

EL DIÁLOGO CON UN
ENTORNO
C O M P R O M E T I D O

Por Manuel Martín Hernández

El museo, aquel edificio que, en palabras de P. Valéry, tiene «algo de templo y de salón, de cementerio y de escuela», en donde «nada es puro», «todo es inhumano», que expone cosas «adversas y enemigas», en cuyo «magnífico caos» sufrimos el suplicio de la «mezcolanza». El museo contemporáneo, sustituto de otras temáticas monumentales del pasado —como el templo o el teatro— en la afirmación de un poder, hoy suavizado por una confusa «democratización» de la cultura. El museo de arte contemporáneo, dinámico, centro de «animación cultural», dialéctico, templo donde se sacraliza el arte y, también, la especulación; lejos ya de aquel almacén-palacio de los recuerdos decimonónico, ¿qué configuración arquitectónica debe tener?

L. Kahn, el arquitecto del orden y la composición, nos propuso dos modos convertidos, con el tiempo, en modelos: la Art Gallery de la Universidad de Yale, un edificio de hormigón, ladrillo y vidrio, de planta libre, un contenedor capaz de resolver en su flexibilidad las múltiples necesidades museográficas contemporáneas; el Kimbell Art Museum, un edificio diseñado para una colección concreta que interviene, en su variedad, en el mismo proceso de diseño y para la que se adecua un aparato arquitectónico rígido y establecido.

Algo de ambos modelos hay en el Centro Atlántico de Arte Moderno proyectado por F. J. Sáenz de Oíza para Las Palmas.

El proyecto nace de un concurso convocado por el Cabildo Insular de Gran Canaria, aunque con un carácter peculiar y polémico, así se desprende de la nómina de invitados —un reducido número de enseñantes de Arquitectura (como si proyectar y construir buena arquitectura fuera corolario de enseñarla) —y del jurado— el arquitecto portugués, A. Siza (que se pregun-



Entrada principal del CAAM.

taría por qué no le encargaron el proyecto a él). Por fortuna, la propuesta ganadora fue la mejor, y su arquitecto, Sáenz de Oíza, garante de un resultado final digno.

Las dificultades no eran pocas: se trataba de proyectar, en un solar de algo más de 900 metros cuadrados —donde se permitía un sótano, dos plantas y ático— un museo sin programa, abierto, con escasos fondos artísticos, obligando a mantener la fachada principal a la calle de los Balcones —de carácter académico, decimonónico— y la estructura de un antiguo proyecto de los años setenta cuya construcción se había paralizado.

Ya en la propuesta del concurso aparecen resueltos los temas que hoy, con el edificio terminado, parecen configurar la validez funcional de la solución. Así, la planta se divide en tres zonas: una primera, que ocupa las crujías de la fachada principal, y se dedica, en planta baja, a *hall* de accesos y en las altas a biblioteca y administración; la segunda, ocupada por la sala central y, en las medianeras, por una serie de servicios a naciente y la escalera principal a poniente; la tercera zona, que ocupa las crujías a la calle del Espíritu Santo, de más superficie, se dedica a salas de exposición y polivalentes, así como al núcleo de comunicación vertical de servicio. El sótano se dedica a almacenaje y depósito y áreas de trabajo. El ático, a restaurantes y servicios anejos.

El volumen resultante, de tres plantas y ático sobre la rasante, muestra ya la inteligencia con que la norma urbanística se perverte y, a la postre, el modo cómo Oíza entiende que debe significarse el edificio público. Una ligera manipulación de las alturas libres de las dos primeras plantas, respecto de las alturas de la casa original —y que no impide que los huecos de la fachada a conservar sigan funcionando a la perfección—, permite añadir una tercera planta que se retranquea respecto a las dos fachadas y con altura mínima. La transición entre el volumen de dos plantas y esta tercera se soluciona mediante un recurso tan simple como brillante: una celosía que se trata volumétricamente y apoya en los pretilos cubriendo las dos terrazas resultantes.

**«Hay algo de la
Art Gallery, de la
Universidad de
Yale, y del
Kimbell Art
Museum.»**

Sobre la sala central se define una plataforma a nivel de la azotea, que se cubre con dos bóvedas adosadas, triangulares, de planta cuadrada. Ese volumen, a una altura considerable sobre la media del contorno urbano, configurado, como dice el propio Oíza, como una «penthouse», viene justificado por el arquitecto mismo: «Yo he pretendido señalar desde el mar y así se distinguirá, junto al espacio de la catedral, un espacio de cierta significación, que es precisamente la transformación de una casa de Vegueta en Museo...». La modificación de la silueta histórica vendrá, pues, sobreentendida en la operación misma de la intervención arquitectónica como una intención clara de «hacer dialogar» al nuevo edificio con un entorno siempre comprometido. De todos modos, esto hay que decirlo, intervenir en la ciudad histórica no es distinto que edificar en los ensanches, no es una especialidad; sólo existe la sensibilidad ante el lugar y el problema planteado: en suma, sólo hay malas y buenas arquitecturas.

Sirva como ejemplo el excelente tratamiento de la fachada a la calle del Espíritu



CANDIDO QUESADA

Azotea del CAAM.

Santo. Hay orden, una referencia a la verticalidad en los huecos altos y también una adecuación a la necesidad de iluminar el sótano en la disposición de los huecos bajos. Hay piedra en los recercados y fajas compositivas y madera en las celosías que cierran los huecos. En ningún momento se produce el mimetismo o el pastiche y el resultado sigue siendo respetuoso con el ecléctico entorno.

Entre los planos del concurso y los del proyecto hay, a mi entender, dos modificaciones importantes de éxito dispar. Aparte de una adecuación funcional y de espacios disponibles que llevó a la reestructuración de la planta de sótano y la reprojectación del conjunto de escalera, ascensor y montacargas de servicio —ahora más limpio en función del paso laberíntico de uso interno que discurre pegado a la medianería—, aquellas modificaciones fueron: el despegue del primer tramo de la escalera principal para dejar sitio, sin motivo aparente, a la escalera de bajada al sótano junto a la medianera de poniente (que en el plano de concurso discurría en la vertical de la escalinata), perdiéndose, así, la claridad volumétrica de este tipo de solución (y que, curiosamente, se conservará dibujada bajo la cubierta acristalada de la escalera en el plano de cubiertas del proyecto; casi como un arrepentimiento levemente mostrado); luego, el tratamiento de la sala central, cerrando su perímetro en planta baja y generando un espacio en altura cuya importancia capital para el edificio veremos más adelante.

«La arquitectura es el juego sabio, correcto y magnífico de los volúmenes reunidos bajo la luz.» Esta ya tópica definición de Le Corbusier, aparecida en 1920 en el primer número de *Le Esprit Nouveau*, no es una referencia vacía cuando hablamos de la arquitectura de Oíza. No lo es porque nuestro arquitecto admira a Le Corbusier, de cuya obra dirá: «Su arquitectura es luz, espacio, emoción...». Volumen, espacio,

es el momento, pues, de la Arquitectura.

Se produce el tránsito y la luz pasa a ser uno de los protagonistas del edificio. No deja de sorprenderme la rigurosidad con que el arquitecto ya había predicho desde la memoria del concurso el éxito de un anillo de luz entorno a la sala central que permitiría difundirla con uniformidad. Aquella «misteriosa vía de iluminación» del Museo que, como una maquinaria mágica,



CANDIDO QUESADA

Arranque de escalera principal.

luz, ésta es la definición del museo: tras la fachada principal, atravesando el umbral (lástima el círculo de vidrio del cortaaíres), desaparecería toda relación con el exterior;

permite, mediante un juego de refracciones, que la luz cenital llegue hasta el sótano mismo.

De nuevo L. Kahn: «El espacio queda

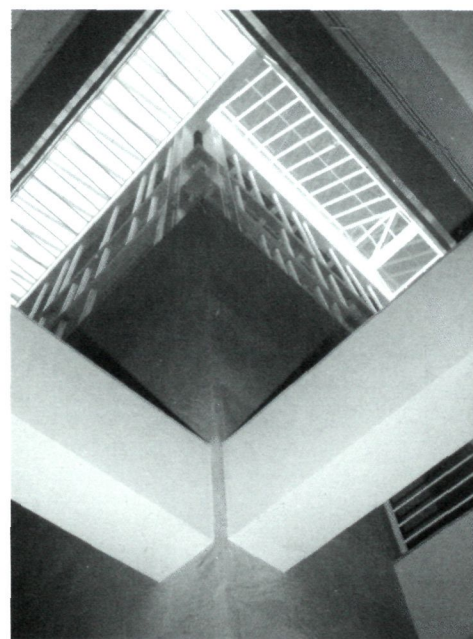
«Yo he pretendido señalar desde el mar, y así se distinguirá, junto al espacio de la catedral, un espacio de cierta significación, que es precisamente la transformación de una casa de Vegueta en Museo» (Sáenz de Oíza).

definido por su estructura y el carácter de luz natural». No hay más: paredes blancas iluminadas, plataformas, barandillas, visiones oblicuas, recorridos, elementos puros de la Arquitectura. No hay ornamento (eso sería pintura) ni algo tan corriente hoy como la ironía (el recurso de quien carece, precisamente, de los arquitectónicos). El propio Oíza, hablando de sí mismo, ha explicado su obra: «Yo sé que soy arquitecto... porque sé lo que es y lo que deja de ser la Arquitectura».

No se sabe si el nuevo edificio albergará alguna vez una exposición sobre Arquitectura. En cualquier caso, esa exposición mostrará dibujos, planos acotados, elencos de materiales o incunables sobre teoría de

la Arquitectura, pero nunca la Arquitectura misma. Porque si quisiéramos explicar a alguien lo que es la Arquitectura, tendríamos que ponerle ante una Arquitectura y hacerle entrar y vivir en ella (de la misma manera que sólo entendería el *Guernica* ante el *Guernica* mismo). Oíza también ha previsto esto; su Museo muestra la Arquitectura: se trata de la *sala central*.

Como en el juego de las muñecas rusas, la sala central se encajona en el edificio, haciéndose perceptible, mediante la «incorporación» como instrumento compositivo, la posibilidad misma de la Arquitectura. En una lejana referencia tipológica a la casa con patio, la sala se sitúa allí donde el patio ha satisfecho históricamente su come-



XAVIER SERRA

Perspectiva de la cúpula desde el sótano.

tido morfofuncional. Pero en el Museo no se trata de un patio. El cerramiento marmóreo de la planta baja lo impide; el perímetro abierto en torno al volumen, en toda su altura, lo contradice. No es un hueco en el edificio, es una caja dentro de otra caja.

La única referencia al edificio se encuentra en la «enfilade» de los dos huecos de acceso a la sala que, descentrados respecto a la propia sala, se la alinean con la puerta de la fachada principal. Todo lo demás proclama su autonomía.

«... es luz, espacio, emoción...». Emoción, ése es el efecto buscado, ése es el secreto de la sala, y también del Museo. En ella está la Arquitectura resumida: la cere-



XAVIER SERRA

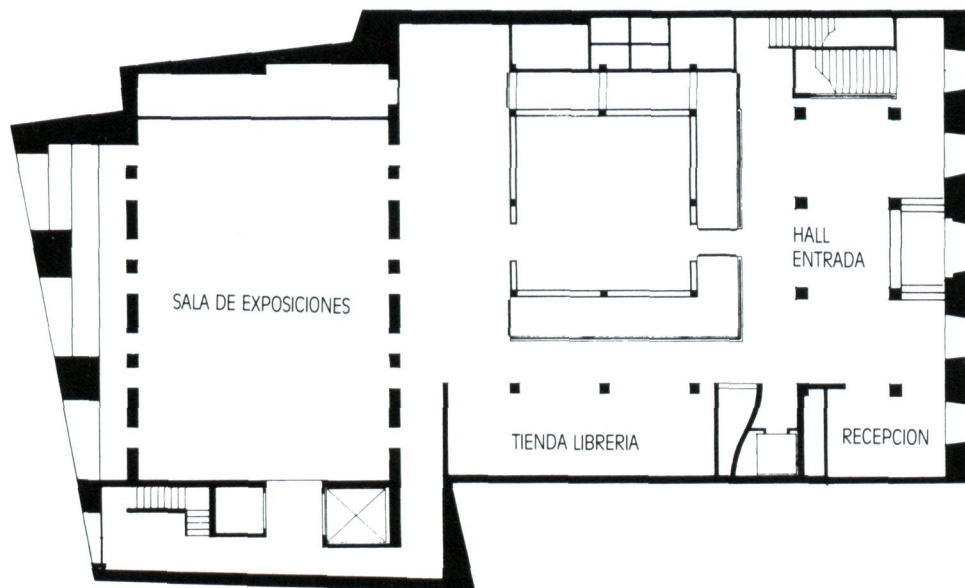
Sala de exposiciones.



XAVIER SERRA

Vista de la «jaula» del CAAM.

PLANTA BAJA



«Tras la fachada principal, atravesando el umbral, desaparece toda relación con el exterior; es el momento, pues, de la Arquitectura.»

monia «iniciática» de entrar a través del puente, el espacio entrevisto, la «celda», la cubierta, la pared, el cuadrado. También la referencia a una arquitectura «fundamental»: lo subterráneo y la luz, la ascensión en espiral fabricada con la alternancia que los máneles cilíndricos de los tres niveles superiores procuran, al disponerse según tres dibujos básicos que se repiten girando en altura.

También está la historia misma de la arquitectura, siempre en Oíza más una historia de las ideas que no de los estilos. Así, desde la fragmentación piranesiana, su espacialidad ilimitada, cortada por plataformas, pasillos y escaleras —y que en la obra de Oíza permiten la incursión del espectador a varios niveles sobre la sala vacía—, hasta la presencia permanente de la Corbusier en el control de la luz, en los «ondulatoires» (el movimiento real producido tras los máneles del convento de La Tourette y aquí reproducido con los niveles altos ya citados); así en una clasicidad ontológica, más que formal, que permite al edificio alcanzar el rango de monumento sin el desgarrado monumentalismo de la arquitectura museística contemporánea.

Una sala vacía —que no debe nunca ser ocupada por otras obras de arte, puesto que la sala se expone a sí misma ya— en la que el asombrado espectador se convierte en espectáculo. La ceremonia social de este fin de siglo exige «ver y ser visto»; la buena arquitectura, fiel a su compromiso histórico de satisfacer las necesidades del hombre, deberá permitir, en este caso, cumplir con el rito, y el Museo de Oíza lo consigue. En la sala central, el espectador se convierte, también, en pieza museológica; la Arquitectura, así, queda completa.▲

ATICO

