

La vida de un proyecto: la Ópera de Sídney

Carles Muro

La Ópera de Sídney se ha convertido sin duda en una obra capaz de representar a su ciudad y, tal vez, a toda Australia. Por otro lado, es también una de las obras más singulares de la arquitectura del tercer cuarto del siglo XX. Sin embargo, como es sabido, el proceso que llevó desde la brillante propuesta de concurso de Jørn Utzon a la obra finalizada y a este reconocimiento internacional no estuvo exento de dificultades. Este escrito explora el proceso de materialización de la arquitectura tomando como caso de estudio ejemplar la Ópera de Sídney y defiende que un proyecto no tiene por qué ser un documento cerrado, sellado y sin vida que permite la realización de una obra que ha sido completamente definida anteriormente sin ningún tipo de alteración sino que, por el contrario, la construcción de una obra de arquitectura implica necesariamente su transformación en un proceso de negociación con múltiples parámetros, algunos de ellos imposibles de prever anticipadamente. El proyecto de Utzon para la Ópera de Sídney no sólo respondía a las bases del concurso sino que planteaba preguntas. La respuesta a estas preguntas sólo se podía encontrar a través del desarrollo del proyecto.

PALABRAS CLAVE

Ópera de Sídney, Jørn Utzon, proyecto, materialización, plataforma

KEYWORDS

Sydney Opera House, Jørn Utzon, Architectural Design, Materialisation, Platform

1. El 20 de octubre de 1973, la reina Isabel II del Reino Unido, soberana también de Australia, inauguró oficialmente la Ópera de Sídney. Esta ceremonia cerraba simbólicamente la atribulada historia de su construcción y marcaba el inicio de su vida como edificio, en tanto que teatro de la ópera¹ y sala de conciertos.

Se podría decir que, desde entonces, la Ópera de Sídney ha tenido una buena vida, llena de satisfacciones y reconocimientos. En muy poco tiempo se convirtió, sin duda alguna, en el símbolo con el que se identifica la ciudad de Sídney y la totalidad de una todavía joven

Carles Muro

(Barcelona, 1964) Estudia arquitectura en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona (ETSAB, 1991). Trabaja, en el curso de sus estudios, con Elías Torres y José A. Martínez Lapeña en Barcelona (1987-1991) y, más adelante, con Álvaro Siza, en Oporto (1992-1993), antes de iniciar su actividad profesional independiente en 1993. Entre sus obras construidas destacan el Mercado Municipal de Inca (Mallorca) y los Centros de Atención Primaria de Castellar del Vallès y Tordera (Barcelona). Ha sido profesor de Proyectos en la ETSAB (1993-2015) y director del Master "Arquitectura: Crítica y Proyecto" de la Universitat Politècnica de Catalunya (1998-2002). Ha sido también profesor de la Architectural Association School of Architecture de Londres (1996-1998) y de la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard (2013-2018). En la actualidad es profesor titular del Politécnico di Milano. Ha sido miembro del Consejo Editorial de diversas publicaciones y director de la colección "Pre-Textos de Arquitectura". Ha comisariado numerosas exposiciones y publicaciones en el ámbito de la arquitectura y fue responsable del Departamento de Arquitectura del Museo de Arte Contemporáneo de Serralves, en Oporto, de 2017 a 2019. Afilación actual: Politecnico di Milano E-Mail: carles.muro@polimi.it ORCID iD: 0000-0001-6912-2653

Fig. 01

Perspectiva de la propuesta de concurso (1956).

Fig. 02
La reina Isabel II durante la ceremonia de inauguración de la Ópera de Sídney (20 de octubre de 1973).



02

Australia. Pocas obras de arquitectura han llegado a representar con tanta fuerza a una ciudad y, menos aún, a todo un país².

En su breve discurso inaugural, leído con dificultad a causa del fuerte viento que soplaba en aquella jornada de primavera austral, Isabel II afirmaba con acierto:

“La Ópera de Sídney ha cautivado la imaginación del mundo, aunque entiendo que su construcción no ha estado completamente exenta de problemas”³.

Efectivamente, desde el momento en que se hizo público el proyecto ganador del concurso, a finales de enero de 1957, la característica silueta de sus cubiertas, la fuerza fundadora de la plataforma sobre la que éstas se levantan, e incluso la forma en que fue representada la propuesta de concurso, han cautivado la imaginación del mundo y alimentado la de muchos arquitectos.

Por otro lado, como señalaba la monarca, el trayecto que llevó de la brillante propuesta de concurso a una más que consistente obra construida fue largo y complejo. A estas alturas, es sobradamente conocida la enmarañada historia de la construcción de la Ópera de Sídney. Una historia protagonizada por la heroica figura de su arquitecto, Jørn Utzon, que adquiere tintes casi míticos con su dimisión y renuncia a la dirección de las obras antes de la conclusión de los trabajos y su marcha de Sídney, ciudad a la que ya nunca regresaría.

Estas notas no tratan tanto de narrar, una vez más, la extraordinaria aventura que la construcción de la Ópera de Sídney supuso, cuanto de iniciar, a partir de algunos momentos de esta singular epopeya, una reflexión sobre alguno de los distintos significados que el concepto de vida, cuando está asociado a un proyecto de arquitectura, pueda tener⁴.

2. En diciembre de 1967 la revista “Arquitectura” publica un artículo de Félix Candela que lleva por título “El escándalo de la Ópera de Sídney”⁵. El texto presenta una tendenciosa narración de los casi diez

años transcurridos entre el momento en que Utzon comienza a trabajar en la propuesta de concurso, en el verano de 1956, y su forzada renuncia a continuar las obras, en febrero de 1966.

Dos fragmentos de este texto nos pueden ayudar a centrar con mayor precisión el problema de la comprensión del proyecto de la Ópera de Sídney y, por extensión, del proyecto de arquitectura como forma específica de conocimiento. En el primer fragmento, Candela afirma:

Nadie había construido antes un edificio de la forma y dimensiones que Utzon estaba proponiendo, una escultura monumental de tan gigantesca escala. Y nadie —incluyendo, desde luego, a Utzon— tenía la más ligera idea de cómo se podría construir, o de si se podría construir siquiera.

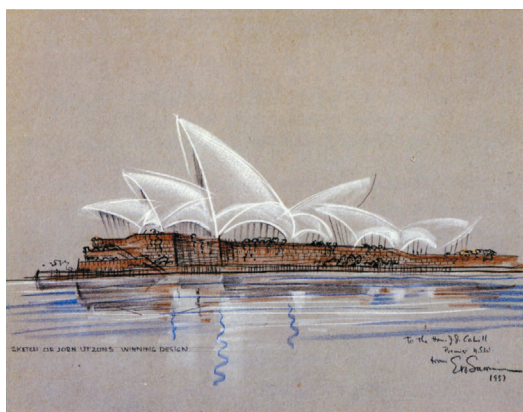
Candela destaca aquí, en primer lugar, la excepcionalidad del proyecto —tanto en lo que respecta a su forma como a sus dimensiones— para luego afirmar que, en el momento en que se falla el concurso, nadie —ni el autor del proyecto, ni el jurado que lo eligió— sabía exactamente cómo podría ser construido.

Lo que podría ser tan sólo la constatación de un hecho más que comprensible en un proyecto de esta ambición y características se convierte —por el tono empleado, por el contexto y por los párrafos que le siguen— en el hilo conductor de una dura crítica por parte del autor del texto⁶. No deja de sorprender que las afirmaciones de Félix Candela —cuya obra se encuadra en una de las más interesantes líneas de investigación sobre la relación entre forma y estructura desarrolladas a mediados del siglo pasado— estén sustentadas, a mi entender, sobre una serie de prejuicios y malentendidos acerca de qué deba o pueda ser un proyecto de arquitectura.

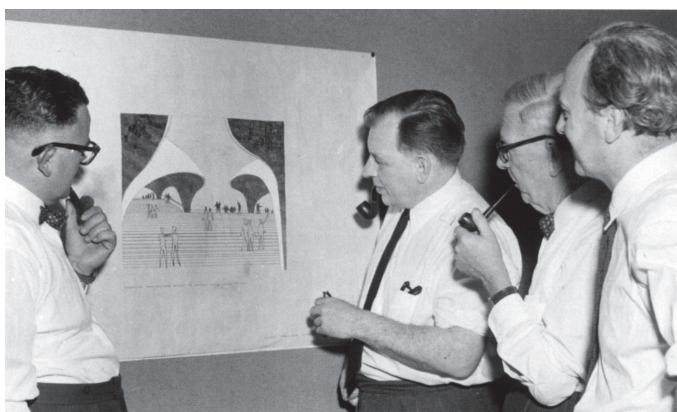
Candela parece entender el proyecto como una serie de instrucciones precisas e inalterables para la realización de una obra. Sería, por tanto, un documento cerrado, sellado, sin vida. Y el trayecto que va del proyecto a la obra sería, por tanto, un proceso lineal en el que se va avanzando con seguridad, sin dudas, y por caminos ya conocidos. Caminos que conducen a una obra construida que no depara sorpresas y coincide perfectamente con aquello que había previsto originalmente el arquitecto. Una forma de entender el proyecto, a mi juicio, realmente empobrecedora. Así es como entiende lo que es un proyecto, por ejemplo, un juez o un notario.

Pero hay otras maneras de entender lo que pueda o deba ser el proyecto de arquitectura. Por un lado, el proyecto no sería tanto una serie de instrucciones sino un conjunto de reglas, igual de precisas pero que, en lugar de cerrar, abren, dan inicio a la partida y permiten el juego. Por otro lado, el proyecto es también el germen, el embrión de la obra. Es decir, aquello que contiene, en estado de vida latente, la obra. Se trata, en cierto modo, de reconocer que el proyecto tiene vida propia y el primer trabajo del arquitecto es acompañar y alimentar esa vida. Álvaro Siza ha descrito, con su habitual precisión poética, esta manera de relacionarse con el proyecto:

Hay momentos en los que el proyecto cobra vida propia. Entonces se transforma en un animal voluble, con patas inquietas y ojos inseguros.



03



04

Si no se comprenden sus transfiguraciones, o se satisfacen sus deseos más allá de lo esencial, se convierte en un monstruo. Si se fija todo cuanto en él parece evidente y bello, se convierte en ridículo. Si es demasiado contenido, deja de respirar y muere⁷.

Utzon acompañó con talento, inteligencia y tenacidad, hasta donde le fue posible, la vida del proyecto de Sidney, tratando de que en ningún momento se convirtiera en un monstruo, se transformara en algo ridículo o dejara de respirar. Supo mantener, a pesar de todas las dificultades y en todas las fases del desarrollo del proyecto, la misma intensidad que la brillante propuesta de concurso prometía y exigía.

Efectivamente, como veíamos más arriba, nadie sabía exactamente cómo construir el proyecto. Pero había una seria convicción, por parte de Utzon y por parte del jurado del concurso, de que era posible hacerlo. El mayor desafío del proyecto —o, por lo menos, el más evidente— era la definición de la geometría de las cubiertas y la de un sistema constructivo que permitiera su ejecución. Pocos días después del fallo del concurso, conscientes de la importancia del proyecto y de su materialización, y con un nivel de implicación poco frecuente, los dos miembros no australianos del jurado, Eero Saarinen y Leslie Martin, se reunían con Utzon en Londres para transmitirle su entusiasmo, ofrecerle su apoyo y conversar conjuntamente sobre los siguientes pasos a seguir. Durante este encuentro, Saarinen y Martin sugieren a Utzon que contacte con Ove Arup para el diseño y cálculo de la estructura de las cubiertas. Arup se incorporará inmediata y entusiastamente al proyecto, iniciando así una larga y productiva colaboración, tampoco exenta de problemas.

Es importante entender que el proyecto de Utzon no es sólo una brillante respuesta a los requerimientos del concurso, sino también una gran interrogación. Hay proyectos (y arquitectos) que plantean preguntas. La Ópera de Sidney pertenece a esa estirpe de proyectos. No cabe duda de que las preguntas planteadas por el proyecto interesaron, por lo menos, a un excepcional jurado y a uno de los mejores ingenieros del momento.

En el segundo de los fragmentos del artículo citado, Félix Candela sentencia:

Pero Utzon —desgraciadamente para él y para la población de Sidney— tuvo que construir su proyecto y aquí comenzaron las dificultades, que resultaron casi insuperables.

Fig. 03

Dibujo de la Ópera de Sidney realizado por Eero Saarinen en enero de 1957. El dibujo está dedicado a John Joseph Cahill, primer ministro de Nueva Gales del Sur entre 1952 y 1959 y principal promotor del proyecto.

Fig. 04

Los cuatro miembros del jurado frente a la perspectiva presentada por Utzon al concurso. De izquierda a derecha, Henry Ingham Ashworth, Cobden Parkes, Eero Saarinen y Leslie Martin (enero de 1957).

Estoy convencido de que, contrariamente a lo que afirma Candela, lo mejor que le pudo pasar a Utzon —y a la población de Sídney— es que su proyecto se construyera.

No hay proyecto de arquitectura sin dificultades. El proyecto es precisamente una continua negociación con todos los factores (técnicos, económicos, normativos, programáticos, etc.) que lo condicionan. Y este proceso de negociación no se detiene con el inicio de la construcción —y mucho menos cuando surgen nuevas dificultades. A diferencia de lo que pensaba Candela, el proyecto de la Ópera de Sídney constituye, a mi entender, un caso de estudio ejemplar. El modo en que Utzon fue enfrentándose y resolviendo, una tras otra, las exigentes constricciones —externas y autoimpuestas— que acompañaron el proceso de traducción del dibujo en materia, no hicieron otra cosa que enriquecer y dar mayor espesor al proyecto.

Por otro lado, merece la pena observar un pequeño pero importante detalle en las palabras de Candela, cuando afirma que las dificultades resultaron “casi insuperables”. Efectivamente, resultaron *casi* insuperables, pero no insuperables. Y la diferencia no es banal. Utzon asumió una serie de riesgos, pero siempre con la profunda convicción de que, junto a sus equipos de colaboradores y asesores, sería capaz de dar respuesta a todas y cada una de las cuestiones planteadas. Asumir riesgos no es lo mismo que ser irresponsable. Por el contrario, probablemente fue un cierto sentido de la responsabilidad lo que llevó frecuentemente a Utzon a seguir en su empeño. Una obra que plantea preguntas y abre caminos tiene también que saber asumir ciertos riesgos. Durante la construcción de la Ópera de Sídney, Utzon caminó con frecuencia al borde del abismo, pero lo hizo con la misma seguridad, preparación y tesón con las que los mejores alpinistas emprenden la conquista de cumbres todavía no exploradas y, naturalmente, con el deseo de llegar a la cumbre y la convicción de poder lograrlo.

Como hemos visto más arriba, Utzon se pone inmediatamente a trabajar con el equipo de Ove Arup en la resolución del problema de las cubiertas⁸. Ninguna de las soluciones propuestas por los ingenieros satisface por completo al arquitecto. Utzon sigue convencido de que conseguirán conjuntamente encontrar una solución que satisfaga simultáneamente las exigencias de la estática y las que él mismo se ha impuesto. Mientras tanto, las dificultades van acumulándose. No sólo el terreno sobre el que se había decidido construir la Ópera era mucho menos adecuado para la realización del proyecto de lo que se presumía en el momento de convocar el concurso, sino que, además, en marzo de 1958, después de la presentación del proyecto básico⁹ y sin haber todavía resuelto la geometría de las cubiertas, se decidió —por motivos básicamente de estrategia política— que la construcción debía comenzar a principios del año siguiente.

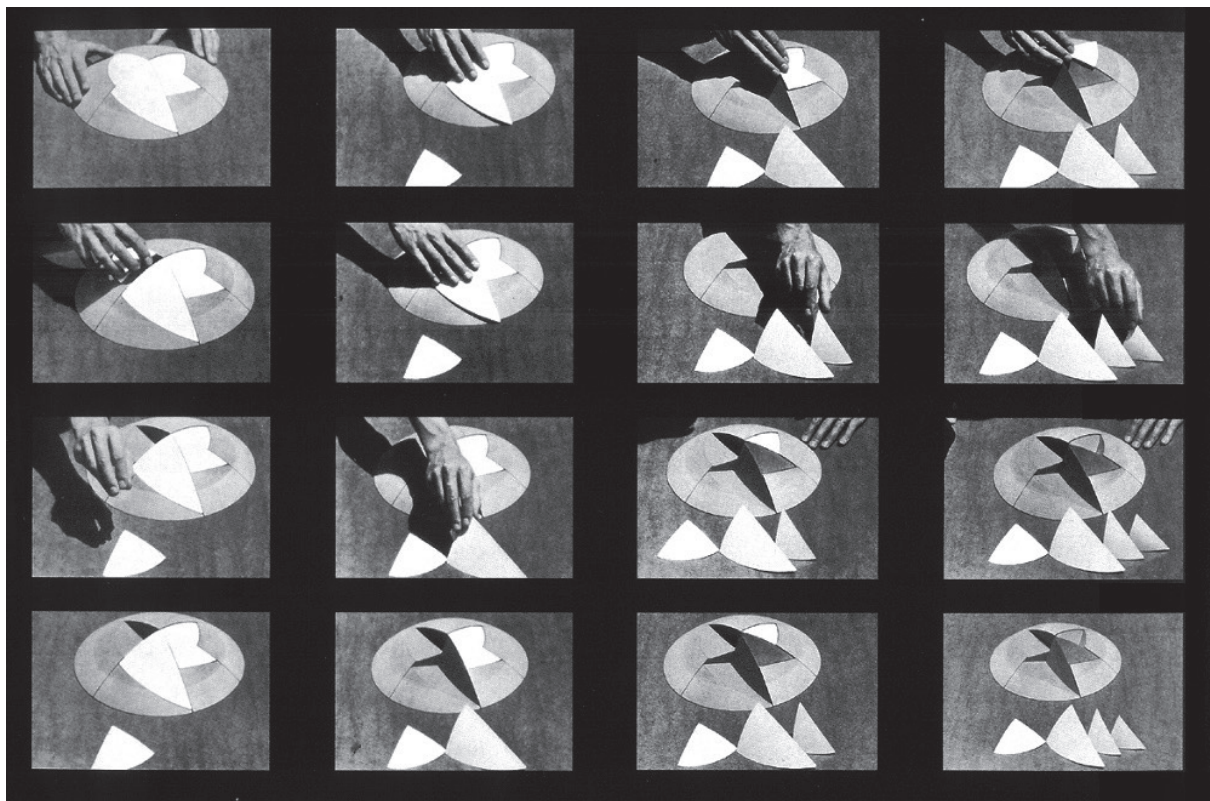
Sin dejar de trabajar intensamente en el tema de las cubiertas, Utzon se vuelca en la definición de la plataforma. Me atrevería a decir que, por encima de todo, a Utzon le interesaba la construcción del suelo, la precisa definición de esa gran plataforma escalonada sobre la que se moverán las personas y se congregarán para disfrutar de los distintos espectáculos¹⁰. La solución adoptada para la plataforma mejora y enriquece la diagramática sección de la propuesta de concurso. Mientras por la parte superior logra conseguir un extenso e impecable plano horizontal, recubierto de grandes losas de piedra natural, la geometría

Fig. 05
Las manos de Jørn Utzon mostrando cómo todas las cubiertas tienen su origen en una única esfera *Zodiac*, nº. 14, 1965.

de las grandes vigas que la sostienen, de sección cambiante en función del momento flector, ofrece una simultáneamente potente y delicada textura, como si de un gran artesanado se tratara, sobre quienes llegan al teatro en automóvil. Este conjunto de cara y envés constituye, sin duda, uno de los momentos de mayor belleza del proyecto ejecutado.

Mientras se construye la plataforma, tras más de tres años de intenso diálogo entre el arquitecto y los ingenieros, en los que se tantean numerosas soluciones geométricas y constructivas, en octubre de 1961 Utzon encuentra finalmente el camino que permitirá resolver definitivamente el tema de las cubiertas. Todas las cubiertas pueden ser generadas a partir de triángulos esféricos de una misma esfera. De este modo no sólo se establece una relación geométrica entre todas las elementos, sino que esta solución permite la prefabricación y sistematización de la estructura y, eventualmente, del revestimiento cerámico. La solución propuesta por Utzon es de una belleza conceptual parecida a la de algunas de las más brillantes ecuaciones matemáticas¹¹.

Candela le reprocha a Utzon que tuviera que cambiar el perfil y la geometría de las cubiertas. Pero la construcción de una obra de arquitectura supone necesariamente su transformación. Utzon no pretendía —como parece sugerir Candela, confundiendo tendenciosamente la tenacidad de Utzon por una caprichosa y tozuda obstinación— que los ingenieros encontraran el modo de construir exactamente el perfil que había dibujado en la propuesta de concurso. Lo que buscaba realmente el arquitecto de la Ópera de Sídney era una plena coincidencia





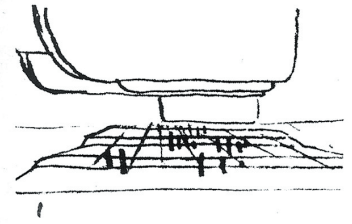
06

entre la invención de la forma y la resolución de su construcción. Y, a pesar de toda la presión y las muchas dificultades, no cejó en su empeño. Utzon consigue encontrar la solución a un problema que él mismo se había planteado.

Así, con la obra en marcha, Utzon va resolviendo, uno por uno, los problemas que el proyecto le plantea. Utzon navega, unas veces con el viento a favor y otras en contra, pero siempre con el convencimiento de que el proyecto llegará a buen puerto. Primero la plataforma, luego las cubiertas y, por último, vendrían los cerramientos y revestimientos interiores de las salas. A pesar de que Utzon tenía ya preparada una estrategia para ambos, no se ejecutarán ya según su proyecto. Cuando, el 28 de abril de 1966, Utzon se va de Sídney, la gran plataforma y las cubiertas están ya ejecutadas. Utzon no llegará a ver su proyecto concluido. Sin embargo, me atrevería a decir que, en el momento de su marcha, la Ópera de Utzon, lo esencial de su arquitectura, ya está allí.

Lo esencial de la arquitectura de Utzon se concentra en la relación entre la construcción de un plano horizontal, que da soporte a las actividades humanas, y unas cubiertas que flotan sobre esa plataforma a diferentes alturas, comprimiendo y dilatando así el espacio y cualificando, por tanto, distintas zonas de la misma. Se podría decir que, si no fuera por necesidades de control climático, acústico y de seguridad, el proyecto estaría ya acabado.

La arquitectura que Utzon deja tras de sí en el momento de su partida coincide sorprendentemente con lo prometido en su propuesta de concurso. A diferencia del resto de concursantes, Utzon decidió no presentar una imagen de conjunto de su proyecto, sino una bellísima perspectiva del espacio situado entre las dos salas, que se presenta como una cascada de peldaños y graderíos parcialmente cubierta, a ambos lados, por unas grandes cáscaras blancas con el intradós recubierto de pan de oro. Si Eero Saarinen hubiera vuelto a Sídney a mediados de 1966, probablemente hubiera reconocido ese espacio.



07

Fig. 06
Estado de las obras en el momento en que Utzon abandona Sídney. Fotografía de Mogens Prip-Buus, uno de los principales colaboradores de Jørn Utzon.

Fig. 07
Uno de los dibujos de Jørn Utzon que ilustran su ensayo "Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect" [Tomado de *Zodiac*, nº. 10, 1962].

Y, si hubiera podido dar un paseo por la plataforma, ascendiendo hacia el mar para finalmente sentarse a descansar en los graderíos más altos, estoy convencido de que ese paseo le hubiera confirmado el acierto de la decisión tomada casi diez años antes¹².

3. Desde su inauguración en 1973, la Ópera de Sídney ha sido el escenario de cientos de conciertos, representaciones y eventos. Naturalmente, el repertorio operístico ha estado, desde el principio, muy presente en su programación, y la voz de las mejores sopranos del último cuarto del siglo veinte, desde Jessye Norman hasta Kiri Te Kanawa, ha resonado en sus salas. En 1974, la gran soprano australiana Joan Sutherland actuó por primera vez en un teatro de la ópera que, eventualmente, llevaría su nombre¹³.

Las mejores orquestas y solistas de música clásica y jazz, desde la Filarmónica de Berlín o la Academy of Saint Martin in the Fields hasta Ella Fitzgerald o Keith Jarrett, han llenado de música sus salas. Y, por supuesto, muchos de los nombres más conocidos de la escena musical contemporánea han subido a sus escenarios¹⁴.

Pero no sólo ha habido música y representaciones en las salas. También la gran plataforma ha sido en numerosas ocasiones el soporte de espectáculos y eventos de todo tipo, aprovechando su rica topografía para alojar a personajes de lo más variado y a la multitud congregada para verlos y escucharlos. Este escenario al aire libre adquiere a menudo un tono procesional, cuando el convocante asciende por la plataforma entre la masa formada por el público. Baste recordar, además de la ya mencionada visita de la reina Isabel II, la del Papa Juan Pablo II, en 1986, o la intervención de Nelson Mandela frente a unas 40.000 personas, en 1990, pocos meses después de salir de prisión.

Por último, la gran escala de la obra le han permitido también acoger y generar algunas singulares intervenciones artísticas¹⁵. La Ópera de Sídney ha jugado siempre un papel protagonista en los momentos en que Sídney y Australia han estado en el centro de las miradas de millones de espectadores de todo el mundo. La Ópera fue el centro y el telón de fondo del grandioso espectáculo de fuegos artificiales desplegado para celebrar la entrada en el nuevo milenio. Pocos meses después, en septiembre del año 2000, con motivo de la ceremonia inaugural de los Juegos Olímpicos, Marc Newson realizó unas atractivas proyecciones nocturnas sobre las cubiertas de la Ópera. La posición del edificio en la bahía de Sídney ha contribuido a la gran popularidad de las proyecciones nocturnas, que pueden ser vistas desde distintos puntos de la ciudad¹⁶.

En otro momento de su discurso inaugural, la reina Isabel afirmaba:

"El espíritu humano debe a veces desplegar sus alas o sus velas y crear algo que no sea simplemente utilitario o corriente"¹⁷.

Hace apenas unos meses, casi cincuenta años después de la inauguración del edificio, la ciudad de Sídney, que supo soñar con esas alas o velas, rindió un singular homenaje a la monarca fallecida proyectando su rostro sobre la mayor de esas velas que, con tanto esfuerzo, habían sido desplegadas por Jørn Utzon en la bahía de Sídney¹⁸. RA



08

Fig. 08
Proyección del rostro de la reina Isabel II
sobre las cubiertas de la Ópera de Sídney
(9 y 10 de septiembre de 2022).

Notas

01. La primera representación pública en la sala de ópera —una producción de “Guerra y Paz”, de Serguéi Prokófiev— había tenido lugar casi un mes antes, el 28 de septiembre de 1973.

02. Tal vez, las únicas construcciones que habían conseguido jugar ese papel en el imaginario colectivo eran la Estatua de la Libertad, en Nueva York (1886), y la Torre Eiffel, en París (1889). Pero ninguna de ellas es propiamente un edificio. Habrá que esperar otros veinticinco años, tras la inauguración de la Ópera de Sídney, para encontrar otra obra capaz de jugar, en cierto sentido, un papel semejante: el Museo Guggenheim de Bilbao (1997).

03. “The Sydney Opera House has captured the imagination of the world, though I understand that its construction has not been totally without problems”. (<https://www.sydneyoperahouse.com/our-story/50-years-extraordinary-moments>) [Trad. del autor].

04. Este escrito explora tan sólo un posible sentido de la vida de un proyecto, el trayecto que va del proyecto a la obra. Una forma específica de traducción o transformación del dibujo en materia, en continua negociación con las limitaciones y constricciones que la construcción conlleva. En cierto modo, se trataría de lo que solemos llamar simplemente el desarrollo de un proyecto. Dejo para otra ocasión otras formas de desarrollo y prolongación de la vida de los proyectos en las que el proyecto de la Ópera de Sídney también ha sido fértil.

Todo proyecto contiene y prolonga la vida de otros proyectos. Nace de proyectos anteriores y sirve de alimento a los que le siguen. Los proyectos se encadenan en un movimiento continuo, transformándose cada vez que pasan el testigo. La Ópera de Sídney contiene y prolonga la vida de muchos otros proyectos. Pero, ante todo, la de las construcciones mayas de Uxmal y Chichén Itzá —así como la de la gran plataforma de Monte Albán, la antigua capital de los zapotecas—, que Utzon conoce en su viaje iniciático a México y Estados Unidos, en 1949. Del mismo modo, la Ópera de Sídney, proyecto fundacional, se extiende a través de su propia obra: en los concursos de Elviria (1960), de los teatros de Zurich (1964) y Wolfsburg (1965), o en la depurada iglesia de Bagsvaerd (1968-1976), entre muchos otros. Por último, desde que se pu-

blica la propuesta ganadora del concurso, se extiende también a través de la obra de muchos otros arquitectos. Dejo para otra ocasión seguir el rastro del proyecto de Utzon en el trabajo de esos arquitectos.

05. *Arquitectura*, n.º. 108, Madrid, diciembre 1967, pp. 29-34. El texto había sido publicado anteriormente en la revista mejicana “Arquitectura” (n.º. 298, 1967).

06. Candela habla de la “desmesurada soberbia” o del “desprecio por las más obvias leyes de la física” para explicar lo sucedido en Sídney. El texto tenía un tono tan agresivo que un joven Rafael Moneo, que formaba parte del Comité de Redacción de la revista, publicó en el siguiente número un artículo en respuesta al de Candela y en defensa de Utzon. En su texto, Moneo hace referencia a una “premeditada hostilidad” de Candela. Por otro lado, Rafael Moneo conocía la historia de primera mano pues, como es sabido, trabajó con Jørn Utzon en su estudio de Hellebaek en los años 1961 y 1962 [ver: Moneo, Rafael, “Sobre el escándalo de Sídney”, *Arquitectura*, n.º. 109, Madrid, enero 1968, p. 52-54].

07. SIZA, Álvaro, “Ein Haus zu bauen... / Building a house...”, *Daidalos*, n. 5, Berlín, septiembre de 1982, pp. 42-43 [Trad. cast. in: CAMPOS MORAIS, Carlos (ed.), “Álvaro Siza. Textos”, Abada, Madrid, 2014, pp. 29-30].

08. El equipo estaba inicialmente dirigido por Ronald Jenkins, uno de los socios de Arup —y “el principal teórico de la firma”, según Candela— y, más tarde, por Jack Zunz, que desarrolló la propuesta basada en los triángulos esféricos. Un jovencísimo Peter Rice (1935-1992) acompañó el proyecto prácticamente desde el inicio.

09. Entendemos que el extenso documento presentado por Utzon en marzo de 1958, con los planos de proyecto actualizados, el desarrollo de la estructura de la plataforma y las aportaciones de las distintas ingenierías, equivaldría a un proyecto básico. El documento es conocido como el “Libro Rojo” (*Red Book*), por el color de su cubierta.

10. El texto más importante escrito por Utzon manifiesta una gran fascinación por el uso de la plataforma en la historia de la arquitectura. Parte de las construcciones mayas de Uxmal e Chichén Itzá y, después de pasar por la mezquita Jama Masjid de Delhi y una extraordinaria reflexión sobre el

papel del suelo en la arquitectura japonesa, llega a la Ópera de Sídney y al potencial de la plataforma en la arquitectura contemporánea. UTZON, Jørn, “Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect”, de Jørn Utzon, *Zodiac*, n.º. 10, Milán, 1962, pp. 113-117 [Trad. cast. “Plataformas y mesetas: ideas de un arquitecto danés” en: PUENTE, Moisés (ed.), *Jørn Utzon. Conversaciones. y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010].

11. Consciente de la fuerza y la brillantez de la propuesta, Utzon encarga una serie de maquetas de un casquete esférico de madera maciza en el que se han recortado y pintado de blanco los distintos triángulos esféricos que conformarán la mitad de las cubiertas. Como si de un prestidigitador se tratara, las manos de Utzon redefinen el perfil de las cubiertas en una bellísima serie de 16 fotografías en blanco y negro [ver: “The Sydney Opera House”, *Zodiac*, n.º. 14, Milán, 1965].

12. Las bases del concurso requerían la presentación una perspectiva “del alzado que el concursante considerara principal y/o del acceso al edificio”. La mayor parte de los concursantes entregaron perspectivas generales del proyecto, mientras Utzon prefirió mostrar un fragmento del recorrido procesional de ascenso por la plataforma. Es conocido, según la leyenda del proyecto, el papel que Eero Saarinen jugó en la elección del proyecto de Utzon por parte del jurado. Pero el entusiasmo de Saarinen lo llevó incluso a realizar una perspectiva a color del proyecto del arquitecto danés, dibujada a partir de los alzados de la propuesta de concurso y un paseo por la bahía de Sídney. Esta perspectiva sirvió de base a Arthur Baldwinson —un arquitecto que había trabajado con Maxwell Fry y Gropius en Londres en los años 30 y que, por entonces, era compañero de Henry Ingham Ashworth, uno de los mayores promotores del proyecto y miembro del jurado, en la University of Sydney— para realizar la imagen con la que se presentó el proyecto ganador a la prensa [*The Sydney Morning Herald*, 30 de enero de 1957].

Las bases del concurso —conocidas como “The Brown Book” por el color de la cubierta del volumen— pueden ser consultadas en: <https://www.utzon-archives.aau.dk/documents/Folios/the-brown-book/>

13. En octubre de 2012, dos años después

Bibliografía

de la muerte de la soprano australiana, el teatro de la ópera fue rebautizado como "Joan Sutherland Theatre".

14. Prince, Sting, Lou Reed, Laurie Anderson, Patti Smith, Björk... la lista sería interminable.

15. En marzo de 2010, Spencer Tunick cubrió la plataforma de la Ópera de Sídney con una espesa alfombra hecha de más de 5.000 cuerpos desnudos.

16. En los meses de mayo y junio de 2009, por ejemplo, Brian Eno proyectó una versión de sus "77 Million Paintings" sobre las cubiertas de la Ópera de Sídney. Las proyecciones han adquirido gran popularidad y en la actualidad son una especie de reclamo nocturno y reflejo de las grandes celebraciones de la ciudad.

17. "The human spirit must sometimes take wings or sails, and create something that is not just utilitarian or commonplace". (<https://www.sydneyoperahouse.com/our-story/50-years-extraordinary-moments>) [Trad. del autor].

18. La reina Isabel II falleció el 8 de septiembre de 2022, y las proyecciones se realizaron durante las dos noches siguientes a su fallecimiento.

• CANDELA, Félix, "El escándalo de la Ópera de Sídney", en: *Arquitectura*, nº. 108, Madrid, diciembre 1967, p. 29-34.

• DREW, Philip, *The Masterpiece. Jørn Utzon, a secret life*, Hardie Grant Books, South Yarra (Victoria), 1999.

• FRAMPTON, Kenneth, *Studies in Tectonic Culture: The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, MIT Press, Cambridge (Mass.), 1995 [Trad. cast. *Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX*, Aka, Madrid, 1999]

• FROMONOT, Françoise, *Jørn Utzon. Architetto della Sydney Opera House*, Electa, Milano, 1998.

• MIKAMI, Yuzo, *Utzon's Sphere: Sydney Opera House, how it was designed and built*, Shokokusha, Tokyo, 2001.

• MONEO, Rafael, "Sobre el escándalo de Sídney", en: *Arquitectura*, nº. 109, Madrid, enero 1968, p. 52-54.

• PUENTE, Moisés (ed.), *Jørn Utzon. Conversaciones y otros escritos*, Gustavo Gili, Barcelona, 2010.

• UTZON, Jørn, "Platforms and Plateaus: Ideas of a Danish Architect", en: *Zodiac*, nº. 10, Milán, 1962, p. 113-117.

• WATSON, Anne, *Building a Masterpiece: The Sydney Opera House*, Powerhouse, Sydney, 2006.

• WESTON, Richard, *Jørn Utzon. Inspiration, vision, architecture*, Edition Bløndal, Hellerup, 2002.