
Gabriel Ruiz Cabrero

Una fachada moderna

La Revista Arquitectura quiere comenzar, con este artículo, una serie dedicada a la crítica de edificios construidos en el ámbito colegial o de interés es el mismo.

Ahora, continuamente, al pasear por Madrid, por algunos de sus barrios mejores, la Castellana, el Ensanche, donde a la ciudad histórica no se le llama aún Histórica, tropezamos con edificios que sorprenden y desentonan. Todos ellos tienen algo en común, son *modernos*. Se nota que son modernos, aparte de por su habitual destino a oficina, su uso de materiales modernos como el vidrio o los metales, su composición abstracta, etc., por

su provocativa presencia, por su autosuficiencia que desprecia a la vieja ciudad.

Son la traducción en términos profesionalistas y banalizados de la actitud de ruptura del movimiento moderno. Ruptura, que si entonces fue un espejismo, ahora es un crimen por ignorancia.

Estos edificios que rompen la ciudad, plantean problemas graves, como la inadecuación de las ordenanzas o la especulación del suelo; pero lo que aquí interesa es otra cosa; se trata de insistir en el asunto de la dificultad de los presupuestos del llamado Movimiento Moderno¹ para resolver determinados problemas arquitectónicos.

Si bien, cuando se habla de la ciudad como Arquitectura² no debe entenderse tal referencia limitada al asunto de las fachadas, éstas constituyen uno de los aspectos fundamentales si se ha de estudiar la presencia y el proyecto de edificios nuevos en la ciudad. Por ello trataremos de profundizar en los problemas antes mencionados mediante el estudio de la sede del Banco Pastor, en el Paseo de la Castellana.

Como ya analizara Antón Capitel³, el Paseo de la Castellana es (junto con muy pocas más) aquella calle de Madrid en la que construir supone para los arquitectos madrileños algo así como su consagración profesional. En tal paseo construyeron



José Antonio Corrales y Ramón Vázquez Molezún su edificio Bankunion con proyecto ganador en concurso. Más adelante, y ahora junto con Rafael Olalquiaga y Gerardo Salvador Molezún, proyectan y construyen el edificio del Banco Pastor, también en la Castellana (Paseo de Recoletos).

Estos edificios nada tienen que ver, en cuanto a calidad, con los descritos antes, pues son piezas de gran dignidad, interés y calidad en su estilo. Sin embargo, los dos, y concretamente las fachadas del último, suponen la posibilidad de estudiar cómo, arquitectos que se encuentran entre los más dotados y reconocidos miembros españoles de la *modernidad*, se enfrentan con los problemas que proponemos⁴.

Problemas que, si aparecen en esta obra, es debido a que la sensibilidad de sus autores, ha sabido detectarlos, reconociendo las condiciones que la ciudad, en un edificio como éste, exige. Y ofrecer así un edificio que, además de su calidad presenta la posibilidad de un análisis como el que aquí se intenta; es decir, una interpretación crítica de los objetivos e intenciones de los arquitectos, y de los principios y recursos puestos en juego para conseguirlos. Interpretación que puede ser cierta o falsa con independencia de que estuviera presente en la consciencia de los autores.

El solar donde debía construirse el edificio para el Banco Pastor no presentaba a sus arquitectos,

como era el caso del Bankunion, la posibilidad de proyectar un edificio aislado, en el que las definiciones modernas del Bloque, o la Torre, pudieran desarrollarse.

La necesidad de adaptarse a unas medianeras —a unos vecinos, a una ciudad— planteaba, sin embargo, una gran dificultad en contestar con el tipo *Caja de Cristal-Oficina Moderna*, tipo al que sus convicciones de modernidad les conducía. Para resolver esta dificultad, los autores recurrieron a una serie de argumentos, que una crítica en la que creen elaboró, y que giran alrededor del enunciado de las *preexistencias ambientales*.

El esfuerzo para cumplir simultáneamente con tales valores ambientales y con su fidelidad, su sujeción, a los Principios Modernos, les llevó a buscar *Compromiso*⁵. El Compromiso entre la Caja de Cristal y las preexistencias, motivo desde el que se desarrolla el edificio⁶.

Estos valores ambientales fueron identificados por los autores con una serie de elementos presentes en las arquitecturas vecinas; la cubierta inclinada, la cornisa, las falsas columnas, los miradores, los zócalos...; y su incorporación a la indudable Caja de Cristal, la forma de asegurar el Compromiso. La estrategia para conseguir este propósito consistió en el recurso a su demostrada capacidad para el diseño de detalles.

Es, sin embargo, la diferencia tan radical entre la actitud que se tiene con respecto a los elementos mencionados, frente a la que se tuvo en los ejemplos de los que estos elementos se recogen, lo que empaña, en gran modo, el éxito del compromiso perseguido.

Para los arquitectos de los edificios próximos, y tómesese como referencia el vecino del otro lado de la calle Prim, los *elementos de la composición*, individualmente considerados, no sólo tenían la condición de *parte* que establecía unas relaciones determinadas con las otras *partes* y con el *todo* del edificio, sino que cada uno de ellos tenía también su propia definición y su historia; esto es, aquello que hacía, por ejemplo, de cada ventana, en primer lugar, una *ventana*; que se comprendía y valoraba en su parentesco y comparación con todas las ventanas de la historia. Lo que para ellos, repito, eran los *elementos de la composición*, para los arquitectos modernos son, por el contrario, la ocasión de un *diseño*, de un invento, algo por tanto que por un salto cualitativo se quiere salir fuera de lo que parece establecerse como la monótona línea de la historia.

Por eso, cuando desde el pensamiento moderno y con sus recursos se pretenden dibujar piezas que recuerden o *jueguen* con los viejos elementos, sólo se obtiene un parecido superficial que los hace patéticos. Veamos cómo en el Banco Pastor.



No existirán ventanas en este edificio. Se diseñarán, eso sí, unos *huecos* funcionales para ventilar, iluminar y ver. Porque si el *invento* corbusero de la *fenêtre en longuer* supuso la rotura del muro, el *curtain wall*⁷, en un *más difícil todavía*, significa su desaparición, y con él, la de la ventana. Pero si la ventana en este edificio se resigna a desaparecer, en coherencia con los principios modernos, no ocurre así con otros elementos, aquéllos cuya incorporación suponía para los autores la garantía ambiental.

Elementos, que en esa piel continua (puesto que se trata de piel, y ya no de fachada, por mor de modernidad) irán surgiendo como imitaciones, como erupciones, que no son lo que dicen ser y denunciando con ello una patología. Patología que, como en las enfermedades de piel, no siempre es una simple cuestión de superficie.

Así esos miradores que no lo son, pues nadie se puede entretener en ellos al estar en las escaleras; o esa cornisa de inclinación sorprendentemente definida por la ordenanza, que no por la tradición, a la que es ajena, visiblemente ajena; o esos zócalos de piedra que quedan reducidos a la oportunidad de distraerse en un juego abstracto; o ese otro, abstracto e imposible, de las piezas de aluminio que descenden de la cornisa sin lograr jugar con los estípites del edificio vecino...

En resumen, cuando para conseguir la ambientación del edificio moderno se le añaden unos detalles evocadores de los *elementos de la composición*, sólo se consigue debilitar a aquél con un remedo de éstos. Muros, columnas, ventanas, se diluyen en un abstracto conjunto de líneas, planos, reflejos, que en este caso y por razones en las que no entramos, acaban dando al edificio ese sabor *gótico*, que presenta otra vez a ese estilo —o a la interpretación que se hace de él—, como uno de los más cómodos rincones que la Historia ofrece para el reposo del arquitecto moderno.

Es la búsqueda de un Compromiso, entre la modernidad y la historia lo que debilita al edificio,

ya que, en definitiva, supone una falta de confianza, de moral, en los principios del Movimiento Moderno; virtudes que, sin embargo, eran en él fundamentales, y sin las cuales queda reducido, tan sólo, a un estilo más. Pues el compromiso era imposible: buscar el acuerdo entre historia y modernidad revelan entender esta última como fuera de aquélla; esto es, como imposible.

Y ésta es la impresión más fuerte que el edificio produce, la de estar frente a un edificio de *estilo moderno, con compromisos*.

Hemos utilizado hasta aquí el edificio del Banco Pastor, como un ejemplo reciente y madrileño de aquel asunto que anunciábamos al principio:

La dificultad del Movimiento Moderno, de su cuerpo teórico más o menos acabadamente armado, de sus recursos y artificios prácticos, para resolver algunos problemas que al Arquitecto se le presentan. Tales como la construcción en ciudades históricas⁸, la *distribución* de una fachada, la ampliación de un edificio, u otros.

Pero estas dificultades no se les han presentado sólo a los autores del Banco Pastor. Están presentes en la arquitectura desde los tiempos heroicos del Movimiento Moderno.

Muchos son los ejemplos de obras construidas por los más ortodoxos y representativos miembros del Movimiento Moderno que se pueden citar, en los que los principios, las reglas y los inventos, son insuficientes para *completar* el objeto, y es preciso acudir a otros sistemas.

Cabría recordar el recurso que Le Corbusier ha hecho con frecuencia a sistemas compositivos y distributivos de épocas pasadas, aquellos contra los que decía luchar.

Puede hablarse de los trazados reguladores que aparecen en sus fachadas en lo que sería su reconocimiento de la insuficiencia de los supuestamente infalibles dictados de la función. De la planta de su villa en Garches estudiada por Colin Rowe⁹ o del Parlamento de Chandigar, obra ya de su madurez.

El Shinkelianismo de Mies, la primera y última obra de Oud, el carácter supuestamente mediterráneo-clásico de las construcciones de Terragni, serían otros tantos casos a añadir en apoyo de lo dicho.

También pudiera servir de ejemplo la ampliación del Ayuntamiento de Goteborg. Esta obra maestra del maestro Asplund, para terminar estas líneas con ella, fue siempre el ejemplo paradigmático de cómo un arquitecto del Movimiento Moderno era capaz de resolver uno de los problemas imposibles; la ampliación de un edificio histórico¹⁰.

Pues bien, hay que decir que el acierto de Asplund (como el de sus contemporáneos antes mencionados) estuvo precisamente en utilizar los procedimientos de proyecto de la Academia. Si esto es evidente en los primeros intentos, no lo es menos en la solución final. Efectivamente, la solución construida debe su celebrado aspecto moderno al uso que Asplund hace de un *Orden Moderno*.

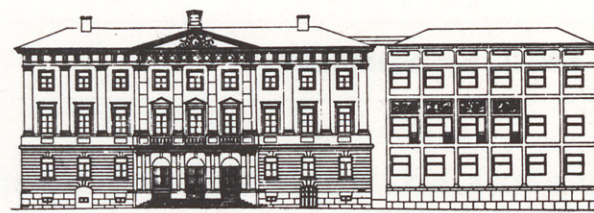
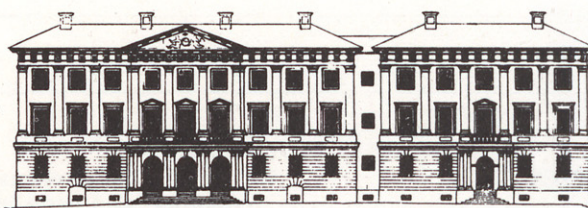
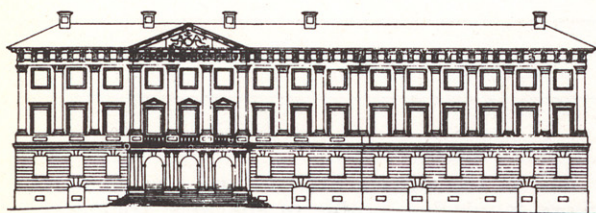
Es decir, el arquitecto sueco entiende y distribuye las partes del edificio según la práctica del sistema académico propio de la cultura europea y recibido, en este caso, por vías alemanas.

La aparición de elementos como zócalo, cuerpos principal y de remate, o pieza de conexión con el edificio antiguo, y conceptos como el de simetría, eutritmia, los toma directamente de su aprendizaje *académico*. La novedad viene solamente de la sustitución de un vocabulario, a su juicio caduco, que utilizaba la columna corintia y su entablamento por otro entablamento y su columna, *otro orden*, que acaba de ser consagrado o lo va a ser precisamente en su obra. El *Orden Moderno*.

Esta actitud, es decir, entender como separable el asunto de la disposición del de la significación es precisamente académico y contrario por lo tanto a lo moderno.

Cualquier *Sistema de Normas* que, a lo largo de la Historia, se haya querido presentar como completo y como capaz en consecuencia de resolver todo tipo de requerimientos arquitectóni-





cos, ha ofrecido soluciones perfectas, emblemáticas y representativas de lo que suponen. Y en casos convenientemente elegidos y adecuados ha presentado su paradigma.

Sin embargo, todos ellos han sido capaces de ofrecer también las reglas necesarias para resolver los casos particulares, aquellos casos en los que las irregularidades impiden la solución ejemplar.

El Movimiento Moderno que tiene ya bien homologadas sus respuestas paradigmáticas, no parece haber terminado de resolver los casos particulares, de completar su sistema de Normas. De hacerlas universales.

¿No será éste el empeño que debamos acometer? ¿No será éste el empeño acometido hace tiempo ya, tal vez desde el primer Venturi, por todos aquellos a los que se llama post o neomodernos? ¿No se tratará, paradójicamente, de construir la *Academia de lo Moderno*?

Si así fuese, si tal camino se estuviese recorriendo, ¿cuál es el procedimiento adecuado?, ¿la reelaboración manierista de los principios, con el fin de flexibilizarlos, de hacerlos más disponibles aún al precio de su carácter?, ¿la recuperación de antiguas Normas, la disciplina?

Y cuando aparezcan, por fin, los viejos *Principios Inmutables*, ¿quién los reconocerá?

NOTAS

¹ Sin entrar en la polémica reciente que se plantea incluso el carácter de auténtica modernidad del Movimiento Moderno,

éste se toma aquí en su acepción corriente, es decir, la arquitectura que sigue aquellos planteamientos o principios consolidados en el período de entreguerras.

² «La ciudad objeto de este libro, viene entendida en él como una arquitectura. Hablando de arquitectura no quiero referirme sólo a la imagen visible de la ciudad y el conjunto de su arquitectura, sino más bien a la arquitectura como construcción. Me refiero a la construcción de la ciudad en el tiempo.» Aldo Rossi: *La Arquitectura de la Ciudad*. Colección Punto y Línea. G.C., pág. 49.

³ *Un paseo por la Castellana*, publicado en *Arquitecturas Bis*, números 23 y 24.

⁴ Efectivamente, entre la obra independiente o en equipo, de estos cuatro arquitectos, encontramos piezas como el inolvidable Pabellón de España en la Expo de Bruselas que pudo ser considerado como el momento del triunfo definitivo del Movimiento Moderno en nuestro país.

⁵ *Compromiso Histórico* fue el lema con el que el estudio M.B.M. de Barcelona presentaba su proyecto al Concurso para la Nueva Sede del C.O.A.A.O.B. Detectando problemas parecidos a los aquí estudiados, aunque resueltos de manera diferente.

⁶ Esta simplificación debe entenderse desde la intención de estas líneas, ya enunciada. Es, sin embargo, obvio que el interés de los autores está, más que en esta fachada, en otros asuntos, como la especialidad interior, a los juegos de textura de los materiales tanto en el interior como fuera del edificio.

⁷ Uso aquí este *barbarismo* no sólo por la dificultad de su traducción, como en el caso anterior, sino también porque es preferible a la barbaridad de llamar *muro cortina* a algo que habitualmente está colgado.

Más aceptable habría sido traducir directamente del inglés *wall curtain*, que de la expresión francesa *mur-rideau*.

⁸ Recuérdese aquella tan comentada respuesta de R. Neutra, cuando a la pregunta, no por torpe menos incómoda, de:

—¿Qué hay que hacer para construir un edificio moderno en Segovia?, contestó

—Llamar a un buen arquitecto.

Respuesta tan brillante como elusiva.

⁹ Colin Rowe: *Las Matemáticas de la Vivienda Ideal*. Publicada en la Colección *Arquitectura y Crítica* G.C. bajo el título de *Manierismo y Arquitectura Moderna y otros ensayos*.

¹⁰ Bruno Zevi en su libro *Erik Gunnar Asplund*, págs. 23 y 24, dice:

«La evolución de Asplund puede ser seguida últimamente en una obra a la que dedicó, durante muchos años, sucesivos proyectos: la *Ampliación del Palacio Comunal*, de Göteborg. Se trataba de yuxtaponer un nuevo cuerpo a una fachada de carácter monumental, simétrica y centrada por un antecuerpo con columnas sobrepuestas y frontón. En 1920, Asplund resuelve el problema intercalando una zona neutra entre lo viejo y lo nuevo y concibiendo un edificio más estrecho como volumen y más vertical que el ya existente: honesta solución simétrica de un arquitecto del movimiento románico sueco. En 1925, este primer proyecto le parece demasiado audaz: decide entonces alinear los pisos, repite las partes decorativas del viejo edificio y mantiene la zona neutra de separación. Cuatro años después de la Exposición de Estocolmo, en 1934, vuelve a tomar el proyecto en sus manos: le disgusta la yuxtaposición de los dos edificios, la similitud de sus volúmenes, especialmente la biaxialidad formada por las dos entradas. Provoca entonces una conjunción con el edificio existente, dejando solamente una breve entrante, elimina el nuevo portal de entrada, compone todo un bloque homogéneo, asimétrico. ¿Mas podía estar satisfecho? Al año siguiente descubre que está siguiendo un camino errado: abandona toda perplejidad académica, estilística, ambiental, diseña una fachada moderna que responde a las exigencias internas del edificio, la construye. Dentro del límpido esqueleto estructural, las cuatro ventanas del entrespacio que tocan el viejo edificio son más amplias y elaboradas, creando así una disimetría que destruye la inercia de una mera yuxtaposición. En el patio, en los atrios, en los salones, juegan amplios ventanales, estructuras a la vista, escaleras suspendidas.»

Si bien toda la primera parte del análisis es exacta, deja de serlo, cuando afirma que Asplund diseña su fachada respondiendo a las *exigencias internas*. No es así, el autor sueco, por el contrario, tras definir volúmenes, ejes, etc., se plantea, siempre académicamente, el ropaje necesario para *presentar* el edificio. Y concluye en que éste, el ropaje, sea *el moderno*.

