

El espacio mural

Sobre la percepción del espacio arquitectónico modificado a través de la superficie mural

Aurelio Vallespín Muniesa

Este libro anticipa una manera distinta de abordar el tema del espacio arquitectónico, a través del estudio de la superficie mural. Normalmente entendemos la superficie mural como un añadido de la arquitectura, como un elemento decorativo que se superpone a ésta. En este estudio se muestra cómo esa superficie mural no es un complemento, sino que cualifica la arquitectura modificando la percepción del espacio, como un elemento arquitectónico más, aunque aparentemente intangible.

Riegl, en su libro *El arte industrial tardorromano* divide la arquitectura en dos partes: el espacio y sus límites. El título del libro *El espacio mural*, hace referencia a estos dos conceptos, cuando en la superficie del límite se encuentra la pintura mural. El autor estudia la relación entre ellos, teniendo en cuenta la ambigüedad generada debido a la capacidad que tiene la superficie mural de ser percibida como superficie, es decir como límite, o como espacio. Cuando contemplamos una pintura de un paisaje costumbrista entendemos que el paisaje representado tiene profundidad, por tanto, que el cuadro genera cierto espacio, haciendo que desaparezca el soporte del mismo, su superficie. Mientras que cuando contemplamos una pintura impresionista, sobre todo las de la última etapa de Monet, a pesar de representar un paisaje con cierto espacio, la utilización del color, consigue que el espacio se aplane, remitiéndonos a la superficie.

En el libro se analizan ocho casos concretos: Los mosaicos del Mausoleo de Gala Placidia en Ravena, Las vidrieras de la Catedral gótica de León, las pinturas al fresco de la iglesia románica de Sant Joan del Boí, las pinturas murales de Andrea Pozzo en la iglesia barroca de los Jesuitas en Viena, las pinturas murales de Goya en San Antonio de la Florida y las de la cúpula Regina Martyrum de la Basílica del Pilar de Zaragoza, el lucernario Oeste de Ronchamp du Haut, la serie de murales de Monet en La Orangerie y los murales de Rothko del Seagram, ubicados en la Tate Modern.

Se trata de ocho ejemplos de épocas muy diferentes, con los que el autor pretende mostrar que la intención de modificar el espacio arquitectónico a través de la superficie mural no es una tendencia de una época concreta, cómo puede parecer con los engaños o trampantojos del siglo XVII, sino que es una constante en la arquitectura, y en cada época la modificación del espacio arquitectónico a través de la superficie mural tiene sus propias teorías. Estos ocho modelos no se encuentran ordenados por orden cronológico sino que se ordenan en función de las ideas que tratan. Así el románico precede al gótico, ya que en los tres primeros capítulos, se enfatiza la superficie como límite del espacio y es en este último periodo, donde se consigue la superficie pura, de tal manera que el espacio a través de la superficie mural, se reduce en vez de expandirse, transformando el espacio en plano.

En los ejemplos siguientes se trata el caso contrario, pues se pretende camuflar o hacer que desaparezca esa superficie que funciona como límite real del espacio para que éste se expanda. El ejemplo clásico son los trampantojos y en este caso aparece muy bien explicado el de la iglesia de los jesuitas de Viena realizado por Andrea Pozzo, y si antes alcanzábamos la superficie pura, ahora alcanzamos el espacio puro en el lucernario Oeste de Ronchamp, que se explica desde el punto de vista de la percepción y del espacio en el cubismo.

Por último se analizan las pinturas de Monet y Rothko, donde se produce una paradoja que habla de la importancia de este estudio: La sensación que se produce en los cuadros individualmente es distinta de la que se produce cuando se encuentran formando un mural. En Monet los cuadros individualmente tienden a la superficie, mientras que la serie mural en La Orangerie se entiende como espacio. En Rothko sucede lo contrario, los lienzos individualmente se entienden como espacio, y sus

murales del Seagram, ubicados en la Tate Modern, se entienden como superficie, de forma que reducen el espacio de la sala en la que se ubican.

El concepto de superficie mural del autor es muy amplio, lo que contribuye a enfatizar la tendencia de modificación del espacio arquitectónico a través de la superficie mural. Incluye superficies monocromas como el rojo bermellón de la pared curva del lucernario Oeste de Ronchamp, los mosaicos del mausoleo de Gala Placidia o las primeras vidrieras góticas donde la luz parece que irradia de las vidrieras. En estos dos últimos casos la ambigüedad, por un lado nos remite a la superficie y por otro al espacio, se produce de forma peculiar, por ejemplo en los mosaicos los reflejos vítreos nos evocan la superficie, mientras que por otro lado lo representado en ellos amplía el espacio donde se sitúan.

Se trata de un libro didáctico que evidencia la faceta docente del autor, ya que en cada capítulo antes de abordar directamente el tema, hace una radiografía de la época en la que se sitúa, especialmente en lo que se refiere a sus influencias filosóficas. En el libro también se percibe la vocación de pintor de Aurelio Vallespín que compagina con la de arquitecto, ya que a lo largo del texto no hace sino tratar una de las constantes de la pintura contemporánea: la tensión que se produce entre la superficie pictórica y el espacio pictórico, como uno nos remite a las dos dimensiones y otro a las tres dimensiones.

Esta forma de entender la pintura mural permite comentar temas esenciales de la arquitectura como la luz o la escala. Resulta interesante la comparación de las distintas percepciones que producen las pinturas al fresco de Goya de la cúpula de San Antonio de la Florida y de la cúpula Regina Martyrum de la Basílica Pilar, debido a las distintas escalas de estas.

El espacio mural

Aurelio Vallespín Muniesa

