

La jaula y la corona

El Centro Atlántico de Las Palmas de Sáenz de Oiza

Intervenir en un edificio existente requiere quizá más que ningún otro caso, una toma de postura, exige una decisión ideológica ante la relación que se habrá de establecer entre lo antiguo y lo nuevo. Esta posición del arquitecto frente a la historia se convierte hoy, dada la ausencia de modelos universales, en un problema individualizado, una determinación tomada en muchos casos en función de las características propias de cada edificio concreto, no ligada a doctrinas absolutas, lo que ha dado lugar a la gran diversidad de aproximaciones —del contraste, a la analogía formal, al mimetismo— que coexisten en la más reciente arquitectura. Cualquier consideración sobre un proyecto de intervención en una edificación anterior habrá de ser, pues, hecha tras una reflexión sobre la propia naturaleza de la actuación.

Si la ortodoxia moderna propugnó el valor del *contraste* como categoría estética, acentuando las diferencias en la mayoría de los aspectos que afectan al proyecto: volumétricos, geométricos, de materiales y texturas, etc..., la crítica de los últimos años ha favorecido por el contrario una aproximación *analógica*, dentro del extenso campo delimitado por aquél en un extremo y por el mimetismo en el otro, que aspiraría a un diálogo armónico sin necesidad de exhibir las diferencias propias del collage moderno, ni de recurrir a la imitación de formas del pasado. No obstante, tanto en un caso como en otro, y aún con mayor énfasis en las posiciones claramente historicistas, se ha centrado el debate preferentemente en torno a las cuestiones relativas al lenguaje arquitectónico, relegando a un segundo término el carácter de las nuevas relaciones espaciales y de la transformación de las estructuras formales motivadas por la intervención.

Un intento de interpretación del Centro Atlántico de Arte Moderno de Las Palmas, obra de Sáenz de Oiza, nos induce a centrar nuestra atención antes en estos aspectos que en un análisis de las posibles analogías o contrastes con respecto al edificio en el que está implantado. La inclusión de una función cultural —un museo— en una antigua vivienda ha motivado, en efecto, una transformación radical del objeto original, desde una voluntad decidida de modificación espacial, formal,

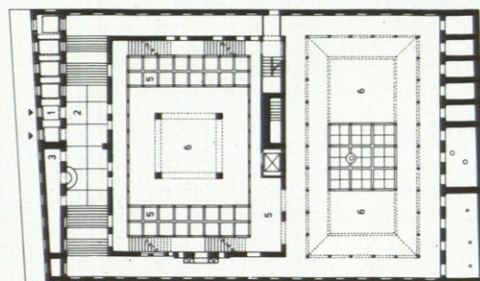
y de contenidos simbólicos.

Un superficial examen de las plantas del proyecto, podría llevar a entenderlo tan sólo como una correcta actuación en la que una acertada mecánica distributiva habría resuelto el complejo programa con indiscutible claridad funcional, o bien como una apropiada aproximación tipológica que, manteniendo la estructura de patio interior propio de la casa canaria característica del Barrio de La Vegueta lo habría cubierto transformando sin grandes conflictos la antigua edificación residencial en el nuevo museo.

Sin embargo, ninguna de estas lecturas sería suficiente, pese a su certeza, para desvelar la operación formal y espacial que Sáenz de Oiza propone en esta poco frecuente oportunidad en su carrera de abordar la actuación arquitectónica sobre una estructura anterior: la inserción de un edificio *dentro* de otro, y la superposición de un edificio *sobre* otro.

En efecto, el orden espacial interior, presidido por un vacío central alrededor del cual se agrupan las distintas salas y dependencias del museo, está ocupado por un volumen virtualmente sólido, que genera la estructura interna del proyecto y atraviesa verticalmente el espacio interior del edificio envolviendo el vacío convertido así en positivo. Una caja mural, cerrada en las plantas inferiores, a la que sólo se accede desde una pasarela que la conecta al vestíbulo de entrada, se transforma en las plantas superiores en una liviana estructura adintelada metálica, una *jaula de acero*, de modo que a un cubo opaco y continuo se superpone otro transparente y discontinuo adquiriendo ambos un valor autónomo con respecto al resto del edificio.

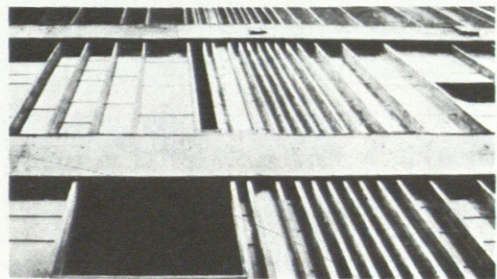
Esta manipulación consistente en materializar la condición tridimensional de un vacío que genera espacialmente el orden de un edificio, no es, por otra parte, muy lejana a esquemas que han sido utilizados en distintas ocasiones con similares objetivos y resultados. Podemos recordar, en ese sentido, el vestíbulo central de la Biblioteca de Exeter, de Louis Kahn, donde el volumen cúbico definido por los cuatro paramentos de hormigón perforados por grandes óculos, aparece suspendido en el aire, liberando la planta baja y separándose de los espacios circundan-



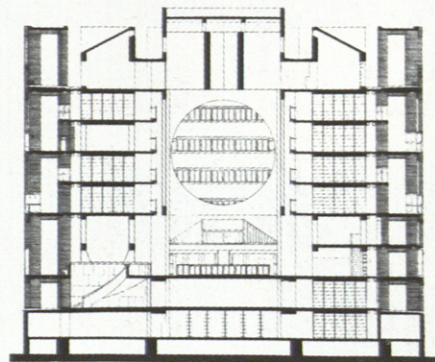
1. Museo de Arquitectura de Frankfurt. O.M. Ungers.



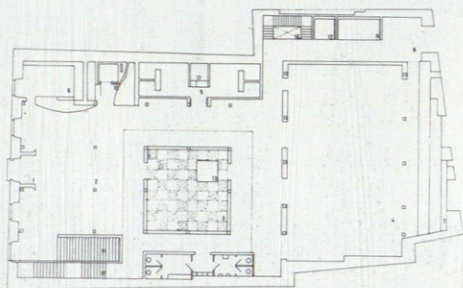
2. Maison du peuple, Clichy, 1935-39. Jean Prouvé.



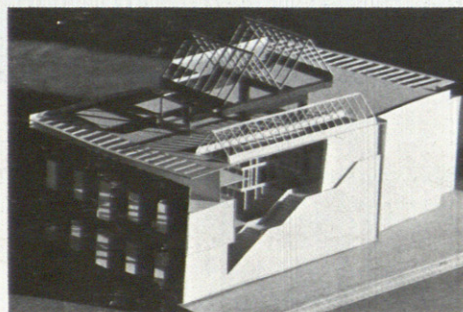
3. Convento de La Tourette, 1955-59. Le Corbusier.



4. Biblioteca de Exeter. 1967-72. Louis Kahn.



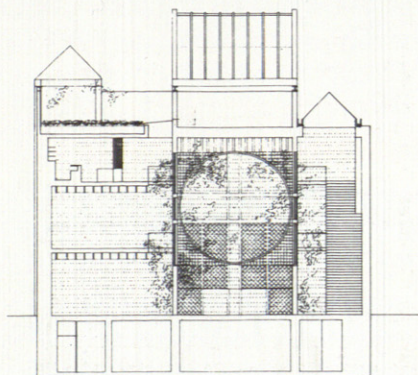
5. Centro Atlántico. Planta baja.



6. C.A. Maqueta.



7. C.A. Interior.



8. C.A. Sección 1ª versión.

tes de almacenamiento de libros para acentuar con la presencia de la luz cenital que penetra lateralmente su carácter ingravido.

Por otra parte, la literal alusión a la *Casa dentro de la casa* que O.M. Ungers desarrolla en el Museo de Arquitectura de Frankfurt, basada en el concepto de transición de envolturas espaciales desde el muro exterior urbano hasta el núcleo central, se formaliza en la imagen icónica de la casa en referencia a la propia arquitectura que se exhibe a sí misma, sugiriendo la reversibilidad de la relación entre exterior e interior.

En el Centro Atlántico, el edificio interior que se inserta en la antigua casa, participa en algunos aspectos de análogas intenciones a los dos ejemplos citados, sin embargo, a diferencia de ellos, hace alarde de una cierta ambigüedad que le confiere la oposición de los dos sistemas tectónicos a que aluden los arquetipos utilizados: la caja y la jaula. Si en la planta sótano la caja mural (que lo es conceptualmente ya que no en la realidad al ocultar los verdaderos soportes) es casi una *cripta* que corresponde al depósito de esculturas, en la planta baja supone — como sucede en la *cella* del templo clásico — el destino final del tránsito que desde el exterior hasta el interior se produce tras sucesivos filtros. Pero a diferencia de aquél, el *santuario* no es un espacio cerrado y recogido sino que se transforma por medio de la intrigante intervención de la luz natural que lo envuelve en un luminoso y brillante vacío, un *cubo habitado por la luz*.

Como si de una silenciosa pieza musical se tratara, el ritmo de la serie constituida por las columnas metálicas superpuestas hace tangible la vibración de la luz oponiéndose en su levedad al sólido muro que lo soporta. El espacio resultante adquiere de este modo una cualidad en cierto modo barroca, acentuada por el artificio con que se persiguen los efectos que producen la ilusión del movimiento, no sólo en el desplazamiento de las columnas, sino también en la ruptura de la escala interior que supone la subdivisión en tres bandas, y en la desmaterialización de las esquinas.

Cuando el edificio emerge al exterior en la planta del ático, por encima del volumen

original de la vivienda, una nueva transformación le hace exhibir una muy diferente condición. El vacío central interior no se proyecta hacia arriba, como quizá cabría esperar. El cubo luminoso queda delimitado por un plano horizontal superior, y sobre éste un nuevo edificio asomará a la ciudad. Un pabellón de cristal, un gran *invernadero* con doble cubierta a dos aguas se superpone al cuerpo inferior invitando desde su privilegiada posición a dirigir la mirada hacia el océano. Su volumen sobredimensionado en relación al conjunto expresa contradicciones de escala dentro del mismo edificio, a un tiempo que contribuye a destacar la imagen exterior que por su nuevo carácter público, singular en la ciudad, la antigua fachada no era capaz de proporcionar.

Si en el Pabellón de Cristal, de Bruno Taut, la cualidad radiante del objeto, con luz propia, confería al edificio de vidrio el papel de *corona*, el pabellón de cubierta del Centro Atlántico, desde su destacada ubicación, y en su intrigante duplicidad afirma también el papel simbólico que la simple cubrición de una cafetería llega a adquirir como corona a escala urbana. El vidrio y el metal se unen para materializar una liviana estructura transparente, que hará recordar la cubierta deslizante de la *Maison du Peuple*, en Clichy de Jean Prouvé, pero que conceptualmente estará más próxima a las construcciones en la azotea-jardín corbusiana que a la formalización volumétrica de la cubrición de un edificio.

¿Cómo explicar pues esta intervención, reducida en dimensiones, pero rica y compleja en argumentos arquitectónicos? Palabras como las que hemos utilizado: *la jaula de acero*, el *cubo de luz*, el *invernadero* o la *corona* no son términos que describan con propiedad el carácter funcional, tectónico o espacial de un museo. Tampoco significan que su autor concibiera el edificio de esta manera. Tan sólo reflejan una predisposición a mirar a través de imágenes metafóricas que el proyecto sugiere.

Quizá después de todo, parafraseando a Borges, la historia de la arquitectura no sea sino la historia de algunas metáforas, o más bien, de la diversa entonación de algunas metáforas.

Enrique Sobejano