

B: 63.250

TEXTOS DISPERSOS

LA IDEA CONSTRUIDA

**La Arquitectura a la luz
de las palabras.**

Alberto Campo Baeza

COLEGIO OFICIAL DE
ARQUITECTOS DE MADRID

COLECCION «TEXTOS DISPERSOS»

Dirigida por Alberto Humanes Bustamante.

Edición preparada con la colaboración de Ignacio Aguirre López, arquitecto

© COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID (COAM)
Barquillo, 12 - 28004 MADRID - Teléf. 521 82 00

ISBN: 84-7740-083-0

Depósito legal: M. 42.159-1996

Fotocomposición e impresión EFCA, S. A.

Parque Industrial «Las Monjas»

28850 Torrejón de Ardoz (Madrid)

Printed in Spain

a mi padre



ÍNDICE

| | |
|--|-----|
| INTRODUCCIÓN | 11 |
| I. SOBRE ARQUITECTURA | |
| Pensar o no pensar: ésa es la cuestión (Sobre el Arte de Proyectar y la manera de transmitirlo) | 19 |
| Un minuto antes de la última explosión (Sobre el futuro de la Arquitectura) | 25 |
| Esencialidad. Más con menos (Manifiesto) | 37 |
| El Blanco certero (Sobre el blanco) | 45 |
| Architectura sine luce nulla Architectura est (Sobre la Luz) | 51 |
| Jueces inicuos, e ignorantes (Sobre la restauración) | 63 |
| Idea, luz y gravedad bien temperadas (Sobre las bases de la Arquitectura) | 71 |
| II. SOBRE ARQUITECTOS | |
| La Belleza Calva (Sobre la arquitectura de Alejandro de la Sota) | 85 |
| La Belleza Cincelada (Sobre la arquitectura de Javier Carvajal) | 93 |
| La Belleza Volcánica (Sobre la arquitectura de Sáenz de Oíza) | 101 |
| La Belleza Calma (Sobre la arquitectura de Tadao Ando) | 109 |
| La Belleza Rebelde (Sobre la arquitectura de Miguel Fisac) | 117 |
| Son lo que son (Sobre la arquitectura de José Llinás) | 125 |
| Por una arquitectura dialéctica (Sobre la arquitectura de Junquera y Pérez Pita) | 131 |

| | |
|--|-----|
| III. SOBRE OBRAS DE ARQUITECTURA | 139 |
| Paladear el viejo vino de la buena arquitectura (Sobre el Conservatorio de Almería de César Ruiz Larrea) | 141 |
| Reflejos en el ojo dorado de Mies Van der Rohe (Sobre el Pabellón de Cristal en la Casa de Campo en Madrid de Francisco de Asís Cabrero) | 149 |
| Glass in las Matas (Sobre la casa en Las Matas de Ignacio Vicens y Hualde y José Antonio Ramos) | 157 |
| Aprendiendo de Mies (Sobre la casa en Magdeburgo de Mies Van der Rohe) | 165 |
| Stokolmen Omeletten (Sobre la Casa Wabi en Estocolmo de Rune, Claesson y Koivisto) | 171 |
| El reflejo de la hermosura (Sobre una arquitectura en el Jardín de los Reales Alcázares de Sevilla de Juan Domingo Santos) | 177 |
| Más mar (Sobre la casa en Porto Petro de Jørn Utzon) | 183 |
| El día que Mies visitó a Sota (Sobre el Gimnasio Maravillas de Alejandro de la Sota) | 189 |
| IV. DIFUNDIENDO LA ARQUITECTURA | 197 |
| Saturno will not devour a sus hijos | 199 |
| Despidiendo a Godot | 207 |
| Las narices del príncipe Carlos | 221 |
| Las telas de Tita | 233 |
| Querido pequeño príncipe | 241 |
| Torre de arena | 251 |
| Cubo | 261 |
| Bibliografía básica sobre textos publicados de Alberto Campo Baeza | 267 |
| Bibliografía básica sobre las obras de Alberto Campo Baeza | 277 |

INTRODUCCIÓN

LA IDEA CONSTRUIDA

La Arquitectura a la luz de las palabras



Así, «La idea construlda», titulé el curso de Doctorado que impartié en el Curso Académico de 1988-89 en la Escuela de Arquitectura de Madrid. Quería expresar con estas palabras que la Arquitectura, por encima de las formas con que se nos aparece, es idea que se expresa con esas formas. Es idea materializada con medidas que hacen relación al hombre, centro de la Arquitectura. Es idea construída. La Historia de la Arquitectura, lejos de ser sólo una Historia de las formas, es básicamente una Historia de las Ideas Construídas. Las formas se destruyen con el tiempo pero las ideas permanecen, son eternas.

RECETAS DE POESÍA

Decía María Zambrano, con la precisión que conviene a los poetas, en sus últimas palabras escritas y publicadas que la Poesía no era más que «la palabra conjugada con el número». ¿Se podría decir más con menos palabras? Pues de manera análoga la Arquitectura, así lo creemos algunos, es la conjugación de la materia con el número.

Esos que tienen en común, ¡qué cosas!, poesía, cocina y arquitectura: ingredientes concretos en cantidades medidas, mezclados con sabiduría. Lo que los clásicos llaman «con conocimiento de causa». Con medidas precisas y con «tempos concretos», la Arquitectura, como la poesía y la cocina, no se surte de «encuentros casuales» sino de «búsquedas laboriosas». Pues laboriosa es la investigación del arquitecto que, con todos los datos encima de la mesa, piensa y mide, mide y piensa, para llegar a los «encuentros certeros». Y es que las ideas, en Arquitectura, tienen dimensiones y medidas.

Y esos encuentros certeros de ingredientes, medidas y tiempos, son lo que en la cocina se llaman «recetas», y lo que en la poesía se encuadra en la «métrica». En Arquitectura, de algún modo, las claves las desvelan los arquitectos en sus textos. Y así se agradecen los escuetos textos de Mies Van der Rohe. O los más apasionados y extensos de Le Corbusier. Y así quisiera que se entendieran estos textos que hoy aquí se publican juntos.

PENSAR, DECIR, HACER

Hace poco escribí unas líneas sobre unos jóvenes arquitectos suecos. Y para hablar de la necesaria coherencia entre pensamiento y acción, entre idea y creación, mentí descaradamente. Como son suecos escribí que Greta Garbo decía en una película de Bergman a su oponente masculino aquello de «los hombres pensáis una cosa, decís otra y hacéis otra». La verdad es que la película era de Pilar Miró, la estupenda directora que ponía la frase en boca de la espléndida mujer que era Amparo Muñoz. Lo esencial de la cuestión era, es, esa conexión entre el pensar, el decir y el hacer. Que en el caso de la Arquitectura es también y con más razón exigible. El decir con palabras capaces de explicar de manera clara cuáles son las intenciones es algo más que conveniente para el arquitecto. Para saber que se están haciendo cosas con sentido. La recopilación de textos a la que este escrito sirve de introducción no es más que precisamente esto.

El hacer con la arquitectura levantada que aquellas ideas explicadas con estas palabras se pongan en pie será la única prueba de que aquellas ideas son válidas y estas palabras verdaderas. Esa es nuestra sana intención.

EL SUEÑO DE LA RAZÓN PRODUCE MONSTRUOS

Recordaba Berthold Lubetkin en su discurso ante el RIBA en 1982, cuando recibió la medalla de oro de esta prestigiosa institución, cómo la ausencia de la razón, de razones, de ideas, es el origen de tanta arquitectura monstruosa como nos rodea. Y empleaba para ello la muy conocida imagen del expresivo grabado que Goya tituló «El sueño de la razón produce monstruos». El olvido de la razón, la falta de razones, la ausencia de una idea coherente, capaz de generarla y de sustentarla, hace que la Arquitectura sea a veces, tantas veces, monstruosa.

La intuición como instrumento de todo creador no es algo ciego, o brumoso, o difuso. Es destilación certera de profundos conocimientos. La intuición del arquitecto no es la de un hechicero de tribu que toma sus decisiones con arbitrariedad caprichosa envuelta en magia. Es más la del viejo médico que, conjugando sus enormes conocimientos y su larga experiencia, acierta con justicia en su diagnóstico. Aquello que siempre vi en mi padre, cirujano eminente, que habiendo operado mucho y muy bien, antes de cada nueva intervención, siempre volvía a estudiar. Con constancia admirable.

Las razones que uno quiere destilar en sus obras son las que se exponen aquí en algunos de estos escritos.

SABER, PODER, QUERER

Contaba Julián Marías de un egregio profesor que decía que para enseñar había que reunir tres condiciones imprescindibles: saber, saber enseñar y querer enseñar. Conocimiento, pedagogía y empeño. Memoria, entendimiento y voluntad. Pues para hacer Arquitectura, lo mismo. Bien lo sabemos los que, como profesores, intentamos enseñar a hacer Arquitectura. Aunque, a decir verdad, más que enseñar aprendemos.

Hay que saber Arquitectura. Estudiar muchísimo y nunca dejar de hacerlo. Para tener bien afilados los instrumentos del análisis. Para tener bien a punto los mecanismos de la síntesis.

Hay que saber hacer Arquitectura. Con sentido y con medida. Con pausa y con decisión. Dedicandole el tiempo que requiere, que es siempre largo.

Hay que querer hacer Arquitectura. Con Arte. Sabiendo que no es una labor sólo alcanzable por los dioses. En un empeño continuado de buscar y encontrar la Belleza.

Y las razones en las que uno se basa para este intento acerca de la Arquitectura, son lo que va quedando reflejado, unas veces de manera consciente, inconsciente otras, en los escritos que hoy ven aquí la luz.

Conocí a un arquitecto que publicada mucho, y para que no se entendieran sus escritos, empleaba el ingenioso método de las tres columnas: la columna de los sustantivos estrafalarios, la columna de los verbos estrambóticos y la columna de los adjetivos rimbombantes. Combinadas convenientemente daban pie a escritos obtusos que producían la admiración de los ignorantes. Todo hecho con gran habilidad.

Los textos que aquí hoy se publican juntos intentan, lejos de aquella posición, tener la claridad que como cortesía exigía Ortega a los filósofos. En esta claridad pregonada por Ortega querría yo que se apoyaran mis escritos y mis obras.

Alberto Campo Baeza
Madrid, enero de 1996

SOBRE ARQUITECTURA



Pensar o no pensar, ésta es la cuestión

Sobre el Arte de Proyectar y la manera de transmitirlo

PENSAR.

Pensar y construir.

Pensar el QUÉ. Y CÓMO construirlo.

Pensar sin saber cómo: pensamientos vanos.

Construir sin saber qué: formas vacías.

La IDEA es el QUÉ se quiere hacer. Dando respuesta a las cuestiones del contexto, de la Historia, de la función. Con el hombre como centro. La CONSTRUCCIÓN es el CÓMO materializar aquellas ideas. Geométricamente con la Composición, con los espacios proporcionados con la escala. Físicamente con la Construcción, con los materiales acordados con las estructuras.

PENSAR: idear construcciones.

CONSTRUIR: levantar ideas.

La ARQUITECTURA es siempre IDEA CONSTRUIDA.

DIBUJAR. Con el dibujo como instrumento de transmisión.

Con trazos expresivos para trasladar las ideas al papel.

Con trazos precisos para concretar su construcción al ejecutor.

La LUZ y la GRAVEDAD como temas centrales de la ARQUITECTURA.

La LUZ que construye el TIEMPO.

La GRAVEDAD que construye el ESPACIO.

La LUZ que tensa el espacio para el hombre y la GRAVEDAD que tensa la construcción.

La LUZ con su capacidad inefable de vencer a la GRAVEDAD.

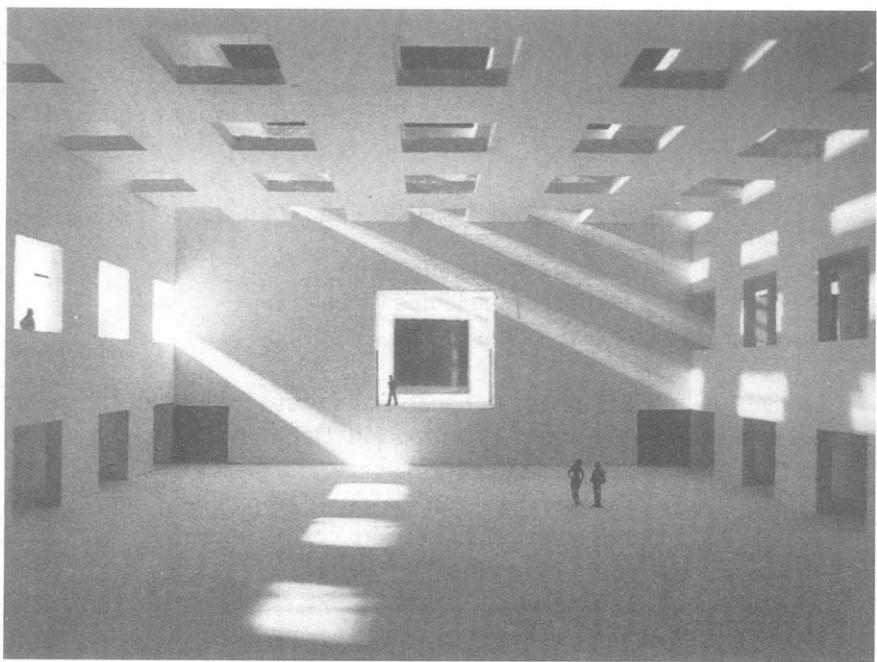
ENSEÑAR a Proyectar es enseñar a aprender a pensar y a construir.

Aprender a mirar. «Mirar, observar, ver, imaginar, inventar, crear.»

PROYECTAR Arquitectura es CREAR.

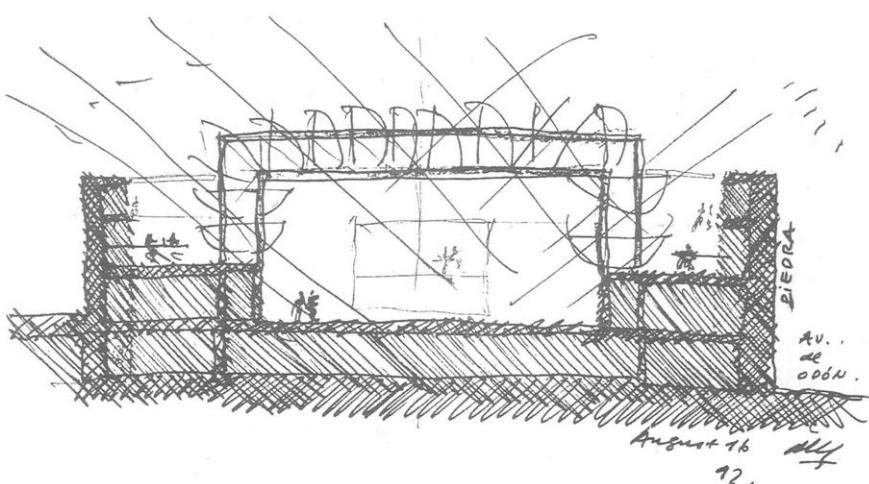
CREAR es PENSAR. PENSAR, como bien decía Sullivan, es CREAR en nuestro pensamiento.

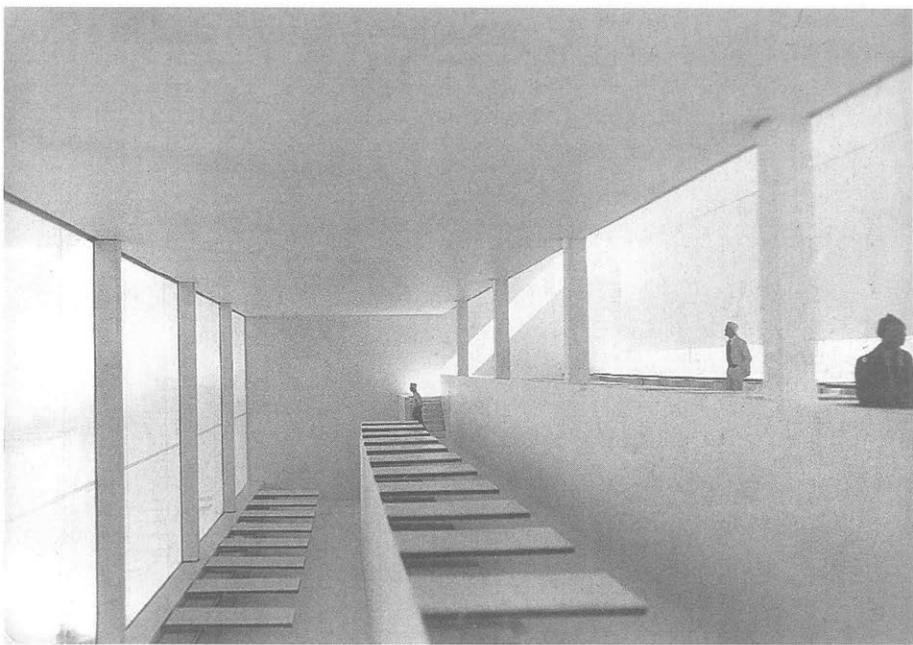
PENSAR, PENSAR. ÉSTA ES LA CUESTIÓN



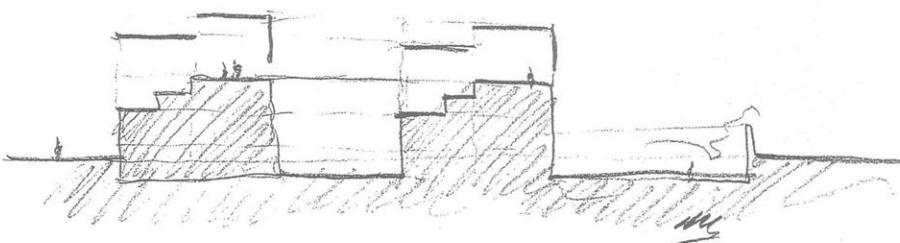
CENTRO CULTURAL EN VILLAVICIOSA DE ODÓN -
MADRID.

Alberto Campo Baeza





BIBLIOTECA DE LA UNIVERSIDAD DE ALICANTE
Alberto Campo Baeza



Un minuto antes de la última explosión

Sobre el futuro de la Arquitectura

| | | |
|------------------------|---------|------|
| Diario 16 (16 octubre) | Madrid | 1993 |
| Oeste 12 | Cáceres | 1995 |
| a Arquitectura15 | Méjico | 1995 |
| KA 134 | Seúl | 1995 |
| Domus 776 | Milano | 1995 |



EL FUTURO DE LA ARQUITECTURA ESTÁ EN EL PENSAMIENTO

«Un minuto después de la última explosión, más de la mitad de los seres humanos habrá muerto, y el polvo y el humo de los continentes en llamas derrotarán a la luz solar; y las tinieblas absolutas volverán a reinar en el mundo; un invierno de lluvias anaranjadas y huracanes helados invertirá el tiempo de los océanos y volteará el curso de los ríos, cuyos peces habrán muerto de sed en las aguas ardientes, y cuyos pájaros no encontrarán el cielo; las nieves perpetuas cubrirán el desierto del Sahara; la vasta Amazonia desaparecerá de la faz del planeta destruída por el granizo, y la era del rock y de los corazones transplantados estará de regreso a su infancia glacial; los pocos seres humanos que sobrevivan al primer espanto, y los que hubieran tenido el privilegio de un refugio seguro a las tres de la tarde del lunes aciago de la catástrofe magna, sólo habrán salvado la vida para morir después por el horror de sus recuerdos; LA CREACIÓN HABRÁ TERMINADO.»

Así de tremendo comienza García Márquez «El cataclismo de Damocles», texto bellísimo y tiernamente exigente que siempre merece la pena re-leer y que, cada vez, commueve en lo más hondo.

Pues un minuto antes de esa última explosión, y en el mismo momento de la misma explosión, habrá un artista creando, habrá un arquitecto levantando ilusionado su mejor obra. La obra de su vida. Con toda su alma. Intentando completar la Creación.

Cuando uno se pregunta sobre el futuro de la Arquitectura, uno no puede menos que contestar, no podía ser de otra manera, que el futuro está en las ideas. En el pensamiento y en las manos de los arquitectos capaces de generar estas ideas y de levantarlas, de ponerlas en pie, de construirlas.

Porque el cataclismo, la gran explosión, podrá destruir la Tierra, y con ella las formas construidas por el hombre, e incluso al hombre mismo, pero no podrá nunca, jamás, destruir las ideas. Porque las ideas son indestructibles.

La Historia de la Arquitectura, y el futuro es Historia, es, más que una Historia de las formas, de los estilos, una Historia de las ideas que son traducidas a esas formas que conocemos. E indagar sobre el futuro de la Arquitectura será una labor de prospectiva sobre las ideas que harán posible ese futuro y sobre los hombres capaces de alumbrarlas.

LUZ Y GRAVEDAD: EL QUID DE LA CUESTIÓN

Es el hombre quien y para quien se crea la Arquitectura. Y su relación con el Espacio se hace a través del Tiempo. Lo que traducido a elementos materiales viene a desembocar en su relación con la GRAVEDAD y con la LUZ. Son la GRAVEDAD, que construye el Espacio, que hace relación al Espacio, y la LUZ, que construye el Tiempo, que da razón del Tiempo, cuestiones centrales de la Arquitectura. El control de la Gravedad, y el diálogo con la Luz. El futuro de la Arquitectura dependerá de una posible nueva comprensión de esos dos fenómenos. O mejor que nueva, de un más claro y más profundo entendimiento.

La revolución que han supuesto en los últimos tiempos los nuevos materiales, el vidrio y el acero, ha sido una revolución relativa a una diversa comprensión y resolución de los temas de Luz y de Gravedad. Ambas afortunadamente inevitables para la Arquitectura.

La lucha con la Gravedad, su dominio y con él el del Espacio, seguirá siendo tema claro del futuro de la Arquitectura. Afortunadamente ineludible, todo consistirá en cómo seguir controlándola. Quizás con técnicas nuevas. Si el acero, y el hormigón armado con él han hecho posible la Arquitectura actual, podríamos pensar, aunque sea difícil, en que puedan aparecer nuevas técnicas. Se tratará en todo caso ¡qué sencillo! de encauzar esa G que estudiábamos de pequeños en la Física. Esa G que es real como la tierra misma a la que todo lo material siempre tiende a volver, y siempre vuelve.

El diálogo con la Luz, será el otro gran tema. Cuando el dominio de la Luz ha sido el argumento de toda la Historia de la Arquitectura, ahora que ya tenemos medios para controlarla, parece que la mayoría de los arquitectos se hubiera olvidado de ella. La normalización del vidrio plano en grandes dimensiones, ayudado con el acero, hace posible aquella vieja utopía de la Luz vertical. Y también hace posible el planteamiento del espacio horizontal continuo con Luz horizontal. El futuro de la Arquitectura será tanto mejor cuanto los arquitectos reflexionen con más rigor sobre ello y obren en consecuencia.

Se descubre entonces, precisa y preciosa coincidencia, que la Luz es

la única que de verdad es capaz de vencer, de convencer a la Gravedad. Y así, cuando el arquitecto le pone las trampas adecuadas al sol, a la Luz, ésta, perforando el espacio conformado por estructuras que, más o menos pesantes, necesitan estar ligadas al suelo para transmitir la primitiva Fuerza de la Gravedad, rompe el hechizo y hace flotar, levitar, volar a ese espacio. Santa Sofía, el Panteón o Ronchamp, son pruebas palpables de esa portentosa realidad.

EL HOMBRE Y LA CONSECUCIÓN DE LA BELLEZA

Y, ¿en qué se traducirá esta relación, este dominio del hombre sobre la Gravedad y sobre la Luz? La conclusión de esta relación será la consecución de la Belleza: el «Pulchrum». Si la Verdad, el «Verum», hace rendirse a la inteligencia, y la Bondad, el «Bonum», a la voluntad, en el terreno de los sentimientos el hombre se rinde ante la Belleza.

Zubiri lo explica con claridad palmaria en sus últimos escritos que, por su referencia precisa a la materia, y a los materiales, pareciera que está refiriéndose a la Arquitectura.

El Futuro de la Arquitectura no puede ser otro que lo que ha sido y es, o debería serlo; la creación de la Belleza permanente de la que la Arquitectura es quizás su expresión más concreta y rotunda.

Este deseo de Belleza no implica una sola posible Arquitectura. La Belleza, con sus múltiples facetas también puede ser plasmada en la Arquitectura de muy diversos modos, con muy diferentes formas, a través de estilos muy distintos. Le Corbusier y Gaudí fueron coetáneos y, ¿qué es más bello, la Villa Savoie o la Sagrada Familia? Pues ambos arquitectos trabajaban en esas obras al mismo tiempo.

El servicio a las necesidades del hombre (Función), la respuesta adecuada al paisaje en que se incluye (Contexto), la racionalidad de su construcción (Construcción), la posibilidad de ponerla al alcance de todos (Economía), etc., deben ser cualidades de la creación arquitectónica. Pero supuesto lo anterior y como añadido gratuito, como regalo, la Arquitectura debe ofrecer al hombre ese «algo más», misterioso pero concreto, que es la Belleza. La Belleza inteligente que es consecuencia de unas obras que son ideas construidas. Algo más, mucho más, que la mera construcción.

• El conseguir evidenciar para el hombre facetas todavía desconocidas de

esa Belleza, a través del dominio de la Gravedad y de la Luz, será cuestión central para ese futuro de la Arquitectura.

LA ARQUITECTURA Y EL ARROZ: EL TIEMPO Y LA ARQUITECTURA

La Arquitectura necesita de un tiempo preciso para hacerse bien. De un tiempo y de un «tempo». De una duración y de un ritmo.

Un arroz cocinado en cinco minutos, siempre sale duro. Y un arroz mantenido al fuego más de media hora, siempre sale blando. El tiempo del arroz, son veinte minutos, ni más , ni menos. Y a fuego lento, tras un primer hervor. Si no, se arrebata. Aquí y en la China. En el presente, y en el futuro.

Y la Arquitectura, con razones más serias y profundas que las del arroz, también necesita de su tiempo y de su «tempo». Tiempo de estudio y de análisis, para conocer bien los datos del problema. Y tiempo de reflexión para llegar a una síntesis, a una solución rigurosa. Y un tiempo adecuado para su construcción.

Y sin embargo, estando ésto tan claro, nunca la humanidad ha levantado tantas y tamañas tonterías. Tan bien y tan sólidamente construidas. Precipitadas en las vanas razones de su necesidad (tanta obra inútil). Arrebatadas en la precipitación de su concepción (como si de churros se tratara). Construidas en un santiamén (todo vale). Es la arquitectura del Kleenex. Del usar y tirar. Son las obras que nos inundan. Firmadas por unos comerciantes que, con el título de arquitectos conseguido no se sabe dónde ni cómo, desprecian la Arquitectura. Les dá lo mismo y lo hacen para una Sociedad a la que también le da lo mismo. Que también, por ignorancia, odia la Arquitectura. Una Sociedad, la actual, cuyo alimento espiritual son los «culebrones». Y cuyo alimento material es la «fast food». No saben lo que es un buen arroz. Tan rico y tan barato. Ni lo que es la Poesía. Tanto con sólo dos palabras. Ni saben lo que es la buena Arquitectura. Tan sencilla. Tan sencillo todo.

AGUA DERRUMBADA EN LOS CHARCOS: PORQUÉ Y PARA QUÉ DE LA FORMA

Así de contundente se expresa el poeta: «Estas formas no dicen nada, agua derrumbada en los charcos». Igual que las palabras a la poesía, en el eterno debate de fondo y forma, las formas arquitectónicas deben ser traduc-

ción de ideas. Y expresarlas con contundencia. Con la fuerza que sólo la Arquitectura tiene.

Pues he aquí que estamos rodeados, atiborrados de formas inútiles. Una inundación de eso que se ha dado en llamar «diseño». Desde los planos, rebosantes de diseños: giros, quiebros, pases, ondas, mocos, etc. Tanto en plantas como en secciones como en alzados. Que no se diga.

Y luego la realidad, como si fueran bazares: barandillas, picaportes, pasamanos, mostradores, jambas, etc. Que no se pueda decir.

Superabundancia de elementos de diseño, apabullante despliegue ornamental, que intenta distraer con cantidad de efectos especiales, la vaciedad de sus propósitos. Y ni eso consiguen. Son agua derrumbada en los charcos.

Y si este exceso de diseño hace referencia a lo superfluo, a lo ornamental en el sentido loosiano del término, peor todavía es cuando esto ocurre usando de la Tecnología.

La Arquitectura avanza apoyada en los avances de la Tecnología. Sin el acero ni el vidrio plano, nunca hubiera sido posible concebir la continuidad del espacio, ni hacer realidad el control de la luz vertical.

Y estos prodigios de la Arquitectura, estos giros copernicanos son posibles cuando la Tecnología sirve de base para dar a luz nuevas ideas. Cuando la Tecnología se constituye en «para qué», y no se quiere erigir en un «qué». Cuando, por encima de la Arquitectura, la Tecnología se erige en protagonista, deviene en sólo forma. Será más escultura que arquitectura. Será en todo caso un bello e interesante esqueleto, sólo huesos, en vez de «ser vivo». Son los nuevos «maquinismos» y «deconstrutivismos» y «fractales». Soportados por la soldadura y la silicona, aliñadas con acrílicos de vivos y fotogénicos colores. Y luego, como con voz prestada de ventrílocuo, adornados con agudas teorías : la «repetición», la «poliritmia» de los materiales, los «fractales» nunca vistos o la «deconstrucción» ya agotada. Y de la mano de Derrida o de Deleuze van por la historia felices como boy scouts por las montañas.

Claro que estos desafueros del diseño, desbordamientos de la tecnología y ataque furibundo de voces prestadas, no son más que inútil defensa de los inútiles. Son espejos en los que los vanidosos y los narcisistas se miran constantemente para olvidar que son incapaces de avanzar. Se detienen ante el espejo en vez de atravesarlo, como Alicia, o romperlo como la madera de Blancanieves. Atravesándolo se adentrarían, como Alicia, en el país de los sueños, de las maravillas, de la maravillosa Arquitectura.

Rompiéndolo se enterarían, como la madrastra de Blancanieves, repitiendo mil veces por los mil añicos del espejo destrozado que «tú no lo eres, lo es Blancanieves». Que Adriano, Bernini y Le Corbusier siguen siendo arquitectos de hoy y del futuro. Que sus ideas y sus obras se adelantan a su tiempo, están por encima del tiempo, están fuera del tiempo.

Hemos visto ya los puntos centrales del Futuro de la Arquitectura: el Hombre, la Belleza, la Luz y la Gravedad. Y hemos también visto algunos de los errores comprobados de este nuestro siglo desbocado: la falta de Tiempo; el exceso de Diseño o el uso inadecuado de la Tecnología. Tendremos entonces que pensar quiénes serán las personas, los arquitectos capaces de poner en pie este Futuro de la Arquitectura.

SOCIEDAD SUPINAMENTE IGNORANTE: LA SOCIEDAD Y EL ARTISTA

Antiguamente, eran los estamentos poderosos, los mecenas, los que encargaban las obras de arte. Reclamaban la Arquitectura, con mayúsculas, para su propio servicio y deleite. Como signo patente de su evidente poder. Pero lógica y afortunadamente, con el paso de los siglos, estas obras han llegado a ser patrimonio de la Humanidad. Al servicio de todos.

Por el contrario, como si de ir contra el tiempo se tratara, hoy día, cuando la Sociedad es unánimemente democrática, y el Estado es la representación de todos, pasa al revés. Salvo excepciones contadas. Cuando los que encargan las obras de arte, también y principalmente las de Arquitectura, para el servicio de todos, eligen al artista, al arquitecto, nunca o casi nunca lo hacen a los mejores. Casi siempre llaman a los peores.

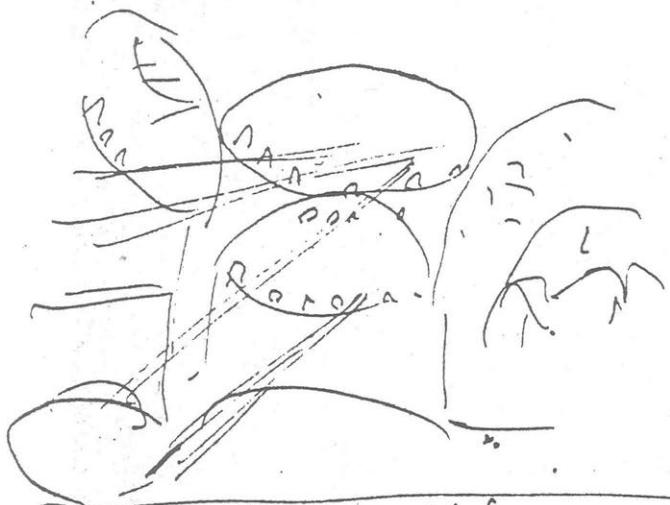
Así están nuestras ciudades. Disueltas. Como museos de todos los horrores imaginables y de todos los caprichos inimaginables. Y, ¡vaya que se dan prisa estos malditos en levantar tamañas monstruosidades! No vaya a ser que alguien advierta a esta Sociedad ignorante y materialista en el sentido más peyorativo del término, y no les dejen seguir con sus infames desaguisados. Ante esto, ¿qué se puede decir del Futuro de la Arquitectura?

Quiero ser optimista y recordar a esta Sociedad que existen, todavía, arquitectos, maestros consagrados y jóvenes airados, que están dispuestos, si se les deja y se les da tiempo para ello, a remediar el entuerto.

DESEABLE FINAL FELIZ

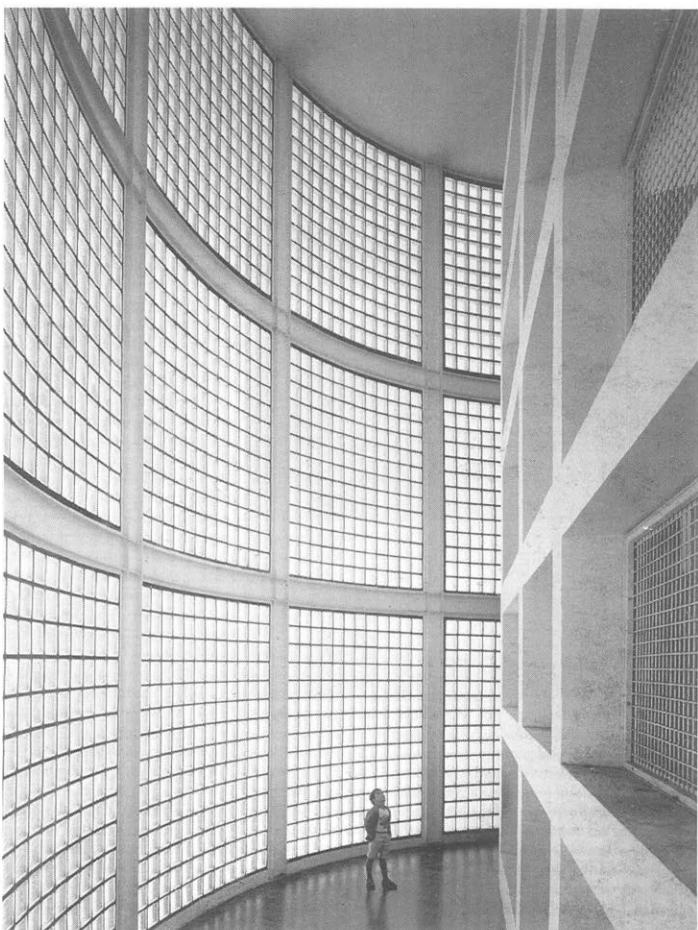
En definitiva, el Futuro de la Arquitectura está en las ideas. En los arquitectos que piensan. En los que tienen ideas y son capaces de construirlas. Dedicando el necesario tiempo para ello. Dominando la Gravedad y controlando la Luz. Y poniendo siempre al Hombre como centro. Buscando la Belleza para dársela a los hombres. Y de una Sociedad dispuesta a disfrutar con la Cultura y a dejarse regalar con este sencillo prodigo que es la Arquitectura.

Dice García Márquez, ¡y cómo lo dice!, que con lo que cuesta una ojiva nuclear, alcanzaría, aunque sólo fuera por un domingo de otoño, para perfumar de sándalo las cataratas del Niágara. Pues con ese mismo coste, y con mucho menos, bastaría para todos los domingos de todos los otoños, perfumar de Arquitectura todo el mundo. Y todas las primaveras y los inviernos y los veranos. Porque la verdadera Arquitectura, idea construída, permanece para siempre. Haciendo real el duro deseo de durar. Con el aroma de la eternidad.



Santa Sofía ^{Islam}
de Sophie ^{Le Corbusier}
(Solstice d'été à l'arche de David)
angletur

SANTA SOFÍA
DIBUJO DE LE CORBUSIER



ESCUELA PÚBLICA EN SAN FERMÍN - MADRID
Alberto Campo Baeza



Esencialidad

Más con menos

| | | |
|-----------------------------------|-----------|------|
| Arquitectura 291 | Madrid | 1992 |
| A + U (Architecture and Urbanism) | Tokyo | 1992 |
| Architecti 18 | Lisboa | 1993 |
| B. Académico ETSAC 17 | La Coruña | 1993 |
| AD (Architectural Design) | London | 1994 |

MANIFIESTO

Propongo una Arquitectura esencial de IDEA, LUZ Y ESPACIO. De Idea construída, materializada en Espacios esenciales animados por la Luz.

Una Arquitectura que tiene en la IDEA su origen, en la LUZ su primer material, en el ESPACIO ESENCIAL la voluntad de conseguir el MÁS CON MENOS.

IDEA con vocación de ser construída, ESPACIO ESENCIAL con capacidad de traducir eficazmente estas ideas, LUZ que pone en relación al hombre con esos espacios.

«ARCHITECTURA SINE IDEA VANA ARCHITECTURA EST» (IDEA)

Las IDEAS que dan origen a la Arquitectura son conceptos complejos. La COMPLEJIDAD en Arquitectura es propia de la IDEA. IDEA que aparece como síntesis de los factores concretos que concurren en el complejo hecho arquitectónico: CONTEXTO, FUNCIÓN, COMPOSICIÓN Y CONSTRUCCIÓN.

CONTEXTO que dice relación al Lugar, a la Geografía, a la Historia. Al dónde, al UBI.

FUNCIÓN que genera la Arquitectura con su para qué.

COMPOSICIÓN que ordena el espacio con su cómo geométrico. Con la Dimensión y la Proporción. Con la ESCALA.

CONSTRUCCIÓN que hace realidad aquel Espacio con su cómo físico. Con la Estructura, los Materiales, la Tecnología. Dirigiendo la GRAVEDAD. Con la MATERIA.

La IDEA, el por qué, será tanto más precisa cuanto más certeramente responda a estos dónde, para qué y cómo.

«ARCHITECTURA SINE LUCE NULLA ARCHITECTURA EST» (LUZ)

La LUZ es componente esencial para toda posible comprensión de la cualidad del ESPACIO. ¿No es la Historia de la Arquitectura una Historia del entendimiento diverso de la LUZ? ¡Adriano, Bernini, Le Corbusier! ¿No es la LUZ el único medio capaz de hacer ingravida la insoportable gravedad de la materia?

La LUZ es el material básico, imprescindible, de la Arquitectura. Con la misteriosa pero real capacidad, mágica, de poner el ESPACIO en tensión para el hombre. Con la capacidad de dotar de tal CUALIDAD a ese espacio, que llegue a mover, a conmover, a los hombres.

«MORE WITH LESS» (ESPACIO)

El ESPACIO conformado por la Forma, que traduce certeramente la IDEA, y que es tensado por la LUZ, es el resultado material, palpable, tangible de la Arquitectura.

La utilización de formas elementales quiere llevar a la consecución más directa del ESPACIO que llamo ESENCIAL que, tras ser tensado por la LUZ, es capaz de ser entendido por el hombre. Más que por la elementalidad de las formas, por la ESENCIALIDAD de esos espacios.

Es la traducción de unas ideas, con la mayor riqueza conceptual, a través del sólo preciso número de elementos que hagan posible su mejor entendimiento. Algo más profundo y positivo que un mero minimalismo. A la manera en que la Poesía lo hace con las palabras. Buscando el hábito poético de esos espacios para el hombre. Buscando y tratando de encontrarla, la BELLEZA, la Belleza inteligente.

Una Arquitectura inclusiva en el orden conceptual y exclusiva en el orden formal. Una Arquitectura que es IDEA CONSTRUÍDA, que se materializa en un ESPACIO ESENCIAL, alumbrado a la existencia por la LUZ, y capaz de suscitar en el hombre la suspensión en el tiempo, la EMOCIÓN: MÁS CON MENOS.

PRECISIONES I

Sobre la ESENCIALIDAD

La Arquitectura ESENCIAL (No Esencialista) NO es un MINIMALISMO.

ESENCIALIDAD

NO es ESENCIALISMO
NO es un ISMO
NO es PURISMO
NO es MINIMALISMO

ES ESENCIALIDAD
ES Precisión
ES algo más que una mera
cuestión de forma

ES IDEA CONSTRUÍDA
ES POÉTICA
ES MÁS CON MENOS

ARQUITECTURA ESENCIAL

NO es fría ni cruel
NO es perfeccionista ni intocable
NO es abrumadora ni aplastante
NO es sólo para ser fotografiada

ES LIMPIA y SENCILLA
ES NATURAL y ABIERTA
ES LIBRE y LIBERADORA
ES PARA VIVIR

Me gustaría que mi ARQUITECTURA fuera

Tan PRECISA como la de Bernini,
tan Luminosa
Tan NATURAL como la de
Barragán, para los hombres.
Tan DESHABILLE como la de Le
Corbusier, tan fuerte y tan potente.

NO para alcanzar la fama
sino para hacer felices a los
hombres.

NO para ser fotografiada
sino para ser vivida.

NO sólo para nuestro tiempo
sino para siempre.

PRECISIONES II

Elogio de la IMPERFECCIÓN (sobre el PERFECCIONISMO en la ARQUITECTURA).

Respeto y admiro la arquitectura de formas y acabados perfectos, perfeccionista, de muchos arquitectos, pero:

Creo con Heidegger que la Arquitectura trata de espacios para, tensados por la luz, ser habitados por el hombre.

Creo con Barragán que la creación de espacios más limpios y más libres no es la factura de espacios duros, fríos e intocables. Son espacios para ser vividos (no congeladores de nevera).

Creo con Le Corbusier que esa creación de espacios para el hombre necesita, como el hombre mismo, de un cierto grado de imperfección que subraya la fuerza de la Arquitectura.

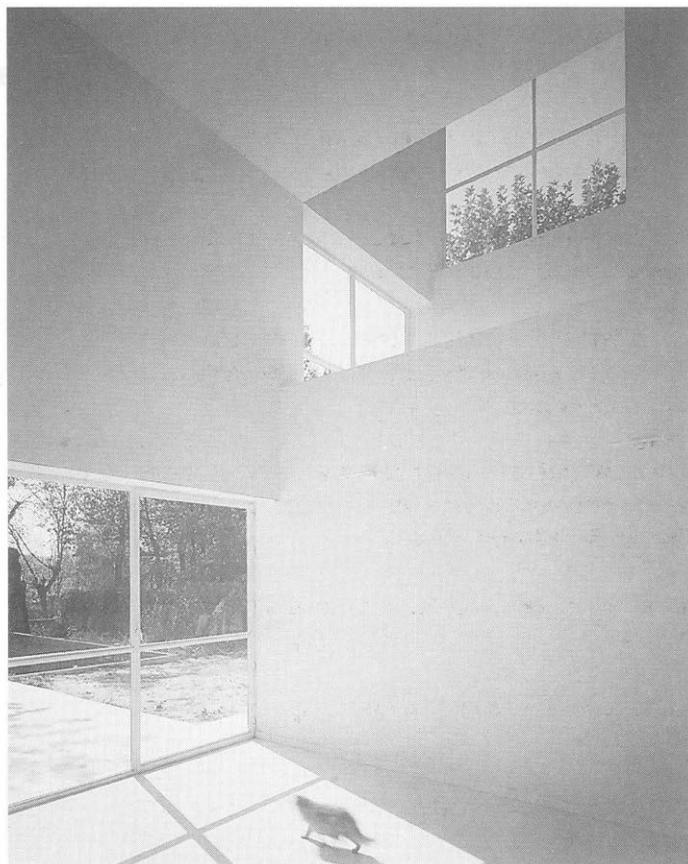
Los espacios que propone la Arquitectura son para acoger al hombre, no para expulsarlo.

Así han acogido al hombre el Partenón y el Panteón, Santa Sofía o Ronchamp.

Y por encima de las arquitecturas perfectas o impolutas, yo prefiero:

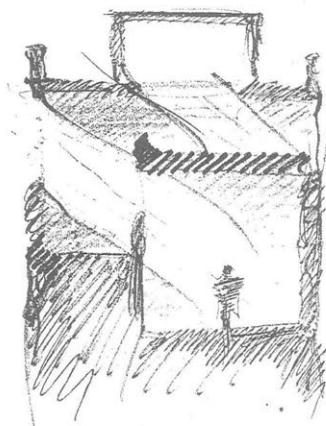
La imperfecta Villa Savoye de Le Corbusier,
las descascarilladas villas de Barragán,
la defectuosa casa de Melnikov en Moscú,
la destortalada Villa Malaparte de Libera,
la desgastada casa de Utzon en Palma,

y descubrir en ellas que las Historia de la Arquitectura es la Historia de las IDEAS, de las IDEAS CONSTRUÍDAS, más que la de las formas perfectas.



CASA TURÉGANO EN POZUELO - MADRID

Alberto Campo Baeza





El blanco certero

Sobre el blanco

| | | |
|------------------|---------|------|
| Baumeister | München | 1991 |
| Arquitectura 291 | Madrid | 1992 |
| Casabella 593 | Milano | 1992 |
| Ehituskunst 11 | Tallinn | 1994 |

Tengo ante mí una expresiva imagen procedente de la National Gallery de Londres: «A man in a room», de Rembrandt. El genial pintor holandés decide aquí prescindir casi por completo del color para que triunfe la Luz sobre el oscuro interior donde, a contraluz, aparece el hombre, quizás el propio Rembrandt.

Las sombras son dramáticamente atravesadas por la sólida Luz del mediodía, que viene de lo alto y se materializa en la blanca pared sobre la que incide. El blanco paramento, tocado por la Luz, se convierte así en el protagonista de tan insólito cuadro. Sabe el sabio pintor de la capacidad del plano blanco para traducir directamente, para materializarla, la Luz que, procedente del sol, penetra en el espacio de la mano, ya sea del pintor, ya sea del arquitecto. Y porque la Luz y su movimiento es la que hace que cobren vida los espacios, es por lo que en el cuadro de Rembrandt parece que se estuviera moviendo al acorde de los ritmos solares aquella espléndida mancha blanca.

Pues en la Arquitectura, ese movimiento de la Luz es real. Y si se consigue el diálogo entre el espacio, la Luz que lo recorre y el hombre que lo habita, allí aparece la Arquitectura. Algo muy fácil y muy difícil a la vez.

Los mejores pintores han empleado el blanco para representar la Luz, para materializarla. El blanco purísimo que arranca fulgores y guiños de los personajes de Goya. El blanco espeso y sordo que hace, más que reales, palpables las blancas lanas de los hábitos de los monjes de Zurbarán. El blanco diluido magistralmente en el humo por Velázquez que hace presente el aire en el aire de sus escenas.

El color blanco en la Arquitectura, más claramente aun que en la Pintura, es algo más, mucho más que una mera abstracción. Es una base firme y segura, eficaz, para resolver problemas de Luz: para atraparla, para reflejarla, para hacerla incidir, para hacerla resbalar. Y controlada la Luz e iluminados los blancos planos que lo conforman, el espacio queda controlado. ¿Y cuál es la magia de la Arquitectura sino este poner en prodigiosa relación al hombre y al espacio a través de la Luz? Por encima de lo anecdótico entonces, la

utilización del color blanco, el blanco certero, es instrumento preciso para dominar los mecanismos espaciales propios de la Arquitectura.

Así lo entendieron los Maestros que han construído la Historia de la Arquitectura cuyas esencias querríamos destilar.

El mejor Mies Van der Rohe, el de la Farnsworth, es blanco.

El Corbusier más paradigmático, el de la Villa Savoye, es también blanco (ya lo sé, pero la Villa Savoye ha sido, es y será siempre blanca).

El Partenón, con la colaboración del tiempo que nos lo ha consagrado, también es blanco, como lo vieran Ictinos y Calícrates antes de recibir su precedera policromía.

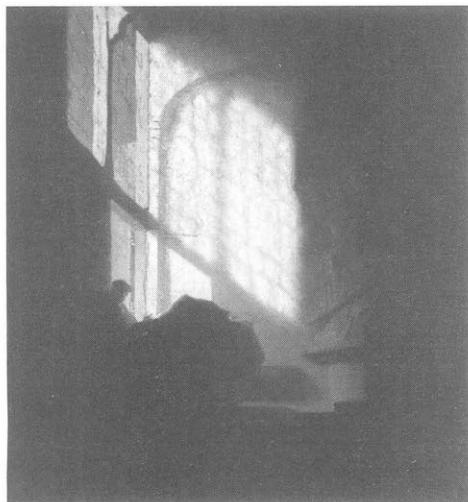
Blanco es el círculo de Luz divina que al atravesar el sol el óculo del Panteón recorre sus paramentos haciendo vibrar la sublime Arquitectura del emperador Adriano.

Y blanco el estremecedor Bernini de Sant'Andrea. Y el sereno Terragni de la Casa del Fascio. Y el luminoso Wright del Guggenheim. Y el fascinante Melnikov de su blanca casa cilíndrica de Moscú. Y la naturalidad, difícil facilidad, del Utzon de la blanca iglesia de Bagsvaerd en Copenhague.

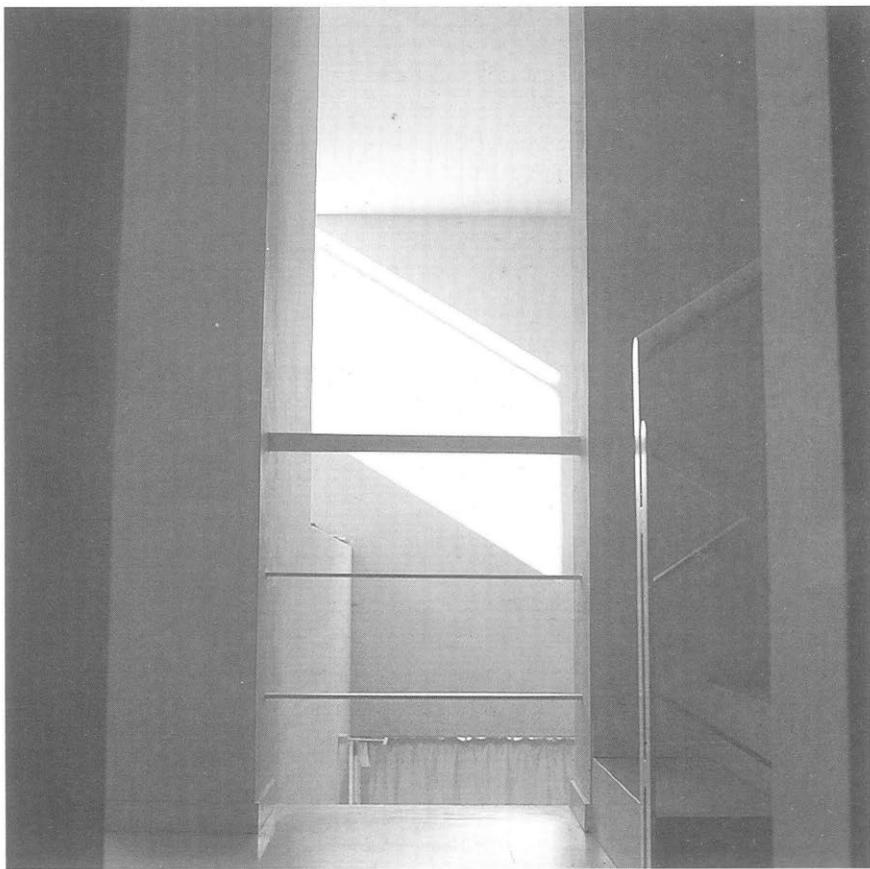
El color blanco es símbolo de lo perenne, lo universal en el espacio y lo eterno en el tiempo. Y el tiempo, siempre acaba volviendo blancos los cabelllos, y la Arquitectura.

¿No es el blanco como la música callada frente al fragor de la superficiabilidad que nos acosa? Silencio ante tanto ruido atronador. Desnudez ante tanto ornamento sin sentido. Rectitud ante tanta oblicuidad inútil. Sencillez ante tanta complicación. Ausencia presente ante tanta presencia vacía. Blanca y sencilla Arquitectura que intenta conseguir TODO con casi nada: MÁS CON MENOS.

Como bien expresaba Melnikov refiriéndose a su blanca casa de Moscú: «Pudiendo ya hacer lo que me diera la gana, le supliqué (a la Arquitectura) que se despojara de una vez de su vestido de mármol, que se lavara el maquillaje y se mostrara como ella misma es: desnuda como una diosa, joven y grácil. Y como corresponde a la verdadera Belleza, renunciara a ser agradable y complaciente».



HOMBRE EN UNA HABITACIÓN
REMBRANDT. NATIONAL GALLERY, LONDON



CASA TURÉGANO EN POZUELO - MADRID
Alberto Campo Baeza

Architectura sine luce nulla architectura est

Sobre la luz

| | | |
|----------------------------------|------------|------|
| Lichtfest. Licht und Architektur | Ingolstadt | 1992 |
| Circo 07 | Madrid | 1993 |
| Architecti 18 | Lisboa | 1993 |
| Domus 760 | Milano | 1994 |
| Taller 7 ETSAN | Pamplona | 1994 |
| Diseño interior 38 | Madrid | 1994 |
| Ehituskunst 13 | Tallinn | 1995 |



LA LUZ ES MATERIA Y MATERIAL

(De la materialidad de la LUZ)

Cuando, por fin, un arquitecto descubre que la LUZ es el tema central de la Arquitectura, entonces, empieza a entender algo, empieza a ser un verdadero arquitecto.

No es la LUZ algo vago, difuso, que se da por supuesto porque siempre está presente. No en vano el sol sale para todos, todos los días.

Sí es la LUZ, con o sin teoría corpuscular, algo concreto, preciso, continuo, matérico. Materia medible y cuantificable donde las haya, como muy bien saben los físicos y parecen ignorar los arquitectos.

La LUZ, como la GRAVEDAD, es algo inevitable. Afortunadamente inevitable, ya que en definitiva, la Arquitectura marcha a lo largo de la Historia gracias a esas dos realidades primigenias: LUZ y GRAVEDAD. Los arquitectos deberían llevar siempre consigo la BRÚJULA (dirección e inclinación de la LUZ), y el FOTÓMETRO (cantidad de LUZ), como siempre llevan el metro, y el nivel, y la plomada.

Y si la lucha por vencer, por convencer a la GRAVEDAD, sigue siendo un diálogo con ella del que nace la Arquitectura, la búsqueda de la LUZ, su diálogo con ella, es la que pone ese diálogo en sus niveles más sublimes. Se descubre entonces, precisa coincidencia, que la LUZ es la única que de verdad es capaz de vencer, de convencer a la GRAVEDAD. Y así, cuando el arquitecto le pone las trampas adecuadas al sol, a la LUZ, ésta, perforando el espacio conformado por estructuras que, más o menos pesantes, necesitan estar ligadas al suelo para transmitir la primitiva fuerza de la GRAVEDAD, rompe el hechizo y hace flotar, levitar, volar ese espacio. Santa Sofía, el Panteón o Ronchamp, son pruebas tangibles de esta portentosa realidad.

¿Podríamos entonces considerar ahora que la clave está en el entendimiento profundo de la LUZ como materia, como material, como material mo-

derno?. ¿No podríamos entender que ha llegado el momento de la Historia de la Arquitectura, tremendo y emocionante momento, en que debemos enfrentarnos a la LUZ. ¡Hágase la LUZ! Y la LUZ fue hecha. El primer material creado, el más eterno y universal de los materiales, se erige así en el material central con el que construir, CREAR el espacio. El espacio en su más moderno entendimiento. El arquitecto vuelve así, a reconocerse una vez más como CREADOR. Como dominador del mundo de la LUZ.

SINE LUCE NULLA!

(De cómo la LUZ es el tema central de la Arquitectura)

Cuando propongo este axiomático «Architectura sine Luce NULLA Architectura est», estoy queriendo decir que nada, ninguna arquitectura, es posible sin la LUZ. Sin ella sería sólo mera construcción. Faltaría un material imprescindible.

Si se me pidieran algunas recetas para destruir la Arquitectura, sugeriría que se tapara el óculo del Panteón, o que se cerraran las rajas que alumbran la capilla de la Tourette.

Si el nuevo alcalde de Roma, para que no entraran la lluvia ni el frío en el Panteón, decidiera tapar el óculo de casi 9 metros de diámetro que lo corona, pasarían muchas cosas... o dejarían de pasar. Su acertada construcción no cambiaría. Ni su perfecta composición. Ni dejaría de ser posible su universal función. Ni su contexto, la antigua Roma, se enteraría (por lo menos la primera noche). Sólo que la más maravillosa trampa que el ser humano ha tendido a la LUZ del Sol todos los días, y en la que el astro rey todos y cada uno de los días volvía a caer gozosamente, habría sido eliminada. El Sol rompería a llorar, y con él la Arquitectura (pues son algo más que sólo amigos).

Si en el convento de la Tourette algún nuevo fraile dominico, en aras de una mayor concentración, tapara las rajas y boquetes, escasos pero exactos, de la capilla mayor del convento, pasarían también muchas cosas... o dejarían de pasar. Su recia construcción no variaría. Su libre composición quedaría indemne. Sus sublimes funciones podrían seguir dándose, algo más «concentradas», quizás a la luz de las velas. En sus alrededores nadie se enteraría. O tardarían mucho en hacerlo. Sólo la inquietante quietud de las palomas, que dejando de volar se posarían sobre el edificio, acabaría delatando a los campesinos el sacrilegio allí consumado. El espacio, más que concentrado, se habría vuelto tenebroso. Y los frailes comprobarían asombrados cómo el canto gregoriano, luminoso, se negaba a salir de sus gargan-

tas. El monasterio, y la Arquitectura con él, se habrían adentrado en la noche oscura.

Y es que, taponando el óculo del Panteón y cerrando los huecos de la Capilla de la Tourette, habríamos logrado cargarnos la Arquitectura, y con ella la Historia. Y el Sol no querría volver a salir, ¿para qué? y es que la Arquitectura sin la LUZ, nada es y menos que nada.

LAS TABLAS DE LA LUZ (Del control exacto de la LUZ)

Lorenzo Bernini, mago de la LUZ donde los haya, tenía (él mismo se las había confeccionado) unas tablas para el exacto cálculo de la LUZ, muy similares a las actuales que se utilizan para el cálculo de estructuras. Minuciosas y precisas. Bien sabía el maestro que la LUZ, cuantificable y cualificable como toda materia que se precie, podía ser controlada científicamente.

La lástima fue que, a la vuelta de su agotador y estéril viaje a París, por ver de hacer el Louvre, su joven y distraído hijo Paolo las perdiera. El 20 de octubre de 1665, saliendo ya aliviado de la ciudad de la LUZ que tan mal le tratara, Bernini constató horrorizado que le faltaban aquellas tablas, más valiosas para él que las de la Ley misma. La búsqueda resultó inútil. Chantelou, cronista puntual y puntilloso de ese viaje francés, omitiría en su afortunado relato todo lo relativo a este desafortunado accidente.

Se sabe que Le Corbusier, pasados tantos años, logró adquirir en una librería de viejo de París, algunas de las páginas clave del preciado manuscrito. Y que lo supo usar astutamente. Y así pudo, también él, controlar la LUZ con precisa precisión.

Y es que la LUZ es algo más que un sentimiento. Aunque sea capaz de remover los sentimientos de los hombres y nos haga temblar en nuestro más íntimo interior.

La LUZ es cuantificable y cualificable. Ya sea con las tablas de Bernini o de Le Corbusier. O con la brújula y las cartas solares y con el fotómetro. Ya sea con maquetas a escala o con los perfectísimos programas de ordenador que ya están en el mercado. Es posible controlar, domar, dominar la LUZ. Con el hombre como medida, pues es para él, para el hombre, para el que creamos la Arquitectura.

UNA PRUEBA DE FUEGO (De los diferentes tipos de LUZ)

Hay muchas clases de LUZ, de algunas de las cuales vamos a hablar ahora. Según sea su dirección, LUZ HORIZONTAL, LUZ VERTICAL, y LUZ DIAGONAL. Según su calidad, LUZ SÓLIDA y LUZ DIFUSA.

Cuando los antiguos necesitaban tomar Luz de lo alto, lo que yo llamo LUZ VERTICAL, no podían hacerlo porque, si horadaban el plano superior, el agua y el viento y el frío y la nieve, se metían por allí. Y no era plan el morir por conseguir aquella LUZ. Sólo los dioses, inmortales, se atrevieron a hacerlo en el Panteón. Y Adriano, en su honor y de su mano, levantó aquella Arquitectura sublime. Premonición del logro de la LUZ VERTICAL.

Así, a lo largo de la Historia de la Arquitectura, la LUZ ha sido siempre HORIZONTAL, tomada horizontalmente horadando el plano vertical -el muro- como era lógico. Como los rayos del sol que caen sobre nosotros son diagonales, gran parte de la Historia de la Arquitectura puede ser leída como el intento de transformar la LUZ HORIZONTAL o DIAGONAL, en LUZ que pareciera VERTICAL.

Así lo hizo el Gótico, que debe ser leído no sólo como el deseo de obtener una mayor cantidad de LUZ, sino fundamentalmente como el de conseguir una LUZ cualitativamente más vertical, en este caso DIAGONAL.

Y de la misma manera, muchas de las operaciones del Barroco con la LUZ, deben ser leídas como un intento de, torciéndola con ingeniosos mecanismos, convertir la LUZ tomada horizontalmente en LUZ que pareciera, y lo fuera por reflexión algunas veces, LUZ VERTICAL. Con un grado más de verticalidad de lo que lo había conseguido el Gótico. El esplendoroso Transparente barroco de Narciso Tomé en la gótica catedral hermosísima de Toledo, es una lección magistral sobre este logro.

El tipo de LUZ, HORIZONTAL, VERTICAL o DIAGONAL, depende de la posición del SOL respecto a los planos que conforman los espacios tensados por esa LUZ. La LUZ HORIZONTAL la producen los rayos del SOL al penetrar a través de perforaciones en el plano vertical. La LUZ VERTICAL, al entrar por huecos practicados en el plano horizontal superior. La LUZ DIAGONAL, al atravesar tanto el plano vertical como el horizontal.

Se entiende así que la posibilidad de la LUZ VERTICAL sobre espacios climáticamente controlados, no haya sido posible hasta la aparición

del vidrio plano en grandes dimensiones. Con la posibilidad de construir el plano superior horizontal horadado y acristalado se hace también real la posibilidad de introducir esa LUZ VERTICAL. Es ésta una de las claves del Movimiento Moderno, de la Arquitectura contemporánea, en su entendimiento de la LUZ.

CON VARIAS LUCES A LA VEZ

(De la combinación de diferentes tipos de LUZ en un solo espacio)

Como Edison inventaría más tarde la luz eléctrica (¡cuán difícil es todavía el saber usarla bien!), Bernini, maestro máximo de la LUZ, inventó algo tan sencillo pero tan genial como la «Luce alla Bernina». Utilizando varias fuentes visibles de LUZ, creaba primero un ambiente de base con LUZ DIFUSA, homogénea, generalmente del norte, con la que iluminaba, daba claridad al espacio. Luego, tras centrarla geométricamente con las formas, ¡zas!, rompía en un punto concreto ocultando la fuente a los ojos del espectador, produciendo un cañón de LUZ SÓLIDA (Luce gettata) que se erigía en protagonista de aquel espacio. El contraste, contrapunto entre ambos tipos de LUZ, tensando endiabladamente aquel espacio, producía un efecto arquitectónico de primera categoría. Ejemplo paradigmático de esta operación es Sant'Andrea al Quirinale. La LUZ SÓLIDA en visible movimiento, danzando sobre una invisible LUZ DIFUSA en reposada quietud.

La LUZ, como el vino, además de tener muchas clases y matices, no permite los excesos. La combinación de diversos tipos de LUZ en un mismo espacio, en exceso, como con el vino, anula la posible calidad del resultado.

La combinación adecuada de diferentes tipos de LUZ tiene, conociéndolos, posibilidades infinitas en Arquitectura. Bien lo sabían Bernini y Le Corbusier, Antemio de Tralles y Alvar Aalto, Adriano, o el mismo Tadao Ando.

FINALE

(De cómo la LUZ es el tema)

En definitiva, ¿no es la LUZ la razón de ser de la Arquitectura? ¿No es la Historia de la Arquitectura la de la búsqueda, entendimiento y dominio de la LUZ?.

¿No es el Románico un diálogo entre las sombras de los muros y la SÓLIDA LUZ que penetra como un cuchillo en su interior?

¿No es el Gótico una exaltación de la LUZ que inflama los increíbles espacios en ascendentes llamas?

¿No es el Barroco una alquimia de LUZ donde sobre la sabia mezcla de luces difusas irrumpen la LUZ certeza capaz de producir en sus espacios inefables vibraciones?

¿No es finalmente el MOVIMIENTO MODERNO, echados abajo los muros, una inundación de LUZ tal que todavía estamos tratando de controlarla? ¿No es nuestro tiempo un tiempo en el que tenemos todos los medios a nuestro alcance para, por fin, dominar la LUZ?

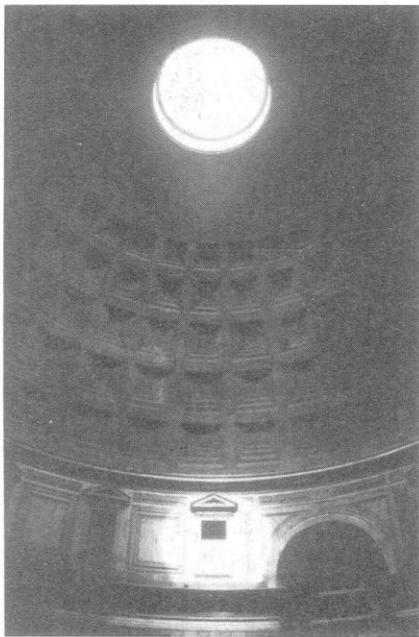
La profundización y la reflexión sobre la LUZ y sus infinitos matices, debe ser el eje central de la Arquitectura por venir. Si las intuiciones de Paxton y los aciertos de Soane fueron preludio de los descubrimientos de Le Corbusier y de las investigaciones de Tadao Ando, queda aún un largo y ri-

quísimo camino por recorrer. La LUZ es el Tema.

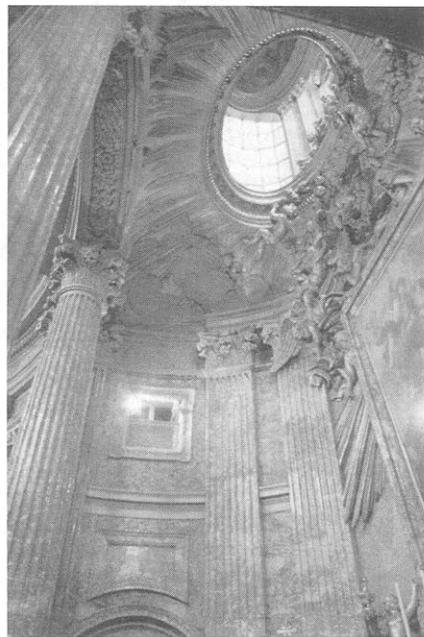
Cuando en mis obras logro que los hombres sientan el compás del tiempo que marca la Naturaleza, acordando los espacios con la LUZ, temperándolos con el paso del sol, entonces, creo que merece la pena esto que llamamos Arquitectura.



BAÑO DE LA ALHAMBRA
Granada



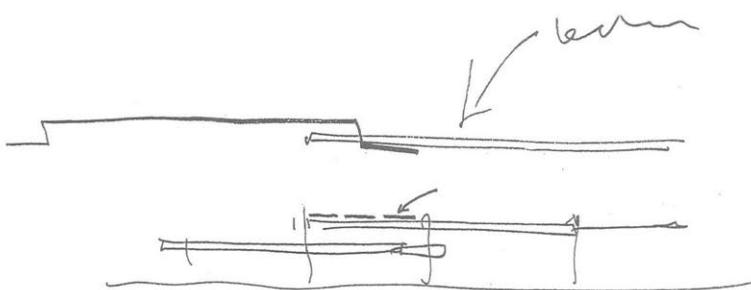
PANTEÓN DE ROMA



SANT'ANDREA EN ROMA
BERNINI



CASA FARNSWORTH. MIES VAN DER ROHE



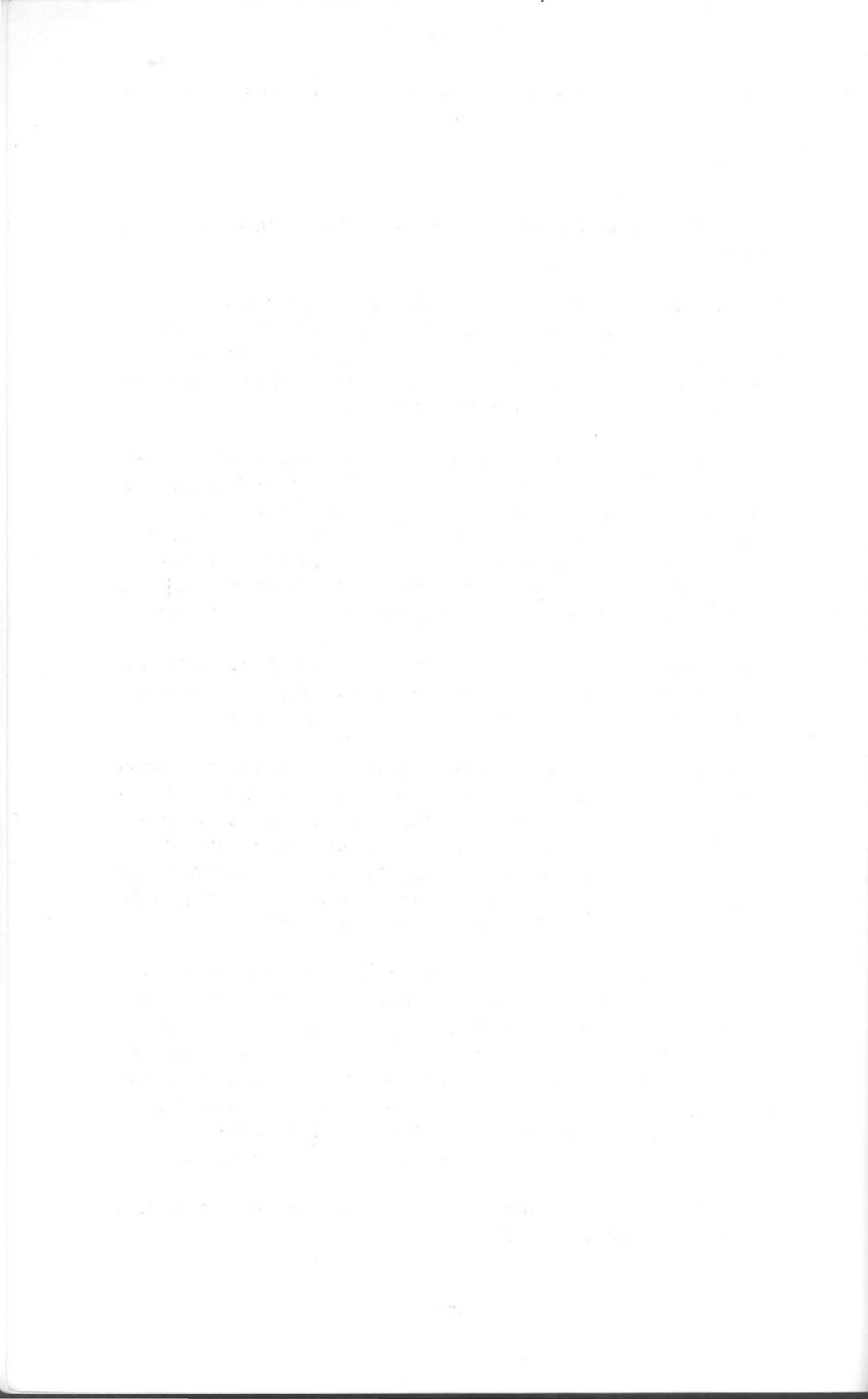
DIBUJO DE KENNETH FRAMPTON



Jueces inicuos e ignorantes

Sobre la restauración

| | | |
|----------------------|-----------|------|
| On | Barcelona | 1993 |
| Domus 756 | Milano | 1994 |
| El Mundo (11 agosto) | Madrid | 1994 |



Y aquellos jueces condenaron a Adriano. Por atreverse a construir de nuevo el Panteón.

Cuenta la historia que, quemado el Panteón de Agripa en Roma, se le ocurrió a Adriano, por mor de su amor a los dioses, algo más que rehacerlo. O mejor dicho, rehacerlo en el sentido más profundo del término, con la hon-dura que, por encima de la erudición, provee la cultura. Pero en buena hora se le ocurrió hacer tal cosa al insensato emperador.

Aquellos jueces se reunieron, azuzados por perversos senadores y ase-sorados por conspicuos historiadores y arqueólogos. Y tramaron asechanzas. Decidieron los jueces que los restos del incendio, magnificados en su azuza-da testa asesorada, habían sido esplendorosos. Y alabaron entonces la belleza del cadáver arquitectónico que el insensato de Adriano se había atrevido a resucitar. Había levantado a los dioses la más espléndida arquitectura jamás construída por los hombres. Y además, había utilizado materiales nuevos.

Y pensaban que el emperador, al igual que sus antecesores, lo que debía era construir basílicas para impartir justicia. Para los jueces. Y se sintie-ron injuriados ante la insultante belleza de la imponente mole adriana.

Pero aquellos jueces tenían las llaves de la ley. Y vive Dios que sabían cómo utilizarlas. No para abrir sino para impedir que nadie osara hollar los umbrales de su omnípodo poder. Con qué pedante erudición emitían dogmá-tica opinión sobre todo de lo que no sabían casi nada. Eso sí, lo engarzaban siempre astutamente con el sedal de la letra de la ley. Y así todo lo hacían legal y bien legal. Aunque fuera inmoral y bien inmoral. O lo que es peor, in-justo, fruto de la ignorancia. Y decidieron ensartar a Adriano.

El emperador, pleno de salomónica sabiduría, se sumió en un elocuente silencio. Y pidió ayuda a los dioses. Y los dioses, en cuyo honor había Adria-no levantado el hermosísimo templo, decidieron que debían actuar. Cronos, montado en cólera divina, agitó eficazmente las arenas de su reloj que fluye-ron con velocidad inusitada. En un instante el tiempo pasó de tal manera, que ya los jueces habían muerto, sin haberse ejecutado su inicua sentencia, y su memoria había caído ya en el olvido. Porque es de todos sabido, que de la mano del tiempo, la Justicia siempre prevalece a pesar de los jueces.

Y el Panteón, siguió y sigue exultando su insultante belleza, para gloria de los dioses y gozo de los hombres.

Pero aquellos jueces inicuos e ignorantes, se reprodujeron a lo largo de la Historia. Mala hierba nunca muere.

Y sus descendientes en Córdoba, se asombraron al ver una catedral, hecha con nuevos materiales, levantada sobre el petrificado bosque de palmeras Omeya. Los jueces, imbuídos de sopladas ortodoxias, condenaron a Hernán Ruiz por atreverse a maridar la Mezquita con su fantástica Catedral. Poco más e incluyen en la sentencia al bueno de Abderramán I, que había levantado la preciosa Mezquita sobre el visigótico templo de San Vicente. Rehaciéndolo con materiales nuevos.

Y sus descendientes en Granada, se quedaron pasmados al contemplar un palacio renacentista, hecho con nuevos materiales, alzándose sobre la llorada Alhambra. Los jueces, investidos de ínfulas nacionalistas, condenaron a Pedro Machuca por atreverse a implantar el increíble Palacio de Carlos V sobre el paraíso nazarí de la Alhambra. Y no incluyeron en su condena al manierista Giulio Romano, porque todavía no había nacido un Tafuri para inventarse la presunta paternidad del italiano sobre la renaciente joya granadina.

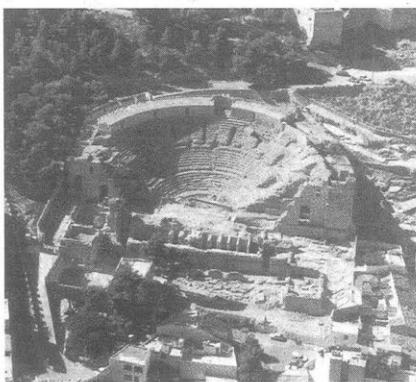
Y pasaron muchas cosas más, algunas de ellas muy recientes, que no plasmamos aquí en aras de la prudencia.

Pero nunca llegaron a saber aquellos jueces inicuos e ignorantes, ni sus descendientes, que el tiempo, la Historia y la Justicia, acabaron dándole la razón a Adriano, y a Hernán Ruiz, y a Machuca, y a los que, como ellos, espléndidos arquitectos donde los haya, construían para la Historia. Construían y construyen la misma Historia.

Y la serena Catedral de Córdoba pregonó orgullosa que sólo su construcción ha hecho posible la perfecta conservación de la impresionante Mezquita, cuya suerte todavía envidian las ruinas sin rehacer de Medina Zahara.

Y el bellísimo Palacio de Carlos V en Granada, la más espléndida joya renacentista jamás construída en España, aparece hoy tan radiante, que al ya nacido Tafuri no le basta la paternidad de Pedro Machuca y trata de adjudicársela a Giulio Romano, discípulo y amigo de Rafael.

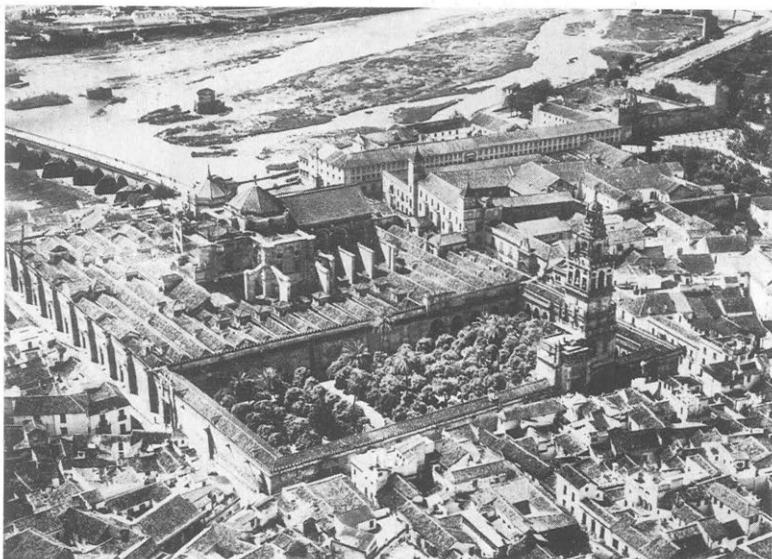
Y el Panteón, orgullo de Roma y del mundo entero, sigue recibiendo al sol cada mañana. El astro rey pasea cada día por su interior con su dorado manto, para disfrute de la humanidad que acude allí a contemplar el fastuoso espectáculo. A admirar el prodigioso edificio, levantado con nuevos materiales por el emperador Adriano, aquél a quien condenaron los jueces. Y sienten allí los hombres cada día, la tremenda emoción que sólo es capaz de producir la más bella de las Bellas Artes: la Arquitectura.



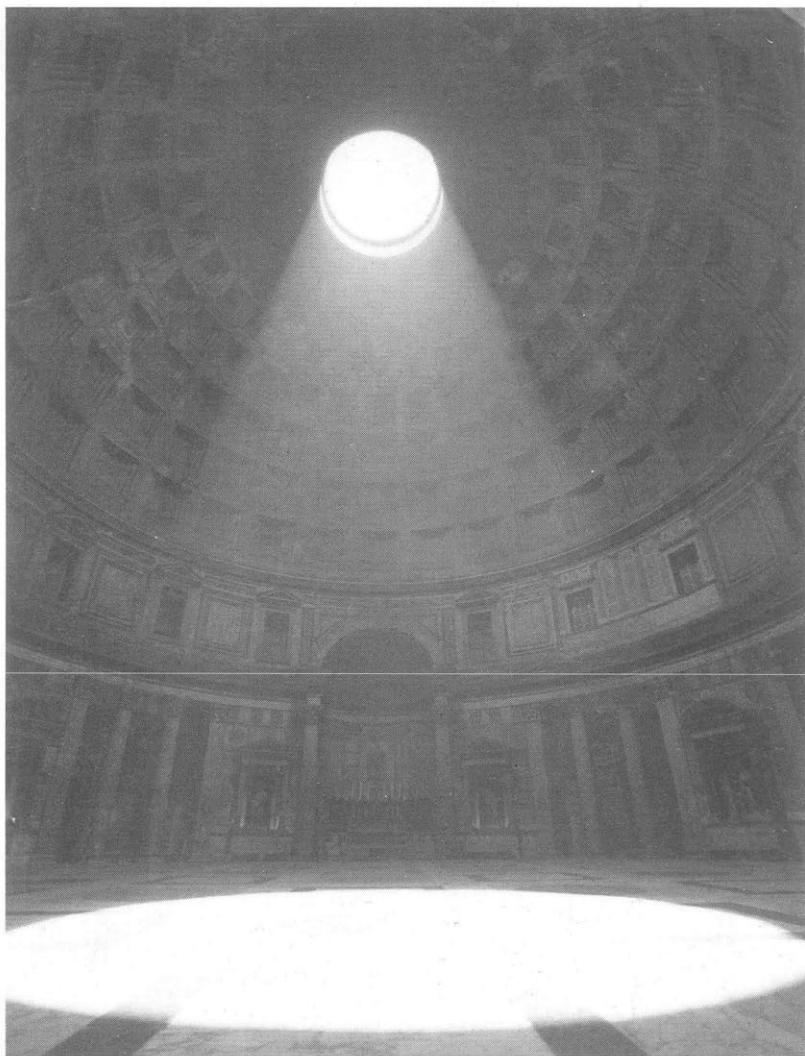
RESTAURACIÓN DEL TEATRO ROMANO DE SAGUNTO
GRASSI Y PORTACELI



LA ALHAMBRA Y EL PALACIO DE CARLOS V EN
GRANADA



MEZQUITA Y CATEDRAL DE CÓRDOBA



PANTEÓN DE ROMA

Idea, luz y gravedad, bien temperadas

Sobre las bases de la Arquitectura

Architecture of the Essential Jyväskylä 1995

Cuando el arquitecto ruso Konstantin Melnikov decidió hacerse su propia casa, aquel blanco cilindro fascinante en Moscú, escribió estas rotundas palabras:

«Habiéndome convertido en mi propio jefe, le supliqué (a la Arquitectura) que se quitara de una vez su vestido de mármol, que se lavara el maquillaje de su cara, y que se mostrara como ella misma, desnuda como una diosa joven y grácil. Y como corresponde a una verdadera belleza, renunciara a ser agradable y complaciente.»

(Konstantin Melnikov. «Na Shchet doma». 1953. Archivos de Melnikov).

Pues esa es la Belleza que uno querría para su Arquitectura. Una Belleza desnuda, inteligente, ESENCIAL, capaz de cautivarnos por la cabeza y por el corazón.

Por la cabeza, con la aplastante lógica de la razón; con la precisión de las dimensiones, con la eficacia de las proporciones, con la claridad de la Escala. Con una idea construída.

Por el corazón, con el cálido sentimiento de la emoción. Con el esplendor de la luz. Con la serenidad del orden espacial que da el control de la gravedad.

Y es que IDEA, LUZ y GRAVEDAD son los tres principales componentes de esa Arquitectura que he dado en llamar ESENCIAL. Esa Arquitectura que proclama el MÁS CON MENOS. Como una reflexión sobre aquel «menos es más» de Mies Van der Rohe. Un más que quiere tener al hombre, con la complejidad de su Cultura, como centro del mundo creado, como centro de la Arquitectura. Un menos que, por encima de todo minimalismo, lo que pretende es ir al centro de la cuestión, con el «sólo preciso número de elementos» capaces de traducir materialmente esas ideas.

IDEA, LUZ y GRAVEDAD. Nada más y nada menos.

IDEA

La Idea es la síntesis de todos los elementos que componen la Arquitectura (Contexto, Función, Construcción, Composición). Como si de una operación de alquimia se tratara, en una destilación de múltiples elementos para conseguir un resultado único y unitario: una Idea, capaz de ser construida, de materializarse.

Y así como las formas pasan, se destruyen, las Ideas permanecen, son indestructibles. La Historia de la Arquitectura es una Historia de Ideas, de ideas construidas, de formas que materializan y ponen en pie esas Ideas. Pues sin Idea, las formas son vacías. Sin Ideas, la Arquitectura es VANA. Sería pura forma vacía.

Reclamo la Idea como base necesaria para cualquier obra de creación. Como base imprescindible de la Arquitectura. Pensar o no pensar. Ésta es la cuestión.

LUZ

La Luz es componente esencial, impresindible para la construcción de la Arquitectura. La Luz es MATERIA y MATERIAL. Como la piedra. Cuantificable y cualificable. Controlable y capaz de ser medida.

Sin Luz NO hay Arquitectura. Sólo tendríamos construcciones muertas. La Luz es la única capaz de tensar el espacio para el hombre. De poner en relación al hombre con ese espacio creado para él. Lo tensa, lo hace visible.

La Luz que da razón del TIEMPO, la LUZ CONSTRUYE el TIEMPO-

GRAVEDAD

La Gravedad de la que afortunadamente no nos podemos escapar. Aquella G que estudiábamos de pequeños en las fórmulas de la Física. Sin la Gravedad, la Arquitectura, cuya Historia es una lucha por dirigirla, por dominarla, por vencerla, desaparecería. Se atomizaría. Sin la Gravedad no hay Arquitectura posible, pues su necesaria materialidad desaparecería.

La GRAVEDAD CONSTRUYE EL ESPACIO. Los ELEMENTOS materiales pesantes, que hacen reales las formas que conforman el espacio, tienen que acabar transmitiendo la Gravedad, el peso de su materialidad, a la tierra.

El sistema gravitatorio sustentante, la estructura, es la que ordena el espacio, la que lo construye.

Y llamo entonces espacio esencial al que está conformado sólo por el indispensable número de elementos capaz de traducir con precisión una idea.

Esta Arquitectura, cuya materialidad es una IDEA CONSTRUÍDA, cuyo TIEMPO es construído por la LUZ, y cuyo ESPACIO es construído por la GRAVEDAD, es la Arquitectura que llamo ESENCIAL.

Y para seguir aclarando esta propuesta, para seguir desvelándola, apuntaré tres reflexiones: De cómo la Luz es capaz de vencer a la Gravedad. De como el paso del Tiempo despoja a la Arquitectura de lo superficial para que sólo quede lo Esencial. De cómo la Arquitectura admite un cierto grado de imperfección en su materialidad: un elogio de la imperfección.

LUZ Y GRAVEDAD

(De cómo la Luz vence a la Gravedad)

La Luz, material pero siempre siempre en movimiento, es precisamente la única capaz de hacer que los espacios conformados por las formas construidas con material grávido floten, leviten. Hace volar, desaparecer la Gravedad. La vence. La insoportable pesantez de la materia inevitable e imprescindible sólo puede ser vencida por la Luz.

La imponente masa del Panteón, cuya forma esférica ideal hace patente la potencia aplastante de ese espacio, al conjuro del sol que atraviesa el óculo magnífico, se levanta en inefable movimiento como si de una levitación se tratara. La Luz venciendo a la Gravedad convoca a la Belleza sublime.

Y es curioso, o no tan curioso, que los dos inventos tecnológicos que han hecho posible la revolución en la Arquitectura estén en relación directa con la Luz y la Gravedad: el vidrio plano en grandes dimensiones y el acero sólo o armando al hormigón.

El vidrio plano hace posible ese giro copernicano de la Luz vertical incidiendo en el plano horizontal sobre la cabeza del hombre. Hace posible la transparencia del plano horizontal superior.

El acero, solo o en el hormigón armado, hace posible ese otro giro co-

pernico de poder separar el cerramiento de la estructura sustentante. La piel de los huesos. Esos huesos, esos pilares, por donde ahora correrá esa Gravedad ineludible a encontrarse con la tierra.

EL PASO CLARIFICADOR DEL TIEMPO

El Tiempo, construído por la Luz, hace desaparecer lenta y pacientemente los elementos superficiales con que tantas veces se adorna la coqueta Arquitectura. El Tiempo, como médico que buscara devolverla a la vida, la desnuda hasta dejarla en lo más esencial. Queda entonces la Arquitectura con sólo sus atributos esenciales. Dimensión, proporción y escala dan vida al material que lleva en su interior la tensión invisible de la Gravedad. Y todo ello tocado por la Luz que, constructora del Tiempo, produce la tensión visible que hace enmudecer al hombre. Lo que de manera paradigmática aparece a veces en la ruina que, despojada de todo ornamento superfluo, se alza radiante ante nosotros con el esplendor de la Belleza desnuda.

Cuando Heidegger, con términos precisos, habla del «sólido brotar del templo que hace visible el espacio invisible del aire», hace surgir ante nosotros la «ruina» del Partenón en todo su esplendor como Arquitectura Esencial, que parece escuchar sus palabras: «el templo, en su subsistir, hace que las cosas estén presentes y que los hombres tomen conciencia de su presencia».

ELOGIO DE LA IMPERFECCIÓN

Antes de esta mi primera visita a Finlandia mi admiración por Alvar Aalto era enorme. Ya desde estudiante me atraía la fluidez de sus plantas, la riqueza de sus secciones, la increíble luz de sus espacios puestos en pie en imágenes siempre deslumbrantes. Y en esa admiración se le suponía a Aalto, y a todos los finlandeses con él, un grado de perfección inalcanzable para el resto de los mortales. Y aquí, ahora, descubro en las obras del maestro más de una imperfección que me resulta familiar: humedades, grietas, elementos mal conservados. Este ver el lado «humano» de las obras de Aalto, lejos de diluir un ápice de aquella admiración, me lleva a aumentarla. Pues esta «imperfección» en el acabado de algunos detalles, acentúa aun más si cabe la «perfección» de las ideas de Alvar Aalto, lo esencial de la Arquitectura de Alvar Aalto, la esencia de su Arquitectura.

La Arquitectura, por encima de los detalles y del diseño, de su perfección o su imperfección, RADICA en sus componentes más esenciales. Los deta-

lles y los diseños serán sólo válidos cuando sirvan para subrayar aquellas cuestiones centrales.

Hoy día estamos inundados, y a ello colaboran las publicaciones, de multitud de repugnantes arquitecturas, ¿arquitecturas? aliñadas, adornadas, rebozadas con detalles y diseños de perfectísimo acabado con la más sofisticada tecnología.

Cuando Alvar Aalto quiere, y puede, y sabe hacer un despliegue de diseño y de perfección adecuada lo hace. Villa Mairea, que nunca olvidaré, es una prueba fehaciente de ello. Cuando Aalto, en otros momentos, va sólo y principalmente al centro de la cuestión no le importa ser «imperfecto», gloriosamente imperfecto.

Claro que bien sabía el maestro que estos tres puntos de apoyo, IDEA, LUZ Y GRAVEDAD, eran como las tres patas de la mesa de la Arquitectura.

* * *

Y así, con estos tres registros de IDEA, LUZ Y GRAVEDAD voy a presentar ahora tres trabajos que son, quieren serlo, tres ideas construidas: una pequeña casa, una escuela pública, y las oficinas centrales de un Banco. O mejor todavía: un «hortus conclusus», una arquitectura «mirando al mar» y un «impluvium de luz».

HORTUS CONCLUSUS

Una villa aislada en el campo andaluz. Con la voluntad del cliente de absoluta privacidad. Un espacio vertido hacia dentro, encerrado entre cuatro muros. Cuatro muros que conforman este «huerto cerrado» de la sugerente imagen bíblica. Dentro, un espacio en libertad: una propuesta de espacio continuo. Patio, estancia, patio. Compuesto con una clara doble axialidad. Construido con muros de carga grávidos que se excaván, se rompen en los sitios precisos para que fluyan la Luz y el Espacio.

Un Espacio que es horizontal atravesado por la luz horizontal de orientación este-oeste. Cuatro limoneros lunares como contrapunto referenciando las cuatro esquinas. Y al final, el agua, que pareciera que viniera de dentro a llenar el hueco excavado en la piedra.

MIRANDO AL MAR

El océano Atlántico delante, a oeste, se alza como impresionante referencia a la que el edificio, una escuela, abre sus ojos. Los ojos, grandes hue-

cos por los que los espacios interiores más públicos miran al mar haciéndolo suyo. El volumen total se ciñe al tejido de la ciudad existente. La forma irregular del solar se ordena con el sencillo mecanismo de un patio cuadrado con palmeras. El vestíbulo principal, donde convergen todas las circulaciones, se resuelve como gran espacio vertical de triple altura, atravesado por la luz diagonal que viene desde arriba. La luz del sol, a lo largo del día, recorre y tensa dicho espacio, que se abre al mar a través de uno de aquellos ojos. El otro ojo, hueco de orden doble, que así manifiesta su carácter público a la ciudad, aparece como excavado evidenciando su construcción gráfida. El edificio, como si de una esfinge se tratara, mirando al mar eternamente.

IMPLUVIUM DE LUZ

Se trata de hacer un Banco usando el material más lujoso jamás soñado, la luz del sol, que vamos a conseguir, ¡cómo no!, gratuitamente. Un Banco, sede de la riqueza, levantado con el más económico material al alcance de todos. ¿Cómo podría alguien resistirse a tamaño embrujo?

El lugar sin especial definición a las afueras de Granada exigía un edificio capaz de crear un elemento de fuerte referencia en aquel territorio disperso. Se crea primero un basamento que responde con un sólo gesto al nivel de plano del suelo y que será contenedor de usos diversos. Sobre este podium se yergue con rotundidad una caja «estereotómica», de paredes de hormigón armado, de proporciones cúbicas. Esta caja, formada por una trama de $3 \times 3 \times 3$ metros de gruesos paneles de hormigón, se convierte en una trampa para la Luz. Dentro, para reducir las grandes dimensiones estructurales, aparecen cuatro impresionantes columnas.

La orientación diagonal de la caja hace que dos fachadas estén a sur y dos a norte. Las fachadas a sur funcionan como «brisoleil» y se acristalan a haces interiores en toda su dimensión. Las fachadas a norte se elaboran como una plementería de bandas horizontales de piedra-vidrio-piedra, enrasada a haces exteriores. En el techo se abren lucernarios sobre cada una de las cuatro columnas, según el orden diagonal de la Luz. Se consigue así que el sol directo sea apaciguado en las fachadas sur por medio de la sombra. Que la Luz homogénea del norte entre por las dos fachadas enrasadas. Que la Luz sólida que entrará por los lucernarios, y que materializará su movimiento en su intersección con las columnas, llene de Luz ese interior, ese «impluvium de luz».

En el interior, una segunda caja «téctónica», de acero, cristal y alabastro, contendrá las funciones que se organizan según un sencillo esquema de ani-

llo con cuatro núcleos de comunicación vertical en las esquinas. Oficinas individuales que reciben la Luz de las fachadas a norte, y oficinas generales - abiertas de profundidad doble que reciben la luz de las fachadas a sur. Como estas oficinas abiertas necesitan, por su mayor dimensión, más Luz, se articula un gran paramento de alabastro sobre los pasillos de las oficinas individuales. Esa «fachada interior», blanca, transforma en reflejada la Luz sólida que recibe de arriba, proyectándola certeramente sobre las oficinas abiertas.

Se trata, en definitiva, de un gran espacio diagonal atravesado por una Luz diagonal.

Y para terminar el riguroso ejercicio de Luz que quiere ser este proyecto haré tres referencias:

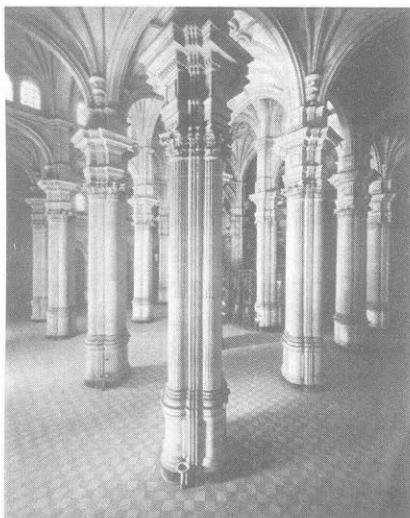
1.- La fascinante imagen del Daily Mirror de Londres de Sir Owen Williams en construcción. Todavía sin cerrar, la Luz establece unas prodigiosas relaciones con esa impresionante estructura. Esta imagen ha estado sobre mi mesa de trabajo por largo tiempo. También el largo tiempo de trabajo sobre este proyecto de Granada.

2.- La pintura «El navegante interior» de Guillermo Pérez Villalta, uno de los mejores pintores españoles contemporáneos. Fue el cuadro que representaba a Granada en la Exposición Universal de Sevilla. En Granada se concibió y se pintó. Lo descubrí después de hacer el proyecto. Pueden imaginar mi asombro. La relación, además de misteriosa, es de una increíble coincidencia.

3.- La Catedral de Granada, a la que alenté a ir a los directores del Banco para que vieran algo parecido a lo que vamos a levantar. Pedidos los planos de la Catedral con las exactas medidas volvieron a aparecer asombrosas coincidencias. Esta vez profundamente arquitectónicas: la misma altura, la misma sección de las columnas e idéntica distancia entre ellas. El mismo material, pues el hormigón dorado sería de gran parecido a esa piedra. Y, por supuesto, la misma Luz.

La Catedral de Granada es uno de los más hermosos espacios construidos en España. Quizá la más bella catedral renacentista de Andalucía. La de la «nívea blancura», como la calificara el poeta.

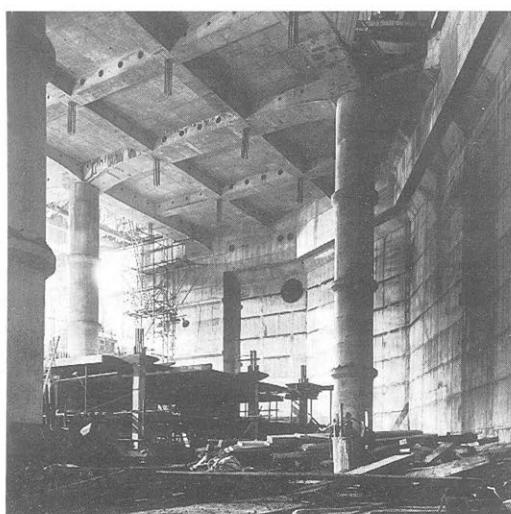
Y si las dimensiones y las proporciones y los materiales, y ¡la Luz!, son los mismos, cabe esperar que el edificio del Banco en Granada pueda llegar a alcanzar, una vez levantado, aquella ansiada Belleza.



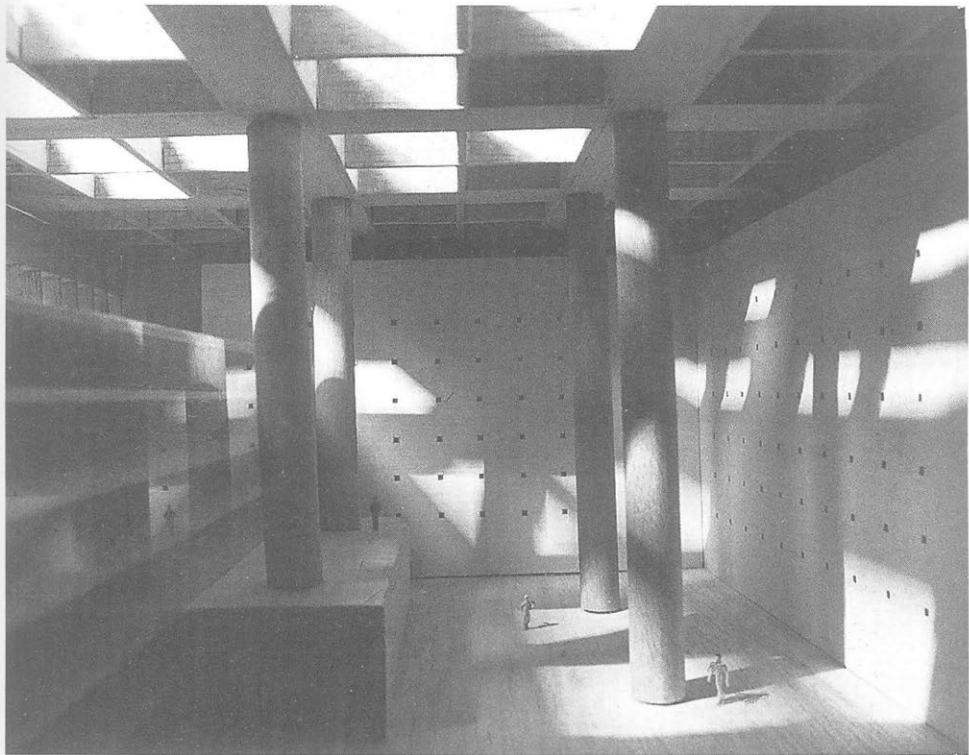
CATEDRAL DE GRANADA



EL NAVEGANTE INTERIOR
GUILLERMO PÉREZ VILLALTA



DAILY MIRROR BUILDING LONDRES
OWENS WILLIAMS



CAJA GENERAL DE GRANADA
Alberto Campo Baeza



CASA GASPAR EN ZAHORA - CÁDIZ
Alberto Campo Baeza



ESCUELA PÚBLICA EN CÁDIZ
Alberto Campo Baeza

SOBRE ARQUITECTOS

La belleza calva

Sobre la Arquitectura de Alejandro de la Sota

El País (3 marzo)
Arquitectos 115

Madrid
Madrid

1990
1990

«Está uno cansado de ver cómo se persigue la belleza y la bondad de las cosas (tal vez sean lo mismo) con añadidos embellecedores, sabiendo que no está ahí el secreto. Decía mi inolvidable amigo J. A. Coderch que si se supone que la última belleza es como una preciosa cabeza calva (por ejemplo, Nefertiti) es necesario haberle arrancado cabello a cabello, pelo a pelo, con el dolor del arranque de cada uno, uno a uno, de ellos.

Con dolor tenemos que arrancar de nuestras obras los cabellos que nos impiden llegar a su final sencillo, sencillo.

Ese deseo podría ser, acompañado tal vez de alguno por el estilo, un principio de la presentación del libro. La sencillez sencilla.»

Estas expresivas palabras del arquitecto español Alejandro de la Sota (Pontevedra, 1913) cierran el libro sobre su obra (Ed. Pronaos. Madrid, 1990) y definen con precisión la postura ante la arquitectura, y ante la vida, de este verdadero maestro.

Su maestría, reconocida por fin en nuestro país en los últimos años (Medalla de Oro al Mérito en las Bellas Artes en 1986 y Medalla de Oro de la Arquitectura del Consejo Superior de Arquitectos de España en 1988) viene ahora a ser reconocida internacionalmente.

El maestro que fuera rechazado injustamente por la Universidad Española en unas polémicas oposiciones (¿dónde han ido, a la deriva, algunos de los que consiguieron ganarlas?) es ahora justamente valorado por los europeos con una magna exposición en pleno centro de una de las ciudades más internacionales del viejo continente: Zúrich. La patria de Le Corbusier aplaudiendo a Sota.

La exposición es una versión mejorada y aumentada de la que tuvo lugar en Harvard y luego en Madrid. En un claro recorrido de la obra de Sota a través de grandes fotografías y maquetas se intercala una abundante documentación de planos y dibujos originales, acabando en un pequeño recinto que acoge algunos de los muebles diseñados ¡con casi nada! por Sota. Todo ello, presidiendo el gran vestíbulo central del edificio que Gotfried Semper

hizo para la Escuela Politécnica de Zürich el siglo pasado, a los acordes de la música de Wagner.

Y con otra música, más callada, se van desplegando serena y silenciosamente ante los ojos asombrados de los europeos las obras del maestro español. Puedo dar fe de que, y no sólo en la visita con mis alumnos de la ETH, siempre encontré la exposición repleta de público.

Y así, paso a paso, pasamos de la racional naturalidad del sevillano pueblo de Esquivel (1955) al sobrio cubismo (¡la época plástica!) del poblado de Fuencarral de Madrid (1955). O de la tensa racionalidad de los talleres TAB-SA de Barajas (1957) a la primitiva fuerza del remozado (con la eficaz colaboración de José Llinás) Gobierno Civil de Tarragona (1954-1957)

Como obligada pausa en el recorrido, una enorme imagen en color de esa fascinante y certera idea (Luz y Construcción) que es el Gimnasio del Colegio Maravillas de Madrid (1961) sobre el que hace poco publicaba William Curtis un espléndido texto analítico donde subrayaba el rigor intelectual y la penetración poética de esta paradigmática obra de Sota.

Se continúa el recorrido con esas tres cajas de cristal de extremada exquisitez que son los proyectos, no construídos, del Centro Parroquial de Vitoria (1957), las oficinas de Bankunión en Madrid (1970) y las oficinas de Aviaco, también en Madrid (1957).

Y las viviendas de piedra de Salamanca (1963), y el Colegio Mayor César Carlos (1976) y el edificio de Correos de León (1981) y la Embajada de España en París, etc.

Y, ¿cómo es la arquitectura de Sota para que cause este fuerte impacto a los arquitectos europeos a estas alturas?

¿Es quizás la arquitectura de Sota la que cabría esperarse de un «auténtico español», una arquitectura «torera» de grandes gestos y expresivas maneras, de solemnes capotazos, volapiés y muletazos de desplantes y estocazos? Nada más lejos de la callada sencillez del maestro.

La arquitectura de Sota, como la de Mies Van der Rohe o la de Arne Jacobsen (por citar al alemán y al danés para que ustedes puedan entenderlo), posee esa extremada elegancia del gesto justo, de la frase exacta que de tan precisa roza el silencio. Silencio de su obra y de su persona que posee la difícil capacidad de la fascinación. Tan cerca de la poesía, del aliento poético, de la música callada.

Los españoles, los arquitectos españoles, han interpretado casi siempre esta precisión conceptual y este ascetismo formal de Sota, como algo poco vernáculo, internacionalizante, como venido de fuera.

Los europeos, los arquitectos europeos, interpretaban esta claridad de ideas y esta sencillez de formas como algo específico de la sobriedad y la austereidad españolas. La otra cara de la moneda cuya cruz torera más nos significa. Ellos, que esperaban encontrarse con un arquitecto español torero ¡ay Bofill!, no salen de su asombro ante tamaña sencillez. Y en su sorpresa ante la belleza sin pelos de la arquitectura sotiana, aumenta su admiración.

Y Alejandro de la Sota, ¡arquitecto! ¡arquitecto! por encima de unos y de otros, lejos de internacionalismos o de ascetismos no buscados, hablará con palabras y con obras de la sencilla sencillez.

La arquitectura de Sota, como la de Luis Barragán o la de Sigurd Lewerentz (por citar al mejicano y al sueco para que ustedes sigan entendiendo), posee esa difícil naturalidad del material humilde que situado adecuadamente es capaz de sugerirnos inusitadas calidades. Como cuando la palabra acertadamente colocada nos produce la vibración poética.

Muchos de los actuales arquitectos europeos utilizan los materiales de construcción, los más y los menos nuevos, como coartada (ellos hablan de tecnología y de materiales industriales) para en un impúdico exhibicionismo de las más curiosas texturas y colores, en un alarde de exotismo pseudotecnológico, llenar con sus imágenes muchas de las revistas españolas y extranjeras de arquitectura. Latas perforadas, desplegadas y corrugadas, vidrios serigrafiados y oxidados cortenes se convierten en protagonistas cuando se olvidan la Luz y el Espacio.

Algunos de los actuales arquitectos españoles, a imagen y semejanza de aquellos, con más inclinación al efecto cinematográfico que a la permanencia arquitectónica, y quizás con el plausible deseo de encontrar hueco en aquellas publicaciones, también practican esa corriente del exotismo pseudotecnológico.

Y Alejandro de la Sota, ¡sencilla sencillez!, por encima de unos y de otros, lejos de exhibicionismos y de protagonismos personales, utiliza los materiales más avanzados con una inusitada naturalidad.

Mientras otros, casi todos, entendiendo la arquitectura a modo de toreo, torean (capotazo va, estocazo viene; volumen descompuesto va, color alicai-

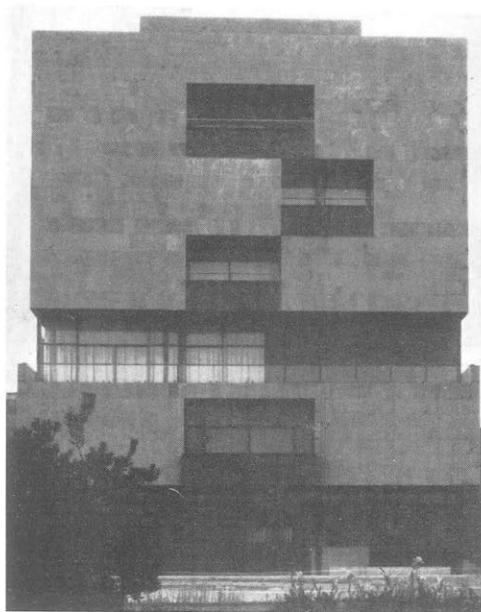
do viene), Sota, en los tentaderos, se pasea sereno entre los toros que se rinden a su paso.

Mientras otros, casi todos, agitan sus materiales sintiéndose modernos al exhibirlos (aluminio va, uralita viene; prelacado va, corrugado viene), Sota se pasea, como despistado, al margen de ellos, con sus sencillos materiales bajo el brazo.

Mientras otros, casi todos, construyen y desconstruyen formas, según se lleve, y modernean y postmodernean estilos según se traiga, Sota se retira despacito por la otra orilla, sonriendo maliciosamente y, despacito despacito, levanta ideas para siempre. Ideas sin pelos de una calva e inmarcesible belleza.



ALEJANDRO DE LA SOTA



GOBIERNO CIVIL DE TARRAGONA

La belleza cincelada

La Arquitectura de Javier Carvajal

El País (20 abril)

Arquitectos 120

Madrid

Madrid

1991

1991



Si el modelo de Belleza perseguido por Alejandro de la Sota venía representado, en boca de Coderch, por la calva cabeza de Nefertiti, y la desmeleñada cabeza de Medusa sería certero resumen de la de Sáenz de Oiza, para Javier Carvajal deberíamos buscar una pulcra y serena cabeza de César: plenitud de forma cincelada. Arquitectura que modela el aire con un a perfección pluscuamperfecta.

Entre el sencillo silencio de Sota y el desgarrado grito de Oiza, la música extremada de Carvajal. Y es que, como él gusta de repetir citando a Niels Bohr: «A una verdad puede oponerse otra verdad», y en verdad que muy diferentes son los modos con que entienden la Arquitectura estos tres arquitectos españoles.

La Arquitectura de Javier Carvajal, su trayectoria, su vida, ha sido muy brillante, fulgurante, desde los comienzos. Tanto que en las oposiciones en que ganó su Cátedra de Proyectos en la Escuela T.S. de Arquitectura de Madrid, Oíza se retiró porque se presentaba «el joven y brillante Carvajal». Recién terminada su carrera gana por concurso el edificio de la hoy Escuela de Ingenieros Industriales de Barcelona, que construye a su vuelta de Roma, donde va pensionado a la Academia española. Peter Eisenman, en una visita a la Ciudad Condal hace poco tiempo, no se recataba en sus elogios ante esta obra. En 1963 vence a todos los mejores arquitectos que se presentaban al concurso para el pabellón de España en la Feria Mundial de Nueva York. Y lo construye. Y los arquitectos americanos se le rinden concediéndole los máximos galardones, tentando a Carvajal a emprender la aventura americana, a la que renuncia para volver a trabajar a España. Y a los pocos años, en 1968, los arquitectos alemanes le otorgan el «Fritz Schumacher» de la Universidad T. de Hannover a la mejor obra de Arquitectura construída aquel año, por las casas de Somosaguas. Y en 1971, tras unas tumultuosas elecciones, llega a ser Decano del Colegio O. de Arquitectos de Madrid. Y luego, Director de la Escuela de Arquitectura de Barcelona y de la de Las Palmas.

En resumen: todos los premios, todos los cargos y los encargos, todas

las publicaciones, todos los reconocimientos. Pero esto, ya se sabe, en nuestro país es más que peligroso imperdonable. Y de repente, se hizo un largo silencio que, afortunadamente, ya ha terminado. El, positivamente lo describe como de exilio interior. Y en este tiempo, su callada dedicación a la enseñanza.

La actual exposición en el Círculo de Bellas Artes es, debería serlo, el comienzo de una vuelta al reconocimiento de su figura. Se muestran en ella los momentos creadores más sobresalientes de Carvajal ordenados en tres claros períodos:

Un primer período, desde el comienzo hasta el pabellón de Nueva York. De estos años es la casa azul de cañones de la madrileña plaza de Cristo Rey (1954), que no sólo resiste sino que gana con el paso del tiempo. El pabellón de España en la Trienal de Arte de Milán en 1957 donde por atreverse, se atreve a envolver las piezas de los artistas en una prodigiosa tela metálica. Y encima le conceden la medalla de oro de la Trienal. La iglesia de Vitoria, donde materializa el espiritual gesto del juntar las manos, logrando un espacio que hoy todavía nos sorprende. Y la tienda de Loewe en Serrano, cuya inútil destrucción aún está caliente, que fué recogida por Haig Beck en aquel mítico número del International Architect dedicado a Madrid, donde también aparecía su edificio para la Adriática en la plaza de Castelar.

En el segundo período, con el peso de la púrpura conseguida en Nueva York, las casas de Somosaguas que ya son historia de la arquitectura contemporánea española. También de 1966 son los apartamentos de la calle Montesquínza. Y el conjunto de viviendas y oficinas de León, prólogo de lo que luego en 1968 sería la Torre de Valencia. Y todavía en 1974, poco antes de la Adriática, el impecable Banco Industrial de León de la calle Serrano.

Y en el tercer período, según establece esta exposición, poco pero también bueno: las casas de Pozuelo y de la Moraleja. La casi comenzada embajada de España en Varsovia. Y sobre todo, el hotel de Sevilla, en el que sobre un orgánico basamento concebido en hormigones rotundos, emergen con fuerza unos poderosos cilindros blancos.

¿Cómo podríamos definir a estas alturas la arquitectura de Javier Carvajal? En un artículo sobre su obra, se proponían unos equilibrados tantos por ciento de los diversos «ismos» que la componían. Yo me atrevo a proponer para Carvajal, que su arquitectura es cien por cien ... de Carvajal. Tan clara y reconocible que incluso se ha producido eso que tan poco o nada le gusta: ser copiado por los que quieren ser más papistas que el Papa.

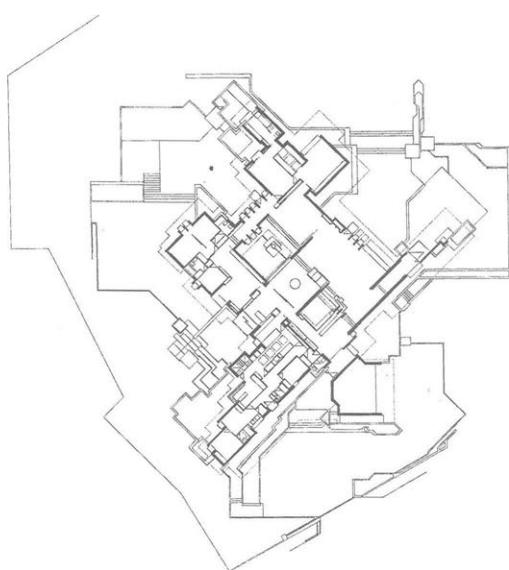
Tiene Javier Carvajal esa pasmosa habilidad para articular espacios, para engarzarlos, como los arquitectos de la Alhambra, que él tanto admira, supieron hacerlo. Plantas, alzados y secciones se concatenan con tal fluidez, que la respuesta al juego planteado por el arquitecto, parece a nuestra vista como lo más natural del mundo. Traduciéndose en unas formas de enorme fuerza. Pero, no es la forma por la forma, sino forma en la que certamente convergen los condicionantes y los requisitos que demanda el hecho arquitectónico.

Con símil torero, diría que Carvajal sabe torear fetén. Encadenando veónicas hace volar al astado. Y luego, sin solución de continuidad, con elegantes muletazos, le hace dar al toro la «promenade architecturale» que aconsejaba Le Corbusier a quien tanto él considera. Ciñéndose al toro pero sin tocarlo, ni dejándose tocar por él. Toreo del fino. Y arranca así el aplauso cerrado. Como la larguísima y cerradísima ovación que le dieron en la Escuela de Arquitectura de Madrid, cuando en su salón de actos repleto hasta la bandera, se cortó la coleta al final de este frío invierno de 1991, porque así lo mandan los cánones jubilatorios de la inadecuada ley vigente. Pero las leyes cambian, las coletas crecen, y los toreros siempre vuelven a la plaza.

La exposición del Círculo de Bellas Artes, en colaboración con el Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid, viene por fin, en buena hora, a descorrer el velo que ha ocultado temporalmente la figura de un maestro de la arquitectura española contemporánea. E intenta esta muestra, una vez más, encajar las piezas del complicado rompecabezas, siempre inacabado, de la reciente historia de esa arquitectura española. Y en ella es pieza clave la figura de Javier Carvajal. Como exclamaron el pasado curso mis alumnos de la Escuela de Arquitectura de Zurich, cuando Carvajal expuso allí su obra y realizó unas inolvidables sesiones críticas: «Este es un verdadero arquitecto».



JAVIER CARVAJAL CON PETER EISENMANN - MADRID 1979



CASA CARVAJAL EN SOMOSAGUAS - MADRID



La belleza volcánica (El Cráter y la Geoda)

Sobre la Arquitectura de Sáenz de Oíza

Arquitectos 119

Madrid

1993

Como un volcán. Así es la Arquitectura de Sáenz de Oíza. Como uno de los más bellos espectáculos que la naturaleza puede ofrecernos. Como un volcán. Como cuando antes de explotar, la tierra empieza a temblar, a latir, a palpititar con fuerza primigenia. O como cuando, vomitado ya el fuego, la ardiente lengua magmática arrasa poderosa las laderas y los valles. Así es la Arquitectura de Sáenz de Oíza: ardiente, cósmica, telúrica. Como un volcán.

Si para representar la Arquitectura de Alejandro de la Sota, proponíamos de su mano la límpida cabeza de Nefertiti, como imagen de la belleza inmarcesible, para intentar resumir la Arquitectura de Oíza, deberíamos recurrir a la gorgónica cabeza de Medusa: imponente, tronante, tremenda.

Porque, no es que las etiquetas que cíclicamente se le han puesto al maestro se caigan o se despeguen: las corre, las destroza porque no hay etiqueta capaz de resistir a su Arquitectura sulfúrica, a tanta intensidad arquitectónica, a tanta voluntad de arquitectura.

Y si la música callada de Sota, a los acordes de Bach amansa a las fieras de la Forma, silenciándolas, la apoteósica música de Oíza, con partitura de Wagner, devora a la Forma para manifestarla luego con expresivos y personalísimos acentos.

¿Cómo podríamos entonces explicar, intentando analizarla, esta Arquitectura que se nos escurre como brillante mercurio entre las manos, que se escapa rebelde y contradictoria a cualquier diagnóstico?

RADICAL RADICAL

La Arquitectura de Oíza, como su vida, es un radical rosario de radicales cuentas. Con la radicalidad que exige la mejor Arquitectura

Radical racionalismo de su capilla de Santiago. Radical expresionismo de su casa de Talavera. Radical organicismo de sus Torres Blancas, de utó-

pica blancura inexistente. Radical y certero tecnologismo de su Banco de Bilbao. Radical presencia magnética de su auditorio de Santander. Radical transparencia oceánica de su museo de Las Palmas. Radical conclusión amurallada de sus viviendas en la M 30 de Madrid. Radical romana fortaleza de su Triana de Sevilla. Radical inspiración renaciente de su coso del Ferial de Madrid. Radical radicalismo de Oíza.

Siempre nos convence desde su propio convencimiento aliñado con su verbo torrencial, salpicado con un no creíble autodesprecio que lleva implícita una humildad verdadera. Arrebato arrollador, catarata incontenible, volcán en erupción. Inclito arquitecto ubérrimo. Fértil en esclarecidas ideas y abundante en formas poderosas.

Intentar analizar todas sus obras sería de todo punto imposible. Intentaré un peculiar análisis de dos de ellas, quizás las más interesantes, utilizando las imágenes del Cráter y la Geoda. Como corresponde a esa su arquitectura volcánica.

CRÁTERES BABÉLICOS

Echados abajo los muros y arribada ya la tecnología que posibilita la plena verticalidad constructiva, se plantea la Arquitectura contemporánea una cuestión que aún hoy día, todavía, está sin acabar de resolver: ¿Cómo deben encontrarse la vertical con la horizontal del plano de la tierra? ¿Bajo qué conceptos debe resolver la Arquitectura ese encuentro crucial entre la acumulación concentrada de cargas gravitatorias con la tierra sobre la que tiene que repartirse, apoyarse, descansar?

El arquitecto entona entonces una respuesta tan personal como universal. Oíza, cuyo babélico sueño cumplido sería erigir la hermosísima torre del tercer milenio (yo ya sé que, para tal menester, tiene el libro de Calvino bajo su almohada), ha sabido ya responder, y por dos veces consecutivas, mejor que ninguno a este requerimiento. Con el cráter como respuesta.

Las primitivas arquitecturas verticales, incluídos los primeros rascacielos, apostaban por la lógica de construir una base más ancha. Al modo en que la basa lo hace con la columna. Adolf Loos lo llevaría a sus últimas consecuencias en su magnífica propuesta para el Chicago Tribune en 1922.

Luego, dando la callada por respuesta, la arquitectura más reciente ha trasladado el encuentro a los avernos, al subsuelo, para no manifestarlo en el piano terra. Luego, han puesto la tapa como si nada. Como Foster en

Hong Kong. Curioso símbolo de nuestra dubitativa época este hacer mutis por el foro.

Oíza, afirmativo y desafiante, arremete contra la tierra, roturándola con los jupiterinos rayos de la gravedad. Y crea un hermoso cráter que luego restaña acentuándolo para expresar claramente la naturaleza de ese poderoso encuentro. El cráter de Torres Blancas, y el del Banco de Bilbao, cada uno con su propio lenguaje, son prueba fehaciente de su actitud. Sabia respuesta del maestro. ¿Podrá alguien imaginar el fantástico cráter por el que esa su futura torre de Babel emergerá de la tierra?

No puedo menos que recordar aquí una memorable visita de Kenneth Frampton a Madrid, en que pasó algo con el Banco de Bilbao de Oíza. Habían liado al entonces Chairman de Columbia para un aburrido congreso sobre los irresolubles problemas de las grandes urbes. Y ya en Madrid, me lo pasearon, para que aprendiera no se sabe qué, por los miles de viviendas que llaman sociales. Hechos los deberes, me pidió sólo dos cosas: ver los Goya del Prado y el Banco de Bilbao de Oíza. La gozada del Prado es fácilmente imaginable. Y la sorpresa gratísima fué su asombro ante la torre de Oíza. Dió numerosas vueltas al férrico obelisco exclamando incontinente «Amazing! Amazing!». Y se explayó en encendidos elogios. Una vez más, los de fuera reconociendo y admirando lo que los de dentro se empeñan cerriles en minusvalorar. El Banco de Bilbao, además de resolver ese ya estudiado encuentro en cráter, se erige en la Arquitectura contemporánea como torre ejemplar. Con una original invención estructural que responde a todos los numerosos problemas mecánicos que allí existen. Con una tersa piel que, como sagrado camaleón, cambia de aspecto con el paso de los días y de las estaciones. Del acerado y gélido gris del invierno al cálido dorado como miel del otoño. Del sereno blanquecino con la lluvia, al radiante azul brillante soleado. Consecuencia de aquella visita fué la inclusión de este edificio de Oíza, imagen incluída, en la muy difundida Historia Crítica de la Arquitectura Moderna, escrita por Frampton.

COMO UNA GEODA

Y si radicales y hermosas y bien asentadas son sus acertadas torres, no lo son menos las viviendas de la M 30 de Oíza. Como una Geoda de volcánica belleza. La espléndida muralla es el orgullo de sus habitantes que, con más sentido que aquellos que la han criticado, la mantienen impecable con el orgullo de saberse poseedores de algo importante. Las viviendas de la M 30 son una pieza de arquitectura de primerísimo orden. Una idea construida. Su propuesta es más que razonable: cerrar las viviendas al caos, al ruido

y a la contaminación, y abrirlas al aire, al sol y a la tranquilidad. Obra maestra de un maestro para una sociedad incapaz de comprenderla en su cerril ignorancia. Como arrojar perlas a los cerdos. Como una Geoda que guarda su singular riqueza para protegerla.

EL SOL Y LAS ESTRELLAS

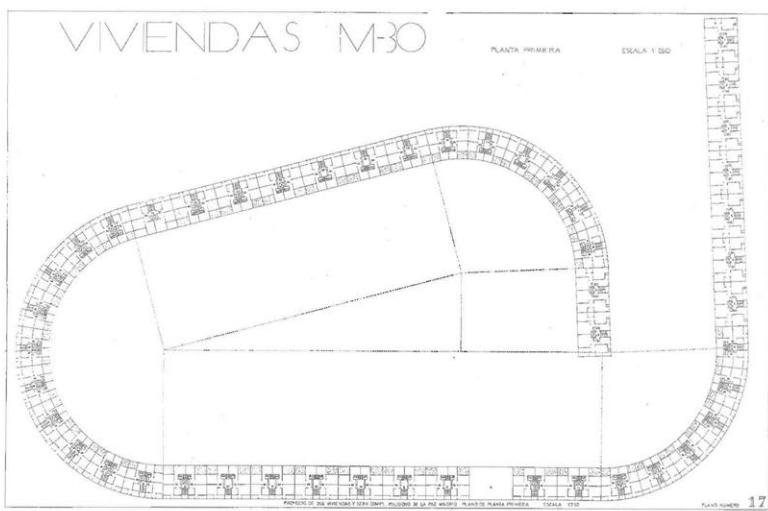
Si Oíza fuera americano, o italiano o francés, su genialidad sería conocida universalmente. Pero este país sigue siendo diferente. ¿No es curioso que a estas alturas del partido, todavía no haya un sólo libro sobre una figura de la talla de Oíza? Con tanta o más talla que cualquiera de las estrellas que forman este firmamento quasi cinematográfico que pretende iluminar «artificialmente» la arquitectura actual. Pero ya se sabe que la Arquitectura sólo es posible con la luz, la luz del sol. Creo que es llegado el momento, y estos últimos reconocimientos a nivel social como el Premio Príncipe de Asturias pueden dar pie a ello, de que los organismos oficiales (léanse Colegios de Arquitectos, o Consejo Superior, o Ministerio de Cultura, o Escuela de Arquitectura), tomaran cartas en el asunto.

Fuego petrificado, fuerza avasalladora, pasión contenida. Imágenes todas para circunvalar las múltiples facetas de un arquitecto, Oíza, de una Arquitectura polimórfica.

Exclamaba Neil Armstrong, el astronauta, viendo el globo terráqueo desde su endiablado artefacto: «Estoy mirando la Tierra desde aquí. Es grande, brillante y hermosa.» Así, grande, brillante y hermosa, cósmica como la Tierra, es la Arquitectura de Sáenz de Oíza.



FRANCISCO JAVIER SÁENZ DE OÍZA
EN LA ESCUELA DE ARQUITECTURA DE MADRID 1994



VIVIENDAS EN LA M 30



La belleza calma

Sobre la Arquitectura de Tadao Ando

Arquitectos 134

Madrid

1994

La arquitectura de Tadao Ando tiene un sabor especial. Se diría que una luz calma, temperada por un arquitecto silencioso capaz de detener el sol, fuera la que iluminara las arquitecturas de este maestro que, todavía, es capaz de despertar nuestro asombro.

La serenidad, entendida como atributo de la Belleza clásica, alcanza un grado muy especial en los espacios que crea el arquitecto japonés. La emoción, la conmoción que nos produce el disfrute de la Belleza arquitectónica, nos lleva casi siempre a un modo de suspensión del tiempo. En la arquitectura de Tadao Ando, más que de suspensión deberíamos hablar de detención del tiempo. Y más que de emoción, entonces deberíamos hablar de ataraxia: aquella quietud absoluta del alma que, según los epicúreos, es la cualidad de los dioses y el ideal del sabio. Una calma Belleza. La Belleza calma de la arquitectura de Tadao Ando.

DESLUMBRANTE RETORNO

En Madrid, hace ya doce primaveras, tuvo lugar la primera exposición europea de Tadao Ando. Y su primera conferencia en el mundo occidental. La apuesta hecha entonces parece que ha sido más que ganada, pues ha vuelto con una impresionante exposición, en las arquerías de los Nuevos Ministerios. El que viniera como desconocido hace doce años, es hoy maestro reconocido en todo el mundo, habiendo construido en este tiempo un notable número de obras, que han sido amplísimamente difundidas. Es incontable el número de libros y publicaciones sobre sus trabajos, entre los que hay que destacar las dos espléndidas monografías que le ha dedicado la editorial El Croquis de Madrid. La tenacidad de Tadao Ando en la difusión de sus obras, es muestra inequívoca de su convencimiento profundo sobre la validez de su arquitectura. Y es en ello enormemente eficaz. La reciente exposición de Madrid, procedente del parisino Pompidou, corregida y aumentada, ha sido completísima. Aunque no tan deliciosa como aquella pequeña que se hizo en el MEAC, por entonces en la Ciudad Universitaria de Madrid. Esta última ha sido deslumbrante, y

expresa claramente tanto la altísima calidad de su arquitectura, como su enorme capacidad de trabajo.

MIMADO POR LA FAMA

La Fama le ha tendido sus redes, o él se ha arrojado en sus brazos. Esta condición de famoso, de mimado por la Fama, le ha llevado a construir una gran cantidad de obras en Japón. Todavía pequeñas en tamaño pero, todas, de grandísima calidad. Su culminación fue la construcción del aplaudido pabellón de su país en la Expo de Sevilla. Pero todavía era una arquitectura efímera, aunque ya en Europa, y hecha por y para japoneses.

Por fin ya ha construido su primera obra en Europa, por y para europeos. Ha puesto su «pica en Flandes»: El Centro de Conferencias para VITRA en Weil am Rhein. Y está a punto de terminar un edificio para Benetton en Treviso. Un japonés construyendo en Alemania para alemanes. Y en Italia para italianos. Lo nunca visto. Prestigio a manos llenas.

Y la embriaguez que otorga la Fama, le va a llevar a construir más y mayores obras por todo el mundo. Y esto podría llegar a destruirle como ha pasado ya con tantos y tan prestigiosos nombres que no vamos a citar aquí. De la serenidad y el control de Tadao Ando se puede esperar que sea capaz de parar. Que, al igual que Josué detuvo al sol, sea capaz el japonés de detener a la Fama. Resistirse a ella como han hecho siempre los grandes creadores que en el mundo han sido.

MAESTRO DE LA PROPORCIÓN

Dominador de las proporciones, impregnado de aroma oriental, consigue hacer que sus obras, que son de pequeña dimensión, parezcan grandes. Como bien lo hicieran los maestros occidentales, Mies Van der Rohe y Le Corbusier, a los que implícitamente cita tantas veces.

Minucioso y perfeccionista, más que recrearse en la combinación prolífica de multitud de materiales, como hoy hacen casi todos, se centra en las proporciones. Y para acentuar esta posición utiliza casi siempre un único y mismo material: el hormigón visto. Eso sí, con una perfección impensable en nuestras latitudes. Su sello de la casa.

Esa arquitectura así, tan despojada, casi ascética, puede ser difícil de entender para aquellos muchos que, imbuidos del «horror vacui», llenan

sus obras de «golpes de efecto». Claro que, con tanto golpe, quedan las obras machacadas. O por los que tienen sus casas como homotecias de museos rebosantes. Pero sería la más apropiada arquitectura para una sociedad futura que entendiera del profundo disfrute que provee la sobriedad.

MAGO DE LA LUZ

Y, por supuesto, Tadao Ando es un maestro de la Luz. Parece que la luz que baña, casi empapándolas, las paredes de hormigón visto de sus obras, fuera otra luz diferente a la que usan el resto de los arquitectos. Resbala por ellas con una morosidad tal, que se diría que tiene la consistencia dorada de la miel. Sus muros, tan vacíos, se adornan con la desnuda belleza de la Luz. Las ligeras rugosidades con que sabiamente dota a sus hormigones, parece que fueran capaces de detener la luz del sol en ellos. Más que resbalar se diría que la luz se pasea por ellos como en una procesión, en una ceremonia sin prisas.

Y esta luz calma, sin bulla, hace que sus hormigones se muestren fuertemente expresivos, frente a la frialdad que muestra el material en otras ocasiones. Más que tensar los espacios con la luz (lo que otros arquitectos pretenden), se diría que tensa con la luz los planos con los que conforma aquellos espacios. La luz parece que quisiera en sus arquitecturas evidenciar su carácter corpuscular, material. Podemos tocarla en ellas. Esa luz que se levanta con el sol cada mañana, parece que de una especial manera para este arquitecto del sol naciente.

ARQUITECTO UNIVERSAL

En el catálogo de aquella ya lejana exposición madrileña, me atreví a decir que apostaba por Tadao Ando con la convicción de que llegaría a ser un maestro universal. Parece que estas palabras se van cumpliendo sobradamente. Espero que dentro de unos años podamos repetir la situación a la luz de una serie de nuevas obras, ¿alguna en España?, que confirmen la universalidad de este estupendo maestro de la arquitectura de la luz. Maestro de la Belleza calma.

P.D. La síntesis de este texto sirvió de introducción a la conferencia que Tadao Ando dio en el CEU Arquitectura de Madrid el 14 de abril de 1994, con motivo de la inauguración de su exposición en las Arquerías de los Nuevos Ministerios. Allí se hizo referencia a tres fotografías, que aquí se acompañan, del primer viaje de Tadao Ando a España en 1982.

En la primera se ve al maestro japonés dispuesto a comerse una succulenta paella de la que alabó la PROPORCIÓN de sus ingredientes. Sirvió como imagen de la PROPORCIÓN que él domina.

En la segunda se ve a Tadao Ando en El Escorial, en el patio de los Reyes, tras haber fotografiado obsesivamente en el interior del templo, las manchas de LUZ del sol sobre la piedra. Sirvió como imagen de la LUZ que él controla.

En la tercera se ve al arquitecto, todavía desconocido, en la inauguración de su primera exposición europea en Madrid, en 1982. Sirvió como testimonio del comienzo de la su fulgurante carrera.



TADAO ANDO ANTE UNA PAELLA - MADRID 1982



TADAO ANDO EN EL ESCORIAL 1982



TADAO ANDO INAUGURANDO SU PRIMERA
EXPOSICIÓN EN EUROPA - MADRID 1982



La belleza rebelde

Sobre la Arquitectura de Miguel Fisac

Arquitectos 135

Madrid

1994



El Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España ha otorgado la Medalla de Oro de la Arquitectura a Miguel Fisac.

Introducirse en el laberinto de aire humanizado que es la Arquitectura de Miguel Fisac tiene la grata recompensa de volver a descubrir algo que ya muchos sabían y que un tiempo ya largo y un silencio demasiado dilatado nos habían ocultado. Una Arquitectura por encima del tiempo. Un Arquitecto profundo, constructor de pensamientos. Una persona íntegra de radical coherencia.

Decía Ángel Ferrant que «todo está dicho ya, pero como nadie escucha, es necesario empezar continuamente», y esta apreciación tan certera de la realidad española, en todos los campos, se cumple de manera indudable en el caso de nuestro arquitecto. Y es ésta una buena ocasión de volver a colocar a Fisac en el sitio que le corresponde.

Si hubiera que calificar la belleza de la arquitectura de Fisac, yo la adjetivaría de rebelde. Con la rebeldía que supone la creación profunda por encima de las modas, sin atenderlas. Con la rebeldía que supone el hacer una arquitectura cimentada en el pensamiento, en un tiempo en el que la superficialidad parece triunfar desde los frívolos escaparates de las numerosas revistas que acosan a los arquitectos.

Siempre parte Fisac desde el pensamiento, siempre hay razones para explicar su obra. La forma, las formas, son siempre decisiones que unos resuelven de la mano de la moda y otros, y es el caso de Miguel Fisac, de la mano del pensamiento. Hay razones para la forma de pagoda de los Laboratorios Jorba. Son claramente explicables las formas de los hormigones vaciados en sus «encofrados flexibles». Hay una lógica evidente, casi pedagógica en sus «huesos». Un dechado de razones.

Y si la Belleza ha sido, es, y será siempre la única y verdadera y peligrosa revolución, ante esta sociedad que ha apostado por la estabilidad mediocre, Miguel Fisac se ha erigido en artífice de esta Belleza rebelde.

ARQUITECTO DE ARQUITECTOS

Como una maldición gitana, alguien vaticinó a Fisac que nunca sería un «arquitecto de arquitectos». Aquel como «mal de ojo», con el que algunos nunca estuvimos de acuerdo, afortunadamente nunca se cumplió. Y ahora el encantamiento ha quedado definitivamente roto con esta Medalla de Oro que los arquitectos, precisamente ellos, le han concedido.

Me viene a la memoria una preciosa anécdota de Yehudi Menuhin. Todavía jovencísimo, el entonces prometedor violinista hizo su primera aparición pública en un concierto. Al terminar, el auditorio, puesto en pie, aplaudió enfervorizado. Pero, y eso fue lo mejor, los músicos de la orquesta, también en pie, también arrebatados por el genio, aplaudían vencidos por la Belleza. Para Menuhin, eso —el aplauso de los músicos— fue lo verdaderamente importante. Que le reconocieran «los que verdaderamente entendían de esto».

Es el reconocimiento de los arquitectos, de «los que verdaderamente entienden de esto» lo que da profundo sentido a esta distinción a Miguel Fisac.

Y este reconocimiento viene a sumarse al que ya tiene desde hace tanto tiempo, en algunos medios internacionales. Desde aquella Medalla de Oro que le concedieran en Viena en 1954 por la iglesia de Vitoria, o sus ponencias en Estocolmo a raíz de los «huesos» en 1982, hasta la más reciente exposición antológica en Munich del pasado año, que actualmente se exhibe en Weimar adonde irá Fisac próximamente a impartir docencia.

HISTORIA, LUZ Y HUESOS

Podríamos tratar de enmarcar la arquitectura de Miguel Fisac en tres períodos. Aunque tanto él como sus edificios se resistan a cualquier tipo de clasificación o etiquetas.

La sabia lectura de la Historia y su inteligente destilación le llevan a producir sus primeras obras, tan interesantes, y más aún leídas desde ahora, cuando en tan pocos años han pasado tantas cosas y tantas modas, demasiadas, en la Arquitectura. Es la época de los edificios del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, de 1942, y del Instituto de Óptica, de 1948.

Su prodigioso dominio de la Luz, materializada en esas sabias articulaciones de muros rectos y curvos sobre los que saja las rajitas precisas para que la luz penetre y tense mágicamente el espacio, preside el tiempo en que levanta sus más conocidas iglesias. Desde las Arcas Reales de Valladolid,

de 1952, los Dominicos de Alcobendas, de 1955, y la Coronación de Vitoria, de 1958, hasta la más reciente Flor del Carmelo, de 1992, pasando por Santa Ana, de 1965, ambas en Madrid.

Y un tercer período en el que el entendimiento profundo de las nuevas tecnologías, que le lleva a inventos tan aplastantemente lógicos como los «huesos» o los «encofrados flexibles», se manifiesta en obras tan «actuales» como el Centro de Estudios Hidrográficos de Madrid, de 1960, o las Bodegas Garvey de Jerez y el edificio de IBM de Madrid, de 1967, o la Casa de la Moraleja, de 1973.

La constatación de las fechas lleva a la consideración de que muchas de las obras de Fisac hechas ayer podríamos entenderlas como hechas hoy, o mañana. Una arquitectura que se resiste a ser fechada, que pasa por encima del tiempo. ¿No es esa una característica clara que siempre tienen las más altas creaciones de la Humanidad?

Porque Miguel Fisac es tan personal, tan «genial», que cuando los mejores arquitectos en los años 50 hacían «racionalismo» él hacía otra cosa: una arquitectura espléndida de difícil etiquetación. Rebelde. Revolucionario. Libre. Y si ese período de aquellos arquitectos de posguerra que se pusieron en pie de modernidad se ha calificado, creo que con justicia, de heroico, yo me atrevería aquí a proponer que lo que Fisac hizo es algo muy propio de él: «el más difícil todavía». Ser heroico dentro del grupo de los héroes. Ser rebelde dentro del grupo de los revolucionarios. Ser libérrimo dentro del grupo de los libres.

LA MÁS BELLA CANCIÓN

Y es que Miguel Fisac ha seguido su propio camino, ha hecho su propia arquitectura, ha tocado su propia canción, la más bella canción. Como se relata en un breve cuento de Max Bolliger: Hubo una vez un rey que, habiendo oído en sueños la preciosa canción de un pájaro desconocido, mandó a su pajarero, bajo terribles amenazas, incluida la muerte, que lo atrapara para él. Imitando con su flauta su sonido, el pajarero fué atrapando los pájaros más melodiosos, cuyo trino ¡nunca! coincidía con el canto soñado por el rey. El último día del plazo señalado, el pajarero, desolado, cogió su flauta y tocó, dispuesto a morir, su propia canción y ¡oh sorpresa! el rey reconoció en ella la melodía soñada. Y perdonó y dió la libertad al pajarero flautista y, con él, a todos los pájaros del reino, y se celebró una gran fiesta.

Pues ésa, su propia canción, la más bella canción, es la que siempre ha tocado, con toda su arquitectura y con toda su alma y con toda su vida Miguel Fisac. Y con ella, con su propia arquitectura, ha conseguido el don máspreciado, el de la libertad. Libertad imprescindible para un creador, un arquitecto, que ha logrado con su obra la más bella y rebelde Arquitectura.

P.D.

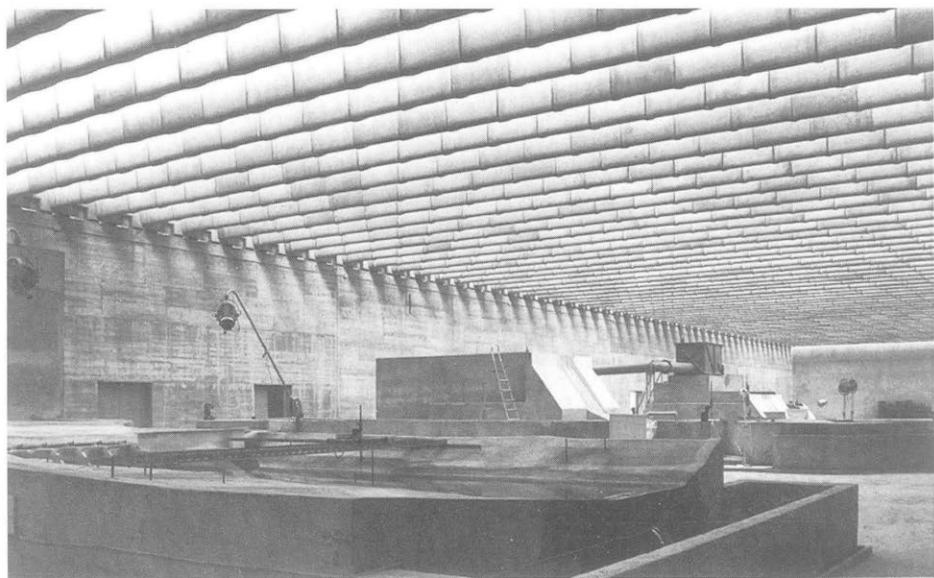
¡POR FIN FISAC!

Por fin los arquitectos, y mira que son quisquillosos los arquitectos, le han dado su preciada Medalla de Oro de la Arquitectura a Fiscac. Claro que en este caso los prestigiados son ellos porque Fisac es un arquitecto de los grandes. Íntegro y coherente como persona. Revolucionario y rebelde como arquitecto. Inencasillable. Libre.

Como Ulises, ha atravesado el estrecho de la vida, uncido al palo mayor de la nave de la Arquitectura con los lazos de la razón y de la honestidad. Con los oídos y los ojos bien abiertos ha visto pasar todo y de todo. Como al héroe troyano las fascinantes sirenas le han tentado con su canto seductor: el dinero, la fama y el poder. Como al hijo de Laertes, Escila y Caribdis han tratado de sorberle con la incomprendición, el desprecio y el olvido. Pero nada ni nadie han podido con él. Y ha llegado, por fin, a su Ítaca. Quizás esta Medalla de Oro es un presente de bienvenida antes de encontrarse con Pénelope.



MIGUEL FISAC



CENTRO DE ESTUDIOS HIDROGRÁFICOS
EN MADRID

Son lo que son

Sobre la Arquitectura de José Llinás

Decía Llinás de Sota que, el maestro, convierte una cuerda en un paraguas. Más como mago virtuoso, nada por aquí, nada por allá, que como arquitecto. Quizás como un queridísimo brujo. Y para este aprendiz de brujo que es Llinás, hace tiempo ya más maestro que aprendiz, quiero imaginar que, también, la arquitectura es una cuestión de encordaduras. De cuerdas y de cajas. De conformar cajas y tensar cuerdas sobre ellas para que, como musicales instrumentos, puedan sonar. Y en sonando la música, sumidos en sus acordes, caer en el olvido del mecanismo que la produce.

¿No es la Arquitectura al fin y al cabo como la Música? ¿No es cada pieza de Arquitectura, cada edificio, como un instrumento musical que, al ser temperado por la luz del sol y tañido por el uso de los hombres, produce sones que nos hacen temblar de emoción?

¿No es el arquitecto como un fabricante de instrumentos musicales? ¿No es el arquitecto aquél que con los más sencillos materiales fabrica algo inefable (¡Qué difícil es definir la Arquitectura!) que, transido por la luz y acordado por la vida de los hombres, es capaz de arrancarnos las más profundas vibraciones?

Llinás, más como ingenioso «luthier» que como arquitecto, manipula los más sencillos materiales. Y con ellos, escogida su calidad en silenciosa sabiduría y ajustado su trazado con inteligente perfección, produce sus artefactos: cajas maravillosas que, una vez tensadas sus cuerdas, son capaces de arrancar las más melodiosas armonías. (¿No oís los ruidos de John Cage? ¿Acaso no escucháis el son sagrado de la vida sosegada? ¿No reconocéis quizás las conmovedoras zarabandas de Marin Marais?). Cajas y cuerdas tensadas cuyo fin será, no tanto exhibir la belleza de su forma, o demostrar su buena construcción, o ser fieles a su historia, como además y por encima de aquello, ser capaces de producir la música mejor acordada.

¿Qué es sino una caja sonora, tambor imponente, el fascinante cilindro de su Escuela de Collblanc en Barcelona? La clásica forma cilíndrica, lejos de vacíos formalismos, toma todo su sentido en su eficacia para dar, ¡urbanidad recuperada!, respuestas diferentes a las diferentes tensiones que la acosan. El silencioso cerrar de ojos a los monstruos que la atenazan con su sombra tiene su contrapunto en su serena apertura a la luz. El poderoso cilindro está,

se abre y se alza, entendiendo muy bien el lugar. Como bien apuntaba Norberg Schulz de la obra kahniana. Está, emergiendo sobre «una nube de hojas». Se abre, mirando con pícaros guiños «a todas partes, y a ninguna». Se alza, hacia la luz del sol para libar sus rayos y dárselos, transformados en emociones, a los hombres que lo habitan. Y todo con un sólo gesto certero.

¿Qué es sino un pequeño salterio la diminuta blanca caja del Instituto de Ortopedia de la calle Enric Granados de Barcelona, su primera obra conocida? Con sólo dos guitas, el quiebro de una escalera y la colocación oblicua de una pieza, sabiamente tensadas con la luz, logra crear ¡parece mentira! un tan prodigioso pequeño son.

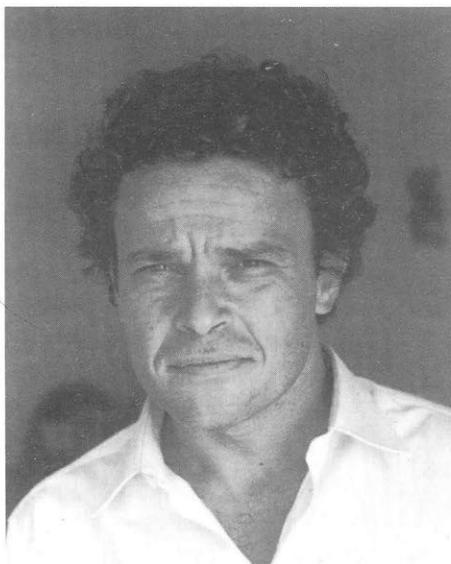
¿Y qué es la casa de Begur? Su dorso cerrado al ruido y al frío hace que pueda resonar aun mejor su hueco vacío abierto a la luz y al paisaje. Abre aquí, cierra allá, cubre acullá. Señalando los límites del espacio. Y quedando dispuesto el instrumento para ser pulsado.

¿Y no es afinar una vieja máquina musical lo que acaba de hacer con el Museo Arqueológico de Barcelona? A pesar y apoyándose en un hexágono maldito, lo ha dotado de un nuevo y mejor sentido. Lo ha reparado y limpiado y bruñido. Lo ha tensado dándole la posibilidad de sonar de nuevo.

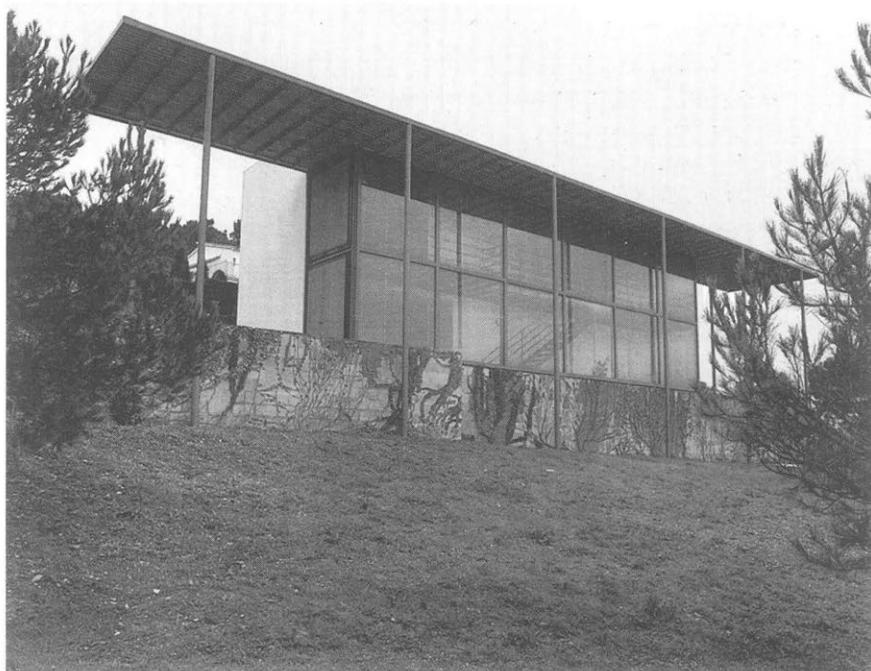
La belleza, la bondad y la verdad de un instrumento musical no están en la acertada composición de su forma, ni en la buena calidad de sus materiales, ni en la justeza de su construcción. Todo eso es mucho, pero nada es si no suena bien, si no es capaz de emitir las más arrebatadoras cadencias. La belleza, la bondad y la verdad de un instrumento arquitectónico, de un edificio, no están en la atinada composición de su forma, ni en la mejor calidad de sus materiales, ni en la perfección de su construcción, ni tampoco en su adecuación histórica. Todo eso es mucho, pero nada es si no suena bien, si no es capaz de producir, tocado por el plectro del sol de cada día y el uso de los hombres, ese algo más que aún llamamos Arquitectura.

Los edificios de José Llinás, por encima de sus aciertos formales, además de la calidad de sus materiales, y sobre la perfección de su construcción, son lo que son porque son esencialmente capaces de producir esa música, esa arquitectura que incluso hace que nos olvidemos del impecable mecanismo. Como bien decía Sota de Mies Van der Rohe: «Hacer espacios arquitectónicos sin nombrarlos».

Y si nos olvidamos de la forma y de los materiales y de la construcción, ¿qué queda en los edificios de José Llinás? Queda, balbuciendo, ese no se qué que es lo que suena. Lo que son. Eso a lo que algunos seguimos llamando Arquitectura.



JOSÉ LLINÁS



CASA EN BEGUR - GERONA

Por una arquitectura dialéctica

Sobre la Arquitectura de Junquera y Pérez Pita

Tengo ante mí una sugerente imagen literaria, de cuyo autor no consigo acordarme, en la que el blanco de los disparos se propone no como meta primera sino como resultado del acercamiento progresivo de aquellos sucesivos disparos. Un blanco más encontrado que buscado. Así, con este carácter «dialéctico», como ellos gustan de llamarla, entiendo yo la arquitectura de primerísima calidad de Junquera y Pérez Pita. En un «terreno intermedio», teniendo como meta una zona abierta, amplia, dinámica, donde moverse en libertad. «Nosotros nos hemos movido en un terreno intermedio, en un campo más DIALÉCTICO». Y añaden:

«Formalizar un proyecto implica armar infinidad de construcciones parciales, de subestructuras con su razón y su orden propios complicadamente interrelacionadas entre sí.

Diferentes esqueletos, autónomos en su origen, pero que van aproximándose y relacionándose DIALÉCTICAMENTE en la medida en que se yuxtaponen para acabar configurando un todo, el organismo final, el proyecto».

Resulta original y certera esta lectura de su arquitectura como superposición de diversos «esqueletos» que la arman, de estructuras diferentes que son capaces de sostener eficazmente esa multitud de relaciones que plantea la Arquitectura.

Buscar que de la perfecta imbricación de esas estructuras, de su interconexión bien ajustada, bien temperada, nazca al fin el organismo arquitectónico, la Forma capaz de dar respuesta válida a todas las cuestiones planteadas por la Arquitectura, es una vía interesante y precisa.

Y ellos lo explican con claridad:

«Concretar el proyecto implica que previa o paralelamente construimos un sistema estructural portante. Construimos un sistema espacial. Construimos una estructura tecnológica donde alojar las instalaciones del edificio. Construimos una determinada estructura con la luz. Construimos una estructura funcional. Y también una estructura en el tiempo. Y con el tiempo histórico

co. Construimos una estructura de emociones plásticas. Construimos geometría. Construimos, alterándola, una estructura urbana o geográfica. Construimos un argumento cultural o uno poético. Construimos, en definitiva, con y un sistema de ideas e intenciones nunca alcanzables en su plena pureza.

Y firmemente creemos que el proyecto o la obra de arquitectura debe ser el resultado de esta yuxtaposición de construcciones, de esta sucesión de estratos que se mantienen en equilibrio».

La de Junquera y Pérez Pita es una arquitectura compleja —en el sentido que da Venturi a este término—. Es inclusiva en sus formas, pluriforme, frente a arquitecturas más radicales, más exclusivas. Más cercana a la de Alvar Aalto o Asplund que a la de Mies o Le Corbusier. Por lo tanto, más difícil de ser identificada con una sola imagen, necesitando para su conocimiento, para su reconocimiento, de un estudio más pausado. Es más nórdica que latina, más del bosque que del ágora. Más tectónica que estereotómica.

Y así, en sus obras, lejos de gestos sintéticos y de formas únicas, encontramos casi siempre una arquitectura más analítica, con diversidad de formas siempre muy bien articuladas.

La composición de sus plantas responde muchas veces a operaciones de adición, lo que les lleva a hacer una arquitectura más fragmentada. Y la luz en sus secciones atraviesa espacios muy secuenciados, aunque después se recojan con fachadas más tensas que recomponen aquellas variaciones. Tanto las obras de su producción más reciente (REDESA en la Moraleja-Madrid o el Ayuntamiento de Parla) como aquéllas de su primera época (casa de Nerja o las viviendas sociales de Palomeras-Madrid) son buena muestra de lo dicho.

Su obra ha sido siempre muy bien valorada por los críticos, especialmente por los extranjeros. Aparecían en la portada del ya mítico número que International Architect de Londres dedicó a Madrid. Y una obra suya está entre las casas clave del siglo XX en el libro de Dunster que editó la Architectural Press. Y son de los pocos arquitectos españoles que están en el muy difundido libro de Frampton «Historia crítica de la arquitectura moderna» editado por Thames and Hudson.

Su profunda inquietud cultural les llevó a la dirección de la revista Arquitectura de Madrid desde 1977 a 1980 en una época en la que abrieron sus ventanas a los nuevos aires arquitectónicos que corrían por el mundo. Anteriormente habían dirigido la revista BODEN-Arquitectura, en la que subrayaron los temas de diseño en los que siempre tuvieron especial interés. Y no podemos olvidar la efímera aventura de la creación de la galería de Arquitectura A x A en 1980. O su participación en cursos internacionales de Arquitect-

tura. O su intermitente labor docente en la Escuela de Arquitectura de Madrid.

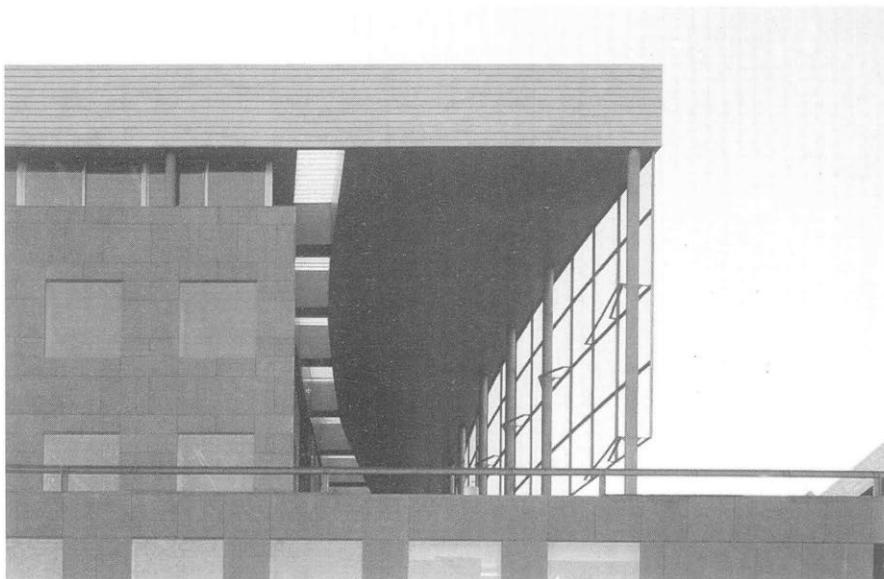
La publicación de este «Documentos de Arquitectura» es una ocasión de ver, por fin, reunido gran parte del trabajo de Junquera y Pérez Pita, y de poder echar una mirada global sobre su arquitectura. La conclusión es que nos encontramos ante unos espléndidos arquitectos, de los pertenecientes a la joven generación de Madrid (la Arquitectura es un juego de la edad madura) que han resistido, que no han bajado la guardia (como tantos lo han hecho) y cuyos frutos sazonados empezamos ya a recoger.

Escribieron los arquitectos un precioso texto sobre el magnífico diseñador danés Poul Kjaerholm con ocasión de su muerte. Y terminaban con unas palabras que a mí me gustaría adjudicárselas a ellos y a su arquitectura, una arquitectura que «no tiene fronteras, ni fecha de nacimiento, ni plazo de caducidad». Porque entiendo que ésta es su actitud, una apertura constante, fuera de las modas y con un profundo entendimiento del tiempo, que se traduce en esa arquitectura espléndida que hemos dado en llamar dialéctica.





ESTANISLAO PÉREZ PITA Y JERÓNIMO JUNQUERA



SEDE SOCIAL DE RED ELÉCTRICA EN MADRID



SOBRE OBRAS DE ARQUITECTURA



Paladear el viejo vino de la buena arquitectura

**Sobre el Conservatorio de Almería
de César Ruiz Larrea**

La Arquitectura, la buena Arquitectura, como el vino, como el buen vino, necesita de una idea con raíces en la Historia, y de un tiempo para hacerla realidad. Un tiempo ineludible para generar aquella idea. Un tiempo imprescindible para madurarla, para desarrollarla, para construirla. Y un tiempo deseable para disfrutarla.

Cuando se gusta de un buen vino, quizás un dorado fino andaluz (un jerez una pizca amontillado), se hace algo más que ingerir una bebida. Se practica el ancestral paladeo de los dioses que provoca inusitados disfrutes. Se disfruta con la vista cuando, al levantar hacia el Sol el frágil catavinos, el astro rey lo atraviesa con sus rayos, arrancando los destellos del oro que ahí se contiene. Se disfruta con el olfato cuando, al pasar con parsimonia torera el vertical cáliz bajo nuestras narices, se desprenden los antiguos aromas que anuncian el inminente trance. Se disfruta en plenitud de la faena cuando, al posar un sorbo del sagrado caldo en nuestro paladar, inundados del milenario perfume, perdemos la noción del tiempo y los sentidos. O mejor, la ganamos. Un maravilloso y sencillo milagro a nuestro alcance.

Y para gozar de este asequible prodigo se ha necesitado, se necesita, de un tiempo. La divina ceremonia requiere de un tiempo: el tiempo de «disfrutar». Y para llegar a decantar, a crear, aquel preciado líquido, se ha necesitado, se necesita también de un tiempo. Todo el tiempo del mundo y de la Historia. Un contexto, una luz, un espacio, unos materiales, una composición, una idea generadora, una «sabiduría».

Y con la Arquitectura pasa algo muy similar. Para «crear» y para «disfrutar» de una buena arquitectura, de la «arquitectura», como de toda obra de Arte, hace falta tiempo. Y con esta ya larga introducción quiero subrayar un factor que entiendo como imprescindible para lograr cualquier buena arquitectura: el TIEMPO. Tiempo para crearla y tiempo para disfrutarla. Y si quiero insistir en ello es porque creo que una de las causas de la posible crisis de la Arquitectura actual es esta enloquecida prisa en que se zambullen muchos arquitectos. Es penoso ver a los maestros (¿maestros?) correr desmelenados tras la fama (léanse revistas, léanse encargos, léase dinero), matando

una tras otra maravillosas ocasiones de hacer arquitectura. Quieren ser como dioses y estar en todas partes.

Si escribo todo esto con ocasión del nuevo Conservatorio de Almería de César Ruiz Larrea, es porque entiendo que tiene esa rara virtud de haber sido concebido y madurado y desarrollado en y con el tiempo conveniente. Así de bueno, espléndido, es el resultado. Desprende el inconfundible aroma de la arquitectura, tan difícil de encontrar en nuestros días.

Si uno se hubiera encontrado un día ante estas potentes fábricas de ladrillo, sin saber el nombre de su autor, hubiera podido afirmar sin dudarlo que se encontraba ante la obra de un maestro, tal es el grado de madurez que, en todos sus niveles, nos ofrece esta espléndida obra de arquitectura de este joven arquitecto.

La comprobada voluntad arquitectónica de César Ruiz Larrea le lleva a estar entre esos pocos (el tiempo le va haciendo caer) que han elegido, decidido con férreo esfuerzo, el camino de la Arquitectura, antes que la fama fatura o que el todavía fácil dinero. La calidad antes que la cantidad. La calidad de la arquitectura de Ruiz Larrea queda patente a través de sus interesantes obras a lo largo de estos años. Su increíble casa en la isla de Hierro, que las revistas no han tenido tiempo de publicar, es paradigma de cómo la Arquitectura debe actuar en un contexto de esa índole. Es de primerísimo orden. Si hubiera sido firmada por algunos de los figuras la tendríamos ¡hasta en la sopa!

César Ruiz Larrea es profesor de proyectos en la monstruosa Escuela de Arquitectura de Madrid. Es de los profesores, pocos, que verdaderamente interesan. Asistir a una clase suya es como recibir en vena una dosis muy pura de Arquitectura: crea adicción. Sus alumnos, a los que transmite eficazmente su entusiasmo por la Arquitectura, empiezan ya a cosechar premios y a levantar sus óperas primas de alta alidad. Pero, vayamos al análisis de la obra en cuestión.

Entendemos que el acierto básico de este Proyecto es el establecimiento de un orden que antes no existía. Así lo ha hecho siempre la Arquitectura. Establecer un orden sobre el caso (¿qué fue sino Arquitectura la Creación?) y plantear un orden nuevo donde ya existía: es un criterio infalible aplicable en situaciones de fuerte contexto previo. En nuestro caso se actuaba sobre un desorden establecido por otros arquitectos, como desgraciadamente suele ocurrir. Ruiz Larrea entiende aquí con claridad las tensiones a las que quiere responder. Una vía principal para la que elabora, como cabeza, una torre. Una calle peatonal que potencia y recrea con naranjos, a la que vuel-

can, guiñan tras las rejas, las correspondientes aulas. Una plaza proyectada, soñada de palmeras, presidida por la pieza del futuro auditorio. Una media-nera que tapa y resuelve el propio edificio. Desde el punto de vista conceptual es algo más que un objeto autónomo. Es una pieza que genera espacios urbanos intermedios que logran coser, casi tejer, un trozo de ciudad que parecía imposible que llegara a cuajar.

Si la Arquitectura es un sistema de relaciones, aquí queda patente cómo deben entenderse, plantearse y resolverse dichas relaciones. El orden interno aquí creado se consigue con unos sencillos mecanismos compositivos: se trata de un edificio lineal con dos focos que lo ponen en tensión, con principio y con fin. Una cabeza, entrada al edificio con la torre, aloja el programa de administración. Un eje, corredor en el que se engarzan las aulas, contiene el programa docente más genérico. Una base, articulada alrededor de un patio, donde se desarrolla el programa de aulas específicas de Ensayo y Danza. Y en los puntos de intersección, los elementos servidores de escaleras y aseos. Todo ello sobre una retícula estructural clara que crea un orden subyacente y que facilita la sencilla construcción del edificio. Este orden compositivo en planta tiene su lógico reflejo en la variación de las correspondientes secciones y volúmenes de la pieza: la alta torre de siete plantas, el gran cuerpo de las aulas de danza con seis plantas y el elemento lineal más bajo de tres plantas.

Quizás lo más brillante del Proyecto es su concepción espacial, reflejada en las interesantes secciones que se muestran en la realidad como enormemente eficaces. Sobre aquella trama estructural ordenada y rigurosa, se practica un juego de recorridos más libres que van creando secuencias de espacios que, en su relación con la luz, son de gran belleza. La luz, ¡cómo no! y más todavía esa muy especial claridad mediterránea de Almería, está aquí sabiamente controlada.

Frente al plantismo revisteril que nos invade, aquí se practica una concepción global del hecho arquitectónico donde el arquitecto intenta la máxima unidad entre plantas, secciones y alzados. Se descubre nuevamente la validez de la unidad como categoría de la obra de arte. Se entienden como especialmente acertados en relación con la luz los espacios de la escalera principal y los de las galerías a poniente («siempre les sugiero a los amigos que se den un paseo al crepúsculo»).

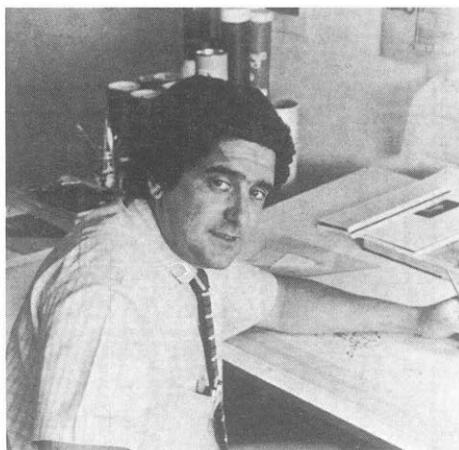
En este sentido también se apunta el acierto de toda la operación de cubierta. La quinta fachada es aquí la azotea andaluza en una adecuada interpretación. El edificio se abre matizadamente hacia el cielo, en un espacio

que conjuga el interés formal del remate de la pieza con la realidad de una función que en Almería es más que posible.

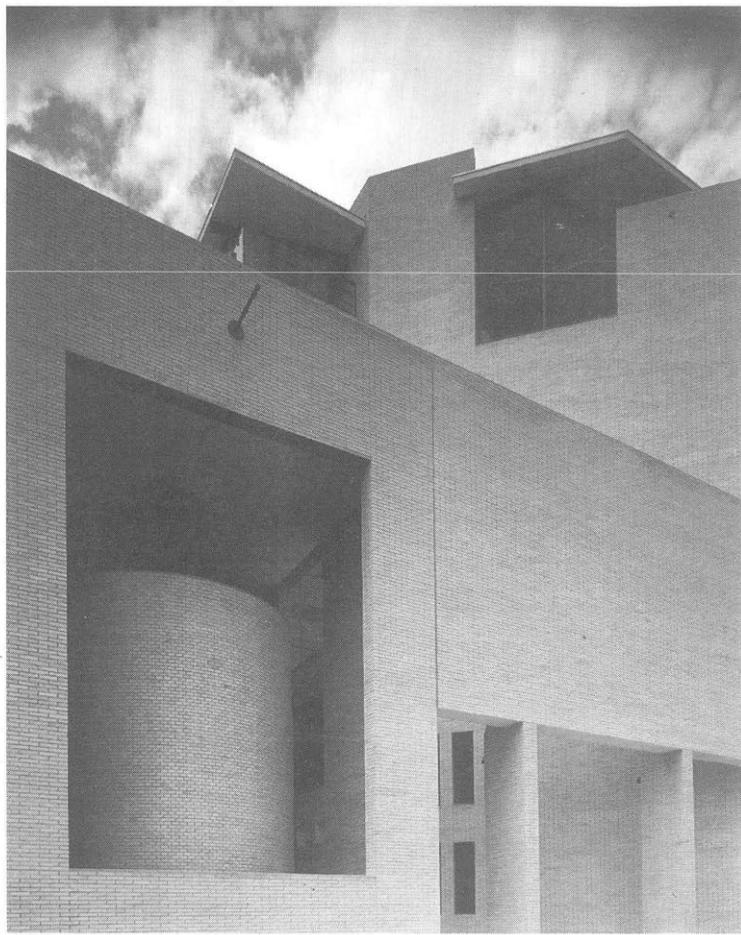
Aunque pudiera parecerse a primera vista que es un edificio caro, esta obra ha sido realizada con una máxima economía de medios materiales. La construcción es tradicional, y los materiales los propios de la zona. El cuidadoso diseño de algunos elementos como la escalera de zancas metálicas y peldaños de mármol de Macael destaca como contrapunto sobre la sobriedad en que se mueve toda la obra. Debe apuntarse también la naturalidad con que se rematan las cubiertas de la azotea, con una sencilla lámina de hormigón sobre una ligera estructura metálica.

En resumen: nos encontramos ante un edificio de primer orden, capaz de responder impecablemente a cualquier análisis arquitectónico y capaz de ofrecernos lo que como síntesis última e inefable nos ofrece toda obra de verdadera Arquitectura: la belleza. Una belleza inteligente. Belleza que para ser disfrutada, paladeada, como toda obra de arte, como todo buen vino, requiere que le sea dedicado un tiempo, Para su creación y para su degustación. Cuando uno se interna en esta obra, allí se puede aspirar el milenario aroma de la Arquitectura. Y cuando, como el buen vino, se llega a esa preciso punto donde sin perder la casi perdida razón, se entra en el trance de la Arquitectura, se puede, se debe, proclamar que aquella obra es espléndida. Y ésta lo es.

(Tras una gozosa visita al Conservatorio de Almería, y después de un detenido estudio de sus planos, se escribió este texto ante una aromática copa de jerez, en un radiante octubre gaditano, sobre un mar Atlántico calmo y susurrante, frente a un encendido sol que se apagaba, en silencio).



CÉSAR RUIZ LARREA



CONSERVATORIO DE ALMERÍA

