

DE LAS VIRTUDES DE LO ANTIGUO

La intervención en las ruinas y el entorno de las Escuelas Pías de Lavapiés ha sido, ante todo, un proceso largo, y esto es, inequívocamente, determinante para entender el carácter final de lo construido.

En unos tiempos en que está de moda valorar el proceso por encima del resultado final, o con independencia de aquél (como si nuestro afán no fuese siempre finalmente una realidad construida), resulta satisfactoria la oportunidad de entenderlo precisamente como oportunidad de mejora de la arquitectura.

El proyecto que nos ocupa arrancó en 1996, con un concurso de ideas en que se solicitaba la construcción de un complejo deportivo en el solar ocupado por un bloque de viviendas en la calle Tribulete 16, y una sala de conciertos en las ruinas de las Escuelas Pías (incomprensiblemente destinadas en el Plan General a "espacio verde", con profusión de cataratas y rocalla artificial, a pesar de la evidencia de la degradación que la apertura del recinto había causado al mismo y al entorno). Ante la sospecha de que un proceso de desahucio y derribo de unas viviendas en dignas condiciones de habitabilidad llevaría al traste con el proyecto, se optó por proponer la ocupación del vecino solar de Tribulete con esquina a Mesón de Paredes (antiguo teatro de mala nota), y que daba la oportunidad de construir un conjunto unitario con las ruinas de la Iglesia. La marcha de la obra remarcaría el acierto de esta decisión, por la cantidad e intensidad de sugerencias que fueron mostrándose conforme avanzaba.

Tras un largo proceso que no hay espacio de contar aquí, la iglesia se destinó a biblioteca y el edificio adyacente a aulario, pero además se presentó la oportunidad de construir en la plaza de Agustín Lara un aparcamiento subterráneo, más la plaza en sí, que tendría continuidad con la de la Corrala. Y las obras de estas actuaciones comenzaron mucho antes, terminando justo al tiempo de comenzar las de los edificios.

Esto es fundamental, porque la práctica de austeridad y rudeza obligada en un entorno socialmente problemático y funcionalmente duro, llevó a una apreciación de materiales y soluciones con un especial carácter de desnudez y sinceridad constructiva, pero siempre esclava de otros intereses tales como la calidad ambiental, la introducción de la luz o la consecución de un argumento espacial en un tipo edificatorio (el parking subterráneo) casi siempre carente de él.

Cuando más tarde llegaron las obras de los edificios, cuyo proyecto estaba terminado desde mucho antes de comenzar las del aparcamiento, no pocas de las decisiones de proyecto resultaban amaneradas e innecesariamente "vestidas", a la luz de las nuevas experiencias. Así por ejemplo, los materiales exteriores llevados al interior resultaban mucho más intensos que la habitual retahíla

acumulativa de acabados; las luminarias "de marca" podían sustituirse por la esencialidad absoluta de bombillas al aire y difusores contruidos directamente por un cerrajero o un carpintero; el deployé galvanizado o el adoquín portugués empleados en la plaza podían entrar en vestíbulos, cubiertas (la cafetería es un trozo de plaza levantada) y cierres; se puede ahorrar mucho dinero en falsos techos si se ordenan adecuadamente las instalaciones, pero además se obtiene una atmósfera más ruda y acorde con la ruina a que nos adosamos....

La ruina de la iglesia de las Escuelas Pías revela el valor inmenso de la construcción: lo que en origen, recubierto de estucos, yesos, angelotes, molduras y panes de oro no era sino soporte para el delirio más o menos culturalmente aceptable del momento, una vez machacado, azotado, desgastado por el tiempo y la intemperie, resplandece con reminiscencias romanas, ruinas que evocan ensoñaciones de otros tiempos; el muro de metro y medio, el arco, el tambor que se yergue rotundo en un barrio de casas de pequeña escala. Detonante para, por contraste, caer en la cuenta de la ridiculez de tantos minimalismos formales y manierismos modernos. Por un lado, voluntad de sumisión, que la ruina guíe los pasos, por otro, flexibilidad para adaptar las decisiones previas a estas nuevas circunstancias, en la seguridad de que el proyecto resultante no puede ser el mismo que antes del contacto material con las ruinas.

Frente a la potencia abrumadora de una construcción envidiada, se impone la necesidad de enfrentarse con las herramientas necesarias para no caer en el maniqueísmo de la restauración (nuevo-antiguo / mimesis-contraste / pesado-ligero...), que no lleva a otro sitio que a la pretensión un tanto absurda de desligar del tronco de la arquitectura una tarea absolutamente nuclear de nuestra disciplina, pero que por complejos de culpabilidad (justificados) y de pusilanimidad cultural (la decadencia siempre acechante) se pretende supuestamente autónoma y codificable. Parece que es hora de destacar el valor de lo intradisciplinar, de lo intrínsecamente arquitectónico (y no por menospreciar lo "interdisciplinar" –por otro nombre "cultura"- sino por poner el acento en la necesidad que tenemos de fomentar una profunda sensibilidad arquitectónica previamente a salir de excursión por esos mundos extraños). En otras palabras: dejando atrás las discusiones en torno al valor monumental, de memoria, histórico o sentimental, y etcétera, vayamos a esos valores que sólo desde una perspectiva del deseo arquitectónico se pueden admirar: las alturas de otros tiempos, las fábricas de bastante más que el miserable medio pie nuestro de cada día, las pátinas, el peso, el tiempo, los espacios rituales, las cavernas, la media luz, la textura, el afán de permanencia... Y que los encontraremos no sólo en las grandes catedrales, sino en estas maravillosas casas madrileñas del siglo XIX, en las cuerdas de un cortijo, los caserones de La Mancha, incluso en una iglesia tan de tercera categoría como ésta de San Fernando, que sólo a través del fuego y la ruina encuentra finalmente su esplendor.

En resumen, ante el privilegio de codearse con esta suma de ensueños de lo que fue la arquitectura en otro tiempo, se opta por buscar una superación de la dialéctica integración / contraste por la vía

del estudio de la estructura formal (que no visual) de las ruinas: escala y carácter, ante todo.

Pero esto no se hubiese podido hacer si no existiera la posibilidad de seguir proyectando durante la obra, si no se pudiera seguir... quitando cosas. Quitando capas, falsos techos, variedad, afeites (mal llamados acabados), delicadeza, prejuicios. (Este discurso, sin embargo, va contra la vigencia política, contra la ilusión de despacho de que todo se define en el proyecto, para no tocar nada después. Como si nuestro producto profesional no fuese la obra construida, en vez de esa traducción al papel, necesaria pero insuficiente, que llamamos proyecto. Aún tenemos esa esfera de libertad -cierto que tantas veces mal empleada-, pero como no levantemos lanzas, pronto tendremos, nosotros, una soga más al cuello, y la arquitectura una capa más de edulcorada eficacia teutónica... y una capa menos de densidad).

Desde el momento del proyecto, el gran temor era que tratándose de una obra de intervención, donde nos podíamos fiar sólo hasta cierto punto del levantamiento (realizado entre jeringas, condones y restos de carteras afanadas y destripadas), las decisiones tomadas en torno a la Iglesia resultasen inviables a la vista del replanteo final. Todo lo contrario: la escala del edificio imponía unas intervenciones por su propia naturaleza holgadas, al tiempo que los nuevos descubrimientos no hacían sino facilitar la integración y la mejora: un sótano que dio lugar a bajar los aseos a un lugar sin duda mejor, una cripta que se empleó a nuestro favor para incrementar la tensión vertical en una última grieta generada en la pared del altar, unas losas de piedra sorprendentes de las que más tarde hablaré, una puerta con rejas en el altar que se reveló sobrevenida, y se desmontó para integrar sus piedras en el muro de fachada a la plaza, etc.

Sin embargo, el aulario, que desde el principio parecía claramente definido, resultó mucho más problemático (no sólo por circunstancias de cimentación que complejizaron la estructura del sótano de modo sorprendente), porque las correcciones que a la vista del carácter del conjunto se podían ir haciendo requerían la constante redefinición de materiales, acabados e incluso estructura. Si el vestíbulo (originalmente con piedra de marés y techo de planchas de aluminio) se hace más duro, cambiando el marés por ladrillo de tejar como el de la fachada y el techo de aluminio por una losa vista de hormigón entablillado, la fachada también evoluciona: la piedra blanca con zócalo de pizarra muda a ladrillo de tejar (con una cautelosa previsión de juntas y refuerzos) con zócalo de hormigón, como corresponde a un mejor acuerdo con su vecindad y al carácter de todo el barrio.

Pero es la escalera del aulario la que expone de modo más claro cómo el proyecto hubo de irse amoldando a la imponente presencia de la iglesia. Colocada al lado del muro lateral de su nave, en un principio se había diseñado como un objeto en sí interesante, con una sección compleja de viga de gran canto y plegadura volada de hormigón para el peldañado, pero sin la conciencia de las resonancias que podría desencadenar la vecindad del muro, que se veía más con el temor de su (in) estabilidad que como objeto primordial del proyecto. Comprobada sin embargo la estabilidad, una vez limpio y empezada a montar la estructura, se descubrió, con el asombro por no haberlo visto antes, la intensa presencia que podría tener en el espacio de comunicaciones verticales del aulario:

una textura fantástica, llena de heridas y huellas de construcciones adosadas, grandes huecos que permitirían perspectivas insospechadas de la nave de la iglesia y la posibilidad de introducir una luz rasante, hasta el vestíbulo, que remarcase estas cualidades. Este espacio se convirtió en el centro del proyecto: reordenando la posición de los elementos sectorizadores frente al fuego, lo que era una escalera metida en una caja de vidrio y prudentemente aislada de su muro vecino, se convirtió en un espacio único, que por la especial disposición de los tramos adquiere una sorprendente verticalidad, y que a través de las sucesivas desnudeces entra en un acuerdo intenso con el muro descarnado de la iglesia.

Terminaré señalando cuatro decisiones que resumen muy bien las intenciones latentes en la intervención, en esta línea de identificación y activación de tensiones presentes en el edificio:

Primero, la permanencia del tambor de la iglesia como elemento referente en el barrio, y condensador de todas esas virtudes de la memoria y la construcción generosa de otro tiempo, que han sido invariantes rectoras de las decisiones de proyecto: la cúpula nueva se sitúa en la línea del entablamento del orden empleado en el cimborrio, a media altura del tambor. De este modo, el valor de ruina permanece inalterado, con el cielo visible a través de los grandes huecos del tambor; frente al inevitablemente desazonante efecto que produciría la cubrición si estuviera en el lugar original, con las ventanas negras y el evidente riesgo de chapelización de toda la iglesia.

Segundo, y en la misma línea, la decisión de colocar los cristales de todos los grandes huecos de la fábrica antigua, tanto hacia la plaza como hacia la Corrala, con carpintería oculta y a haces interiores, logrando similar efecto de valoración de la potencia constructiva y ocultación de elementos distractores. En este sentido, es interesante valorar la vista que desde la plaza de Lavapiés por la calle de Sombrerete se tiene de la iglesia, en la que no se aprecia intervención de ningún tipo, y nada enturbia la majestad romana que con su impresionante estampa comunica.

Tercero, el suelo de la nave de la iglesia, que es el mismo que encontramos al comenzar la obra: un pavimento de losas de granito, colocado en los años setenta, cuando se acondicionó por última vez este espacio, y que parecía un vulgar aplacado, a lo sumo de tres centímetros de grosor. Sin embargo, la sorpresa fue al levantarlo: tenía una panza de hasta veinte centímetros, por lo que se decidió su reaprovechamiento. Colocándolo con otra geometría, sin importar el paralelismo, rellenando los intersticios con un adoquinado rugoso, y gracias al deterioro de los bordes producido por la manipulación, resulta que un material noble, que había sido reducido por un tratamiento irrespetuoso a pieza casi de azulejo, resalta con voz propia una vez dañado y castigado, y entra en resonancia con un modo de entender la construcción que llega de lejos, de lo que nos dicen las ruinas.

Y cuarto, la iluminación de la nave, a la bizantina, con luces colgando a una cota humana dentro de un espacio ritual: por un lado, la referencia a esa cota, dos treinta metros, de techo virtual, pero por otro, y éste el auténticamente buscado, el límite de una cota de luz, clara y cierta; por encima, de noche, la indefinición de los límites, más allá de la luz, entre las sombras.

Podríamos buscar referencias, afinidades, rimas... pero, ¿acaso son necesarias para comprender esta obra? ¿No resultan evidentes?

Afirmaba Stendhal no escribir para los lectores de su tiempo, sino para aquéllos que cien años más tarde (como así ocurriría) supieran apreciarlo. A esta sentencia le daba la vuelta recientemente un novelista español, quien analizaba otra posibilidad, no menos interesante: ¿no será que en vez de escribir para quienes nos sucedan, deseamos escribir para quienes, en el pasado, admiramos, y sentimos siempre ahí, vigilantes, atentos, y no les podemos defraudar? How Am I doing, Le corbusier?, que decía Kahn...

Y, para terminar, como repetía otro gran maestro: ¿hace falta hablar de arquitectura para aprender de arquitectura? Tradúzcase pues, escribir, proyectar.... ¿alguien le encuentra la diferencia?

Artículo sobre la restauración de las Escuelas Pías de San Fernando, publicado en el libro:

“Evocando la ruina, sombras y texturas”

Editor Marcelo Carmerlo, 2004

y en la revista *Arquitectura*, nº 338, octubre de 2004