

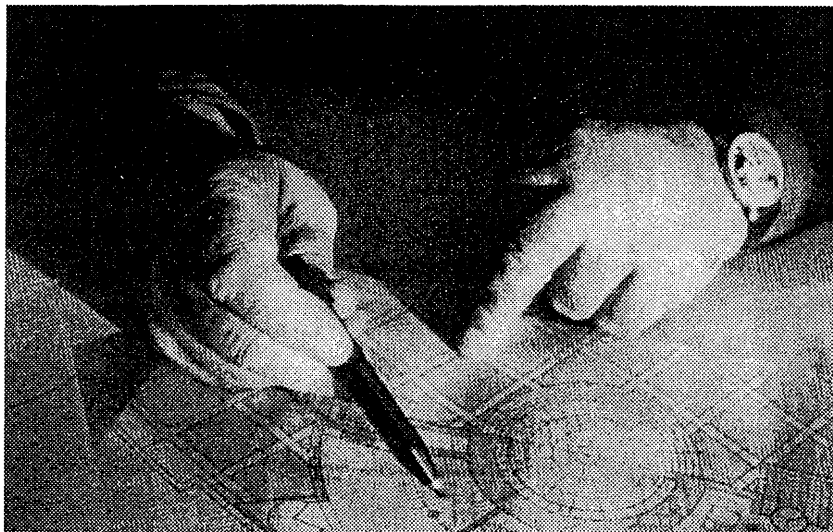
2000. 72
EL CURSO DE LAS COSAS

CIRCO

LAS MANOS DEL ARQUITECTO

UNA REFLEXION EN TORNO A LA OBRA DE JAMES STIRLING

JUAN ANTONIO CORTES



Hay unos arquitectos más intelectuales y otros más visuales, unos que se dejan llevar más por los conceptos y otros más por las sensaciones, unos más por la razón y otros más por los sentidos. Pero todo arquitecto ha añorado siempre ser un genuino artista, en el sentido de artífice o artesano que fabrica las obras con sus manos. Arquitectos especialmente dotados dominaron todas las artesanías, todos los trabajos sobre los materiales, a escala de detalles y elementos decorativos, pero también a la del edificio en su conjunto. Y no sólo eso -y estoy pensando especialmente en Gaudí-, sino que, en su genialidad y modernidad, lograron obras sorprendentes, al trasladar la manera de trabajar característica de un material a un edificio realizado en otro material. Los pabellones de entrada a la finca Güell son un verdadero tejido calado o una filigrana, llevada a cabo en materiales cerámicos y, en cambio, la Pedrera es un edificio modelado como una pieza cerámica, pero realizado con sillares de piedra. Y las torres de la Sagrada Familia, también construidas en piedra, son otra puntilla o filigrana, mientras que en la cubierta de la cripta de la Colonia Güell las piezas cerámicas construyen un entramado de carpintería. Gaudí está muy próximo a ese trabajo directo sobre los materiales, aunque ya no es algo que el arquitecto realice personalmente con sus manos, como sí sucedía con los constructores primitivos. Estos tejían las paredes de revestimiento, modelaban el hogar y otros elementos de barro, ensamblaban la estructura de sustentación del suelo y la cubierta o apilaban sillares para construir suelos y paredes más sólidos. Al surgir el arquitecto como profesional no artesano, deja de realizar las obras con sus manos y pasa a controlar indirectamente la construcción mediante números y geometría, proporciones y trazado y, más tarde, mediante el dibujo como sistema de representación gráfica. Pero todo auténtico arquitecto ha seguido siendo capaz de imprimir a sus obras esa condición de creación material, de trabajo sobre los materiales, que confiere a sus edificios consistencia y verosimilitud constructiva.

Pero volvamos a esas cuatro operaciones constructivas primitivas a las que acabo de referirme. Gottfried Semper, el arquitecto y teórico alemán del siglo diecinueve, pone el ejemplo de una cabaña de bambú de las Indias Occidentales, cuyas características son el suelo levantado, el hogar central, la cubierta sostenida por columnas y la estera tejida de las paredes. A estos elementos constituyentes de la cabaña les corresponden otras tantas maneras de trabajar los materiales, otras tantas operaciones constructivas elementales: modelar el barro para construir el hogar, tejer las paredes de revestimiento, ensamblar la estructura de madera de suelo y cubierta y apilar los sillares de piedra, en el caso en que éstos sustituyan al suelo y a las paredes más ligeros. Surgieron así las cuatro artes constructivas originarias y básicas: cerámica, tejido, ensambladura o carpintería y estereotomía de la piedra o cantería.

Situémonos ahora en tiempos más próximos. Pienso que, a pesar de su modernidad, los arquitectos que, junto con los pintores, protagonizaron la nueva visión, la revolución de las vanguardias de este siglo, no fueron, sin embargo, ajenos a esas maneras originarias de trabajar los materiales, a esas artes constructivas básicas. Pero realizaron una transformación radical que va a dejar marcada a toda la arquitectura del siglo: sus operaciones no se llevan a cabo sobre los materiales, no manipulan la masa, sino la ausencia de ella, el vacío, al que, como espacio, convierten en el único y verdadero material del edificio, en su auténtico protagonista. Cuatro maestros de la arquitectura moderna ejemplifican cuatro maneras de manipular el espacio que corresponden, respectivamente, a las cuatro maneras originarias y básicas de manipular la materia que acabamos de considerar.

Tejer y revestir: Le Corbusier

Tejía el espacio en las plantas de sus edificios como los lienzos de sus cuadros puristas y, además, inventó la fachada libre, el revestimiento ligero y sin espesor que se independiza de la estructura y que -entretejiendo paños ciegos y huecos- constituye una tersa envolvente del espacio interior.

Ensamblar la madera: Rietveld

Era originariamente un mueblista, un ensamblador, pero en sus muebles y edificios neoplásticos lo que se ensamblan no son los elementos lineales y los planos, que se cruzan sin tocarse o con el mínimo contacto; lo que se interpenetra, se macla, se ensambla en definitiva, es el espacio que fluye entre esos elementos.

Cortar y apilar la piedra: Mies

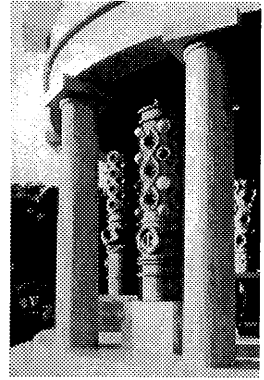
Demostró ser un gran cantero, un maestro de la estereotomía de la piedra, y no sólo por tradición familiar. Pero donde hizo una aportación única fue en la estereotomía del espacio, en su corte limpio y tajante mediante un plano de vidrio con el que delimita una porción del espacio ilimitado y lo convierte en arquitectura.

Modelar y moldear: Aalto

No modela una masa de arcilla; modela y moldea libremente diversos materiales -madera, vidrio, ladrillo- en superficies delgadas, transparentes u opacas, para dar forma al espacio de una silla, de un jarrón o de un edificio. Es decir, modela el espacio que estas superficies contienen.

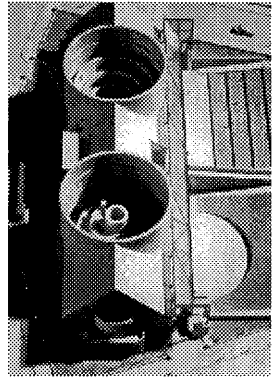
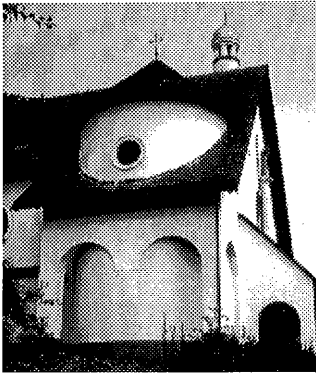
Estos maestros -junto con algún otro que podríamos haber citado previamente, como Loos y Wright- consumaron la gran revolución del espacio moderno, a la vez que su arquitectura puede entenderse como una reelaboración de esas cuatro maneras de trabajar originarias, invirtiendo su sentido -del trabajo sobre la masa al trabajo sobre el espacio-. Suponía esto la culminación de un proceso histórico que estos arquitectos a la vez superaron y completaron, traspasaron y definitivamente consumaron. Nacidos casi en el mismo año -salvo Alvar Aalto, entre diez y doce años más joven- y aunque realizaran también obras fundamentales en décadas posteriores, los maestros citados habían planteado su revolución arquitectónica en los años veinte y treinta de un modo definitivo. La invención espacial de la modernidad quedaba, a partir de entonces, consagrada y -salvo manierismos de mejor o peor fortuna- substancialmente agotada.

Jože Plečnik. Pabellón
para el presidente
Tito. Brioni 1956.



Por tanto, realizada ya con plenitud la revolución del espacio moderno por estos maestros, podemos preguntarnos: ¿qué lugar le quedaba a un arquitecto que se titula justo con el medio siglo -en 1950-, como es el caso de James Stirling, y que pretende, dentro de la tradición moderna, hacer un aporte original y potente, propio de un nuevo maestro?

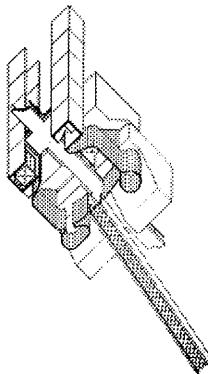
Retornemos, para intentar dar respuesta a esta pregunta, a las artesanías o maneras de trabajar los materiales. Aparte de las cuatro maneras básicas y originarias que hemos considerado, podríamos considerar otras dos. Cada una consiste en el trabajo coordinado de dos materiales -el de embutir uno en otro-, y es, por tanto, una actividad de precisión. Una es la de engastar, término utilizado en joyería y en orfebrería para nombrar el trabajo de embutir piedras preciosas en un metal noble, como el oro o la plata. Otra es la de incrustar, en un trabajo de taracea o marquetería, trozos de materiales valiosos en una plancha de madera. Alguien que dominó estas artesanías fue el arquitecto esloveno Jože Plečnik, que proyectó en 1956, el año antes de su muerte, un Pabellón para el presidente Tito de Yugoslavia. Es un edificio circular o *tholos*, con una columnata dentro de otra columnata; hay un anillo exterior de columnas de piedra y un anillo interior de columnas de madera, pero caladas y engastadas como piezas de orfebrería agrandadas a la escala de elemento



arquitectónico. Aunque no es este el momento de entrar a analizar la arquitectura de Plečnik, se puede destacar su gran contundencia y rotundidad en la definición geométrica y material de las formas, su enorme potencia y precisión en el tallado de las distintas piezas; y, lo que es fundamental, esa maestría para embutir, incrustar o engastar unas piezas o cuerpos en otros, operaciones en las que demuestra ser un consumado artífice.

Ignoro si James Stirling conoció y, en su caso, apreció la obra de Plečnik, pero considero que su manera de trabajar las formas puede asimilarse a esas operaciones de tallar, engastar e incrustar, a esas artesanías del engaste y de la taracea, y que tiene la precisión y la contundencia que muestran las obras del maestro esloveno. Pero, a diferencia de éste, que, a pesar de su modernidad en importantes aspectos, quiso ser aún un arquitecto antiguo, Stirling se inserta inequívocamente en la línea de la arquitectura moderna. Y, como decíamos para la obra de esos cuatro maestros modernos, su trabajo puede referirse a una artesanía o manera de trabajar los materiales, pero pasa, al igual que en ellos, de ser una manipulación de la masa a ser una manipulación del espacio. Pienso que lo más característico de la obra de Stirling, su aportación magistral a la arquitectura del siglo veinte, es la manera en que talla sus volúmenes y sus espacios, en que engasta o incrusta unos espacios en otros. Y, lo que es

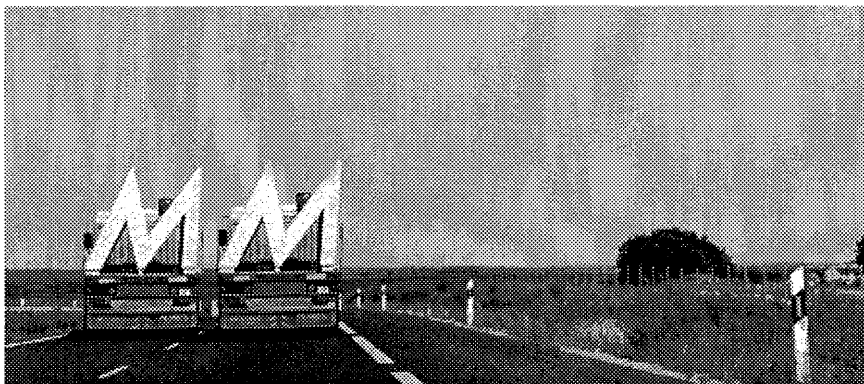
Ilustraciones de la
página izquierda: Jože
Plečnik. Iglesia de la
Ascensión, Bogojina
1925-1927.
James Stirling,
Biblioteca Municipal
Latina, 1983.
En esta página: James
Stirling, Universidad
de Sheffield, 1953.



también decisivo para comprender su arquitectura, los espacios que se engastan o incrustan en los espacios y volúmenes envolventes son primordialmente los que definen la secuencia de acceso y de recorrido por el edificio.

Stirling manipuló la caja de cristal de la modernidad, trabajando el volumen espacial con la exactitud de un tallista. Con ello, transformó la caja prismática en volúmenes más elaborados formalmente, pero, al hacerlo, cristalizó, congeló de algún modo, el espacio moderno y la *promenade architecturale*, confiriéndoles la perfección, pero también la consistencia inerte, de una gema. Al tallar volúmenes y espacios y al embutir unos en otros, Stirling les dotó de una precisión y una rotundidad no alcanzadas hasta entonces. Fue una elaboración extraordinariamente brillante del espacio de la modernidad, aunque constituyó más una conclusión que la apertura de nuevas vías. A lo largo de su carrera, y a través de los cambios figurativos que la jalonan, Stirling permaneció fiel a esa manera de trabajar que hace de él un auténtico maestro.

Juan Antonio Cortés, abril de 1999.



Coincidiendo con la llegada del año dos mil, CIRCO ha completado los 24 números de la tercera serie "El curso de las cosas". Por causas desconocidas, el archivo informático de CIRCO ha desaparecido. Si desea seguir participando en esta conversación puede solicitarlo mediante una postal enviada a CIRCO M.R.T. Coop. Rios Rosas n° 11, esc. A, piso 6°, 28003 MADRID. Editado por: Luis M. Mansilla, Luis Rojo y Emilio Tuñón