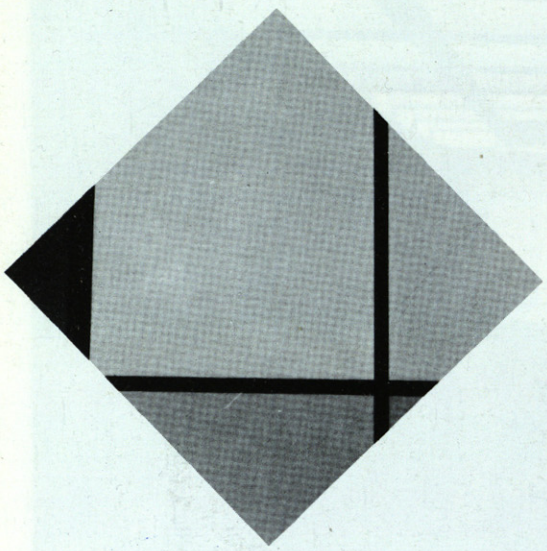
De ángulos y diagonales

Gabriel Ruiz Cabrero



Vaya la respuesta antes que la pregunta con la reproducción del cuadro (?) de Mondrian.

Y ahora: ¿por qué esos ángulos?

Cuando se observan las fotografías y los planos del edificio que, para alojar al Ayuntamiento logroñés, Rafael Moneo ha construido, y, aún más, cuando se visita el edificio, muchos aspectos de este se presentan de inmediato con aire de indiscutibles, casi inevitables. Así el uso de la piedra. Pero hay una cuestión, la geometría girada del edificio, de difícil comprensión. El espectador se pregunta *¿por qué esos ángulos?* ¿por qué el gran diedro que forman las dos fachadas principales no se ordena según las líneas que definen el trazado de las calles?

La *lectura* del plano de Logroño, cuidadosa e intencionadamente dibujada por Moneo, no da respuesta *completa* a estas preguntas. Sí vemos que quiere relacionar el gran espacio público y abierto con esa espléndida colección de plazas arboladas que, desde el centro, se suceden hasta las proximidades del lugar. También comprendemos que los árboles, hoy chicos, que se han plantado alrededor del edificio contribuirán eficazmente a conseguir ese objetivo. Podría interpretarse también que el gesto de ofrecer el lado más largo del diedro hacia donde están las plazas arboladas quiera insistir en lo dicho —aún al precio de poner punto final a tal sucesión de espacios— ya que alguna pista se da para ello; así ese paso cebra que prolongando el pórtico menor nos *dirige* en la *buena dirección* y que ilustra sobre el precio de llevar las cosas hasta sus últimas consecuencias.

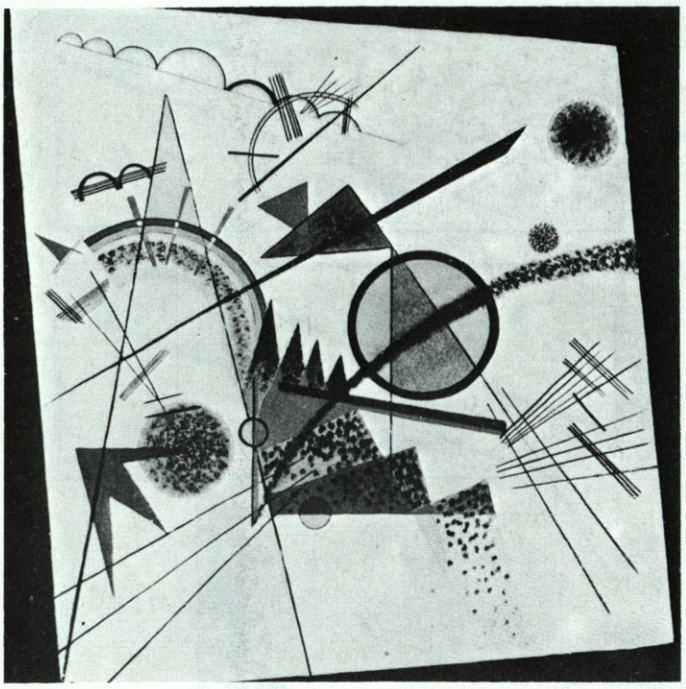
Y puestos a *leer* el edificio desde la ciudad, hay que decir, aunque no sea el objetivo de estas líneas, que también aquí, como en el Bankinter ya analizado (1), Moneo ha tratado con el edificio del Ayuntamiento de interpretar la ciudad y conseguir mejoras para ella (2), en un trozo de la misma que, por otra parte, está muy bien: Así, el sorprendente y espectacular espacio (el gran diedro) que se abre al paso del *boulevard*, la oportunidad aprovechada de ensanchar la calle del Doce ligero, la ubicación de la fachada *trasera* centrada con la calle que sobre ella desemboca, las dos plazuelas que el cuerpo que trasdosa a aquella formaliza a su derecha e izquierda, o el remate de las otras calles sobre el Ayuntamiento o, también, en el mismo sentido el detalle de incorporar el noble y vecino edificio de Artes y Oficios a la plaza del diedro que en la memoria del proyecto se desliza como razón que justifica las direcciones de sus fachadas. Pero es precisamente con esta razón que no convence, y con su discusión, con lo que llegamos al centro de la cuestión. Porque al decir que esa *razón* no convence, se insiste en lo anteriormente dicho; no da la *respuesta completa*, es por el contrario una razón secundaria, añadida —como el paso de peatones comentado— por no dar la *verdadera razón*. Preguntar cual es esa verdadera razón, es preguntar: ¿por qué esos ángulos?

Para contestar, y aunque cueste, tiene uno que adentrarse en un terreno difícil. Moneo, como Mondrián en la primera obra reproducida, realiza en el Ayuntamiento un trabajo de investigación artística que consiste en manejar una geometría de lo oblicuo que, desde siempre, y muy claramente desde los tiempos modernos, se presenta simultáneamente como oposición y complemento al trabajo sobre la cuadrícula,como su *alternativa*.

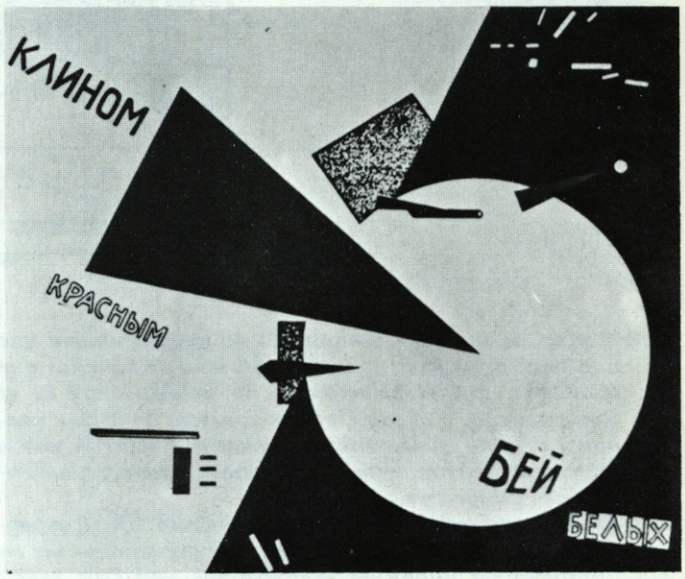
NOTAS

(1) *Rev. Arquitectura N° 208-209; Sobre Bankinter o ¿un americano en Madrid?*

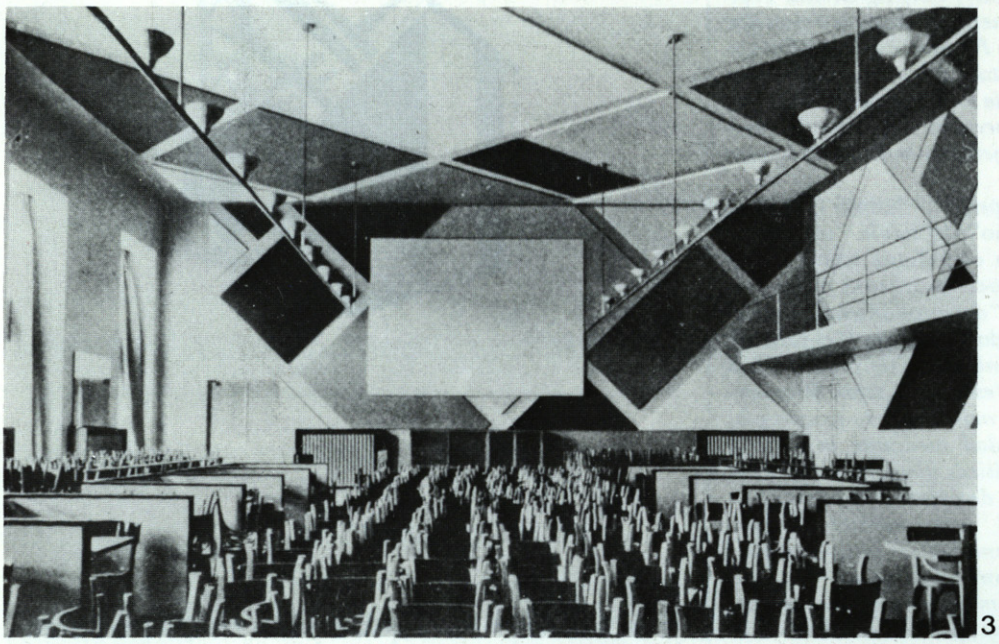
(2) *Problema del proyecto del Ayuntamiento, piensa uno desde aquí, era como distribuir los metros cúbicos de que se disponía en un solar que siendo muy grande presentaba el peligro de que aquellos quedaran bailando. Para resolver esto se disponen dichos metros siguiendo un principio de* zoning *no contradictorio entre los otros* principios *que se utilizan para el proyecto, la Memoria del cual explica como se van a construir tres piezas, una para la parte más oficial y representativa de la corporación, otra para la administrativa y una tercera —"el volumen cúbico (que) satisface la necesidad de actos y celebraciones rituales"— pieza pública que presenta formas curvas y recoge problemas compositivos en la ordenación de sus* pilotis *extraños al resto del edificio, en los que no vamos a entrar pero que, en definitiva, la* sacan del cuadro, *tema este sobre el que sí volveremos. Pues bien, como también se explica en la Memoria, la* posición *de todas estas* piezas *y los elementos menores que suponen: pórticos, puertas, etc., se utilizan como más arriba se dice para construir la ciudad, si se me permite frase tan manida.*



1



2



3

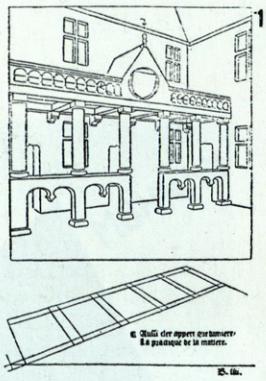
COLEGIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE MADRID
BIBLIOTECA

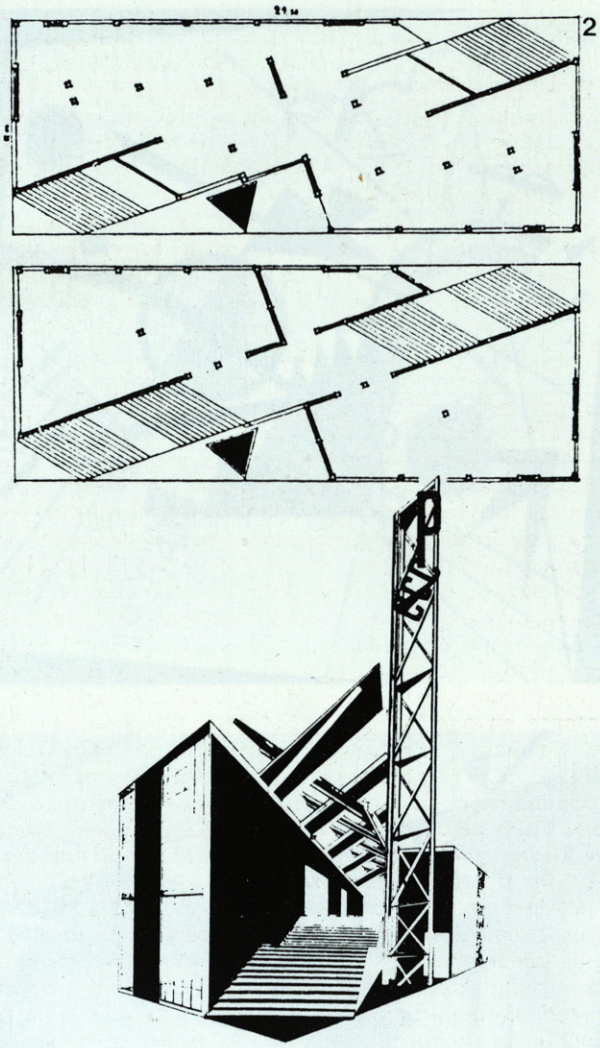
1 Kandinsky. En el Cuadrado Negro, 1923.
2 Lissitzky. Con la cuña roja golpean a los blancos, 1919.
3 Van Doesburg y Arp. Cine-restaurante L'Aubette, 1927.
4 Frank Stella Quathalamba, 1964.

4

Para descansar la vista de la lectura de estas líneas se reproduce una colección de obras de arte bien conocidas, que sirven también para recordar cuánto en los últimos tiempos se ha insistido en estos temas. Cuan *moderno* el tema es.

1 Jean Pélerin (Viatos) 1505. El espacio oblicuo en De Artificiali perspectiva.
2 Mélnikov. Pabellón Soviético en la Exposición Internacional de Artes Decorativas de París, 1925.





(3) *A pesar de lo dicho, y abusando de la oportunidad que uno tiene de escoger, se inclina del lado de aquellos que consideran que el principio de lo* moderno *está en el* Renacimiento, *y el principio en concreto de lo que estamos hablando en las investigaciones que sobre la* visión oblicua *se hicieron desde los primeros tiempos de la ciencia de la perspectiva.*
El profesor Panofsky en su ensayo titulado "Die Perspektive als Symbolische Form" publicado por primera vez en "Vortrage der Bibliothek Wasburg hgr. von Fritz Saxl". Vortrage, 1924-1925. B. G. Teubner, Leipzig-Berlín, 1927 (Publicado en español por Tusquets Editor en la colección Cuadernos Marginales 1973: "La Perspectiva como Forma simbólica") esclarece estos aspectos. Así cuando investiga sobre el problema artístico de la elección del punto de vista en las construcciones perspectivas. De especial interés resultan algunas notas, por ejemplo la 73, cuando cita el artículo de El Lissitzki:
Según el autor, la antigua perspectiva "habría limitado, hecho finito y cerrado al espacio", *lo había* "concebido según la concepción geométrica euclidiana como rígida tridimensionalidad", *y el arte moderno intentó justamente romper estas cadenas: o bien "descomponiendo el centro visual" y en consecuencia todo el espacio ("el futurismo"), o bien representando los intervalos de profundidad no ya extensivamente mediante "escorzos", sino, de acuerdo con los descubrimientos de la más moderna psicología, sólo en el orden de la intensidad mediante la ilusión haciendo jugar superficies cromáticas distintas en variada disposición y provista por tanto de valores especiales distintos (Mondrián y sobre todo el "suprematismo" de Malevitch). El autor estima que también es posible seguir otro camino y lo propone: la conquista de un "espacio imaginario" mediante cuerpos movidos mecánicamente que, en virtud de este movimiento, produzcan determinadas figuras de rotación y oscilación (por ejemplo, un perno que gira produce, aparentemente, un círculo, o bien en otra posición un cilindro, etc.) con lo cual, según Lissitzki, el arte se elevaría a la altura de la pangeometría no euclidiana (mientras que el espacio de los cuerpos rotatorios "imaginarios" es tan "euclidiano" como el otro espacio empírico).*

(4) *Sin resistir la oportunidad, vaya aquí una cita del artículo* "Los melnikovianos españoles" *que Rafael Moneo publicó en el número seis de la Revista Arquitecturas bis, con ocasión de la muerte del maestro ruso en 1974: "...* el dinamismo que suponía la ruptura del sistema tradicional de cubierta *(está hablando de las escuelas de Corrales y Molezún, por eso menciona la cubierta)* era todo un emblema en aquellos fervientes años: la satisfación que para el arquitecto representaba la integración, mediante una experiencia formal, en el proceso revolucionario, aparece evidente en la contundencia con que el Pabellón se nos presenta".

Las conexiones —y tengo que aclarar esto para no convertir lo que no es más que una forma de empezar estas líneas en una interpretación simplona y equivocada—, las conexiones, digo, entre la planta de Moneo y la de Mondrián son más que casuales, que lo son, inevitables. Pues ambas, en definitiva, trabajan con ese *tema artístico,* que ha sido mencionado más arriba: *la visión oblicua.*

Decir cuando esta *visión oblicua* se presenta por vez primera conscientemente como *tema artístico* es asunto difícil y seguramente no muy necesario (3).

Para centrar la cuestión en *tiempos* aún próximos y en el *espacio* que *ocupa* la arquitectura, se puede fijar el año 1925 y el Pabellón Soviético de París, como aquella construcción en la que en pleno éxtasis por lo racional (recordemos que sólo los asnos no caminaban en línea recta por aquellos años) y sus mecanismos de proyecto, léase la cuadrícula, aparece la línea diagonal, la penetración oblicua a un edificio con sus corolarios de ángulos y esquinas.

Con su obra Mélnikov (4) establece así de tempranamente *la alternativa.*

Alternativa que será utilizada incesantemente desde entonces por su capacidad para introducir dramatismo en la arquitectura (5).

Sintetizando, dejando para otra ocasión el entrar en el tema, puede decirse que los arquitectos con voluntad de *clasicismo*, como Mies van der Rohe o Alejandro de la Sota en España, acaban eliminando la diagonal de su repertorio junto con la línea curva o la mixtilínea. Es conocida la capacidad dramática, la expresividad, el valor romántico de lo inesperado que estas líneas que abandonan la cuadrícula proporcionan.

Y con este sentido ha sido utilizada desde Mélnikov en sucesivas revisiones de *"la" arquitectura* que ha dado en llamarse de los *tiempos heróicos* (6).

Pero es hora de volver al edificio del Ayuntamiento de Logroño. Porque hasta el momento la pregunta de por qué los ángulos sigue sin ser contestada, todo lo más, de haberse dicho bien las cosas, se ha ubicado como tema artístico.

¿Por qué se adentra José Rafael Moneo en este terreno? Tratemos de averiguarlo. Uno de sus proyectos más interesantes, es el que realizó para la Feria de Muestras de Barcelona de no sé que año (71?) (7).

En aquel proyecto Moneo desarrolló el programa —muy abierto— de exposiciones alrededor del tema de la luz, según una idea, como él explicaba, inspirada en la Santa Sofía de Constantinopla. No recuerdo ni antes ni después de aquel concurso, hasta el Ayuntamiento de Logroño, ningún proyecto de Moneo en que lo esotérico, el gesto puramente artístico, alcance tanta autonomía en el ejercicio. Y son sorprendentes estas excepciones en quien como Moneo nos tiene acostumbrados a enfrentarse con los proyectos en clave de *dominio intelectual*. Si fuese permitida analogía tan exagerada como siempre es la taurina, podría decirse que Moneo recuerda a esos toreros *sabios* que llevan su lidia hasta conocer el bicho, corrigiendo sus defectos, potenciando sus virtudes, *dominando* para obtener de él todo lo que de sí pueda dar. Simultáneamente nos dicen —didácticos— ¿veis como es el bicho? ¿no es esta la única faena posible? Pues bien, ahora observad como la realizó y remató. Al final, como en Bankinter, cae redondo a sus pies.

Pues bien en Barna-71 y en Logroño encontramos, parece, el temperamental, aquel que, sin pensarlo dos veces, recibe el bicho en los medios y con dos capotazos domina el ejercicio.

Quien observe detenidamente el Ayuntamiento de Logroño comprenderá, sin embargo, que no es así, que la faena en este caso se realiza desde la misma clave de dominio intelectual de siempre, no hay riesgo en esa salida a los medios, el problema no es nuevo (se conoce la ganadería) y se resuelve como mandan los cánones. Búsquese, pues, en el Ayuntamiento antes la sabiduría que el gesto intuitivo y anticipador melnikoviano, que Moneo sabe hoy inadecuado (8). El *dominio* del ejercicio supone para Moneo hoy una reflexión sobre el tema de la *visión oblicua* en la versión artística de su tiempo.

Para construir un ayuntamiento, esto es, una pieza necesariamente monumental y pública, no recurre al repertorio figurativo de puerta principal, balcón arengario flanqueado por banderas, torre con chapitel y reloj, etc... recurre por el contrario a la abstración, a argumentos que se fijaron en el época de Mélnikov, Moñdrián y otros. Recurre a los procedimientos compositivos investigados por la pintura abstracta en un gesto que los arquitectos del *movimiento moderno* han seguido con insistencia como demuestra Pevsner en su estudio de los *Pioneros*.

Y así, si retomamos el nombre de Mondrián, reconocemos los problemas de *borde* de su pintura en esa plantación de árboles (no estaban en los primeros diseños del proyecto) que constituyen un *marco* también vulnerado por el paso de peatones y la pieza del Salón de Actos. O recordamos aquellos *collages* de cintas de colores que se sobrecruzaban en los cuadros de Mondrián a la vista de las hileras de pilares, unos circulares, cuadrados en planta los otros (vaya la forma por el color) que se entrecruzan en Logroño, o parecidos mecanismos

Adelantándome a algo que quiero decir luego; Moneo sabe que su integración, mediante una experiencia formal *no se puede producir en un proceso revolucionario, pero experimenta la misma* satisfación *que Mélnikov aunque sus mundos sean tan distintos. Corrales y Molezún, por el contrario, vivieron en unos tiempos en los que la reciente clausura del exterior, les permitió trabajar con la intuición que Moneo cita en su artículo.*

(5) *El uso de la diagonal la visión oblicua, etc., han demostrado su dramatismo con frecuencia en el cine. Recuérdese de* "El hombre que sabía demasiado"*, aquel plano en que la cámara inclinada de Hitchcock nos presenta a James Stewart —en diagonal sobre la pantalla— cuando está a punto de penetrar en el taller del taxidermista que cree tiene secuestrado a su hijo. Y no era el primero.*

(6) *En los años cincuenta serán Stirling y Kahn quienes con más resonancia, aunque sin tanto énfasis, utilicen la diagonal. Partiendo de una interpretación del Corbu con algunos acentos* melnikovianos*, Stirling va recorriendo desde el proyecto para la Universidad de Sheffield del año 53 hasta los laboratorios de Leicester del 59 un camino que pasa por las cubiertas de la casa de Woolton (54) y de las escuelas de Camberwell (58), paralelo y seguramente influido por el que conduce al Luis Kahn tan clásico en la versión Bauhaus de la casa Weiss al proyecto de la casa Goldenberg, pasando él a su vez por las estructuras de su famoso museo de Yale (51) y de sus torres urbanas (57). Tras la compleja irrupción del más notable discípulo de Kahn, Robert Venturi, serán otros americanos en los años sesenta los encargados de revalorizar el papel de la diagonal en arquitectura, del año 66 son las primeras casas conocidas de Gwathmey y las casas 10 y media casa de John Hedjuk.*

Claro que, por estos años, otros arquitectos europeos compartían con los yankis el interés por las arquitecturas de los tiempos heróicos; las editoriales italianas encontraban por entonces el filón de los constructivistas soviéticos. En otras palabras, la tradición existe, aunque en España no se haya utilizado sino recientemente.

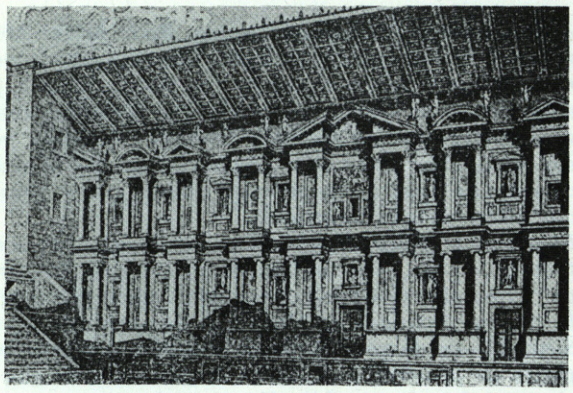
Moneo ha tenido la mala fortuna (si se puede hablar de mala fortuna a la vista del edificio acabado, que no se puede) de haber terminado el edificio en un momento en el que la proliferación y banalización de los muros diagonales, de rotura de la cuadrícula Duraniana *(a la que sin embargo homenajea en los* pilotis *que sostiene la* pieza *del Salón de Actos del edificio del Ayuntamiento) hace que este y otros procedimientos de composición similares no produzcan ya dramatismo, sino aburrimiento en quien los observa y dificultades para quien los construye.*

Hubo sin embargo un día en el que contra toda norma y con todo escándalo se rompía con la visión perspectiva que del mundo el Renacimiento *había construido. A uno le gusta pensar que fue esa nariz abatida sobre el rastro de mirada bovina de la Demoiselle el origen de todo. Sería una divertida paradoja ¿o un pecado original? que la moralista arquitectura moderna tuviera su origen en una señorita de nariz tan torcida como sus costumbres.*

(7) *Proyecto muy poco conocido, entre otras razones porque, su autor incumplió voluntariamente las bases del concurso, con lo que se autodescalificó de cara al premio. Tal vez lo hizo por que en una época en que se movía con mucho comedimiento en el campo del proyecto le parecía una precipitación una idea que sin embargo era muy segura.*

(8) *Por ese sentido* canónico *y ese sabor intelectual y sofisticado le favorecerá el paso del tiempo, cuando las exageradas aristas de piedra se mellen, para que se aprecie lo que supone llevar algunas condiciones, vaya por ejemplo esta constructiva, hasta su límite.*

No se olvide que desde el Renacimiento, por insistir en la postura tomada, es más fácil entender la arquitectura clá-



Reconstrucción de la "Scenae" del teatro de Aspendus.

sica *sin sus policromías y con su ruina que como dicen que fue construida.(y lo dicho en (4)).*

(9) *En la revista* "Cuenta y Razón" *de la primavera de 1982, número 6, Fernando Chueca Goitia publica un artículo titulado* "El teatro clásico" *y el problema de la fachada en la antigüedad en el que dice entre otras afirmaciones de interés:*

"En la arquitectura clásica el concepto de fachada tarda en aparecer, es más, apenas tiene razón de ser en multitud de modelos arquitectónicos que parten del templo o de la stoa. No se puede decir que un templo griego o un templo romano, en cuanto deriva del primero, tenga fachadas en el sentido moderno del término. El templo griego es un organismo que acaba por adquirir su perfecta expresión con el perípteros de columnas, pero tiene una fachada en el sentido de un muro estructurado y ornamentado arquitectónicamente, lo que entendemos por una fachada. En la arquitectura clásica, a muchas de cuyas tipologías podemos referirnos, nos encontramos siempre con que la columnata, es decir, la ordenación serial de columnas, asume la función ordenadora del espacio y la imagen externa a las construcciones. De aquí la importancia de las composiciones templiformes y de los peristilos y stoas. No hay nada o casi nada en los grandes foros imperiales, por ejemplo, que no se resuelva arquitectónicamente con grandes teorías de columnas. Cuando la columna desaparece queda el muro desnudo sin mayor preocupación de articularlo. Por ejemplo, en el Panteón de Roma, salvando el gran pronaos que es como un templo incorporado a la gran rotonda, no existe preocupación alguna por lograr un esquema fachadista. Los muros del enorme cilindro de la rotonda quedan enteramente desnudos.

Tiene que surgir un tema nuevo, como es el del teatro y su consecuencia, el anfiteatro, para que nazca una necesidad, previamente no sentida, que dará lugar a la emergencia en el mundo antiguo de algo semejante a lo que en la arquitectura moderna, a partir del Renacimiento, podemos llamar fachadas. Esta necesidad de articular fachadas va a nacer fundamentalmente en los teatros del helenismo tardío, cuando los antiguos teatros excavados en la ladera se convierten en construcciones enteramente elevadas sobre el plano horizontal del terreno. Entonces el hemiciclo de la cávea debe quedar limitado por un enorme muro perimetral de planta semicircular que puede alcanzar toda la altura media entre el plano de la orchestra y el último graderío de los asientos. Este muro, perfectamente visible, no puede desconocerse. De igual manera, la skene tiene que ser elevada para recoger la visión de los espectadores y concentrarla en el lugar donde ha de desarrollarse el juego escénico. Esto da lugar a un inmenso plano vertical de fondo, que es el punto de mayor atracción de todo el espectáculo. Este muro de fondo debe animarse para que resulte visualmente atractivo y sirva de escenario —nunca mejor empleado el término— al movimiento de los actores.

compositivos, que son más que citas y que también reconocemos.

Y asimismo, reconocemos los procedimientos compositivos y *la ilusión* de la gran *época heróica de la abstración* en la forma de *presentar* todo el edificio: en el *impacto* que produce.

Porque si el edificio resulta *monumental* es naturalmente, y entre otras cosas, por sus dimensiones generales, por sus materiales, la piedra sabiamente elegida, por las dimensiones de sus elementos, columnas, ventanas,... pero sobre todo por el *impacto* que en la cuadrícula del ensanche su forma girada produce, porque —y esto es lo más importante— cuando el transeunte se encuentra entre los brazos del gran diedro se ve como sustraído de la ciudad de cuadrícula, sumergido en el espacio virtual de plaza cuadrilonga que la fuerza de las dos fachadas produce, falto de referencias; abstraído. En resumen, el edificio, si esto puede decirse de algo que pesa toneladas, es abstracto o mejor pertenece al mundo del arte abstracto.

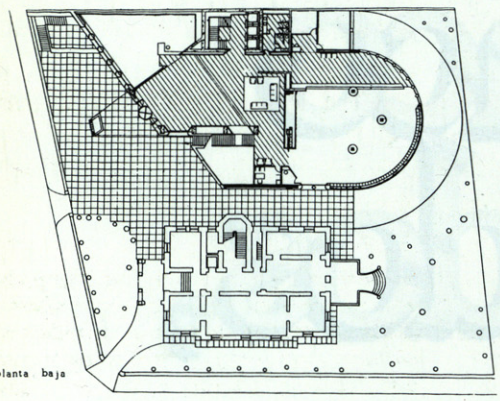
Y podemos establecer un colorario: la ausencia de elementos figurativos o, mejor dicho, su utilización no jerárquica, no inflexionada hacia principio ni lugar de autoridad, hace de este edificio un ayuntamiento *democrático*.

Lo que los dos brazos del diedro ofrecen a la ciudad es un espacio libre y disponible: lo importante será lo que ante tal escenario los actores, los ciudadanos, produzcan.

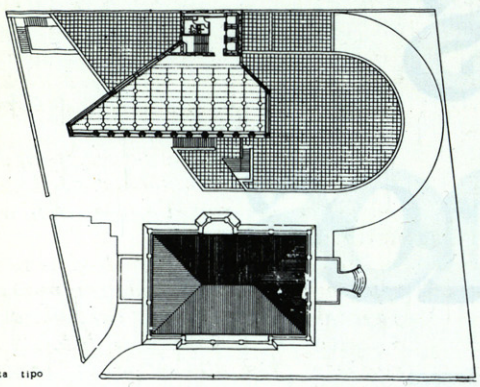
Los árboles encierran el monumento construido, indivisible, por dos partes: el edificio —el lleno— y la plaza, el gran diedro —el vacío—. La fachada del diedro cumple el papel fundamental de unir y separar ambas partes y el, si cabe más importante, de formalizar un escenario a través de su columnata.

Escenario, palabra mágica que ha venido a caer sobre el papel para iluminar el sentido de esa difícil fachada de las altas columnas. Fachada como de escenario de un teatro romano (9). Representación de la ciudad y fondo ante el que se representa el drama cotidiano de sus habitantes.

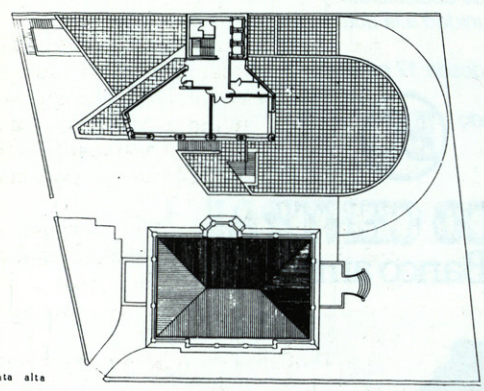
Gabriel Ruiz Cabrero

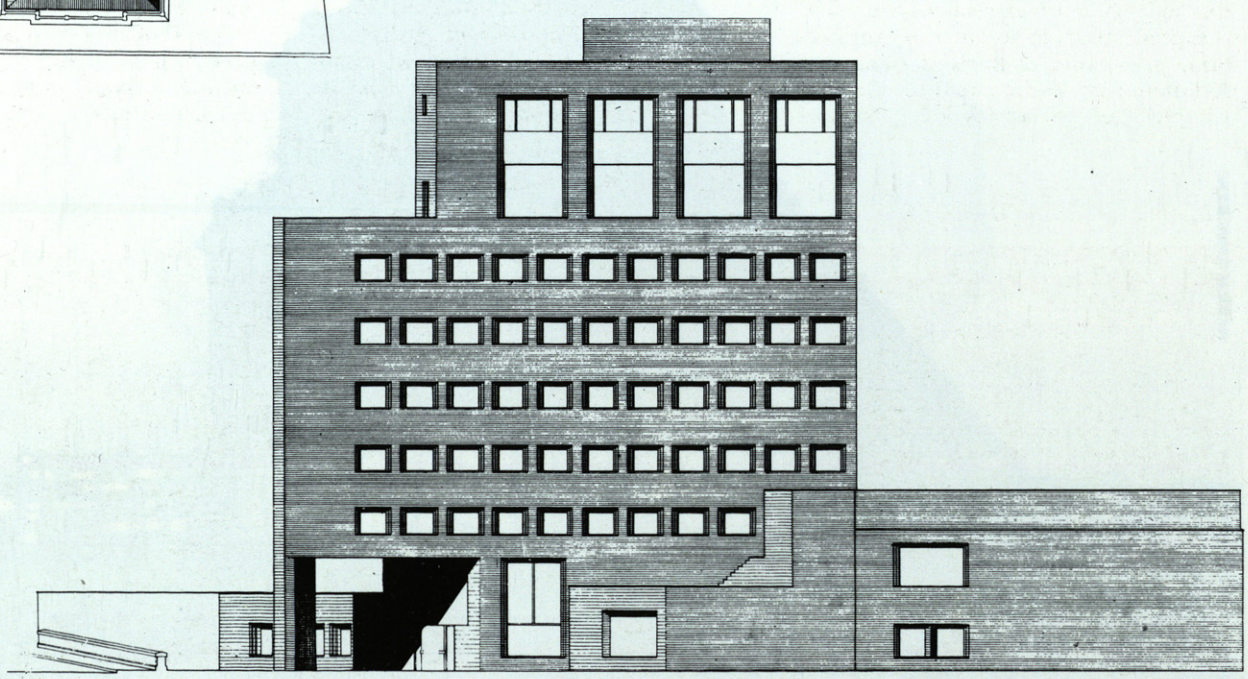


planta baja



planta tipo



planta alta

La ampliación de Bankinter en el Paseo de la Castellana.