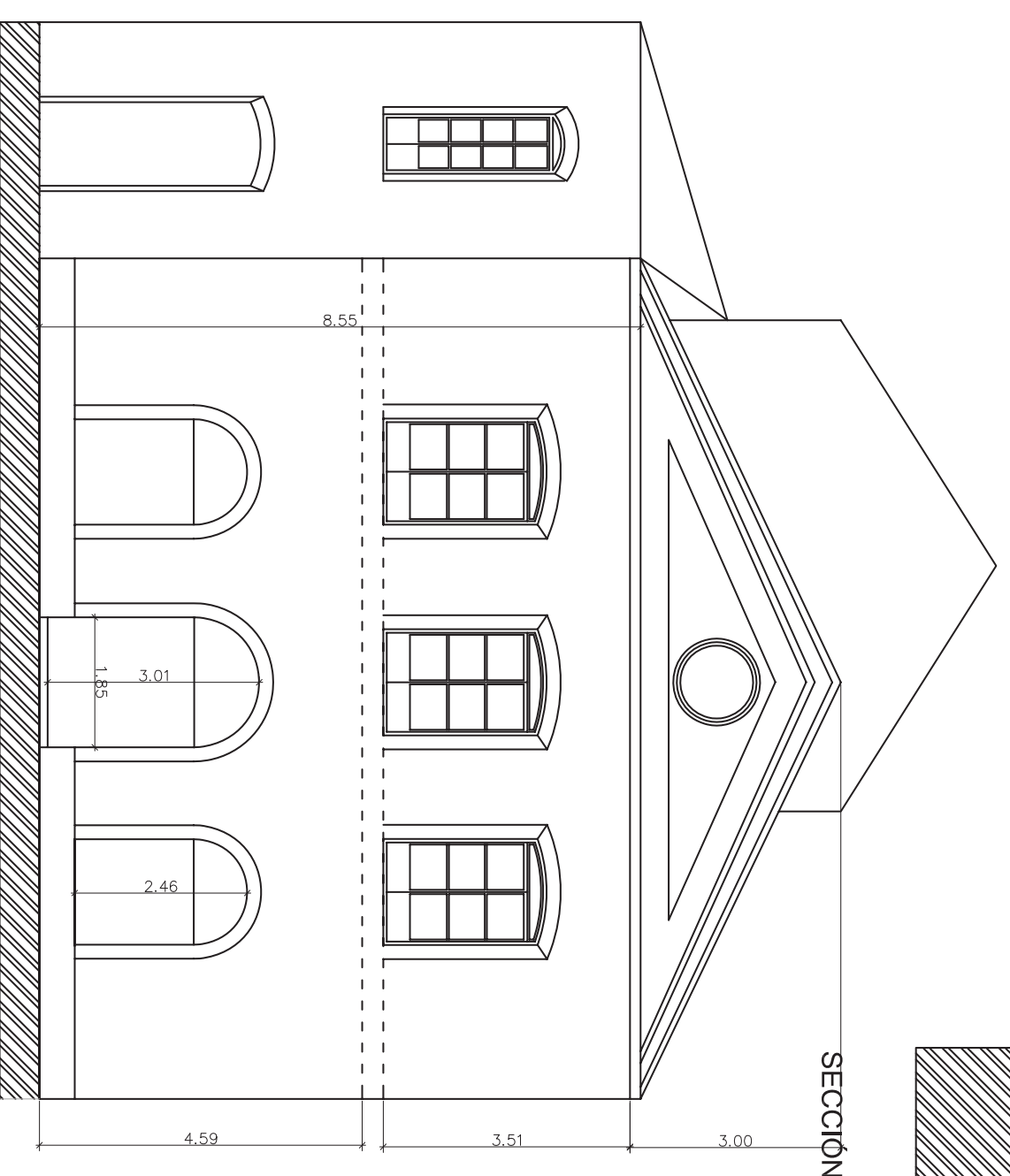
ALZADO SUR



ALZADO CHAFLAN

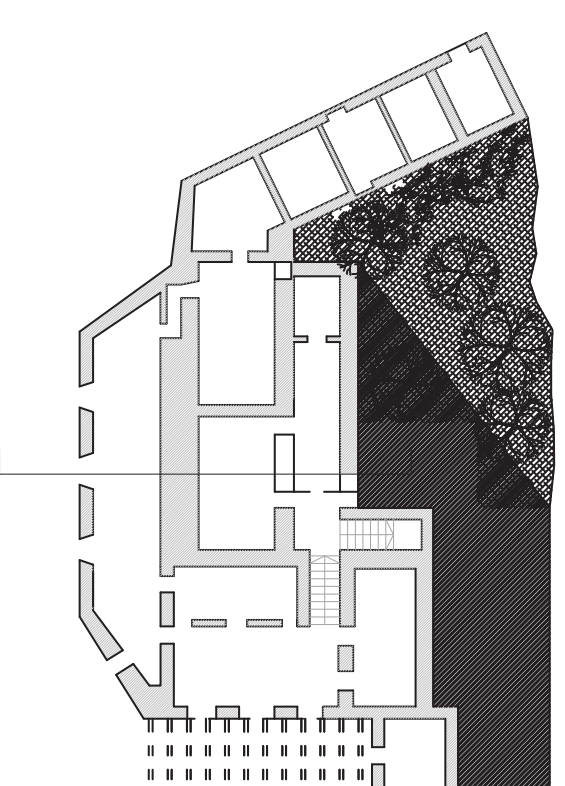


ALZADO ESTE



SECCION

ALZADO NORTE



**Unión Europea**  
Fondo Europeo Agrícola  
de Desarrollo Rural



Agencia de Medio Ambiente y Agua  
CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE Y ORDENACIÓN DEL  
TERMINIO



06\_JA\_323\_A\_01\_F1 RESTAURACIÓN, MEJORA Y PUESTA EN VALOR DEL  
PATRIMONIO RURAL EN LA PROVINCIA DE JAÉN. T.M. DE JAÉN

EDIFICIO-BAÑUARIO. ESTADO REFORMADO. ALZADO Y SECCIONES

**4.1.12**

Autor:

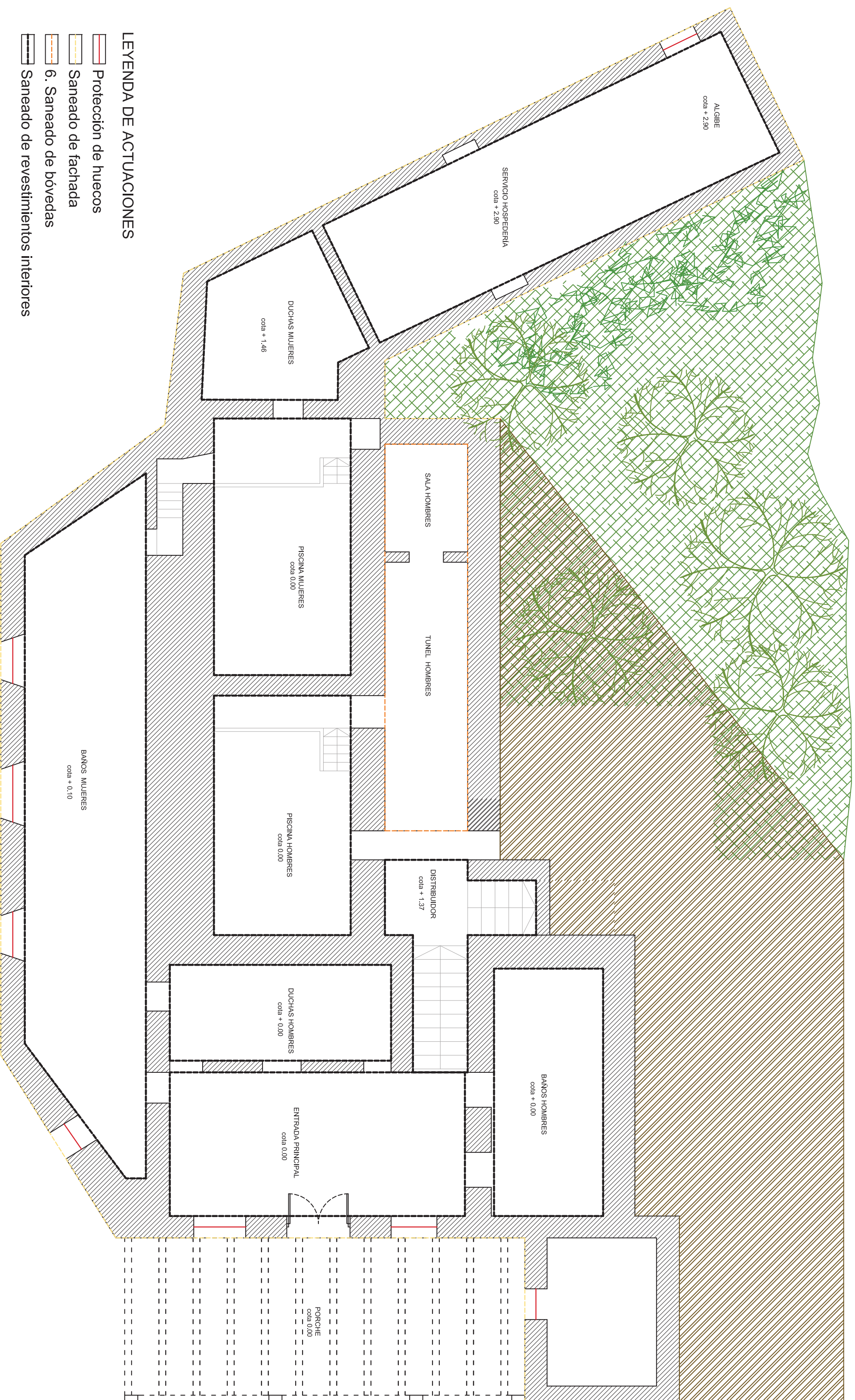
Fdo.: Ana Sánchez Fúnez  
Arquitecta

Escala:





E: 1/100

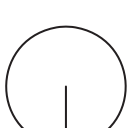
Fecha:

Noviembre 2014



**LEYENDA DE ACTUACIONES**

-  Protección de huecos
-  Saneado de fachada
-  6. Saneado de bóvedas
-  Saneado de revestimientos interiores



**Unión Europea**  
 Fondo Europeo Agrícola de Desarrollo Rural



Agencia de Medio Ambiente y Agua  
 CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE Y ORDENACIÓN DEL TERRITORIO



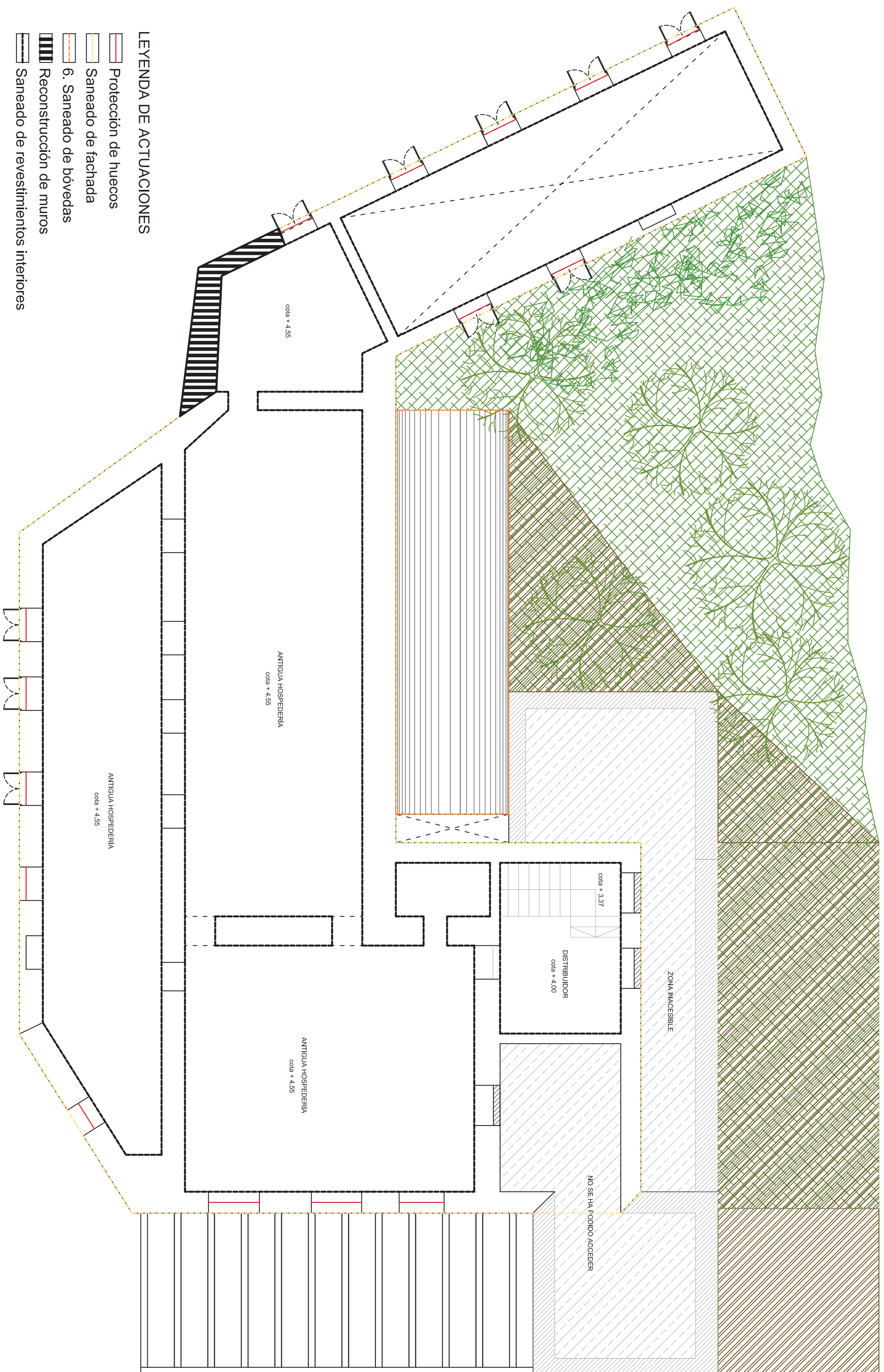
Europa  
 Iniciativa de Desarrollo Rural

06\_JA\_323\_A\_01\_F1 RESTAURACIÓN, MEJORA Y PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO RURAL EN LA PROVINCIA DE JAÉN. T.M. DE JAÉN

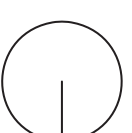
EDIFICIO-BALNEARIO. ACTUACIONES ESTADO REFORMADO. PLANTA BAJA

**4.1.13**

|                                       |                       |
|---------------------------------------|-----------------------|
| Autor:                                | Escala:               |
| Fdo.: Ana Sánchez Fúnez<br>Arquitecta | E: 1/100              |
|                                       | Fecha: Noviembre 2014 |



- LEYENDA DE ACTUACIONES**
- Protección de huecos
  - Saneado de fachada
  - 6: Saneado de bóvedas
  - Reconstrucción de muros
  - Saneado de revestimientos interiores




**Unión Europea**  
 Fondo Europeo Agrícola de Desarrollo Rural


**Agencia de Medio Ambiente y Agua**  
 CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE Y ORDENACIÓN DEL TERRITORIO

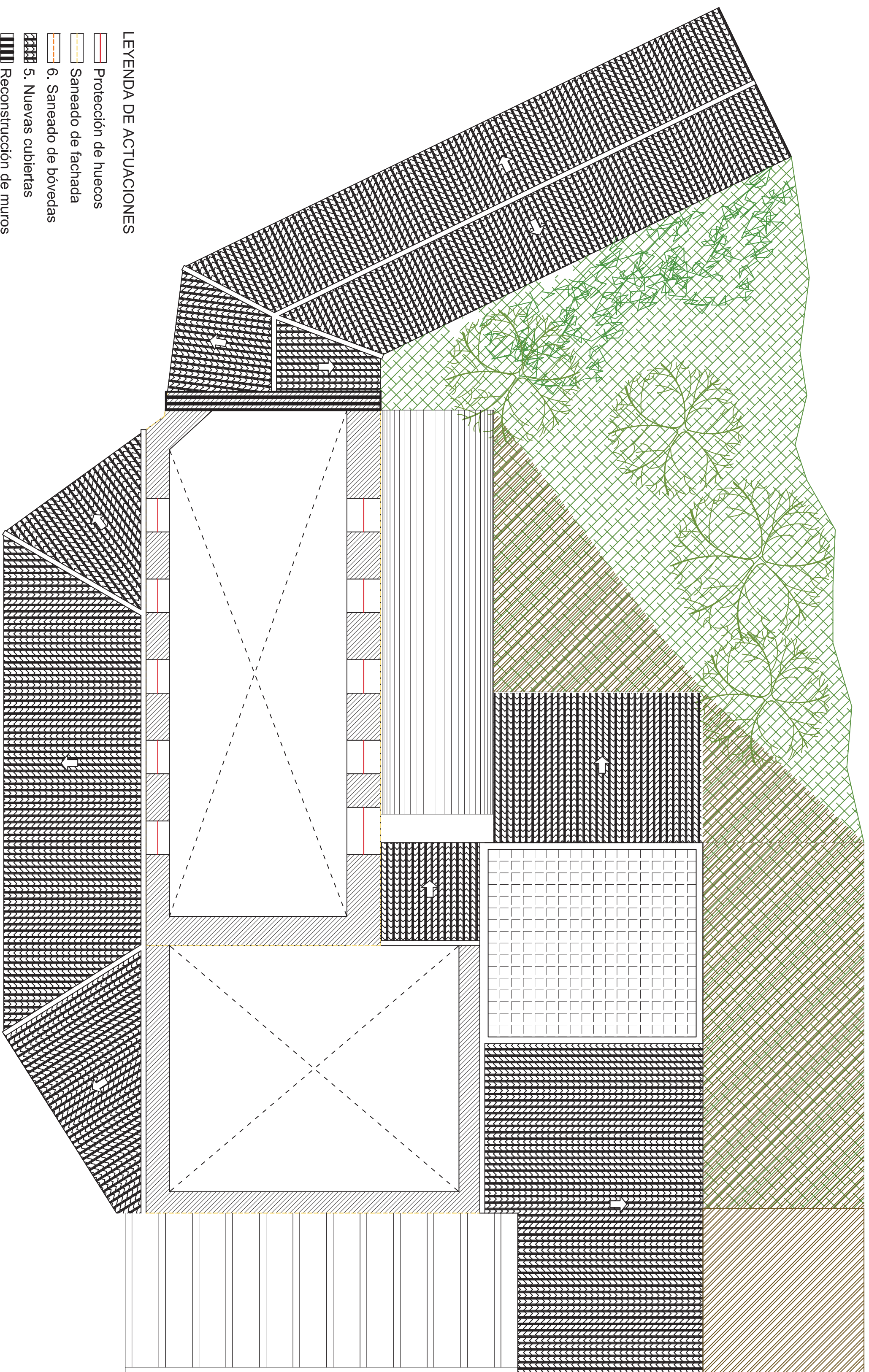

**Europa**  
 Interreg en las zonas rurales

06\_JA\_323\_A.01\_F1 RESTAURACIÓN, MEJORA Y PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO RURAL EN LA PROVINCIA DE JAÉN. T.M. DE JAÉN

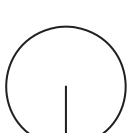
EDIFICIO -BAÑEARIO. ACTUACIONES:ESTADO REFORMADO. PLANTA PRIMERA

**4.1.14**

|                         |                       |
|-------------------------|-----------------------|
| Autor:                  | Escala:               |
| Fdo.: Ana Sánchez Fúnez | E: 1/100              |
| Arquitecta              | Fecha: Noviembre 2014 |



- LEYENDA DE ACTUACIONES**
- Protección de huecos
  - Saneado de fachada
  - 6: Saneado de bóvedas
  - 5: Nuevas cubiertas
  - Reconstrucción de muros



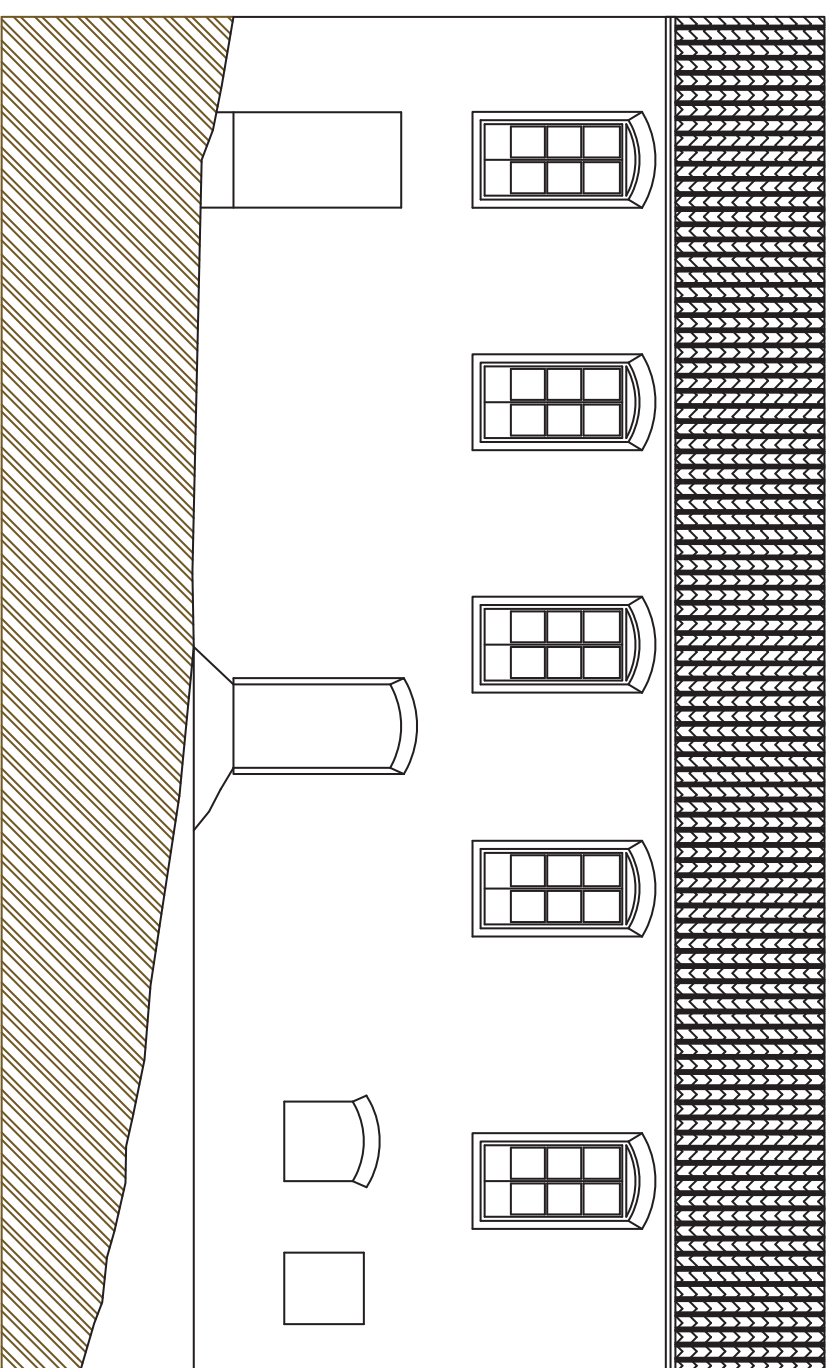
|   |                      |   |   |
|---|----------------------|---|---|
|   | <b>Unión Europea</b> |   | <b>Agencia de Medio Ambiente y Agua</b> |
| <small>Fondo Europeo Agrícola de Desarrollo Rural</small> |                      | <small>CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE Y ORDENACIÓN DEL TERRITORIO</small> |   |

06\_JA\_323\_A\_01\_F1 RESTAURACIÓN, MEJORA Y PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO RURAL EN LA PROVINCIA DE JAÉN. T.M. DE JAÉN

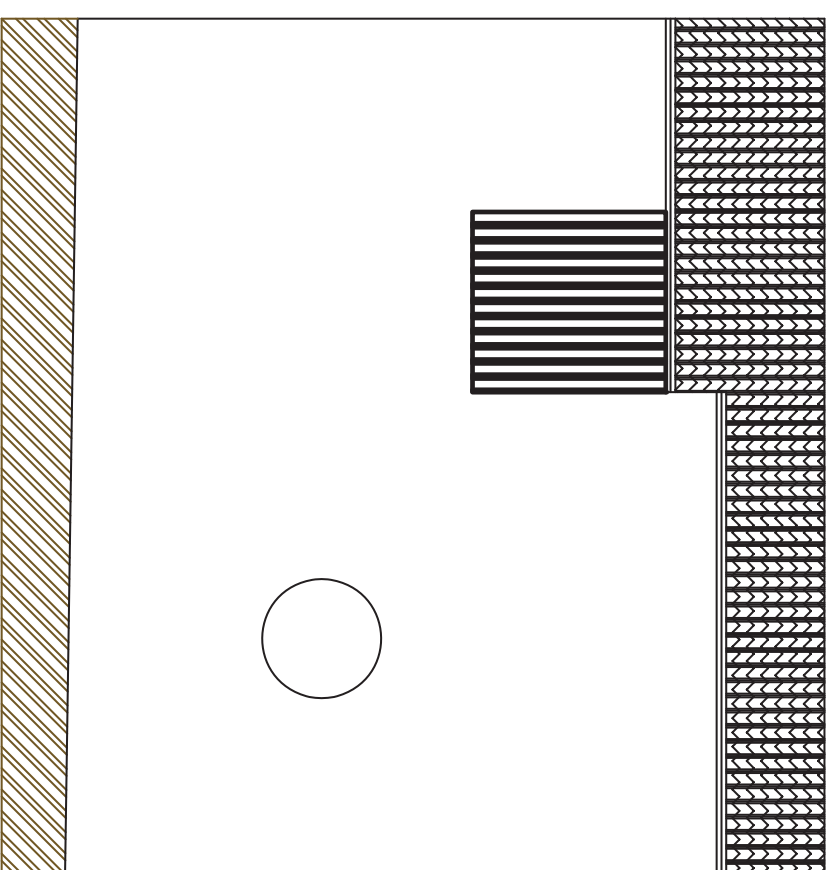
EDIFICIO-BALNEARIO. ACTUACIONES ESTADO REFORMADO. PLANTA SEGUNDA

**4.1.15**

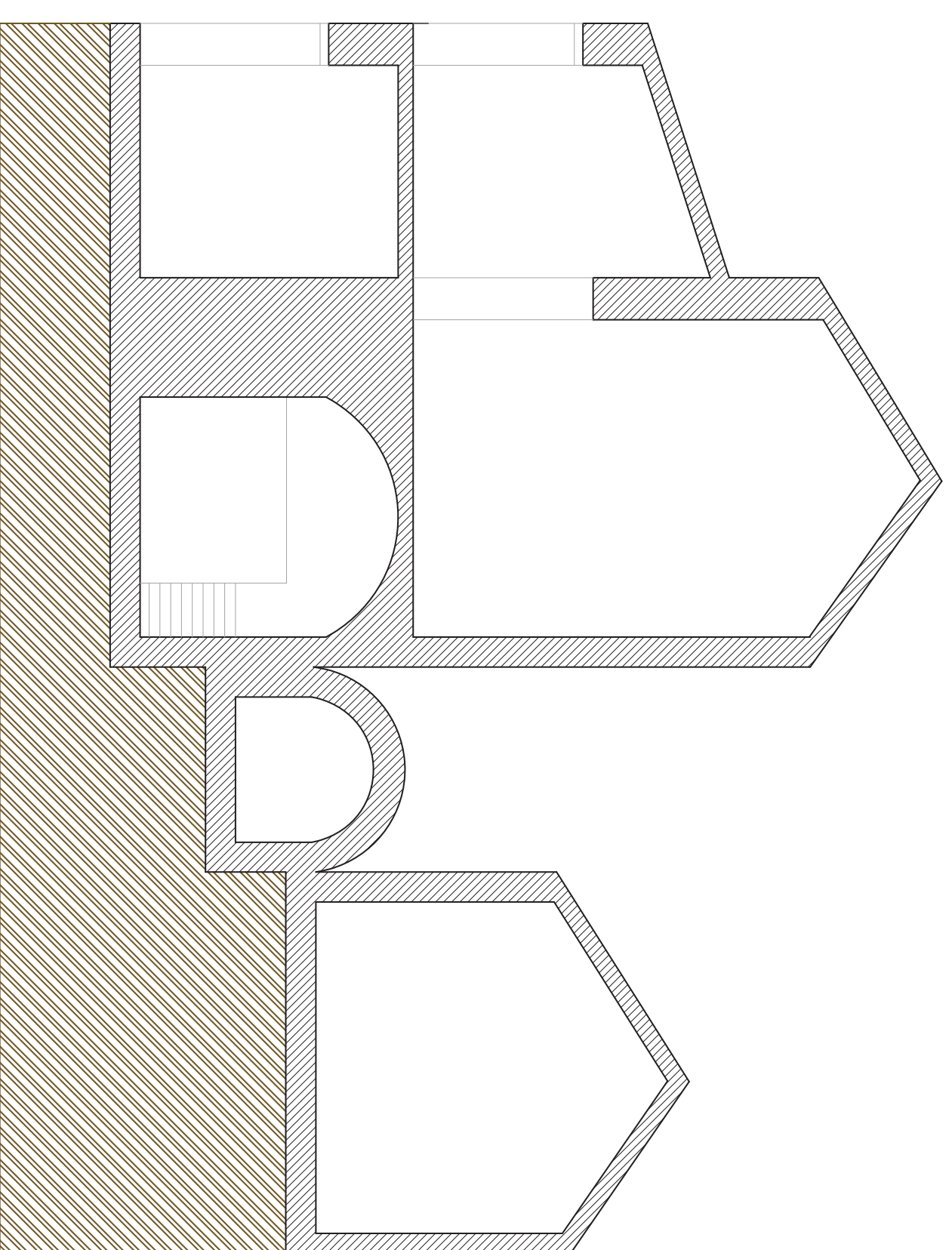
|   |   |
|---|---|
| Autor:<br>Fdo.: Ana Sánchez Fúnez<br>Arquitecta | Escala:<br>E: 1/100<br>Fecha:<br>Noviembre 2014 |
|---|---|



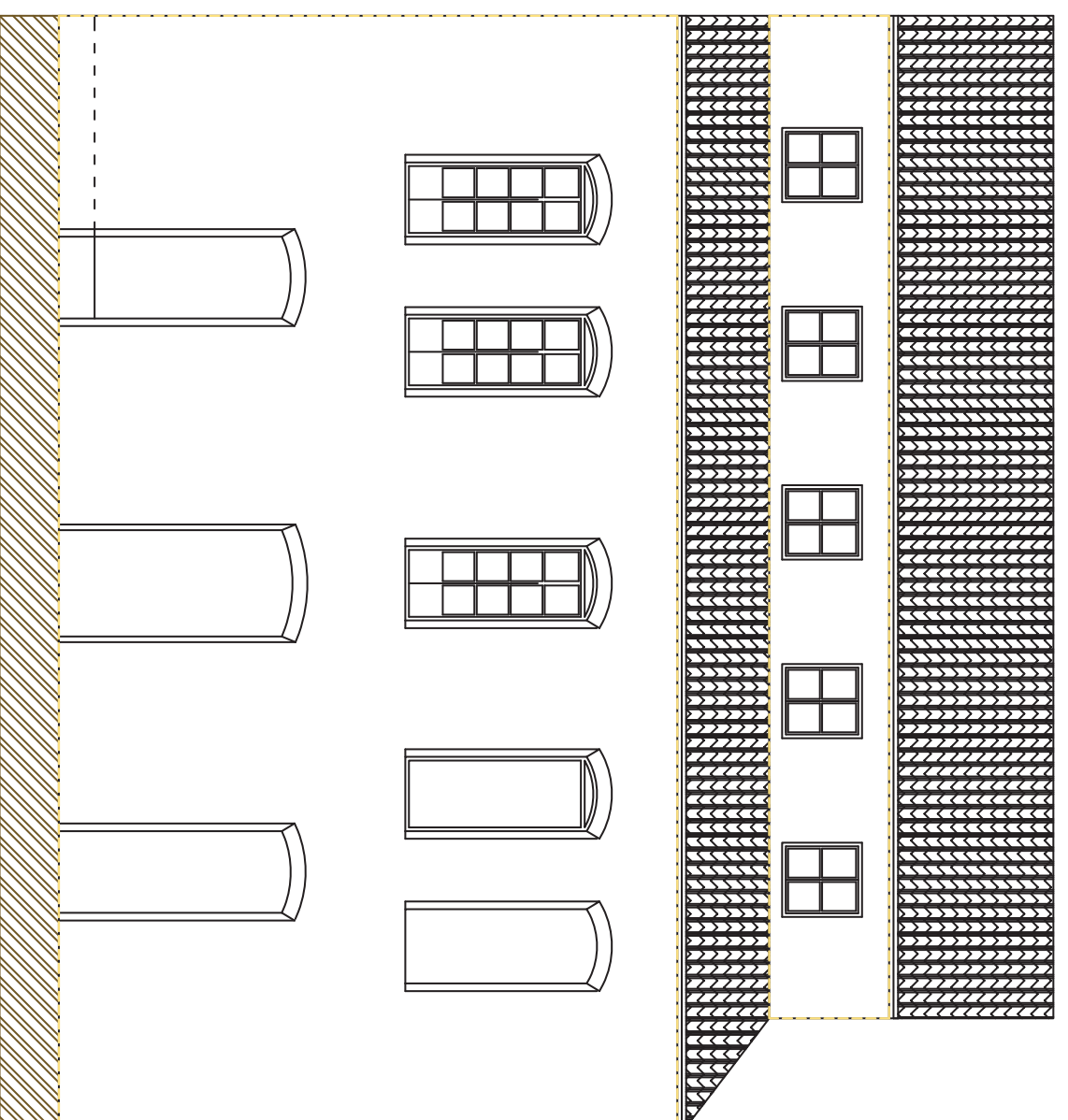
ALZADO SUR



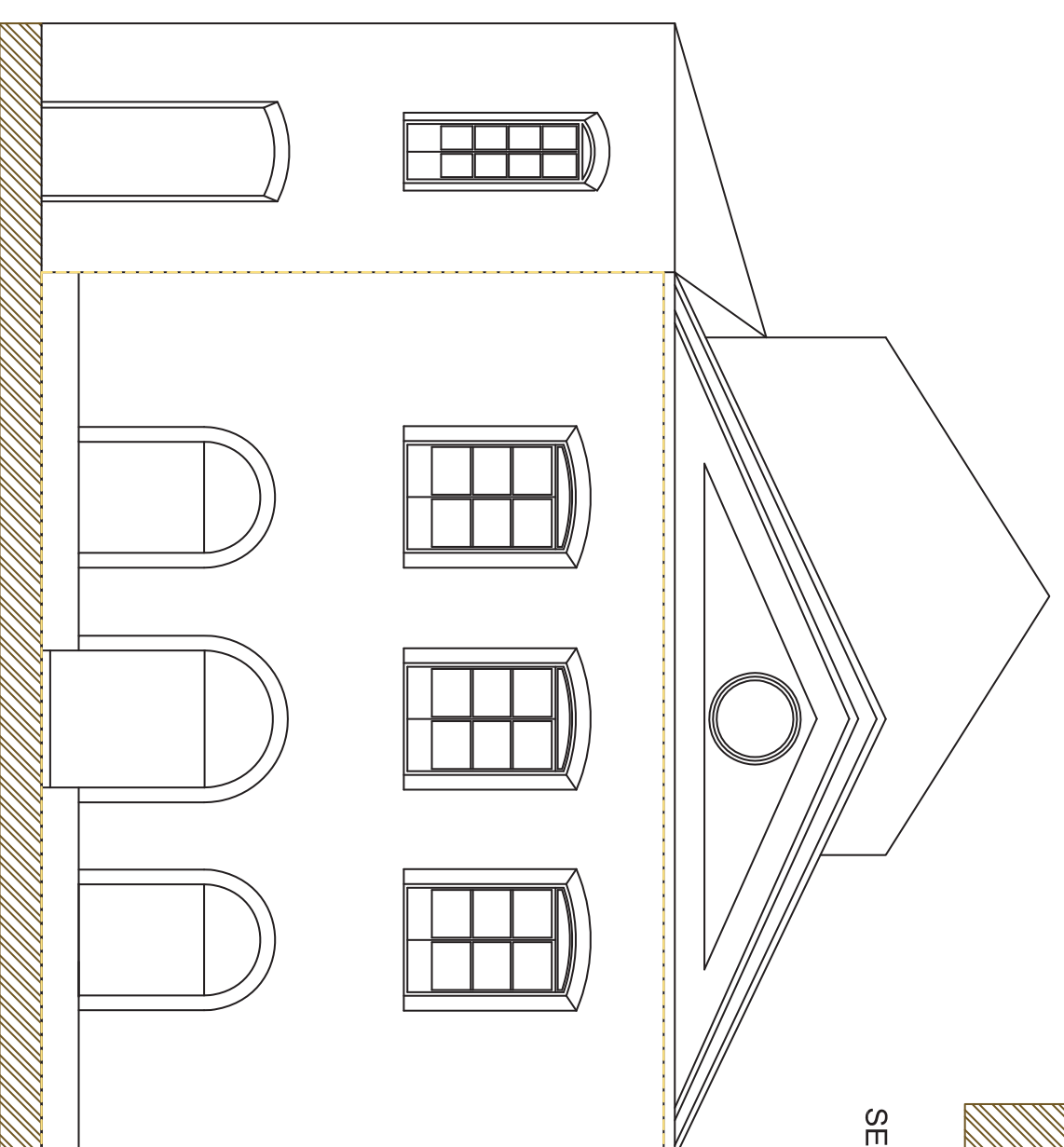
ALZADO CHAFLAN



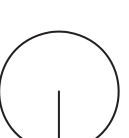
SECCION






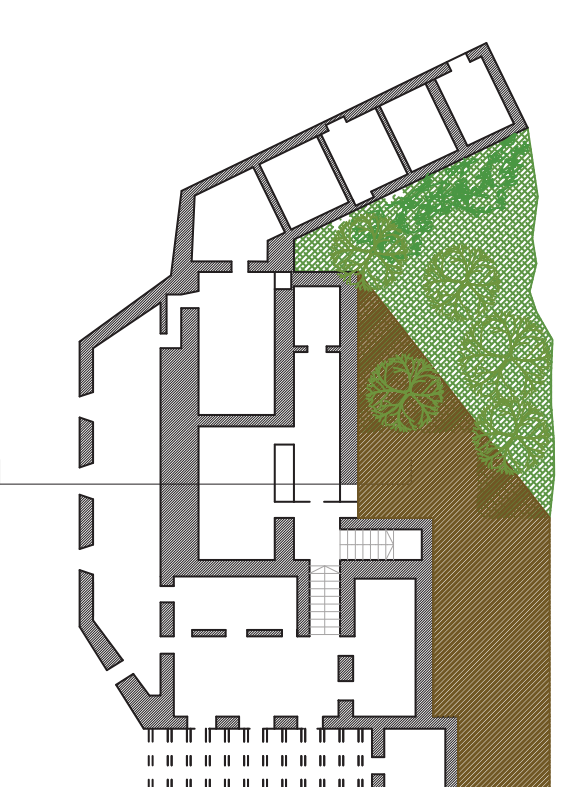
ALZADO ESTE



ALZADO NORTE



- LEYENDA DE ACTUACIONES
-  Protección de huecos
  -  Saneado de fachada
  -  6. Saneado de bóvedas



Unión Europea  
Fondo Europeo Agrícola  
de Desarrollo Rural



Agencia de Medio Ambiente y Agua  
CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE Y ORDENACIÓN DEL  
TERMINO



Europa  
Iniciativa de Desarrollo Rural

06\_JA\_323\_A.01\_F1 RESTAURACIÓN, MEJORA Y PUESTA EN VALOR DEL  
PATRIMONIO RURAL EN LA PROVINCIA DE JAÉN. T.M. DE JAÉN

EDIFICIO-BALNEARIO. ACTUACIONES ESTADO REFORMADO. ALZADO Y SECCIONES

**4.1.16**

Autor:

Fdo.: Ana Sánchez Fínez  
Arquitecta

Escala:

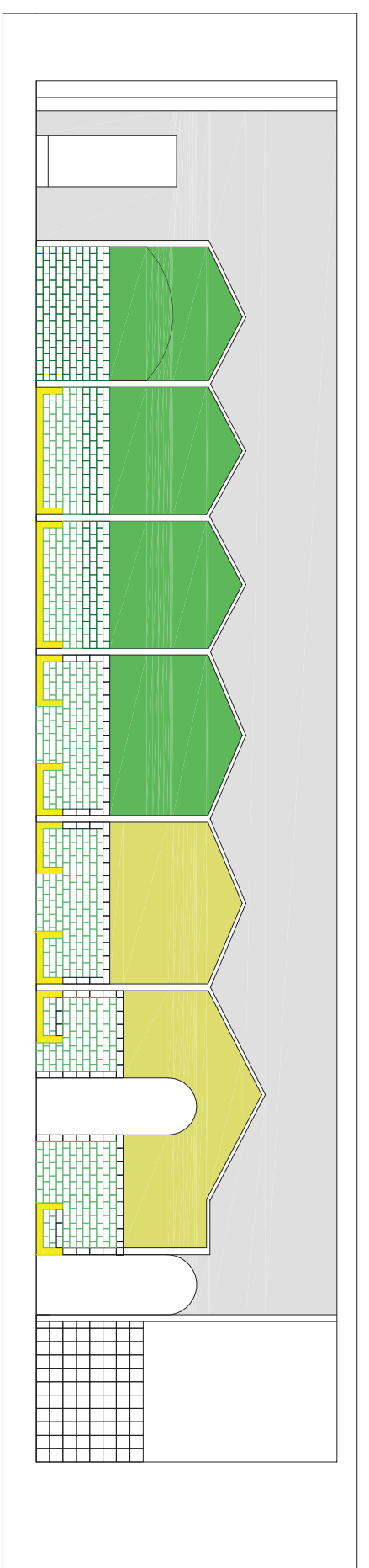
E: 1/100

Fecha:

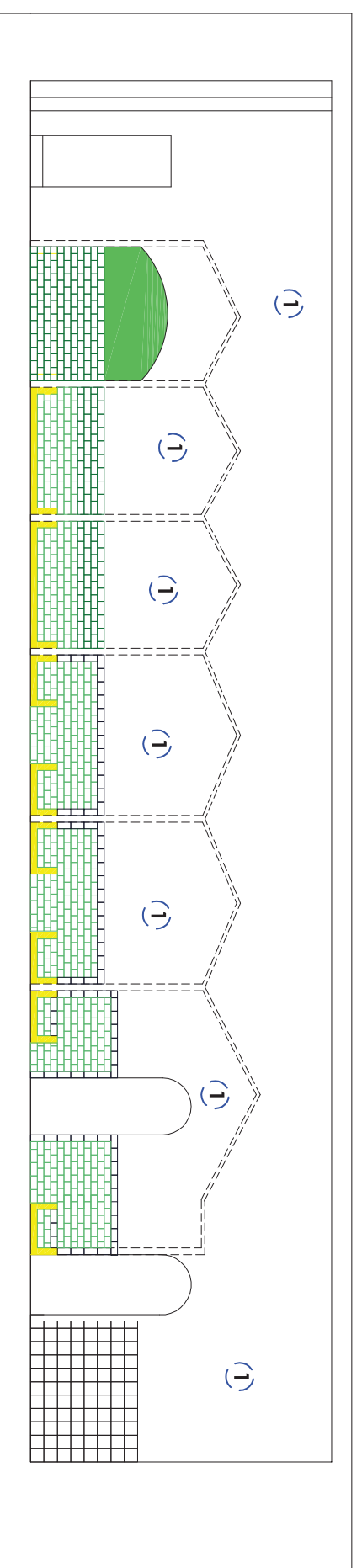
Noviembre 2014



# GALERÍA DE BAÑOS INDIVIDUALES. zona 1



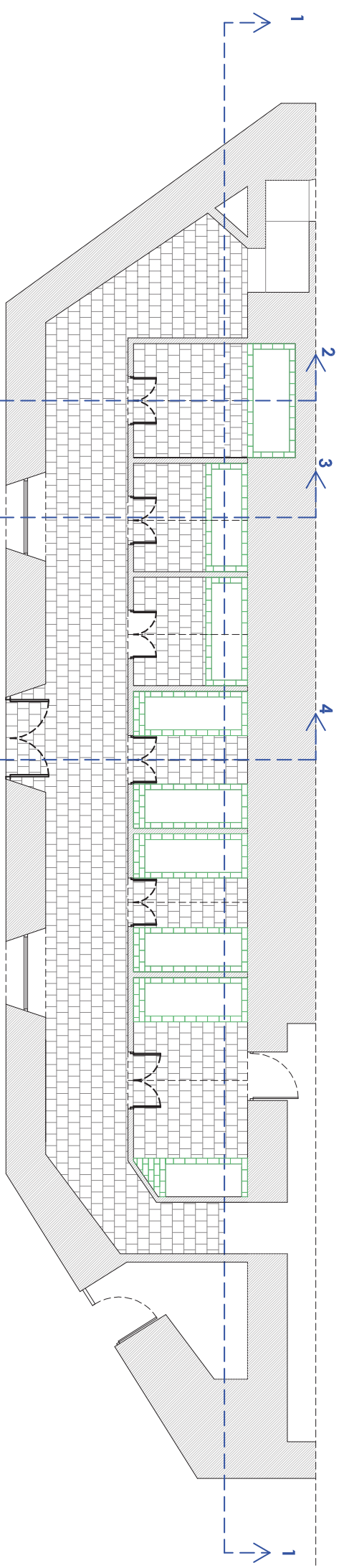
ESTADO ORIGINAL.



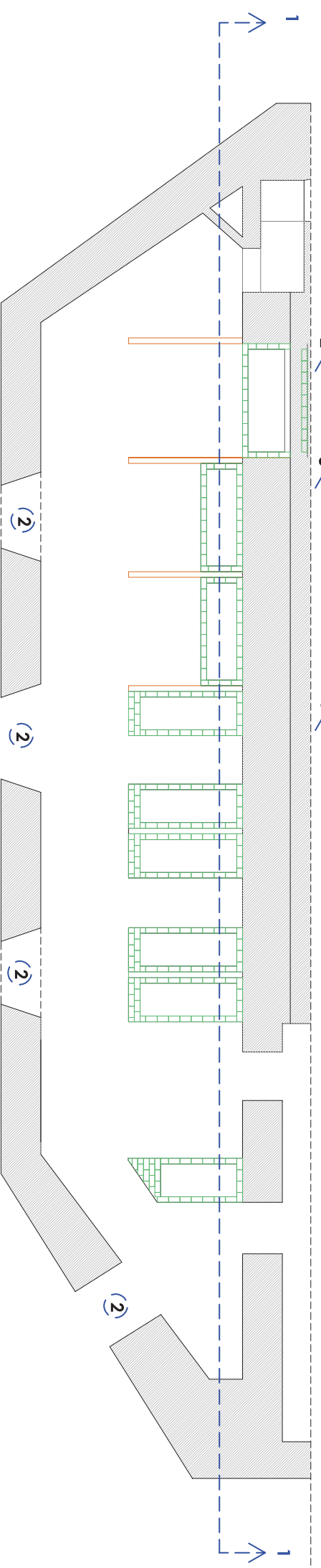
ESTADO ACTUAL



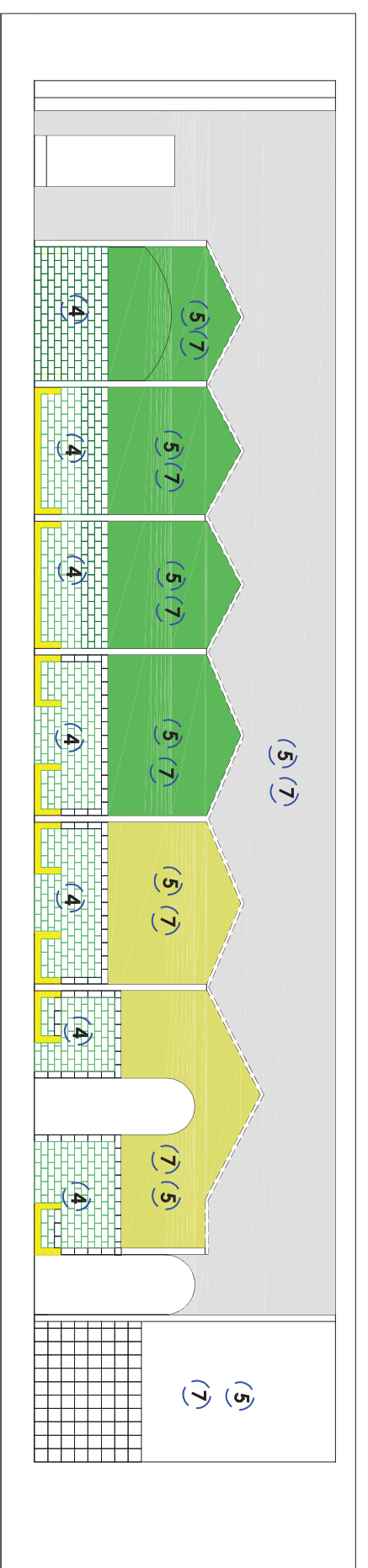
FOTOGRAFIAS ESTADO ACTUAL



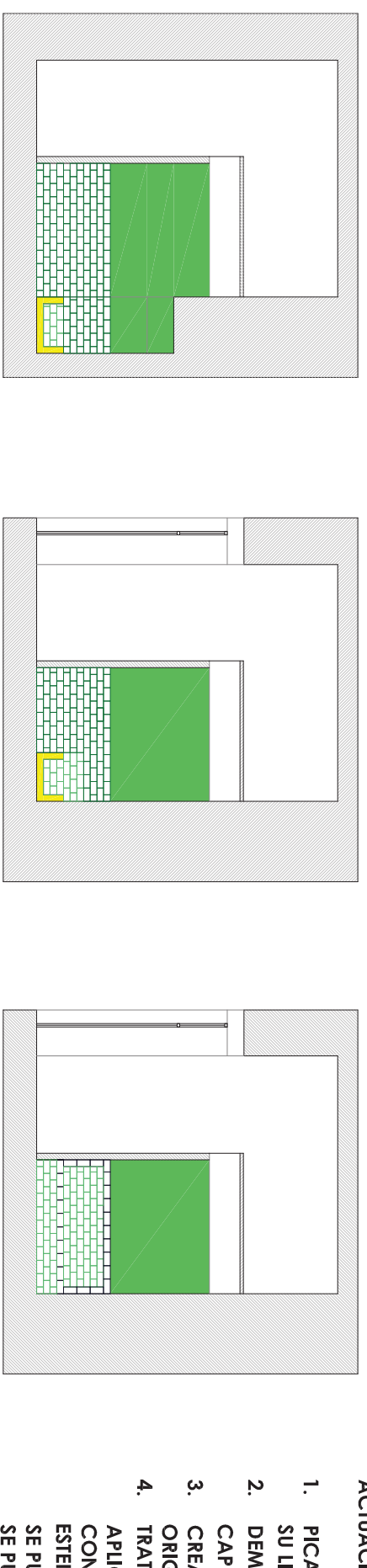
ESTADO ORIGINAL.



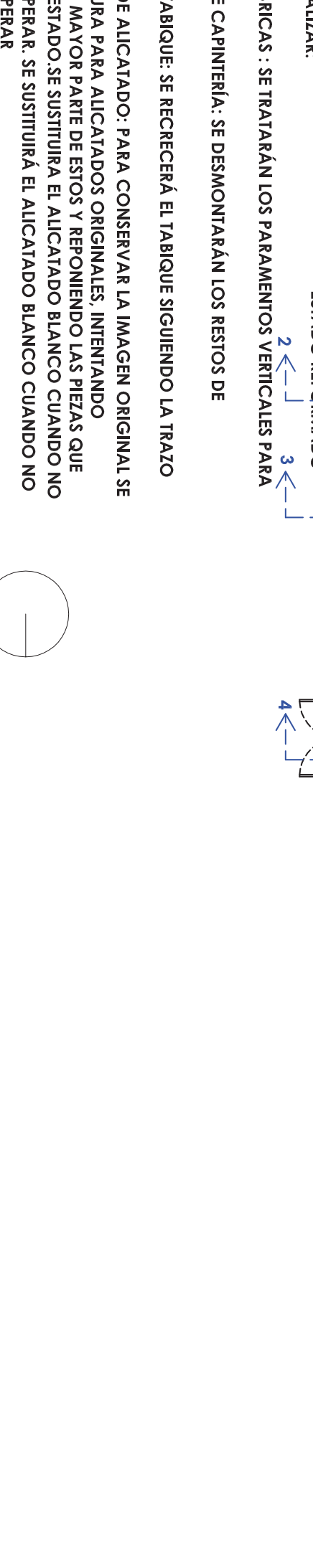
ESTADO ACTUAL



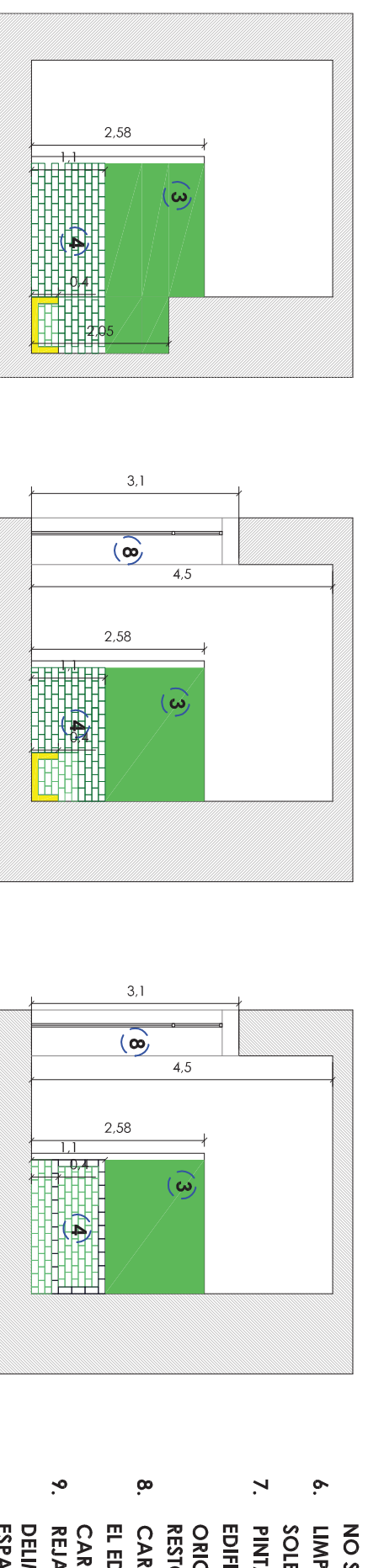
ESTADO REFORMADO



ESTADO ORIGINAL. SECCIÓN 2



ESTADO REFORMADO



ESTADO ORIGINAL. SECCIÓN 3



ESTADO REFORMADO



ESTADO ORIGINAL. SECCIÓN 4



ESTADO REFORMADO

## ACTUACIONES A REALIZAR:

1. PICADO DE FÁBRICAS : SE TRATARÁN LOS PARAMENTOS VERTICALES PARA SU LIMPIEZA
2. DEMOSTIADO DE CARPINTERÍA: SE DESMONTARÁN LOS RESTOS DE CARPINTERÍA
3. CREACIÓN DE TABIQUE: SE RECUPERARÁ EL TABIQUE SIGUIENDO LA TRAZO ORIGINAL
4. TRATAMIENTO DE ALCATADO: PARA CONSERVAR LA IMAGEN ORIGINAL SE APLICARÁ PINTURA PARA ALCATADOS ORIGINALES. INTENTANDO CONSERVAR LA MAYOR PARTE DE ESTOS Y REPONENDO LAS PIEZAS QUE ESTEN EN BUEN ESTADO. SE SUSTITUIRÁ EL ALCATADO BLANCO CUANDO NO SE PUEDA RECUPERAR. SE SUSTITUIRÁ EL ALCATADO BLANCO CUANDO NO SE PUEDA RECUPERAR
5. ENFOSCADO DE PAREDES: SE ENFOSCARÁN LAS PAREDES CON MORTERO A LA CAL MIENTRAS QUE EN LAS ZONAS DONDE CAREZCA DE ALCATADO Y NO SE PUEDA RECUPERAR EL ORIGINAL TAMBIÉN SE ENFOSCARÁN
6. LIMPIEZA DE SOLERÍA: SE ELIMINARÁN LAS MANCHAS DE OXIDO DE LA SOLERÍA PARA RECUPERAR LA IMAGEN ORIGINAL DE LA MISMA
7. PINTADO DE FÁBRICAS: BUSCANDO MANTENER LA IMAGEN ORIGINAL DEL EDIFICIO. SE PINTARÁN LAS FÁBRICAS CON COLORES SIMILARES A LOS ORIGINALES. PARA ELLO SE OBTENDRÁN ESTOS COLORES A RAIZ DE LOS RESTOS DE LAS CAPAS DE PINTURA QUE POSEE LOS PARAMENTOS
8. CARPINTERÍA METÁLICAS: CON LOS RESTOS DE CARPINTERÍAS EXISTENTES EN EL EDIFICIO Y CON LA INFORMACIÓN RECOPIADA SE COLOCARÁN CARPINTERÍAS METÁLICAS CON EL MISMO DISEÑO QUE LAS ORIGINALES REJAS: SE DISPONEN DE REJAS PARA EVITAR EL PASO DE CIERTAS ESTANCIAS DELIMITANDO EL RECORRIDO PERO QUE PERMITAN LA VISION DE ESTOS ESPACIO
9. NUEVA SOLERÍA: TERRAZO LO MÁS SIMILAR POSIBLE A LA SOLERÍA ORIGINAL DE LAS LAS ZONAS HUMEDAD
10. NUEVA SOLERÍA: TERRAZO LO MÁS SIMILAR POSIBLE A LA SOLERÍA ORIGINAL DE LAS LAS ZONAS HUMEDAD


**Unión Europea**  
 Fondo Europeo Agrícola de Desarrollo Rural

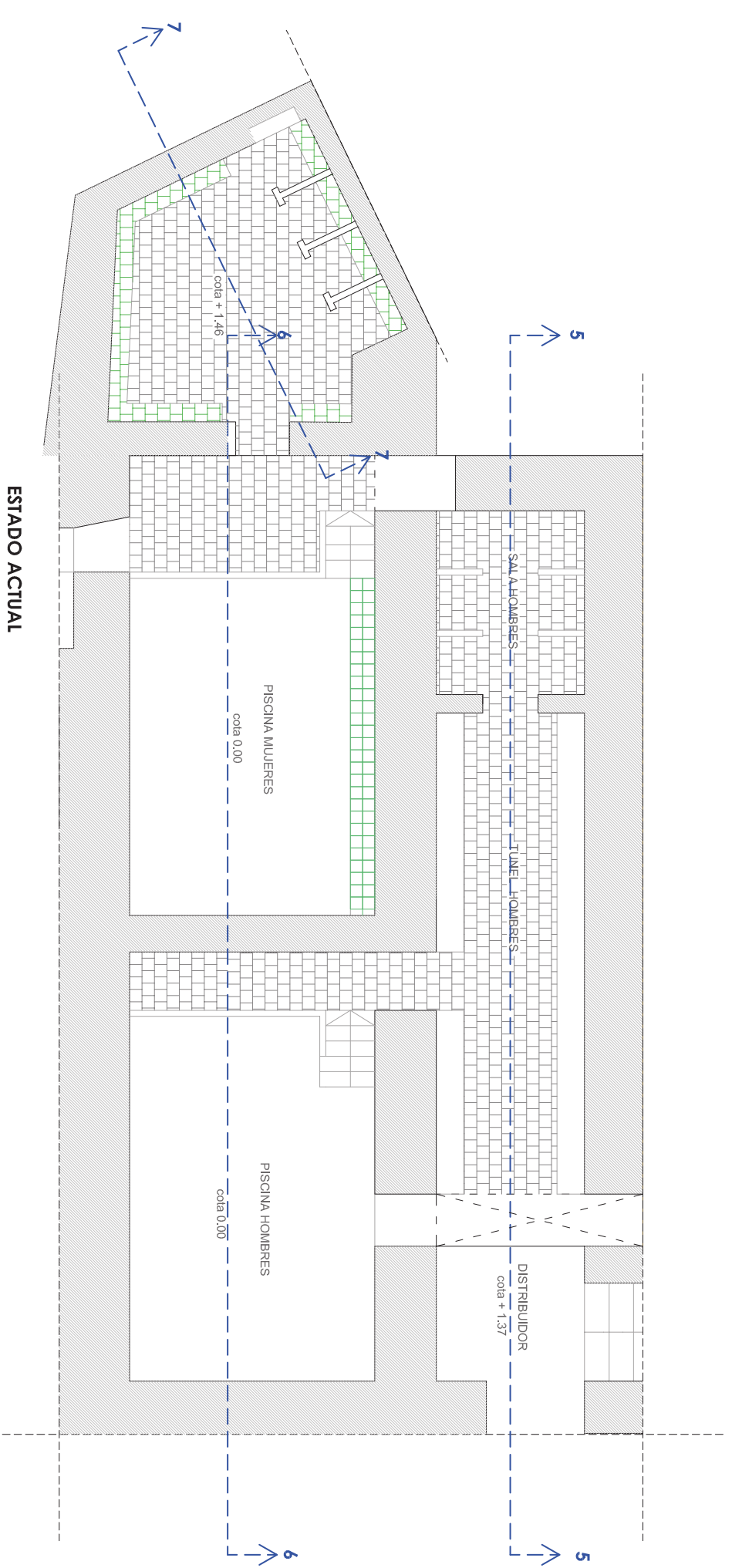

**Agencia de Medio Ambiente y Agua**  
 CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE Y ORDENACIÓN DEL TERRITORIO

**Europa**  
 Mejorando las zonas rurales

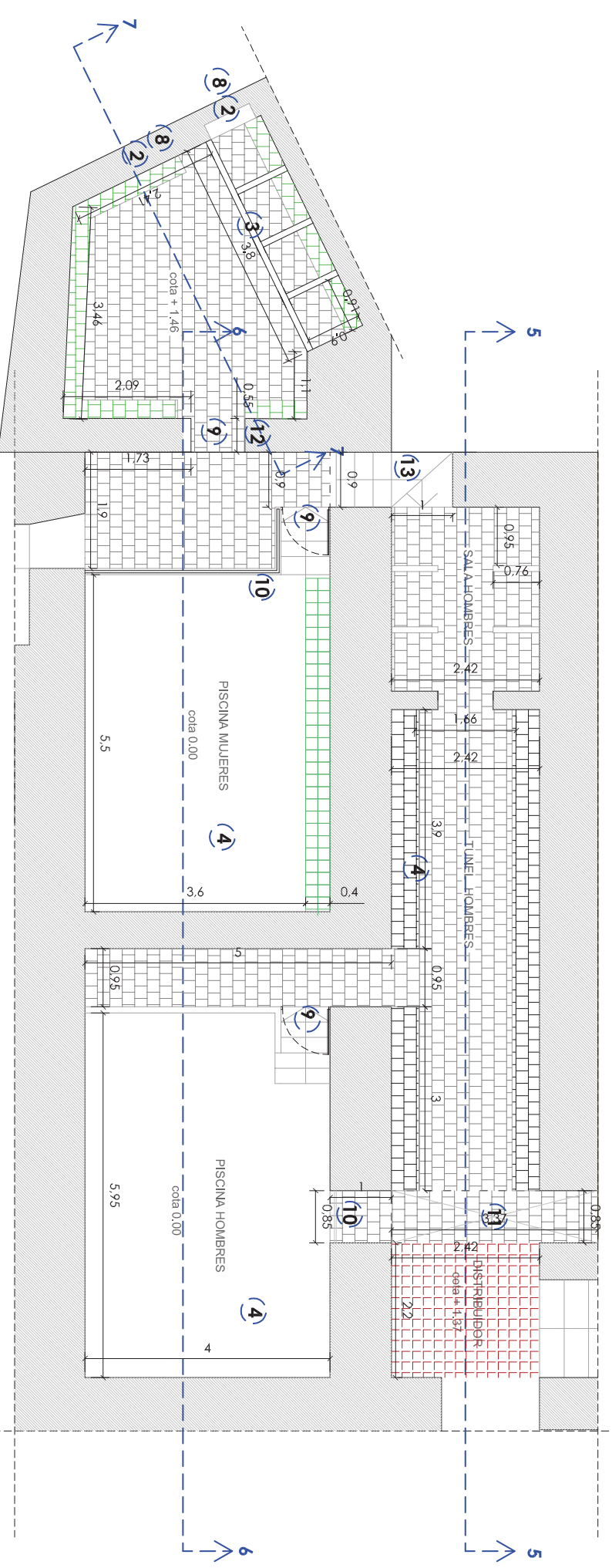
06 JA. 323. A. 01. F2 RESTAURACIÓN, MEJORA Y PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO RURAL EN LA PROVINCIA DE JAÉN. FASE II (PIF 2015).  
 EDIFICIO-BAÑERARIO. ESTADO ACTUAL-ORIGINAL-REFORMADO  
 GALERÍA DE BAÑOS INDIVIDUALES. ZONA 1

Autor: Ana Sanchez Funez Arquitecto  
 Fecha: Diciembre 2014  
 Escala: E: 1/100

**4.1.2**



ESTADO ACTUAL



ESTADO ORIGINAL -ESTADO REFORMADO

FOTOGRAFIAS ESTADO ACTUAL



PISCINA MUJERES

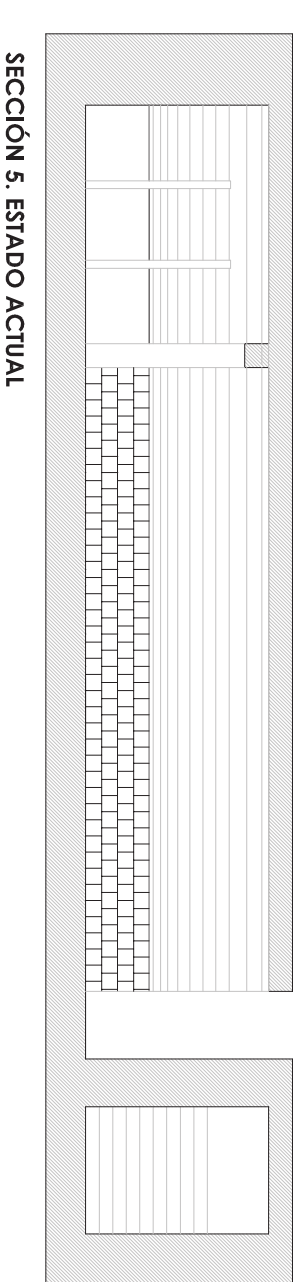


ACCESO PISCINA HOMBRRES

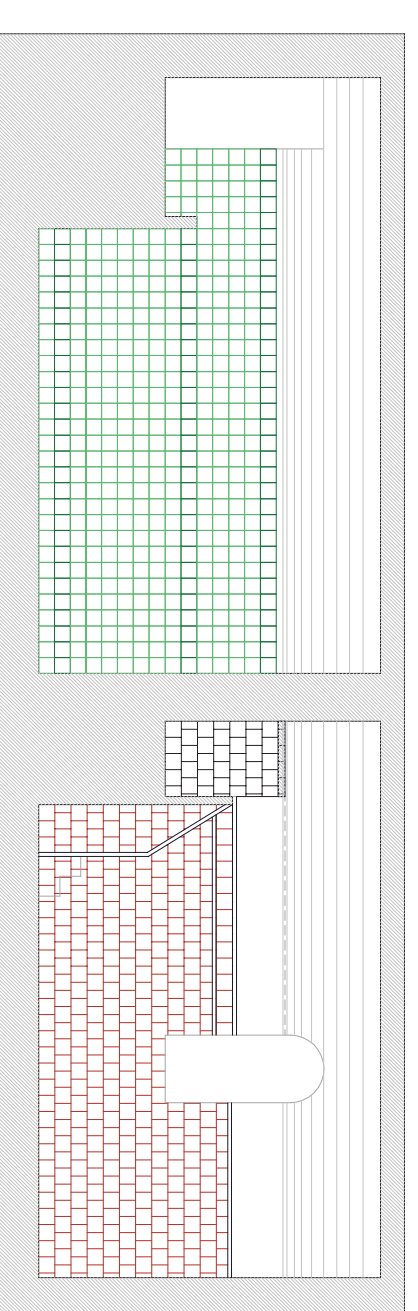


ACTUACIONES A REALIZAR:

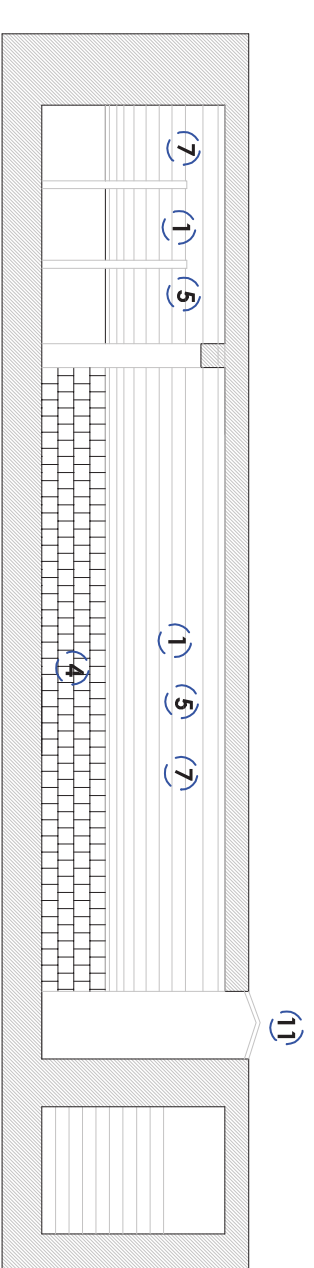
1. PICADO DE FABRICAS : SE TRATARÁN LOS PARAMENTOS VERTICALES PARA SU LIMPIEZA
2. DEMOSTRADO DE CARPINTERIA: SE DESMONTARÁN LOS RESTOS DE CARPINTERIA
3. CREACIÓN DE TABIQUE: SE RECRECERÁ EL TABIQUE SIGUIENDO LA TRAZO ORIGINAL
4. TRATAMIENTO DE ALCATADO: PARA CONSERVAR LA IMAGEN ORIGINAL SE APLICARÁ PINTURA PARA ALCATADOS ORIGINALES. INTENTANDO CONSERVAR LA MAYOR PARTE DE ESTOS Y REPONIENDO LAS PIEZAS QUE ESTÉN EN BUEN ESTADO. SE SUSTITUIRÁ EL ALCATADO BLANCO CUANDO NO SE PUEDA RECUPERAR
5. ENFOSCADO DE PAREDES: SE ENFOSCARÁN LAS PAREDES CON MORTERO A LA CAL MIENTRAS QUE EN LAS ZONAS DONDE CAREZCA DE ALCATADO Y NO SE PUEDA RECUPERAR EL ORIGINAL TAMBIÉN SE ENFOCARÁN
6. LIMPIEZA DE SOLETA: SE ELIMINARÁN LAS MANCHAS DE OXIDO DE LA SOLETA PARA RECUPERAR LA IMAGEN ORIGINAL DE LA MISMA
7. PINTADO DE FABRICAS: BUSCANDO MANTENER LA IMAGEN ORIGINAL DEL EDIFICIO. SE PINTARÁN LAS FABRICAS CON COLORES SIMILARES A LOS ORIGINALES. PARA ELLO SE ORDENARÁN ESTOS COLORES A RALD DE LOS RESTOS DE LAS CAPAS DE PINTURA QUE POSEE LOS PARAMENTOS
8. CARPINTERIA METÁLICAS: CON LOS RESTOS DE CARPINTERIAS EXISTENTES EN EL EDIFICIO Y CON LA INFORMACIÓN RECORPLADA SE COLOCARÁN CARPINTERIAS METÁLICAS CON EL MISMO DISEÑO QUE LAS ORIGINALES RELAS: SE DISPONEN DE RELAS PARA EVITAR EL PASO DE Ciertas ESTANCIAS DELIMITANDO EL RECORRIDO PERO QUE PERMITAN LA VISION DE ESTOS ESPACIO
10. CREACIÓN DE BARANDILLA METÁLICA
11. CLARABOYA
12. REPOSICIÓN DE MURO Y CARGADERO PARA EL PASO
13. FORMACIÓN DE ESCALERA Y DEMOLICIÓN DE TABIQUE O MURO



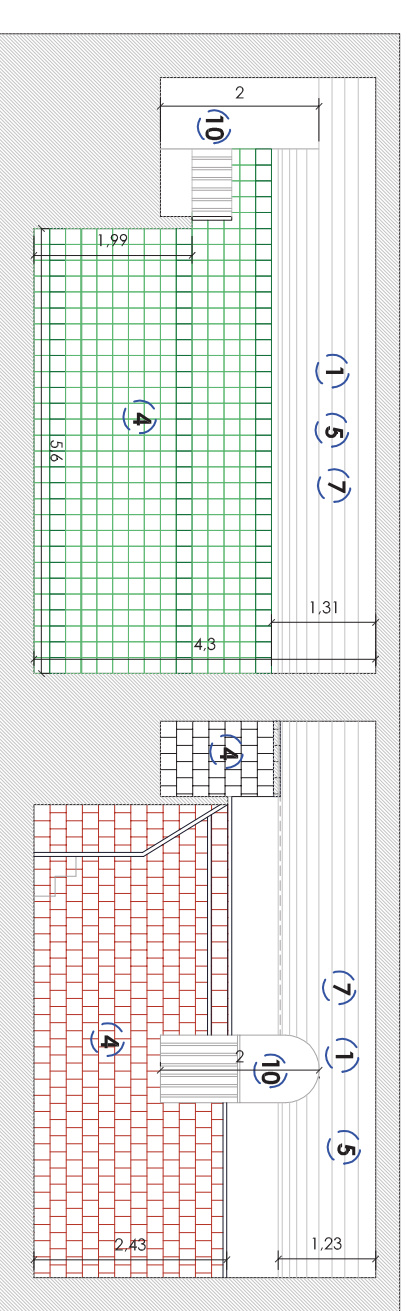
SECCIÓN 5: ESTADO ACTUAL



SECCIÓN 6: ESTADO ACTUAL



SECCIÓN 5: ESTADO REFORMADO



SECCIÓN 6: ESTADO REFORMADO



PISCINA MUJERES

BOVEDA ACCESO A PISCINA HOMBRRES

06 JA. 323 A. 01 F2 RESTAURACIÓN, MEJORA Y PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO RURAL EN LA PROVINCIA DE JAÉN. FASE II (PIF 2015).

EDIFICIO-BAÑEARIO. ESTADO ACTUAL-ORIGINAL-REFORMADO  
ZONA PISCINAS. ZONA 2

4.1.3

Autor:

Fdo.: Ana Sanchez Funez  
Arquitecta

Escala: E: 1/100

Fecha: Diciembre 2014



Unión Europea  
Fondo Europeo Agrícola  
de Desarrollo Rural

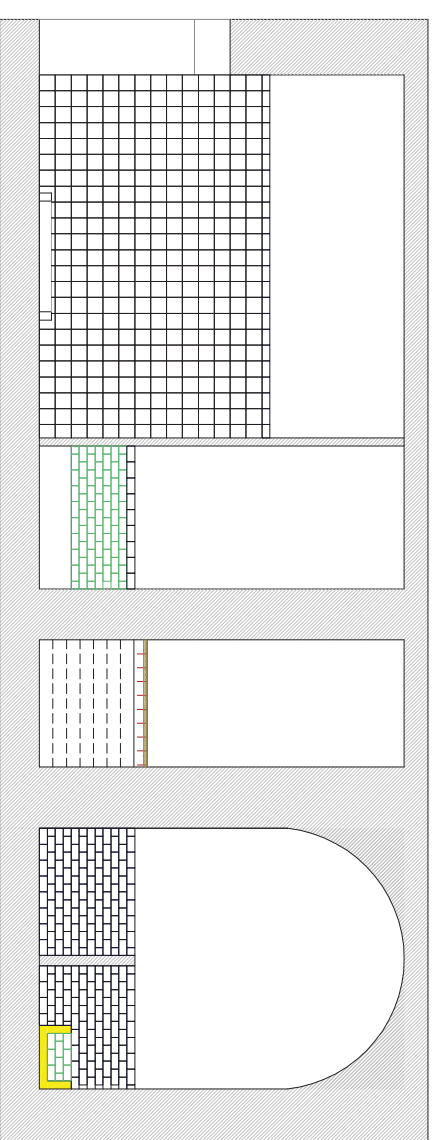
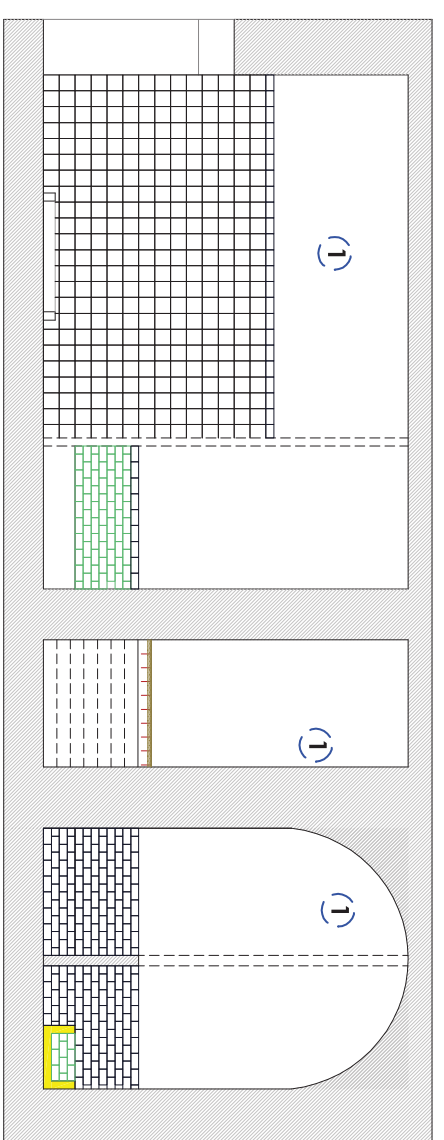
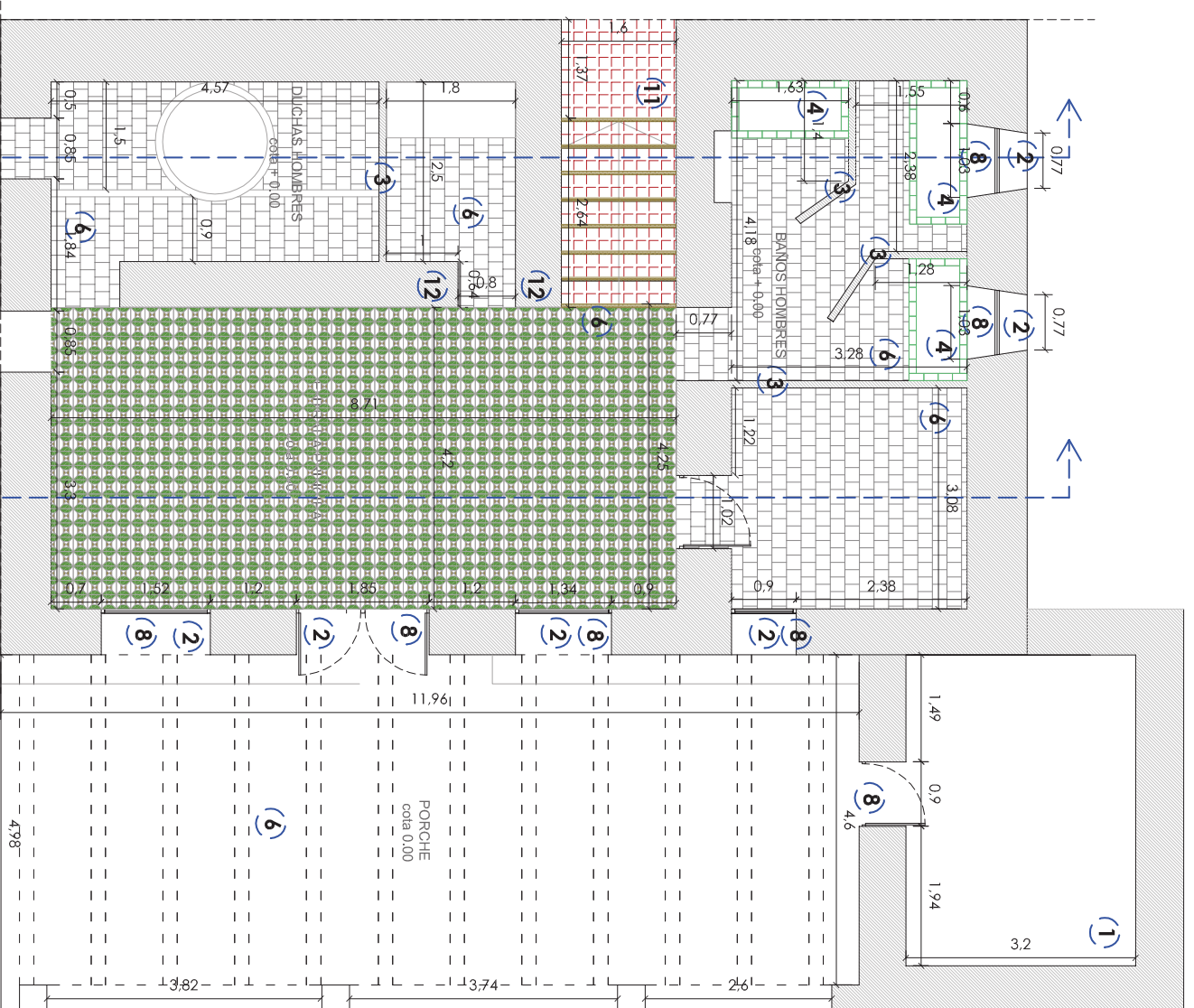
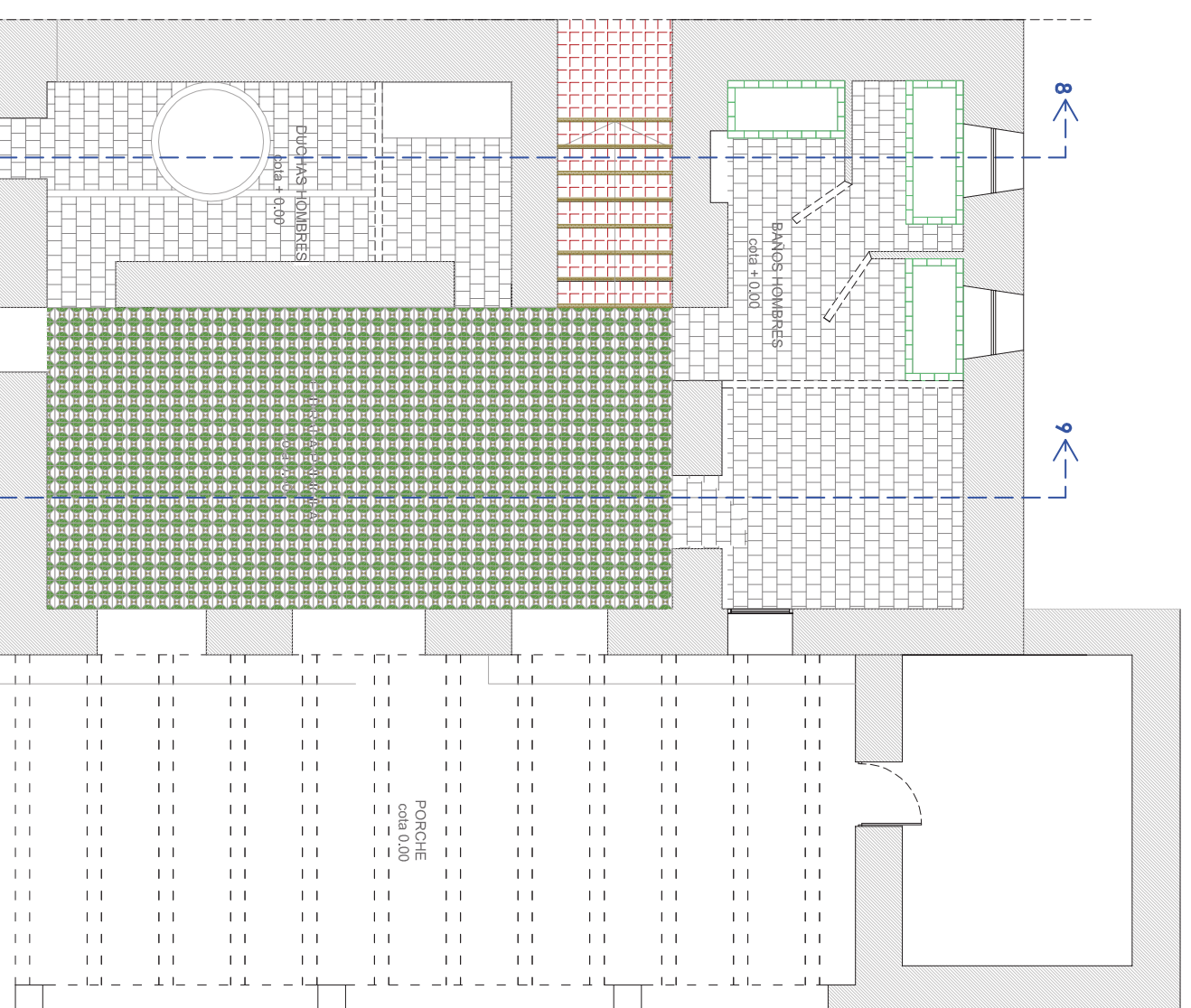


Agencia de Medio Ambiente y Agua  
CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE Y ORDENACIÓN DEL TERRITORIO



Europa  
Iniciativa de zonas rurales

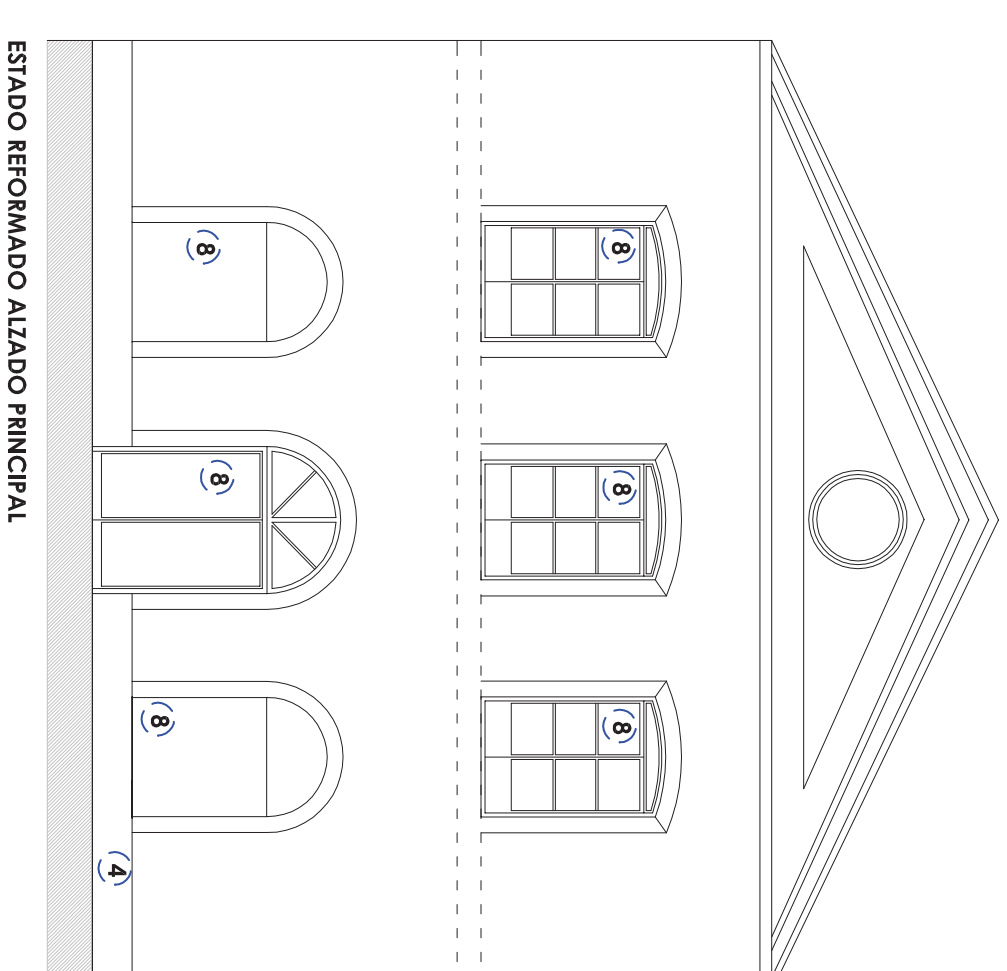
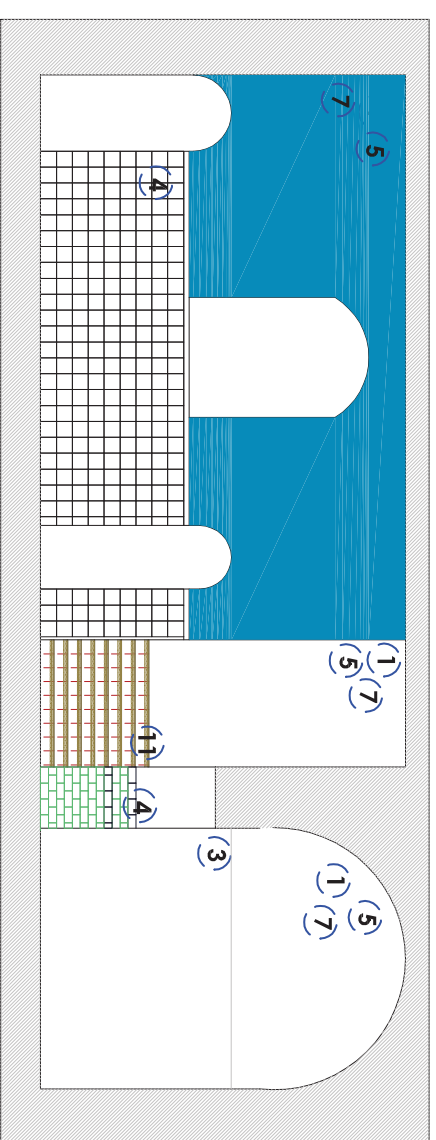
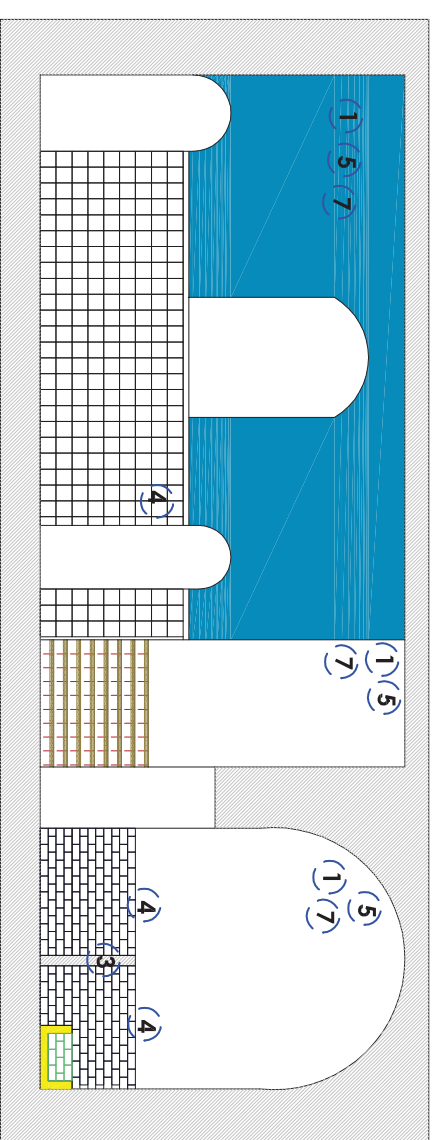
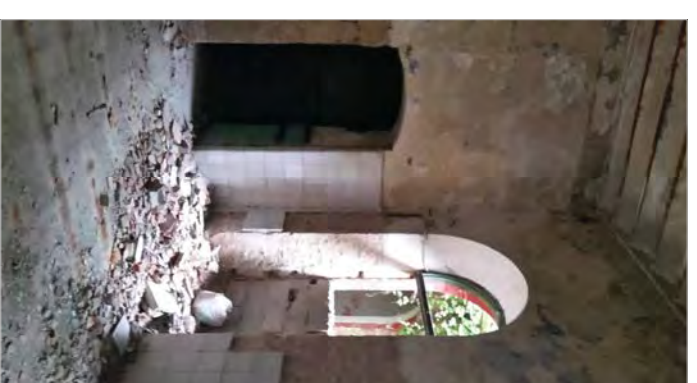
# ENTRADA Y DUCHAS. zona 3



FOTOGRAFIAS ESTADO ACTUAL



FOTOGRAFIAS ESTADO ACTUAL



**ACTUACIONES A REALIZAR:**

1. PICADO DE FÁBRICAS : SE TRATARÁN LOS PARAMENTOS VERTICALES PARA SU LIMPIEZA
2. DEMOSTRADO DE CARPINTERIA: SE DESMONTARÁN LOS RESTOS DE CARPINTERIA
3. CREACION DE TABIQUE: SE RECREARÁ EL TABIQUE SIGUIENDO LA TAZO ORIGINAL
4. TRATAMIENTO DE ALICATADO: PARA CONSERVAR LA IMAGEN ORIGINAL SE APLICARÁ PINTURA PARA ALICATADOS ORIGINALES, INTENTANDO CONSERVAR LA MAYOR PARTE DE ESTOS Y REPONIENDO LAS PIEZAS QUE ESTEN EN BUEN ESTADO. SE SUSTITUIRA EL ALICATADO BLANCO CUANDO NO SE PUEDA RECUPERAR
5. ZONAS DONDE CARECA DE ALICATADO Y NO SE PUEDA RECUPERAR EL ORIGINAL TAMBIEN SE ENFOSCARÁN LIMPIEZA DE SOLERÍA: SE ELIMINARÁN LAS MANCHAS DE OXIDO DE LA SOLERÍA PARA RECUPERAR LA IMAGEN ORIGINAL DE LA MISMA
6. PINTADO DE FÁBRICAS: BUSCANDO MANTENER LA IMAGEN ORIGINAL DEL EDIFIO, SE PINTARÁN LAS FÁBRICAS CON COLORES SIMILARES A LOS ORIGINALES. PARA ELLO SE OBTENDRÁN ESTOS COLORES A RAIZ DE LOS RESTOS DE LAS CAPAS DE PINTURA QUE POSEE LOS PARAMENTOS
8. CARPINTERIA METÁLICAS: CON LOS RESTOS DE CARPINTERÍAS METÁLICAS CON EL MISMO DISEÑO QUE LAS ORIGINALES
9. RELJAS: SE DISPONEN DE RELJAS PARA EVITAR EL PASO DE CIERTAS ESTANCIAS DELIMITANDO EL RECORRIDO PERO QUE PERMITAN LA VISION DE ESTOS ESPACIO
10. CREACION DE BARANDILLA METALICA
11. CREACION DE ESCALERA: SE REHARÁ LA ESCALERA BASANDOSE EN LA INFOGRAFIA PARA RECREAR LA ESCALERA ORIGINAL
12. REPOSICIÓN DE MURO Y SUSTITUCIÓN DE VIGA DE MADERA

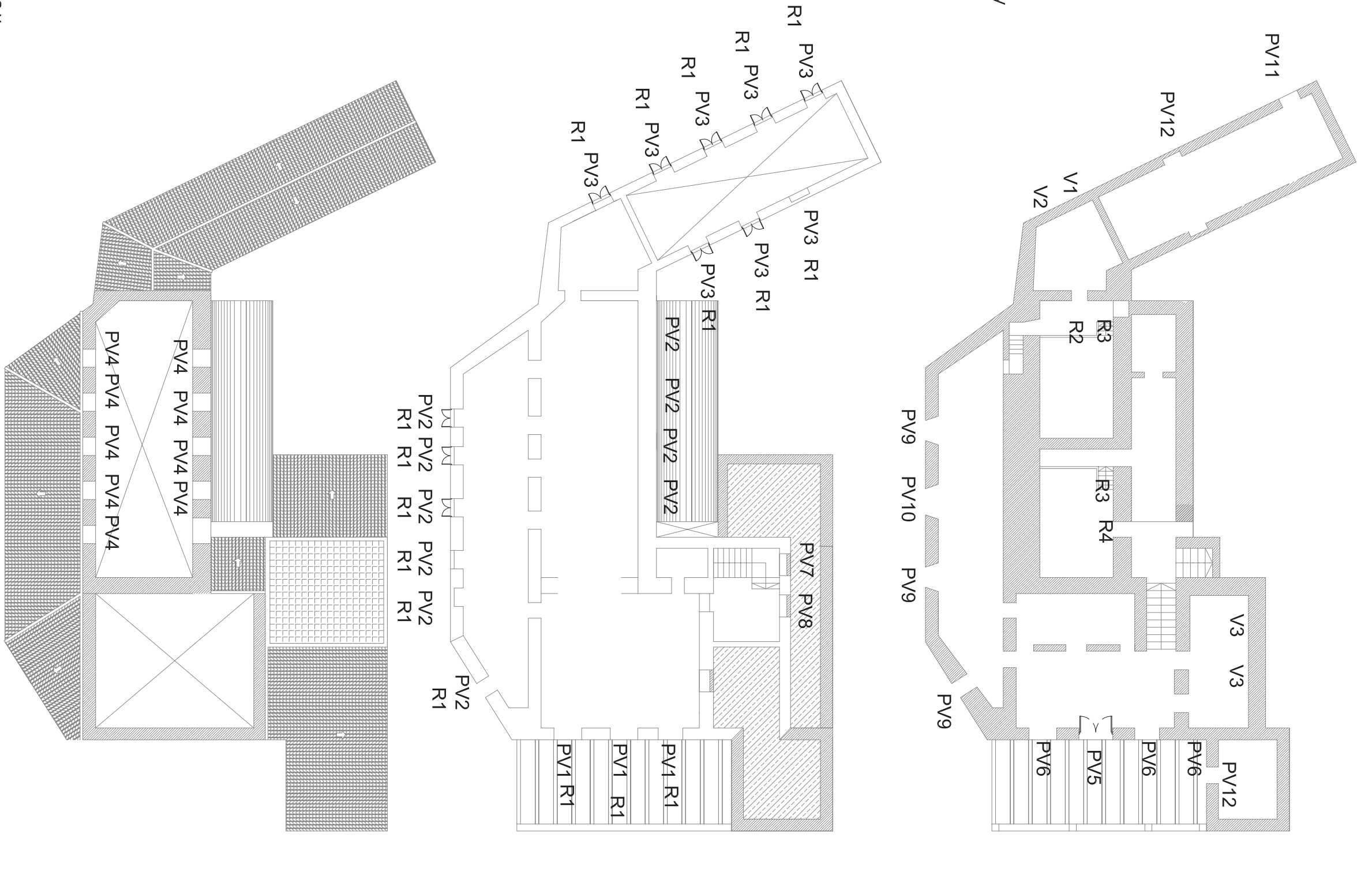
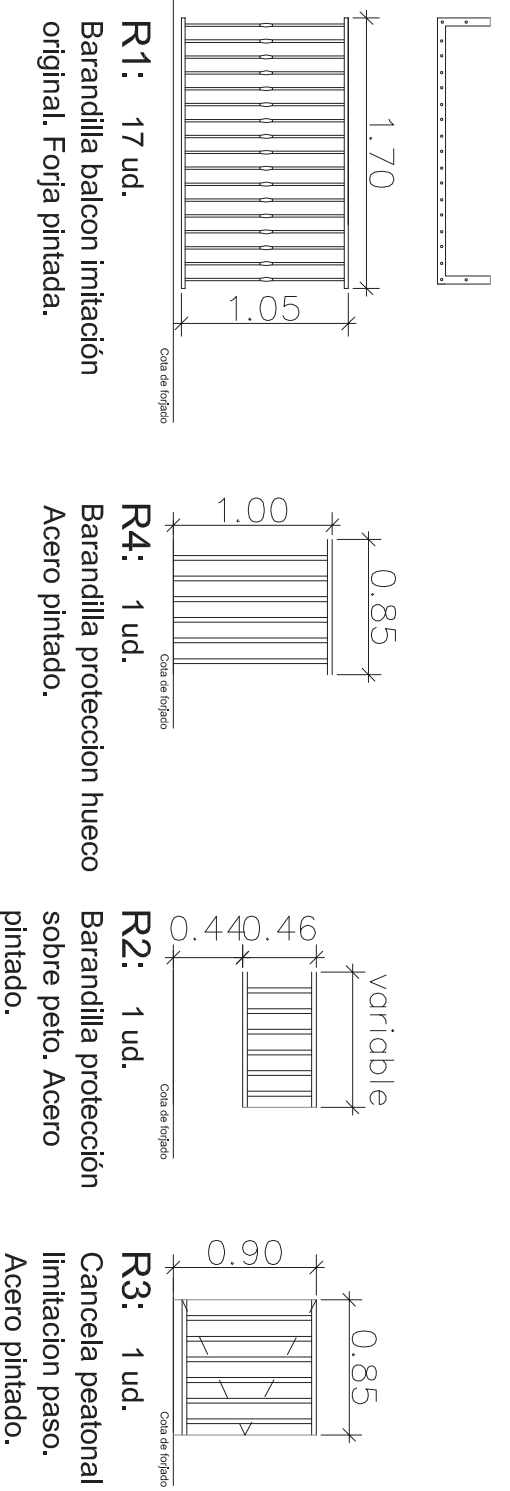
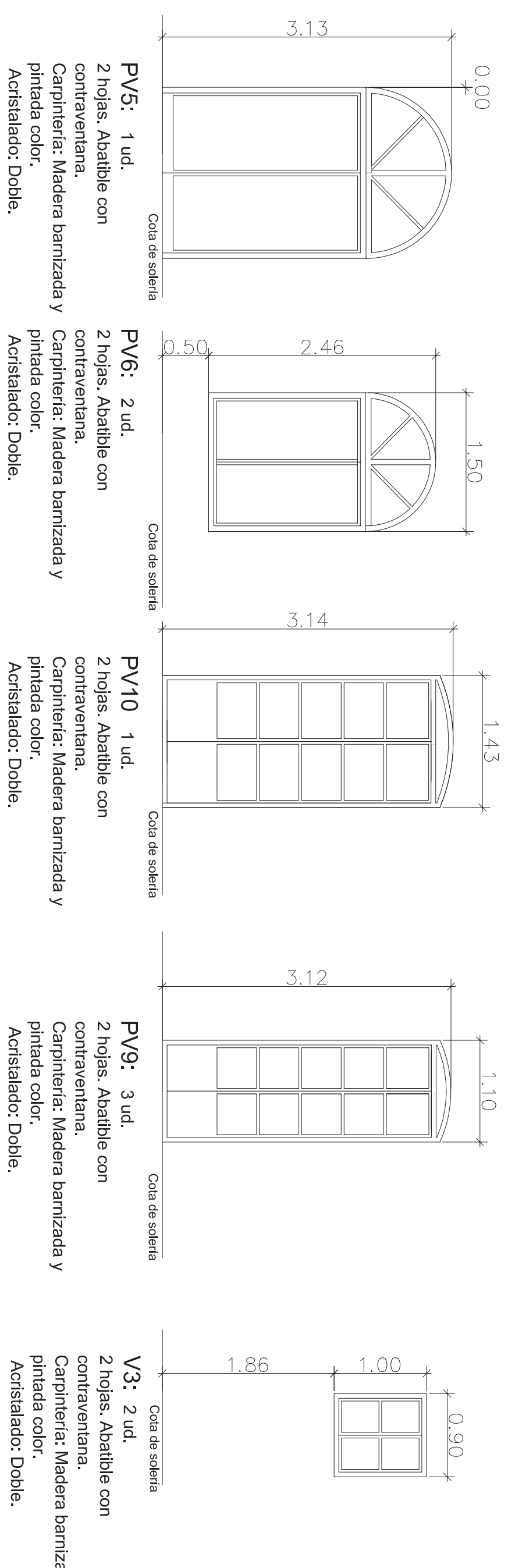
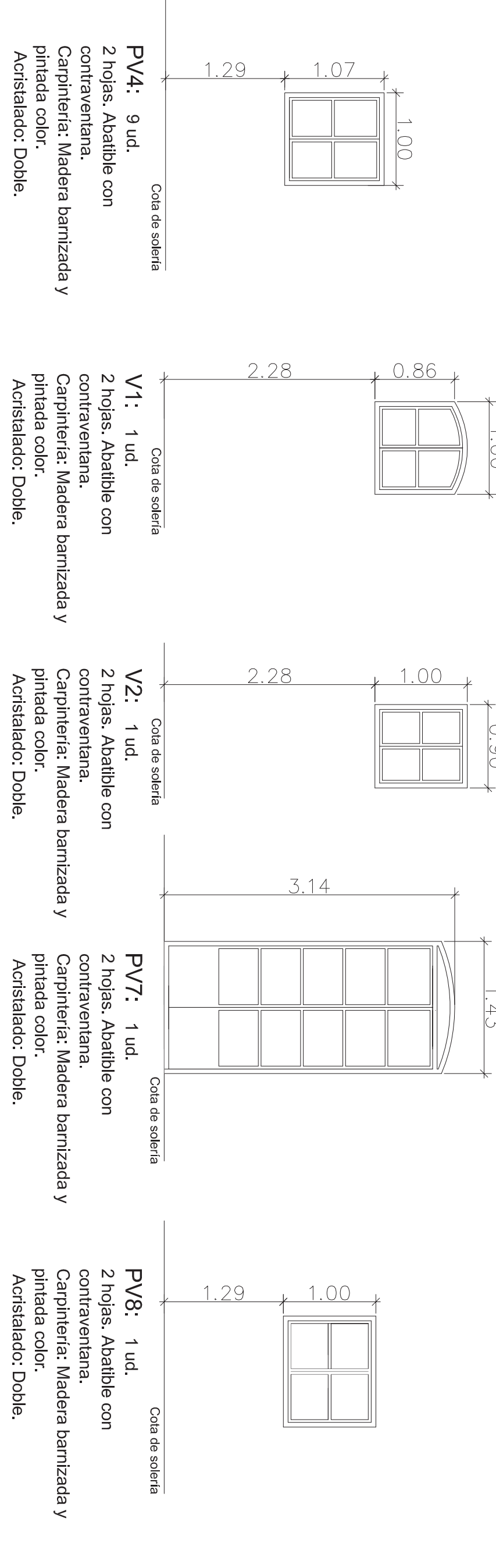
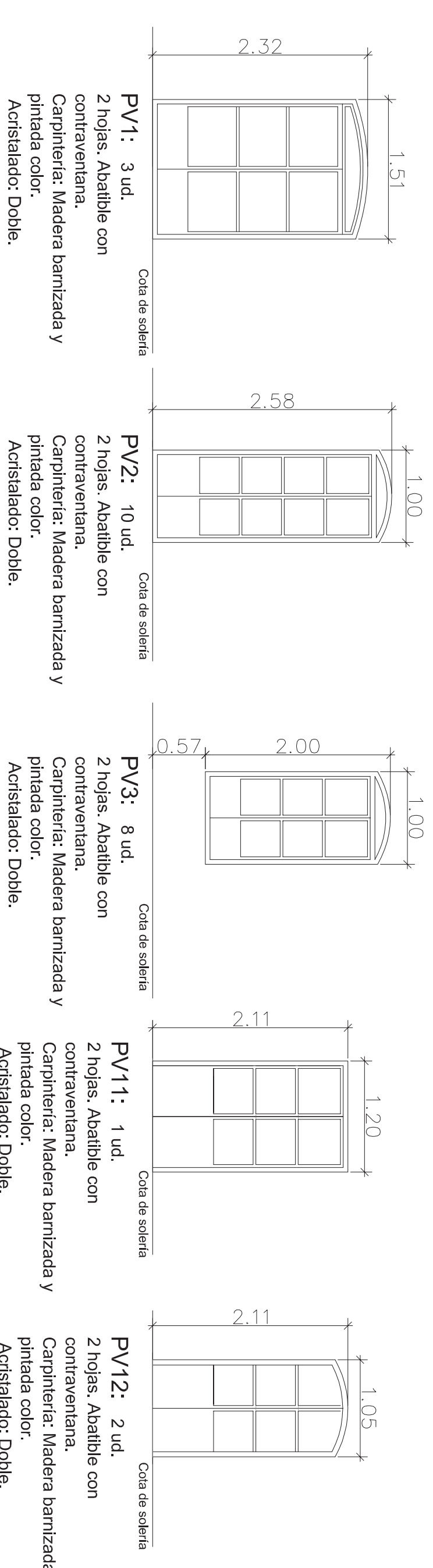


06 JA. 323. A. 01. F2 RESTAURACIÓN, MEJORA Y PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO RURAL EN LA PROVINCIA DE JAÉN. FASE II (PIF 2015).

EDIFICIO-BAINEARIO. ESTADO ACTUAL-ORIGINAL-REFORMADO ENTRADA Y DUCHAS. ZONA 3

**4.1.4**

Autor: Fdo.: Ana Sanchez Funez Arquitecto  
Escala: E: 1/100  
Fecha: Diciembre 2014



**Unión Europea**  
Fondo Europeo Agrícola de Desarrollo Rural

**Agencia de Medio Ambiente y Agua CONSEJERÍA DE MEDIO AMBIENTE Y ORDENACIÓN DEL TERRITORIO**

**Europa**  
Iniciativa de zonas rurales

06\_JA\_323\_A\_01\_F2 RESTAURACIÓN, MEJORA Y PUESTA EN VALOR DEL PATRIMONIO RURAL EN LA PROVINCIA DE JAÉN. FASE II (PIF 2015).

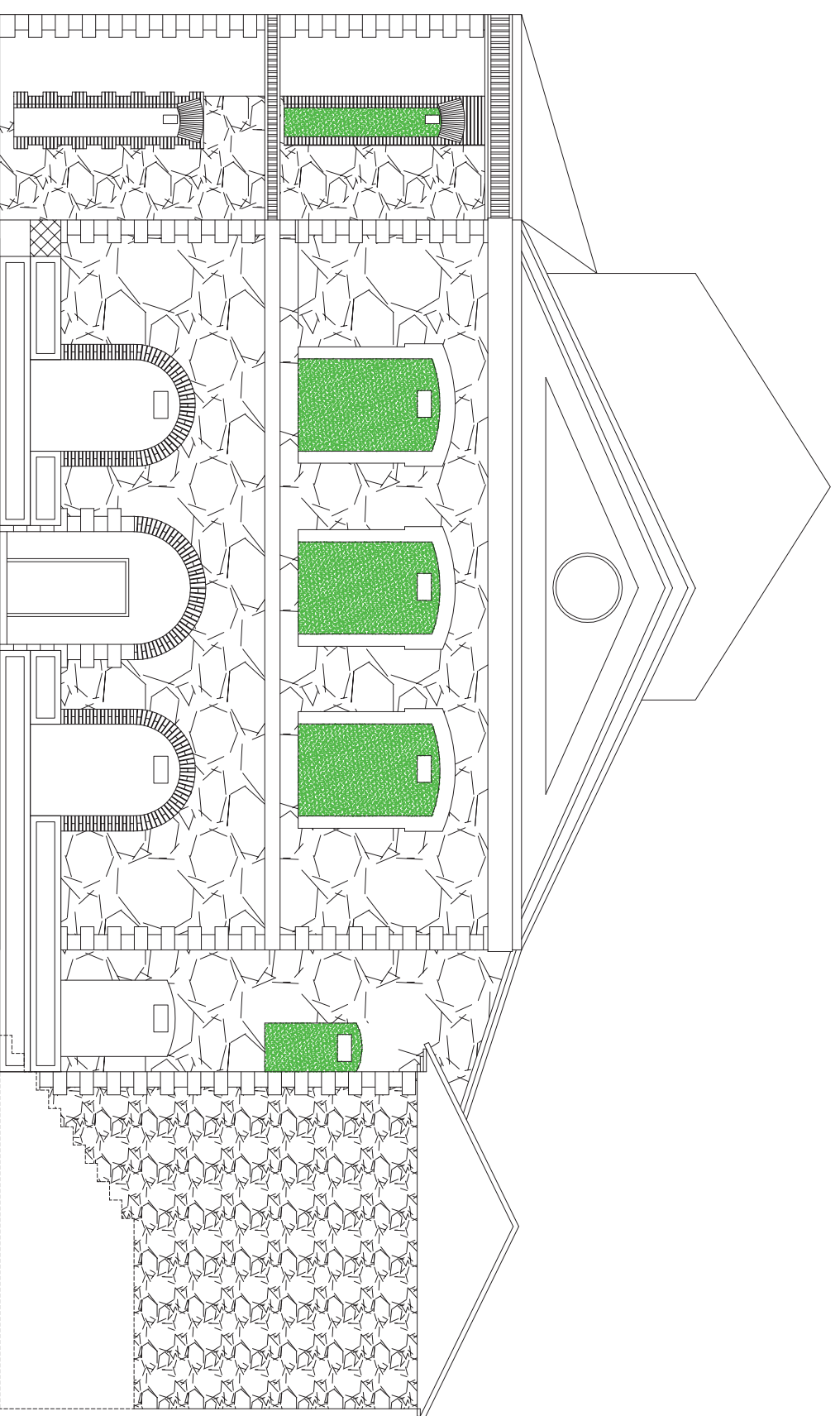
EDIFICIO-BAÑEARO.CARPINTERÍA Y CERRAJERÍA

**4.1.9**

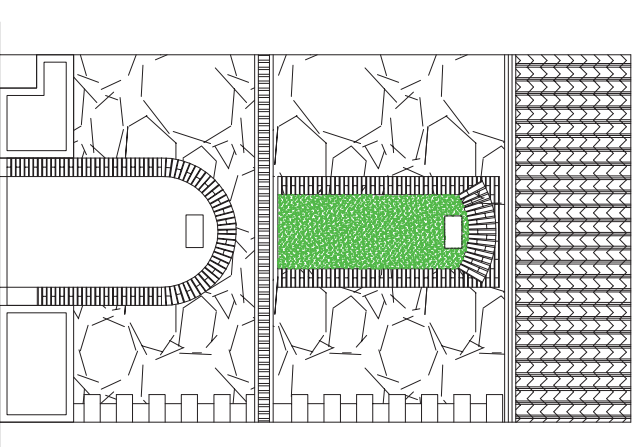
Autor: Fdo.: Ana Sanchez Funez Arquitecto

Escala: E: 1/50

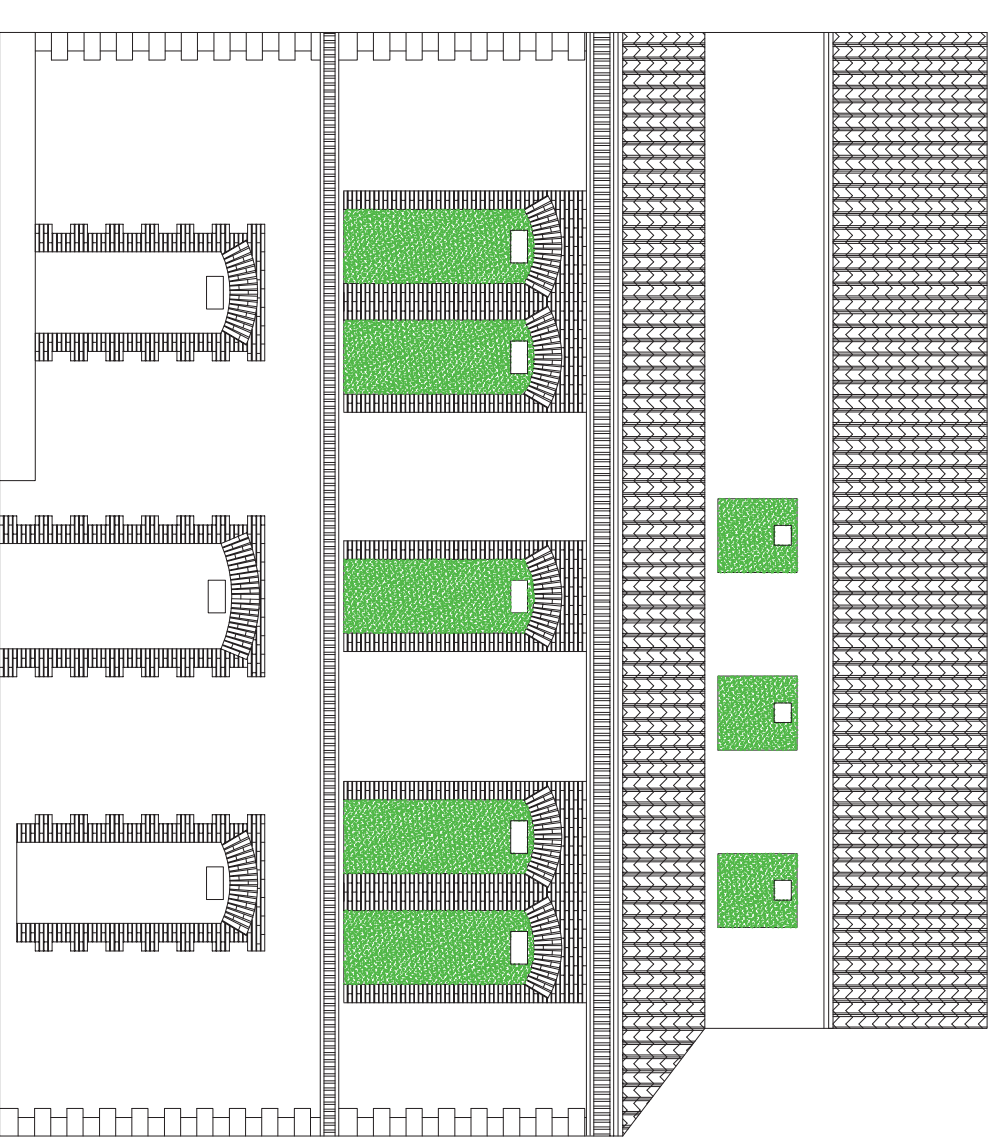
Fecha: Diciembre 2014



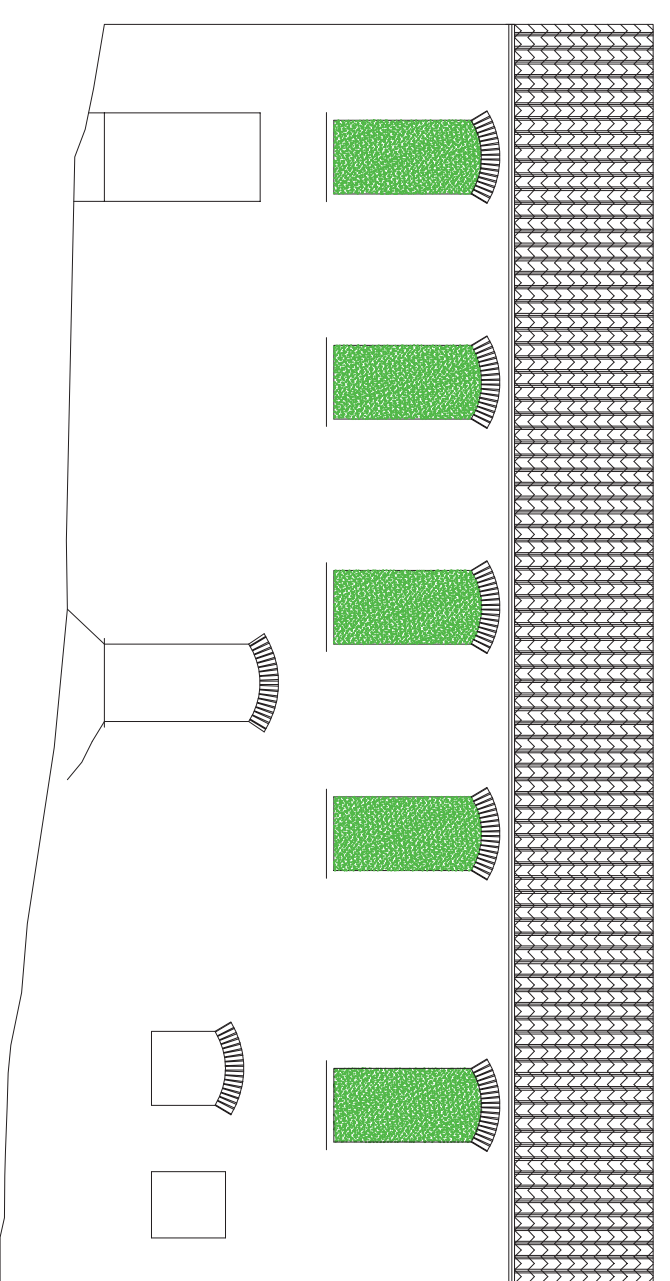
ALZADO NORTE



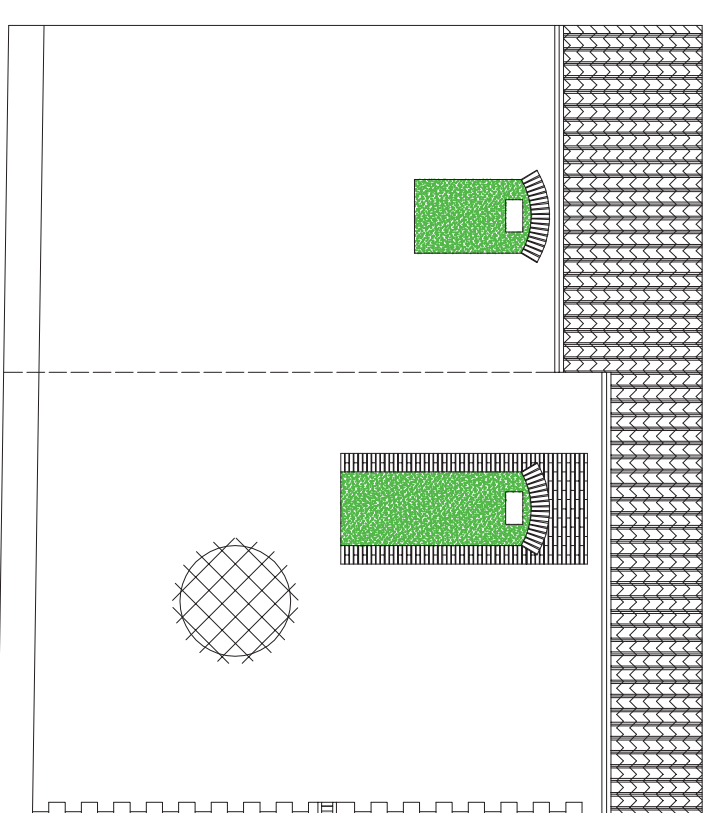
ALZADO LATERAL



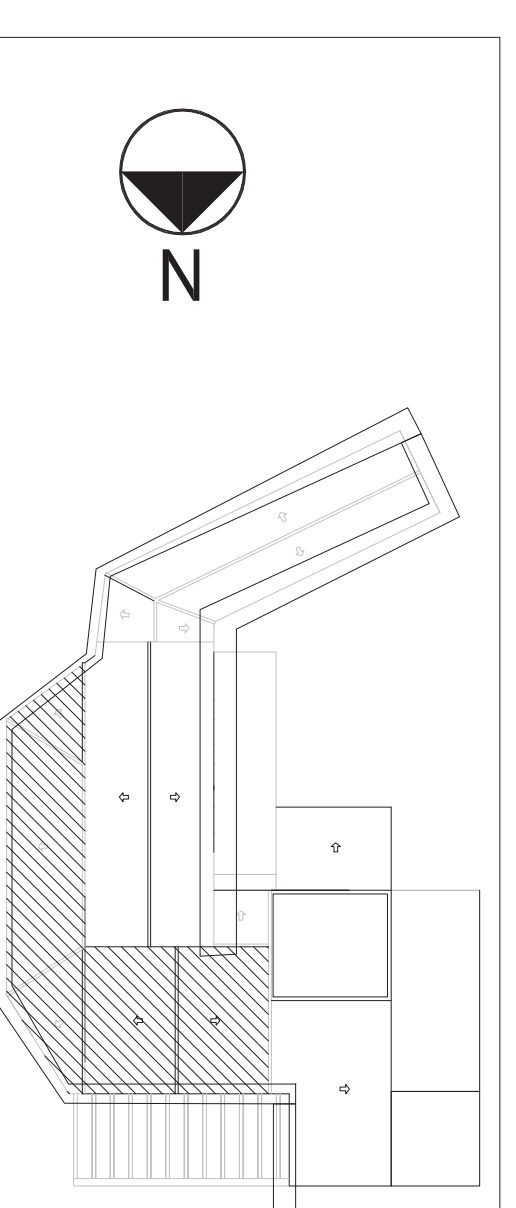
ALZADO ESTE



ALZADO SUR



ALZADO CHAFLAN



Unión Europea  
Fondo Europeo Agrícola de Desarrollo Rural

JUNTA DE ANDALUCÍA  
CONSEJO REGULADOR DE LA PRODUCCIÓN AGROPECUARIA

Europa  
Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación

JA\_7.61\_A\_01:REMODELACIÓN BAÑEARIO JABALCUIZ FASE II: TERMINACIÓN DE FACHADA, INTERPRETACIÓN DE ESTE ESPACIO SINGULAR Y LIMPIEZA Y CERRAMIENTO ZONAS VERDES

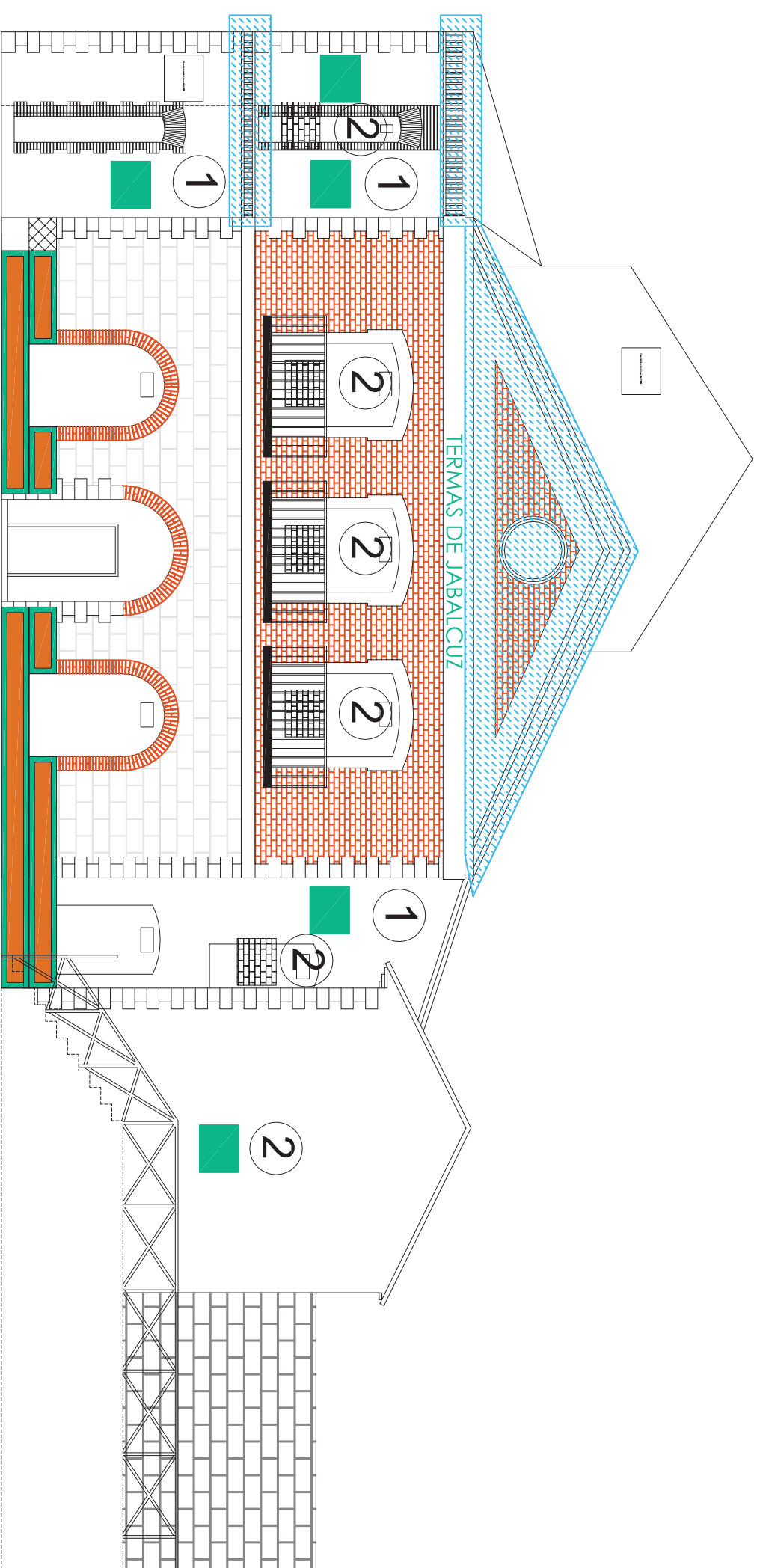
Plano:

4.1

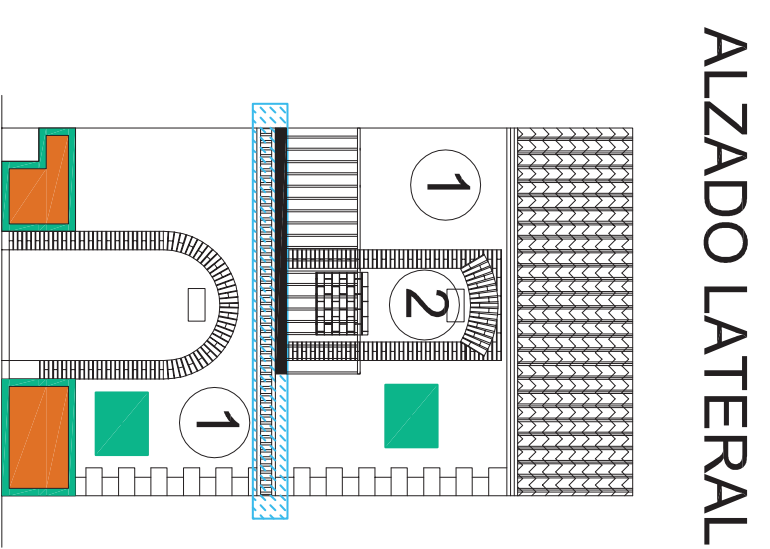
ESTADO ACTUAL: FACHADAS TERMAS

Autor: Fdo.: Ana Sánchez Fierres Arquitecto

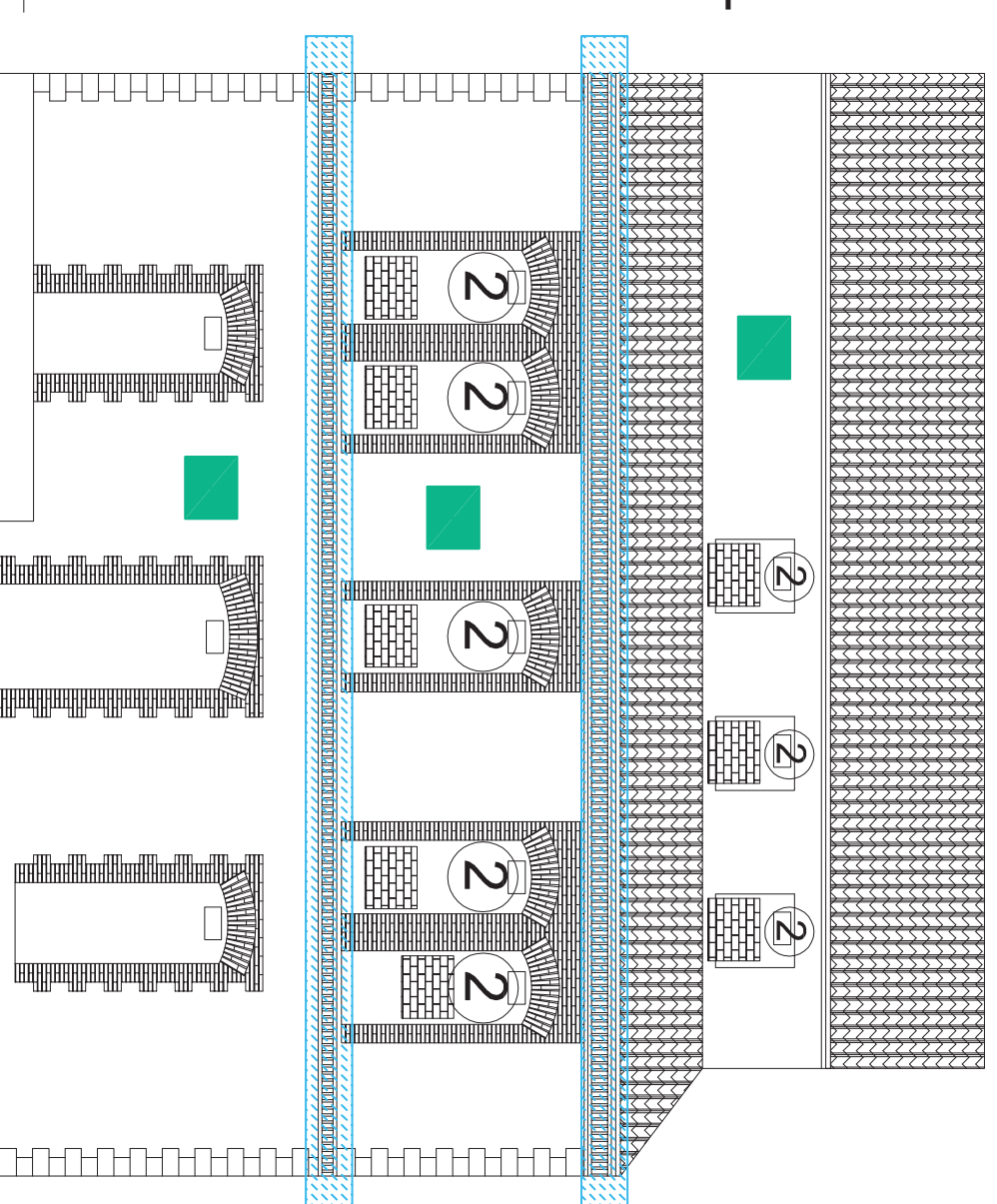
Escala: E: 1/100  
Fecha: Abril - 2017



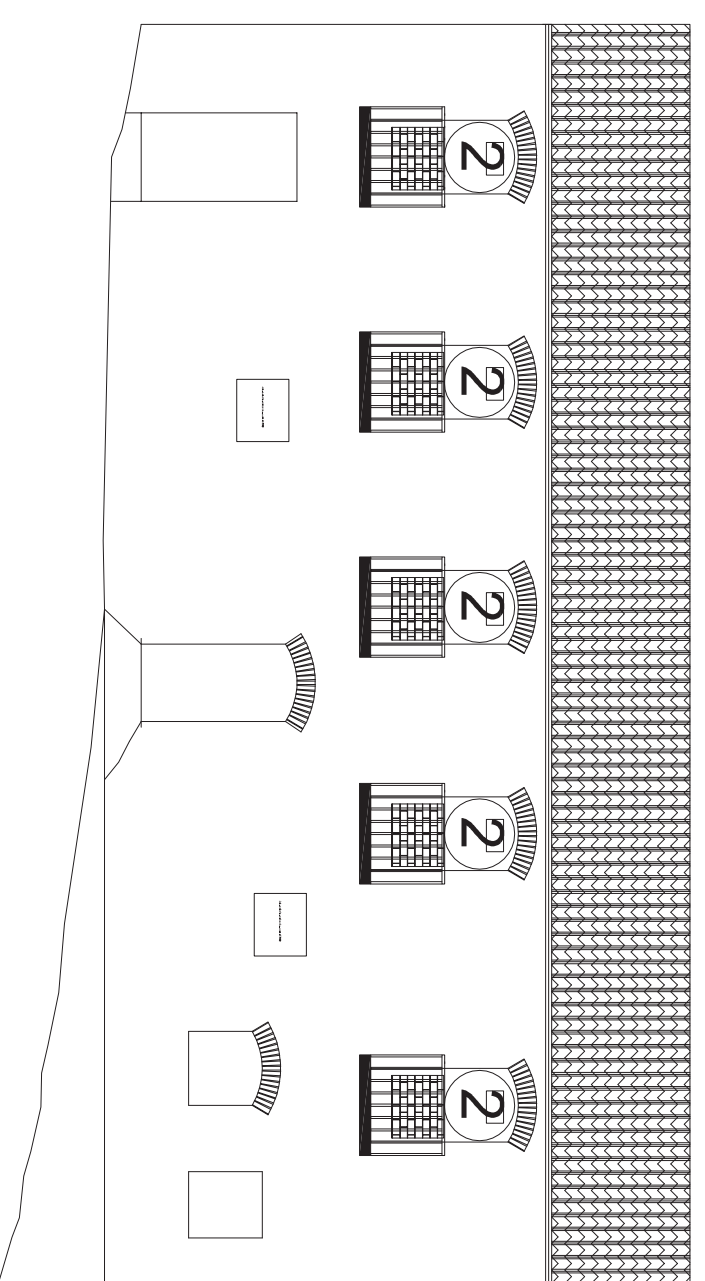
ALZADO NORTE



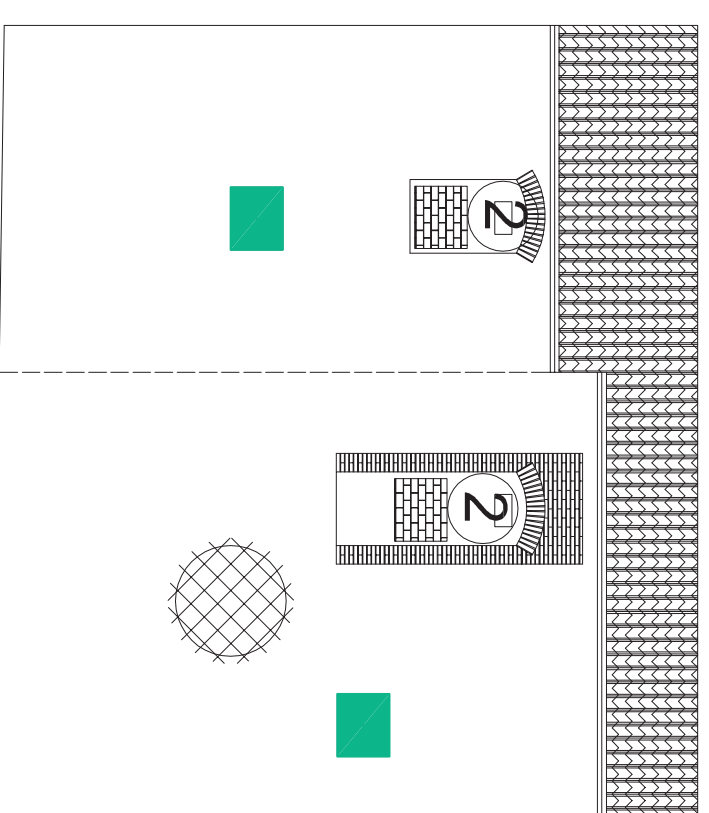
ALZADO LATERAL



ALZADO ESTE

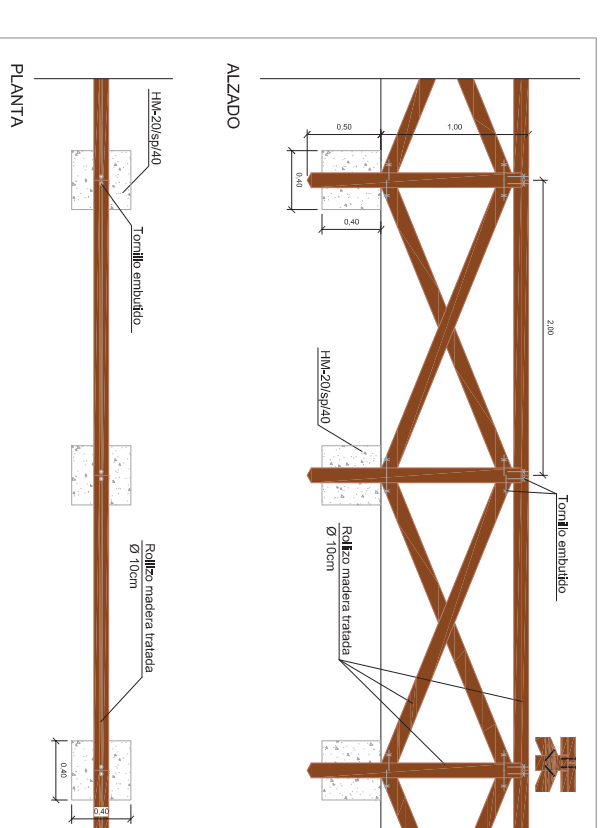


ALZADO SUR

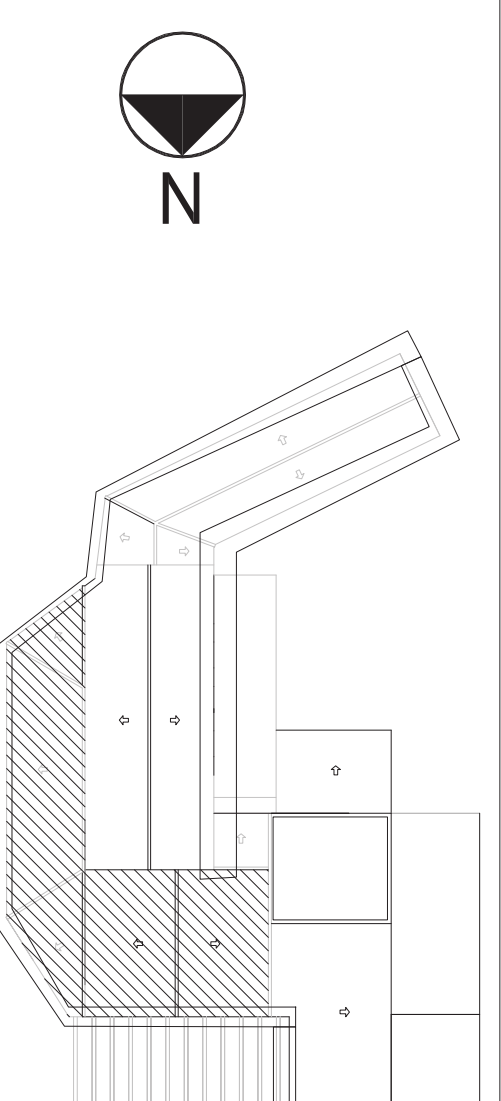


ALZADO CHAFLAN

|   |  |  |  |
|---|--|--|--|
| 1 | PICADO DE REVESTIMIENTO HASTA PIEDRA NATURAL ENFOSCADO CON MORTERO M-5 FRATASADO MAESTREAR                                     |  | PINTADO DE PARAMENTO CON PINTURA DE SILICATO |
| 2 | ENFOSCADO CON MORTERO M-5 FRATASADO SIN MAESTREAR  |  | ARREGLO Y RECUPERACION DE MOLDURAS           |
|   | TABICADO DE HUECO DE FACHADA, COM BLOQUE 40X20X20, REJILLA DE VENTILACION 30X20 cm Y RETIADA DE PROTECCION DE MADERA EXISTENTE |  | ARREGLO Y RECUPERACION DE BANCOS             |
|   |  |  | EMPARCHADO DE PIEDRA CAUTZA APOMADA 3 cm     |



Detalle baradilla



Unión Europea

Fondo Europeo Agrícola de Desarrollo Rural



Junta de Andalucía

Consejería de Medio Ambiente y Ordenación del Territorio



Europa

Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación

JA\_761\_A\_01:REMODELACIÓN BAÑEARIO JABALCUZ FASE II: TERMINACIÓN DE FACHADA, INTERPRECIÓN DE ESTE ESPACIO SINGULAR Y LIMPIEZA Y CERRAMIENTO ZONAS VERDES

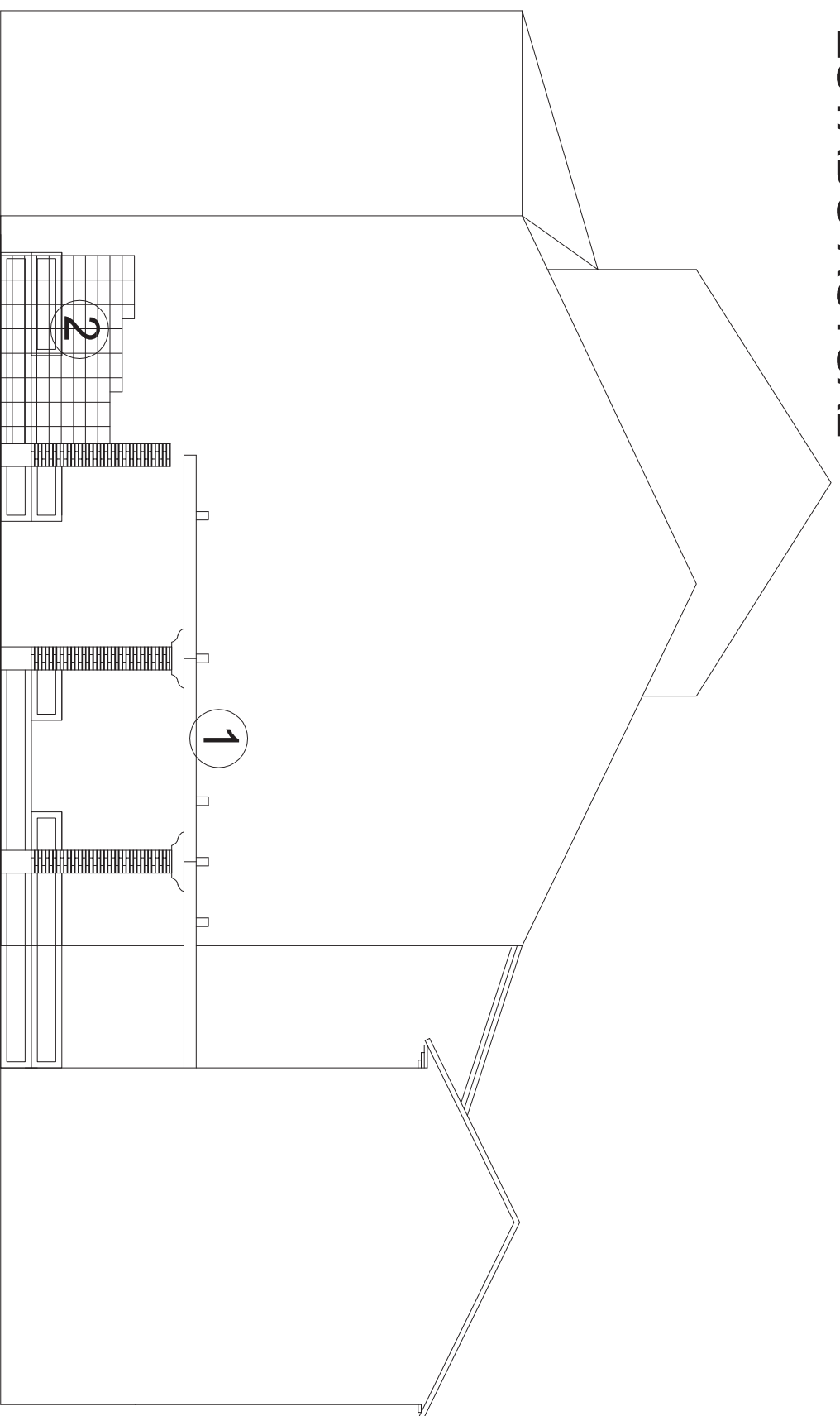
ESTADO REFORMADO: FACHADAS TERMAS

4.2

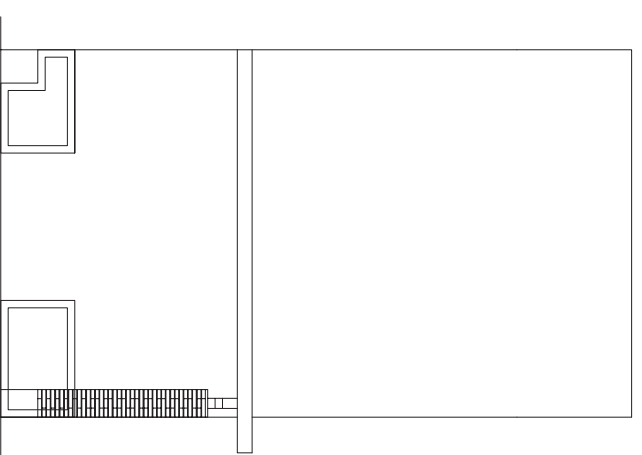
Autor: Fdo.: Ana Sánchez Fdez Arquitecto

Escala: E: 1/100  
Fecha: Abril - 2017

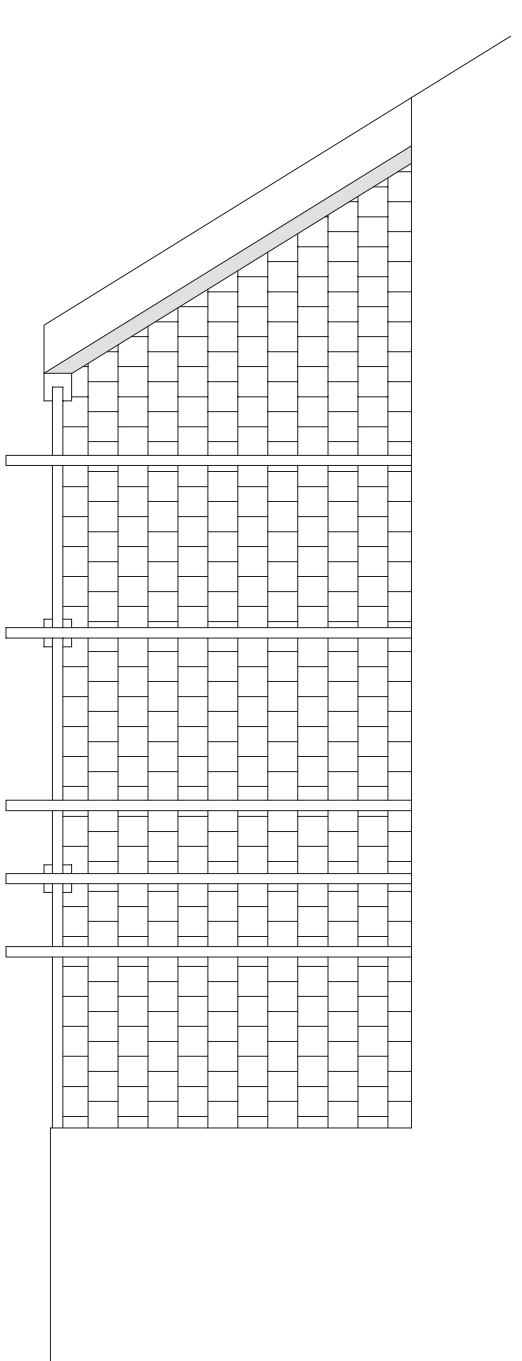
ESTADO ACTUAL



ALZADO NORTE

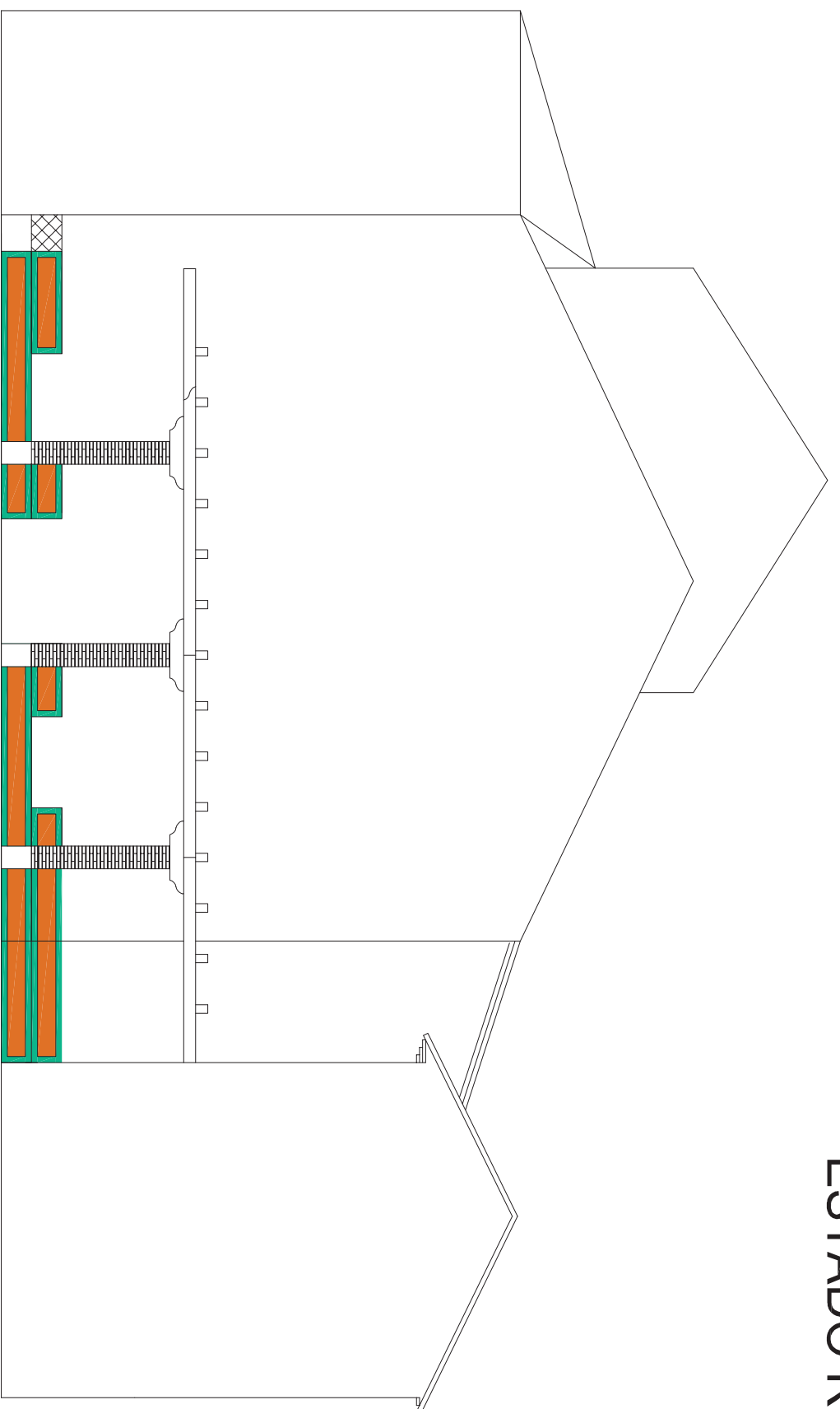


ALZADO LATERAL

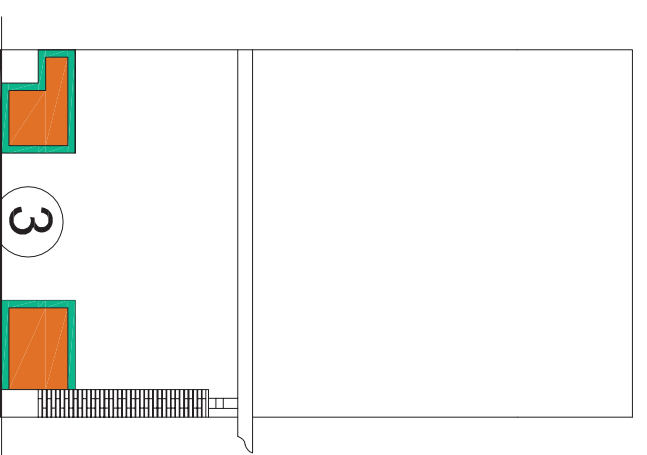


PLANTA PORCHE

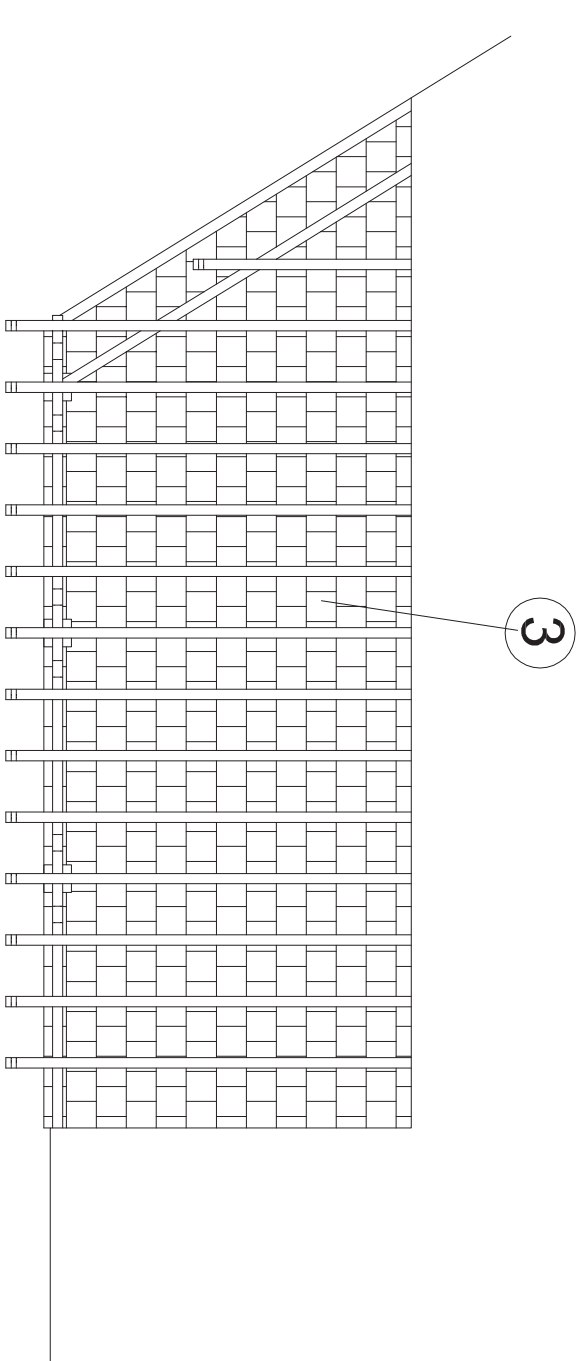
ESTADO REFORMADO



ALZADO NORTE

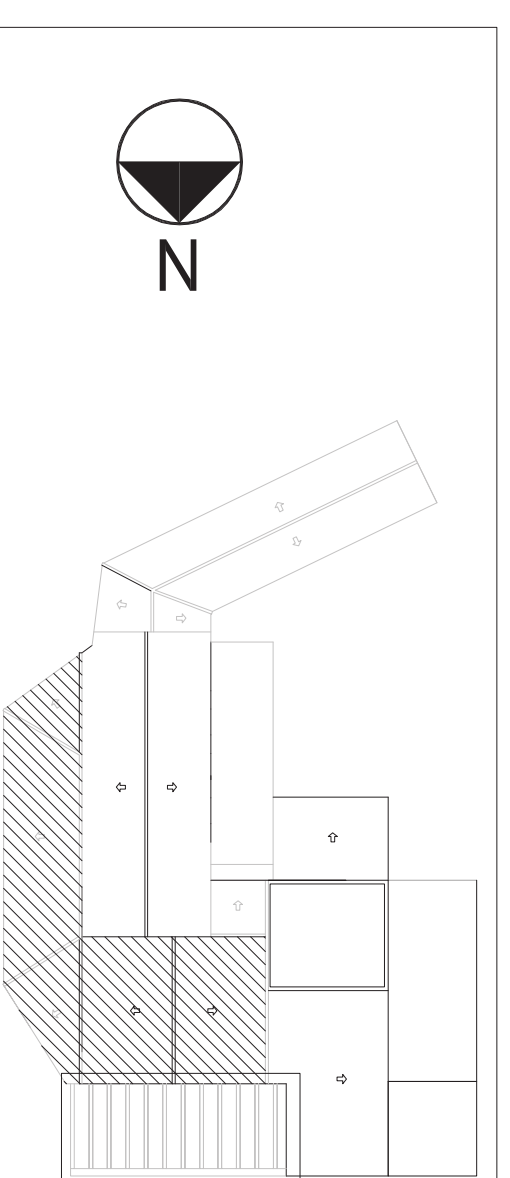


ALZADO LATERAL



PLANTA PERGOLA

- 1 DESMONTADO DE VIGAS - PERGOLA DE HORMIGON
  - 2 DEMOLICION DE MURO DE BLOQUE 40X20X20
  - 3 ARREGLO Y RECUPERACION DE SUELO
- ARREGLO Y RECUPERACION DE BANCOS
  - ARREGLO Y RECUPERACION DE BARANDILLA



JA\_761\_A\_01:REMODELACION BALNEARIO JABALCUZ FASE II: TERMINACION DE FACHADA, INTERPRETACION DE ESTE ESPACIO SINGULAR Y LIMPIEZA Y CERRAMIENTO ZONAS VERDES

Plano:

4.3

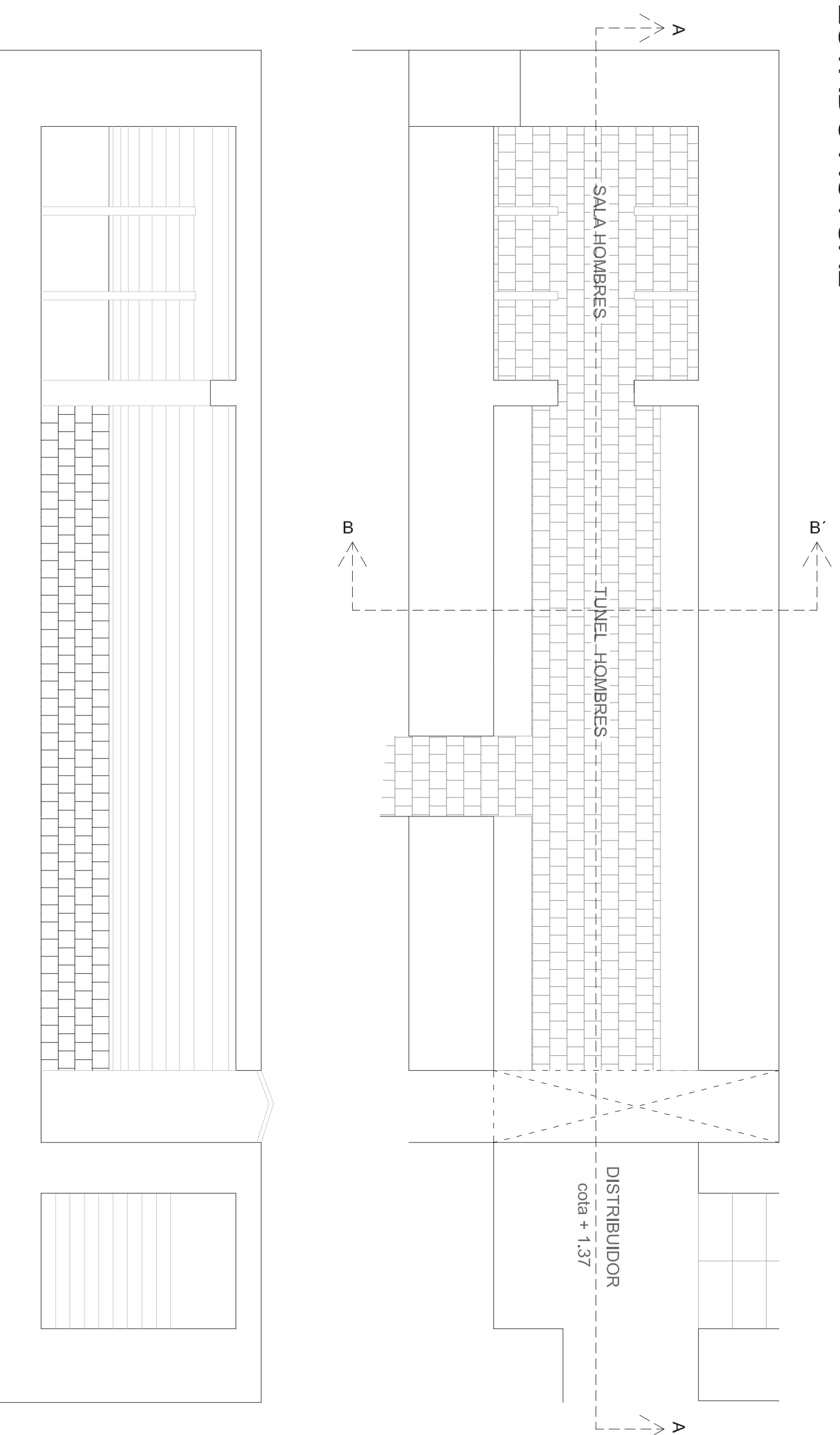
RECUPERACION PERGOLA TERMAS

Autor: Fdo.: Ana Sánchez Fdez Arquitecta

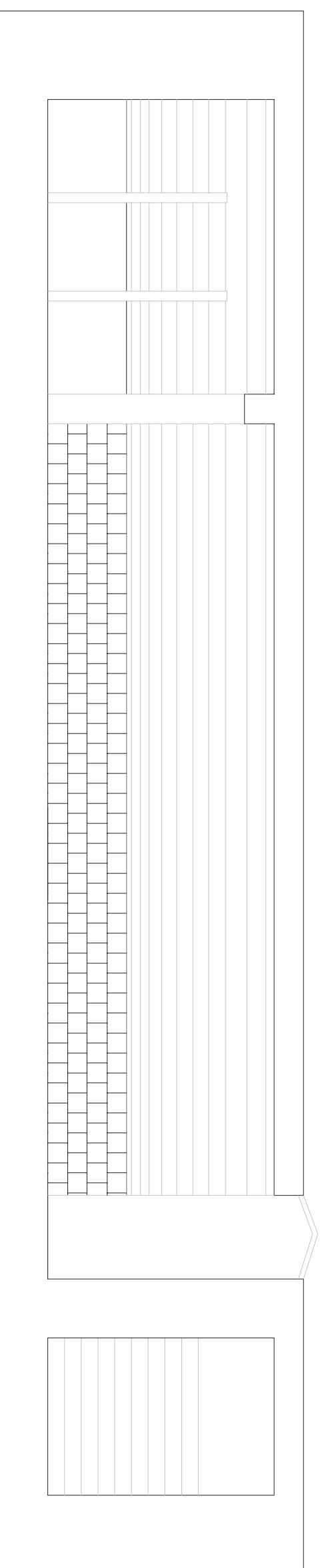
Escala: E: 1/100

Fecha: Abril - 2017

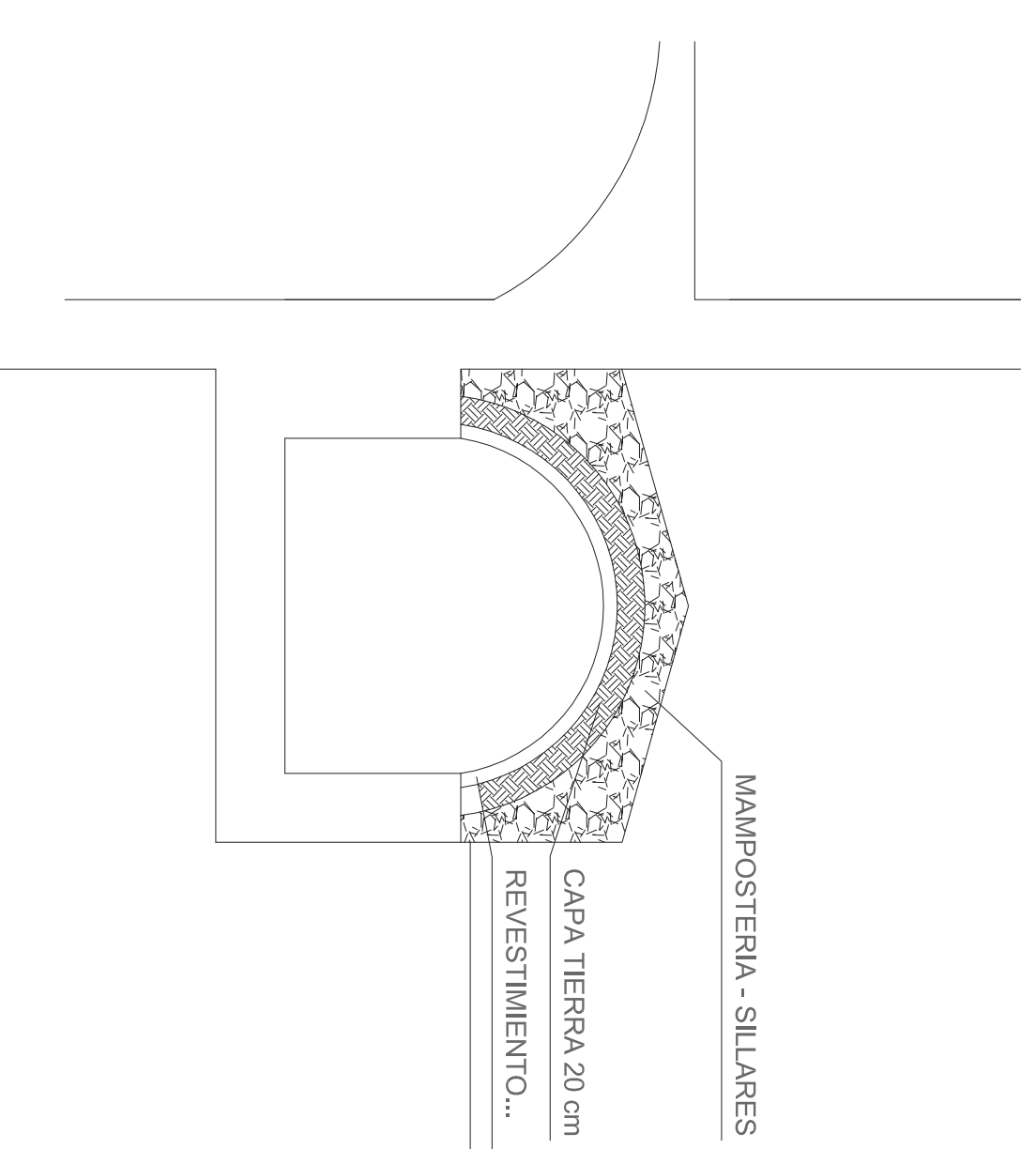
## ESTADO ACTUAL



## SECCIÓN A-A'

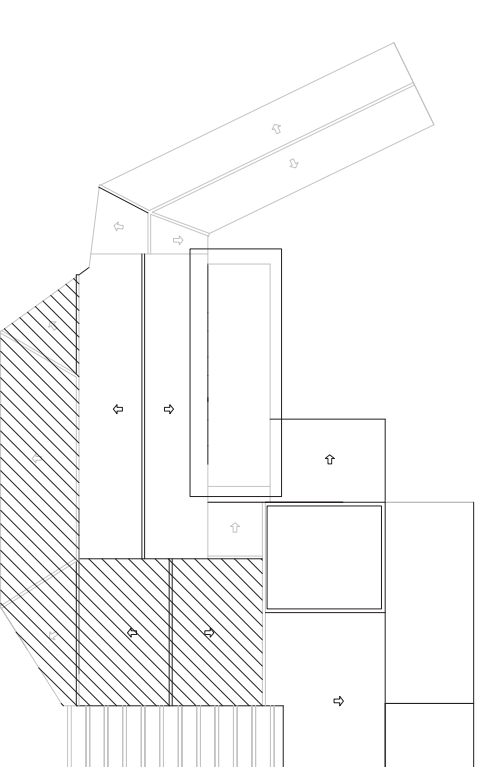
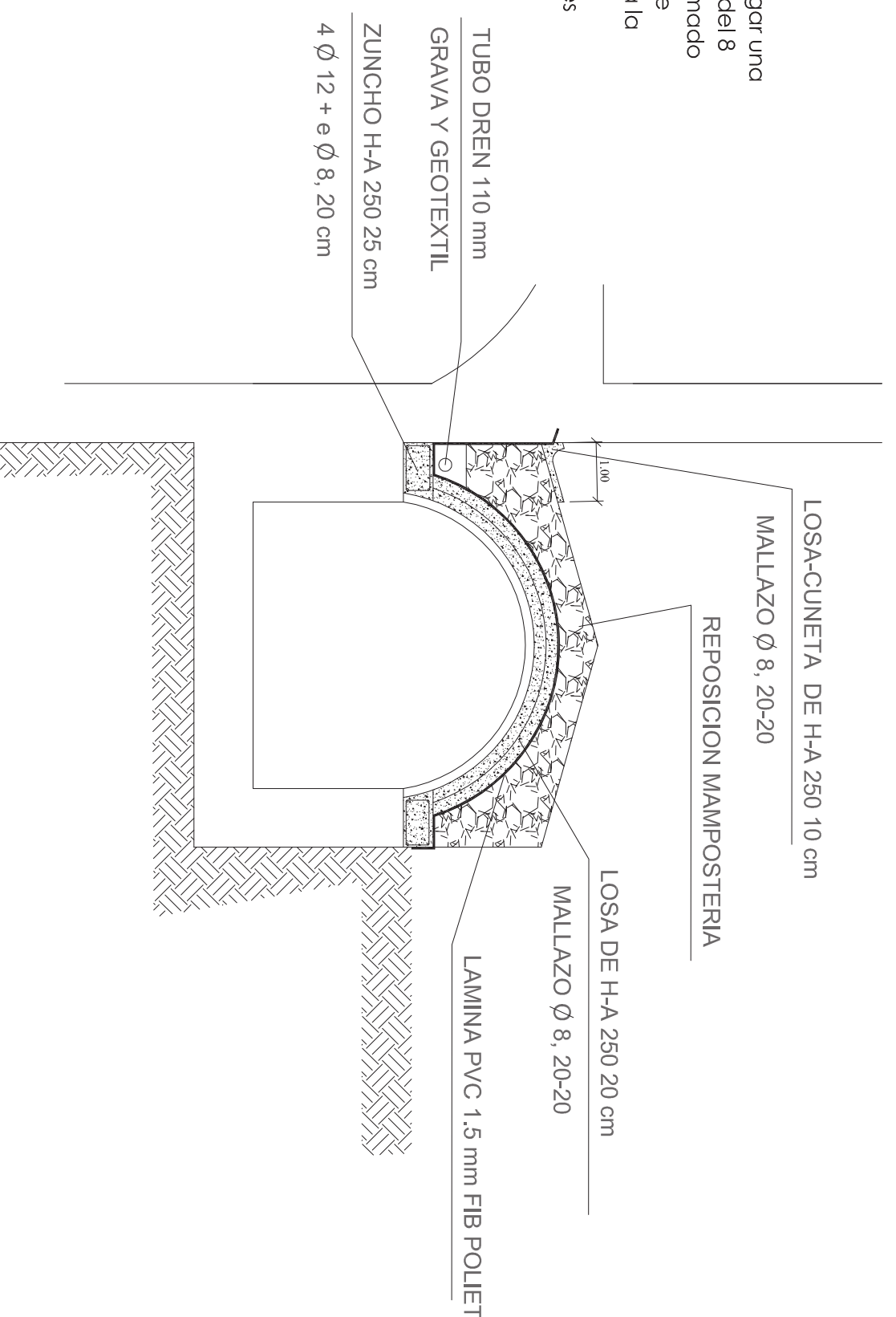


## SECCION B-B'



## ESTADO REFORMADO - ACTUACION

Para su rehabilitación se dispone a extraer los sillares originales enumerándolos y eliminando los que no estén en buen estado, a continuación se eliminará la capa de tierra y se dispondrá en su lugar una losa de hormigón de 15 cms de espesor con mallazo de redondos del 8 cada 15 cms, esta losa irá anclada a dos zunchos de hormigón armado en la cabeza de los muros de carga de la bóveda. Sobre la losa de hormigón se impermeabilizará con una tela asfáltica que recogerá la canalización de aguas entre el muro del edificio y la bóveda. Posteriormente se dispondrá a la colocación de los sillares originales reponiendo aquellos que estén dañados por otros de los mismos característicos.



JA\_761\_A\_01:REMODELACIÓN BALNEARIO JABALCÚZ FASE II: TERMINACIÓN DE FACHADA, INTERPRETACIÓN DE ESTE ESPACIO SINGULAR Y LIMPIEZA Y CERRAMIENTO ZONAS VERDES

Plano:

**4.4**

RECUPERACION DE BÓVEDA TERMAS

Autor: Fdo.: Ana Sánchez Funes Arquitecta

Escala: E: 1/100  
Fecha: Abril - 2017