

DC.19-20

AUTOR: JULIO GARNICA
UNIVERSIDAD: ETSAB, UNIVERSITAT POLITÈCNICA DE CATALUNYA
TÍTULO: H Y M: FRANQUICIA MADRILEÑA
SUBTÍTULO: CAIXAFORUM MADRID.
JACQUES HERZOG Y PIERRE DE MEURON, 2001-2008

PALABRAS CLAVE: HERZOG & DE MEURON, CAIXA FORUM, MADRID,
ILUSIONISMO, ARQUITECTURA MODERNISTA, H. GUGGER, TATE MODERN
GALLERY, JESÚS JIMÉNEZ, FUNDACIÓ ANTONI TÀPIES, RAFAEL MONEO,
JARDÍN VERTICAL
IMÁGENES: © DEL AUTOR DEL TEXTO, © JOSÉ HEVIA

NÚMERO DE PÁGINAS: 12
NÚMERO DE CARACTERES CON ESPACIOS: 24.800

SECCIÓN:
01. MONOGRÁFICO

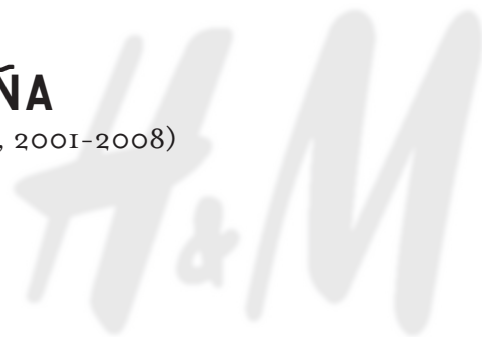
ARTÍCULO
01/4



HyM: FRANQUICIA MADRILEÑA

CAIXAFORUM MADRID (JACQUES HERZOG Y PIERRE DE MEURON, 2001-2008)

Julio Garnica



El edificio CaixaForum de Madrid, proyectado por los arquitectos J. Herzog y de P. de Meuron –en adelante y para entendernos, HyM–, fue inaugurado con todos los honores (Juan Carlos y Sofía incluidos¹) el 13 de febrero de 2008 [fig.01]. Sin embargo la historia del edificio comienza un siglo antes, cuando en 1899 se inicia en una parcela del sur del centro de Madrid la construcción de la Central de la Sociedad Eléctrica del Mediodía, uno de los primeros edificios del arquitecto madrileño Jesús Carrasco-Muñoz Encina (1869-1957), un prolífico profesional que en el primer tercio del siglo XX oscilará entre el neomudéjar casticista² y el eclecticismo madrileño *fin de siècle*³, hasta abrazar una tibia modernidad a partir de los años treinta⁴.

Promovida como tantas otras obras de suministro y abastecimiento durante la electrificación definitiva de la ciudad, acometida durante las últimas décadas del siglo XIX, la Central Eléctrica proyectada por el entonces joven arquitecto consiste en un edificio funcional formado por dos naves longitudinales con cubierta inclinada a dos aguas, sobre estructura metálica de cerchas triangulares y lucernarios en la parte central para permitir la iluminación cenital del interior [fig.02]. La fachada se compone por un zócalo de piedra de sillares de granito, a partir del cual arranca un muro de carga de ladrillo macizo visto con diversos detalles ornamentales y un remate de coronación propios del regusto mudéjar tan habitual en el Madrid de la época. Tras su construcción, en el edificio entran en funcionamiento calderas de La Maquinista Naval, motores de vapor construidos en Inglaterra o dinamos de patente suiza. La Central se integra muy pronto en la Unión Eléctrica Madrileña, que con el tiempo la sustituirá por la subestación eléctrica de Atocha, y la instalación original será finalmente desmantelada.

Hasta aquí una historia bastante habitual: un convencional edificio fabril de finales del siglo XIX queda obsoleto pero milagrosamente en pie, a lo largo de todo el siglo XX, en el mismo centro de la ciudad; situado entre las anónimas calles Gobernador, Cenicero, Almadén y Alameda [fig.03], pero sin embargo, *casi* en el Paseo del Prado, y por tanto, casi justo enfrente del Real Jardín Botánico⁵, a un paso de la Estación de Atocha⁶, del antiguo Hospital San Carlos⁷, del Real Colegio de Medicina⁸, del mucho más reciente edificio de Sindicatos⁹, del Palacio de Villahermosa¹⁰ y como no, del Gabinete de Ciencias Naturales¹¹.

OBRA SOCIAL

Hacia el año 2000, con el cambio de siglo y de milenio, la Caja de Ahorros y Pensiones de Barcelona, conocida popularmente como “La Caixa”, inicia a través de su programa “Obra Social” la búsqueda de un nuevo local en Madrid que pueda tomar el relevo de las dos primeras salas de exposiciones artística abiertas en la capital española: la Sala del Paseo de La Castellana (en funcionamiento entre 1980 y 1985) y la Sala de la c. Serrano (1985 a 2006), desde las que ha impulsado un programa dedicado al arte moderno y contemporáneo con la organización de diversas muestras en las que participan, entre otros artistas, Miquel Barceló, Juan Muñoz o Cristina Iglesias.

01. CAIXA FORUM, VISTA EXTERIOR.

1. Pero sin los propios HyM, que delegaron en Harry Guggler, uno de los arquitectos asociados de su equipo y responsable de la obra de Madrid.
2. Edificio de viviendas en la c.Barquillo (1899-1900), Instituto de Diseño (1906-1908).
3. Edificio de viviendas c. Luchana (1912-15); edificio de Viviendas c. AlfonsoXI (1912-14) –en colab. Joaquín Saldaña.
4. Edificios de viviendas en la c.Núñez de Balboa (1930-31), Viviendas Párbole (1946-41), Viviendas Martínez (1935-41).
5. Francisco Sabatini (1774-1781) y Juan de Villanueva (1778-1789).
6. Estación de Atocha o de Mediodía; Alberto de Palacio y Henry Saint James (1888-1892).
7. José de Hermsilla (1755-1776) y Francisco Sabatini (1755-1788).
8. Isidro González (1831), Tiburcio Pérez y Juan Pedro Ayegui (1831-1837).
9. Francisco Cabrero y Rafael de Aburto (1949-51).
10. Antonio López Aguado (1805-06).
11. Juan de Villanueva (1785-1808). Después Museo Real, después Museo Nacional del Prado.

12.
Siempre según la política cultural oficial de la corporación y textualmente. Memoria anual de La Caixa 2008.

13.
Un informe técnico posterior del Ayuntamiento de Madrid definirá como “un estado general de abandono y ruina que va paulatina e imparablemente afectando tanto al aspecto exterior como a la estabilidad”.

14.
El Plan General de Ordenación Urbana de Madrid (PGOUM), aprobado en 1997, establece la protección en grado ambiental sobre las cuatro fachadas del ladrillo visto de la construcción.

15.
Rafael Moneo (1984-1992)

16.
El antiguo Palacio de Villahermosa, remodelado por R.Moneo (1989-1992) y por el estudio BOOPBA (1999-2002).

17.
Antiguo hospital de San Carlos, con diversas restauraciones durante los años 80 a cargo de arquitectos locales y la ampliación de Jean Nouvel (finalizada en 2005).

18.
Tras la archipolémica ampliación de R.Moneo (1998-2007).

19.
Testimonio de Harry Guggler, uno de los arquitectos asociados a HyM y encargado de dirigir el proyecto de CaixaForum Madrid, recogido en: MOIX, Llätzer. Arquitectura milagrosa: hazañas de los arquitectos estrella en la España del Guggenheim. Barcelona: Anaagrama, 2010. .

Con una inversión anual muy elevada (en 2008, año de la inauguración del edificio, 500 millones de euros) la “Obra Social” –el alma de “La Caixa” según el departamento de comunicación de la entidad–, apuesta, desde la década de los noventa del siglo XX, por la creación de centros socioculturales que, con el nombre de “CaixaForum”, pretenden convertirse en “una plataforma de divulgación coherente con las inquietudes sociales actuales y un espacio donde se potencia el valor de la cultura como elemento de integración social”¹².

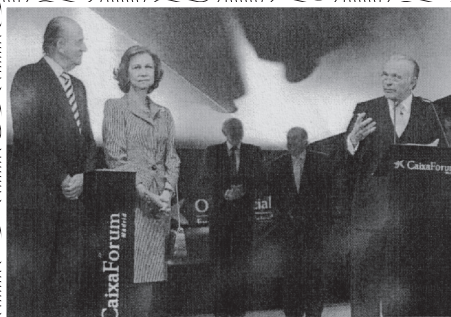
El primero de estos nuevos centros se instala en Palma de Mallorca, tras finalizar en 1993 la reforma del Grand Hotel, un edificio proyectado a principios de siglo por el arquitecto modernista catalán Ll.Doménech i Montaner. Casi una década después abre sus puertas el flamante CaixaFòrum de Barcelona, en la antigua fábrica textil Casaramona proyectada en 1910 por J. Puig i Cadafalch, tras la reforma finalizada en 2002 dirigida por A.Asarta y R.Luna, y la presencia estelar de Arata Isozaki [fig.04]. Operaciones de menor nivel pero con la misma estrategia (rehabilitación y adaptación de edificios “históricos”) se promueven también en los centros de Lleida, Tarragona y Girona.

Con estos precedentes, desde Madrid, pero con el espejo retrovisor en el edificio de Barcelona, algunos responsables de “La Caixa” descubren en la segunda línea del Paseo del Prado la existencia de una antigua y olvidada central eléctrica, propiedad en aquel momento de la ONCE, que está planteando, con poco éxito, reconvertirla en centro cultural. Un edificio poco conocido y más que discreto –cuando no vulgar, especialmente para una corporación habituada al *Modernisme* catalán–, encerrado en una zona de calles estrechas, situado detrás de una gasolinera, y cuyo estado previo presenta diversas patologías¹³, pese a lo cual su fachada debe ser conservada (según se recoge en la catalogación del PGOUM de Madrid de 1997¹⁴).

Ninguna de estas condiciones en apariencia tan adversas asusta a los estrategas de “La Caixa” porque al fin y al cabo el edificio se encuentra en el corazón mismo de la ciudad [fig.05], a un paso de la remodeladísima Estación de Atocha¹⁵, puerta de entrada a la ciudad y enlace cada vez más preferente entre Madrid y Barcelona (el primer trayecto en AVE Madrid-Barcelona se realiza el 20 de febrero de 2008, sólo siete días después de la inauguración del CaixaForum)... y sobre todo, en pleno “triángulo del arte” de la capital; un escenario –la “milla del óleo”– ocupado por el Museo Thyssen Bornemisza¹⁶, el Centro de Arte Reina Sofía¹⁷ y el Museo del Prado¹⁸. Es el momento de apostar fuerte para “la Caixa”; es la hora de los signos de la ciudad global.

ARQUITECTOS SUIZOS: DOS MEJOR QUE UNO

“Un día sonó el timbre de nuestro estudio, cosa inusual, y aparecieron dos enviados de “La Caixa”. No les conocíamos de nada, pero les hicimos pasar y escuchamos sus peticiones, que nos parecieron muy sugestivas. Creo que es la única vez que un cliente se ha desplazado hasta nuestro estudio para encargarnos directamente una obra”¹⁹. Así detalla H.Guggler, arquitecto asociado en HyM y responsable del proyecto de Madrid, la visita, al estudio de Basilea, de Isidre Fainé y José Francisco Conrado, presidente y director general respectivamente²⁰ de la Fundación “La Caixa”. ¿Qué lleva a los máximos responsables de la entidad catalana a contratar por las buenas a esta pareja estelar del firmamento arquitectónico, retratada siempre con un aspecto entre sereno (De Meuron) y desafiante (Herzog)?

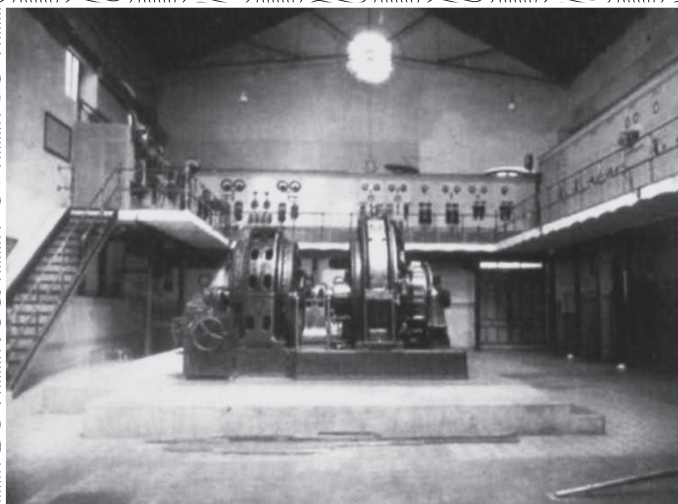


Por todo lo alto. El nuevo edificio cultural de la Caixa en Madrid fue inaugurado ayer por los Reyes, en la imagen escuchando al presidente de la entidad, Isidre Fainé

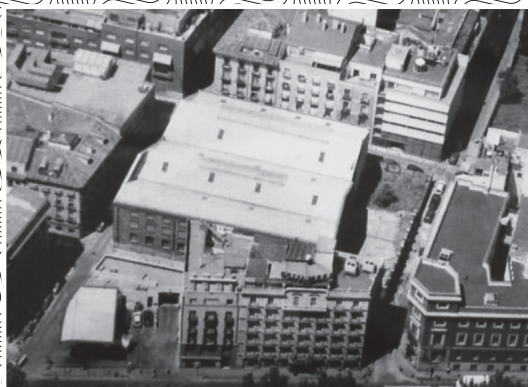
CaixaForum aterriza en el corazón del arte de Madrid

Los Reyes inauguran el centro cultural de la caja catalana

02 LOS REYES DE ESPAÑA JUNTO A IGNASI FAINÉ, PRESIDENTE DE "LA CAIXA", 13 FEBRERO 2008.



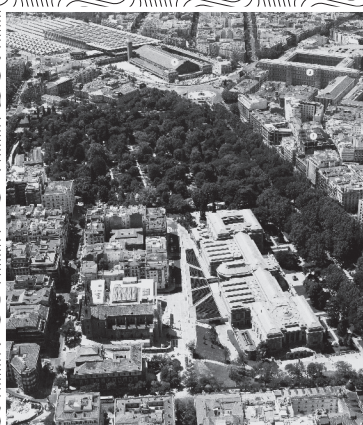
03 CENTRAL ELÉCTRICA DEL MEDIODÍA, VISTA INTERIOR (CA. 1920).



04 CENTRAL ELÉCTRICA DEL MEDIODÍA, VISTA EXTERIOR AÉREA (CA. 1990).



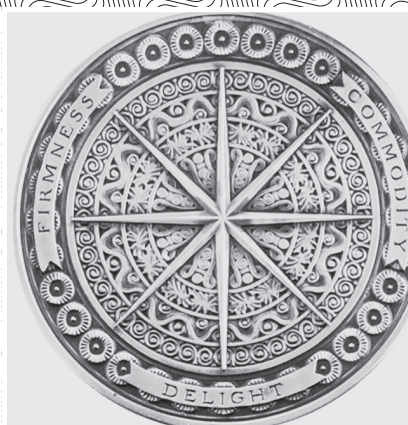
05 FÁBRICA DE HILATURAS CASARAMONA, VISTA EXTERIOR (J.PUIG I CADAFALCH, 1909-1911).



06 VISTA AÉREA DEL PASEO DEL PRADO.



07 MEDALLA PRITZKER. ANVERSO Y REVERSO.



20.

Agradezco a Ubaldo Javier Martínez Gómez, gerente de CaixaForum Madrid (mail 28.06.10), y Gala Sánchez Someillán, directora CaixaForum Madrid (mail 25.06.10), algunas aclaraciones al respecto.

21.

HERZOG, Jacques; DE MEURON, Pierre, 2001 Laureates : Acceptance speech, The Hyatt Foundation: 2001

22.

Aldo Rossi publica en 1966 "L'architettura della città", cuya pareja de baile "Complexity and contradiction in architecture" de 1968 es el primer escalón hacia "Learning from Las Vegas" de 1972 de Robert Venturi, en buena medida en del curso GUIMP 2010 dirigido por J.M.Rovira.

23.

Integrado por arquitectos y profesores como Carlos Jiménez, Jorge Silvetti o Bill Lacy, la crítica de arquitectura Ada Louise Huxtable, y también por personajes como Lord Rotschild o Giovanni Agnelli.

24.

MONEO, Rafael, Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos, Barcelona: Actar, 2004.

25.

"Match point", 2005.

Aproximadamente un año antes, el 7 de mayo de 2001, HyM reciben en una elegante ceremonia celebrada en el Monticello de Th. Jefferson el premio Pritzker de Arquitectura. Durante su discurso²¹ de aceptación, tras reconocer con verdadera inmodestia cómo ansiaban secretamente la medalla [fig.06], desgranar brevemente la historia del tándem profesional fundado en 1978 por dos viejos amigos de Basilea que se reencuentran como compañeros de estudios de arquitectura en el politécnico de Zurich, y a los que apenas les une la confianza un tanto difusa en la belleza de la arquitectura y el interés por la figura del arquitecto y teórico italiano Aldo Rossi, cuyo slogan "arquitectura es arquitectura" adoptan como propio²². Cercanos a diversas manifestaciones del arte conceptual, durante los años ochenta del pasado siglo arrancan con una arquitectura no figurativa; libres de cualquier religión o ideología y ajenos a la necesidad de consolidar un estilo propio. Una arquitectura en la que la "caja" está en el centro del diseño pero abierta a la manipulación de superficies y materiales, siempre en colaboración con los industriales e incluso, ¿por qué no? con los laboratorios y los investigadores avanzados, de manera que arte y ciencia se convierten en las aliadas del ejercicio profesional disciplinar.

En la resolución del jurado²³ del premio se citan algunas de sus obras más significativas: el Centro de Señales de la Estación Ferroviaria de Basilea (el hermético sólido de cobre convertido en canon del minimalismo, proyectado entre 1989 y 1994); las bodegas Dominus en California (la primera obra americana del equipo, desarrollada entre 1995 y 1998, cuya inesperada fachada convierte a los arquitectos suizos, a ojos de los colegas y críticos, en unos hábiles inventores de materiales²⁴) o la Galería Tate de Arte Moderno de Londres (1995-1999) [fig.07], el verdadero punto de inflexión en la carrera del equipo, sobre el que conviene detenerse aunque sea brevemente.

Con el fin de ubicar la creciente colección nacional e internacional de arte moderno, la dirección de la *Tate Gallery* se plantea, hacia 1990, la remodelación de una antigua central eléctrica fuera de uso, proyectada por Giles Gilbert Scott en 1947 en el Bankside de Londres (en la orilla del Támesis opuesta pero justo frente a la catedral de San Pablo). Para ello se convoca un concurso internacional en 1994 en el que resulta escogida la propuesta de HyM. Los suizos deciden mantener la fachada de obra vista y el carácter del edificio original -frente a otras soluciones que modificaban de forma significativa el edificio o demolían sin mayores contemplaciones la característica chimenea central- pero transforman radicalmente el interior del edificio, organizado originalmente en tres naves longitudinales, mediante la decidida intervención en la antigua sala de Turbinas, que se convierte en un espacio p-ublico cubierto desde el que se accede a las diversas salas de exposiciones, auditorios, tiendas, cafetería, etc... En las plantas altas aparece un nuevo volumen en forma de lucernario, cuya desarrollo horizontal contrarresta el protagonismo de la chimenea exterior, y garantiza la iluminación cenital del interior del edificio.

Con esta operación HyM convierten la *Tate Modern* no sólo en un elemento regenerador de un área degradada sino también en un icono de la Londres bimilenaria. Un icono por el que pasea, a las órdenes de W.Allen, la actriz Scarlett Johansson²⁵. ¿Cómo no van ser capaces estos prestidigitadores, con su varita mágica, de reconvertir un viejo edificio madrileño y situarlo en el mapa simbólico y mediático de una vieja capital que está resurgiendo de sus cenizas gracias a la catarsis artística?

Madrid no es Londres, Carrasco-Muñoz no es *sir* Gilbert Scott, y “La Caixa” no es la Galería Nacional de Arte Británico, pero “qui paga mana²⁶”, y deslumbrados tanto por el brillo de las medallas como por la reciente *Tate Modern*, los máximos responsables de la entidad plantean la intervención en la vieja central eléctrica para transformarla en un equipamiento cultural del siglo XXI, donde se pueda desarrollar un ambicioso programa museístico, cultural y educativo... aunque haya que conservar su fachada original y al mismo tiempo sea necesario multiplicar por cinco la superficie inicial del edificio²⁷.

Ante este desafío los suizos también apuestan fuerte y adivinando el deseo de sus clientes lo primero que proponen es vincular la operación con el Paseo del Prado –el escaparate cultural del reinventado Paseo de la Castellana, ya entonces en manos del prestigioso equipo J.M.Hernández León/A.Siza²⁸–, mediante el derribo de la gasolinera situada en el número 36 del Paseo, frente a la antigua central eléctrica. Dicho y hecho. Con diligencia financiera “La Caixa” compra la estación de servicio, que se desmantela y se convierte técnicamente en una concesión pública de uso privado, generando un espacio de aproximación que será muy determinante para la propuesta.

Tras este ajuste inicial de las condiciones de partida, HyM despliegan las artes de su magia, con la voluntad de convertir “CaixaForum” en un imán, capaz de atraer a los madrileños y al resto de los visitantes de la ciudad. Desde el primer momento presentan una imagen en perspectiva [fig.08] en la que el edificio original, con sus viejos muros intactos, “flota” sobre una planta baja aparentemente vacía, en un inexplicable desafío a las leyes de la gravedad. Un gesto que soluciona en parte la estrechez de las calles adyacentes al Museo y que, como en la *Tate Gallery*, conforma una plaza pública en rampa que en este caso se inicia en el eje del Paseo del Prado, convertido voluntariamente en la puerta de acceso al edificio.

El segundo truco consiste exactamente en lo contrario: por encima del característico remate superior del edificio original aparece un nuevo volumen construido, hasta dos niveles por encima del inicial, que despliega un juego irregular pero redondo de llenos y vacíos, aparentemente en relación con el perfil de los edificios vecinos. Una solución inesperada, forzada por las necesidades del programa y opuesta a la intervención tan ligera y transparente en la coronación de la *Tate Modern*.

Opuesta también, por ejemplo, al edificio de la Fundació Tàpies, en pleno “Eixample” de la Barcelona de “La Caixa”, cuya remodelación a principios de los años noventa del siglo XX²⁹ transforma la antigua sede de la editorial Montaner i Simon (Ll.Doménech i Montaner, 1881-1884) con la instalación por encima de la fachada original de la escultura metálica “Núvol i cadira”, del propio Tàpies, que desde entonces corona de forma etérea el edificio y constituye el signo de identidad de la institución [fig.09].

La propuesta de HyM, en cambio, recuerda más bien a las conocidas “remuntas” de la misma ciudad condal. ¿Cómo no comparar, aunque pueda parecer impertinente, este nuevo volumen del edificio madrileño las ampliaciones descontroladas de los edificios del mitificado Ensanche barcelonés, durante aquella auténtica “fiebre de oro volumétrica” del siglo XX? En el extremo de la legalidad o más allá, la altura de la mayoría de las fincas aumenta muy por encima de las tres plantas inicialmente previstas, alterando la arcadia idílica imaginada por I.Cerdà gracias a la voracidad especulativa de los agentes inmobiliarios y la complicidad necesaria de algunos cuantos –o muchos– arquitectos.

26.

“Quien paga manda”, expresión coloquial muy habitual en lengua catalana.

27.

De 2.000 a 10.000 m². Sobre la multiplicación, por cinco, del coeficiente de edificabilidad de un equipamiento de servicios transformado en equipamiento cultural privado, no hay que extenderse demasiado. Sobre el excesivo celo patrimonial y las consecuencias que de ello se derivan, volveremos enseguida un poco más adelante.

28.

Plan especial Recoletos-Prado.

29.

A cargo de los arquitectos locales R.Amadó y Ll.Doménech, entre 1987-1990.

30.

Compuesta por una subestructura metálica, un panel plástico de PVC y una capa de fieltro con la red de riego incorporada, garantiza que este pequeño

Ajenos en cualquier caso a este tipo de consideraciones y para redondear la actuación, HyM, "por un poco más", como suele decirse en lenguaje coloquial, sugieren la instalación de un jardín vertical, a cargo del botánico francés P. Blanck, en la medianera de uno de los edificios vecinos; demasiado cerca del Paseo, del Botánico y del Retiro, al fin y al cabo, como para no estirar un poco más el proyecto, en clave medioambiental, y proyectar un jardín colgante a modo de guiño babilónico al emplazamiento. Al son del conocido slogan de Blanck ("Las plantas no necesitan tierra, sólo agua, minerales, luz y dióxido de carbono"), se dispone una pared vegetal de casi 500 m² de superficie, con miles de plantas (hasta 15.000 según la memoria del proyecto) correspondientes a 250 especies. Tras un primer ensayo un tanto defectuoso -el clima seco de Madrid fue implacable durante la primera puesta en obra- la solución final³⁰ conforma un pequeño parque vertical, a modo de plaza verde, que recibe al visitante del edificio y evoca el privilegiado entorno cercano, cubriendo de paso una vieja lápida franquista todavía existente en la medianera.

DE VISITA

Tras atravesar este nuevo salón urbano con telón de fondo en verde, el visitante entra en el edificio a través del espacio vacío de la planta baja, donde mediante una "operación quirúrgica" se ha eliminado el muro de piedra original y las primeras hiladas del muro de ladrillo. Todo el volumen superior descansa en tres núcleos estructurales, que permiten el acceso desde casi cualquier orientación urbana. Esta "sombra" del edificio está pavimentada con planos de hormigón de diferentes inclinaciones y cubierta por un techo también de formas triangulares irregulares de diferentes pendientes, acabadas con planchas metálicas; como si el polémico "triángulo" del Edificio Forum de Barcelona, proyectado por HyM con motivo del todavía hoy ininteligible evento de 2004 -bajo un auspicio municipal, por cierto, tan o más incomprensible-, se desintegrara en el edificio madrileño en miles de pequeñas piezas triangulares, domesticadas... ¿conjurando el fracaso de la primera obra acabada en España por el equipo suizo?

31.

Llegándose a sustituir 40.000 de las 115.000 piezas de ladrillo que componen la fachada, según recogen las notas de comunicación de La Caixa... pero ¿quién tiene tiempo de hacer este tipo de cuentas?

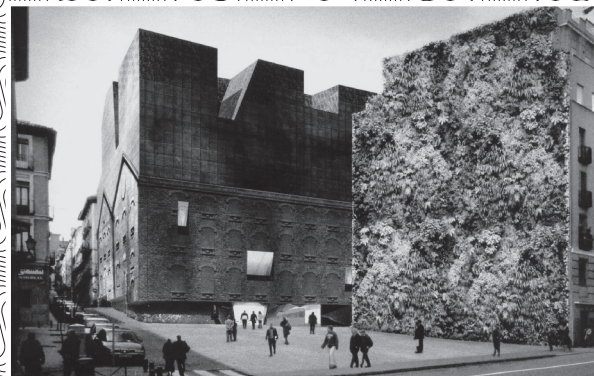
Desde esta zona exterior, el acceso al edificio se realiza a través de un único punto: la escalera que arranca en el nivel de la calle y con aire ceremonial, serpenteante y futurista, desembarca en el vestíbulo del primer piso [fig.10]; la entrada real del edificio, junto al que se disponen recepción, librería y tienda. Se trata de un espacio informal de pavimento metálico, paredes de hormigón e instalaciones vistas a lo Pompidou, y desde cuyas ventanas la vista se dirige al exterior a través de unas nuevas aberturas dispuestas de forma irregular y en un lenguaje contrapuesto a los vanos del edificio decimonónico, cuyo cerramiento de ladrillo es cuidadosamente restaurado, respetando el aparejo tradicional y el mortero de cal³¹.

A través de la escalera interior principal se accede a las plantas segunda y tercera, donde se disponen las salas de exposiciones, en sendas cajas compactas, asépticas, con pavimento de terrazo blanco, en un aparente retorno a un ¿obligado? minimalismo. La segunda planta, dentro todavía del antiguo envoltorio del edificio; la tercera en cambio por encima del nivel de la vieja fachada. Una circunstancia que revela el desinterés de HyM por cualquier tipo de sinceridad compositiva.

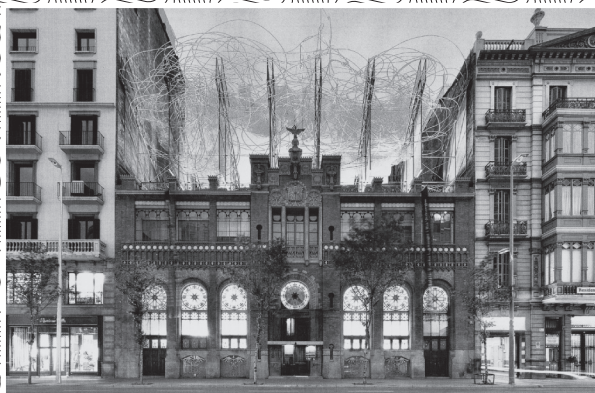
En la cuarta planta se sitúan la cafetería, el restaurante y las oficinas, en un espacio laberíntico de perfil despeinado, compuesto por patios y terrazas a través de los cuales se iluminan de forma tamizada los espacios interiores. La fachada de esta ampliación está compuesta por un revestimiento continuo de placas metálicas, perforadas en las zonas con vistas al exterior. La textura y el color de la nueva carcasa



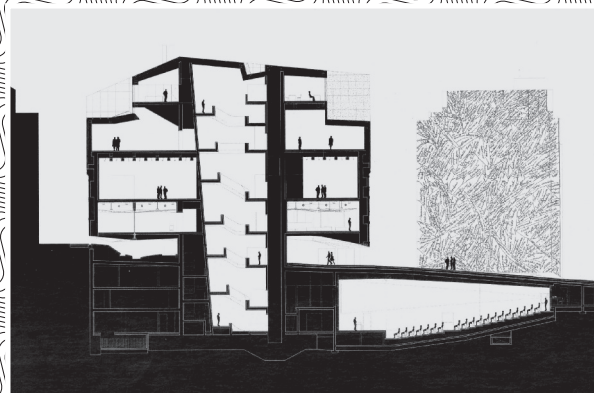
08 TATE MODERN, VISTA EXTERIOR (HERZOG Y DE MEURON, 1995-1999).



09 CAIXA FORUM, PERSPECTIVA (HERZOG Y DE MEURON, CA. 2004).



10 FUNDACIÓ TAPIÉS, REESTRUCTURACIÓ, VISTA INTERIOR (ABALOS-SENTKIEWICZ, 2007-2010). [FOTOGRAFIA: JOSÉ HEVIA].



11 CAIXA FORUM, SECCIÓ.



12 CAIXA FORUM, VISTA ESCALERA ACCESO.

[fig.II] recuerdan vagamente la obra vista del edificio original, al tiempo que su perforación evoca el proceso de oxidación del metal. Y supone, además, una alusión velada, con ese aspecto de hojarasca, al vecino Jardín Botánico... ¿por qué no? ¡Será por metáforas!

Finalmente, en el "mundo subterráneo" del primer sótano se sitúan el vestíbulo inferior, dos salas multiusos y un almacén, y en el segundo sótano se dispone el auditorio, diversos espacios de soporte e instalaciones y aparcamiento privado. Metáforas, significados y materiales se multiplican en el recorrido del edificio, de abajo a arriba: el deployé metálico y el pavimento de tarima de roble americano confieren al vestíbulo y el auditorio el rugoso aspecto de una cueva al tiempo que evocan desde la catacumba el mundo superior; la escalera principal de hormigón armado que atraviesa verticalmente el edificio [fig.12] presenta una apariencia y un desplome vertical propios de una caricatura -descreída e ingenua, ciertamente- del Guggenheim de Nueva York, el museo de los museos, proyectado por F.Ll.Wright entre 1943 y 1959.

¿TRUCO... O TRAMPA?

Tras sesenta millones de euros de inversión, el resultado del edificio es un collage que permanece exactamente idéntico a sí mismo. Entre la perspectiva inicial [fig.8] y una fotografía del edificio construido [fig.13]... no ha pasado nada. Ni el entorno, ni el programa, ni la construcción... han modificado ningún aspecto de la propuesta inicial. Una propuesta, conviene no olvidarse, absolutamente radical: al eliminar la base inferior del muro original el volumen del edificio se suspende... en el aire; se sostiene, por tanto, estirándose de sus propios cabellos³².

Para ello, la consultoría especializada en cálculo de estructuras dirigida por el ingeniero Jesús Jiménez define un sistema capaz de recoger las cargas verticales y transmitir las a la cimentación sin interferir en la planta baja, a través de un muro perimetral continuo de hormigón postesado, adosado y conectado a la cara interior del muro de ladrillo, que se convierte en la nueva estructura del edificio, a modo de encepado al aire libre que transmite las cargas del edificio a los núcleos de planta baja, convertidos en pilotes virtuales de la solución final. A partir de este sistema se organiza la estructura mixta de los niveles superiores, que permite las grandes salas de exposición diáfanas; la estructura metálica del volumen superior, o el forjado de la planta primera, un sistema mixto formado por una estructura metálica tridimensional, que configura la característica volumetría del techo de la plaza pública bajo el volumen del edificio.

El edificio, por lo tanto, parece flotar, pero esta esforzada ingravidez se sustenta en una malla estructural, oculta y muy sofisticada, cuya complejidad sugiere la combinación de diversos sistemas de gran singularidad constructiva [fig.14]. Detrás de cada icono hay un arquitecto, pero detrás de cada arquitecto hay un ingeniero, a menudo muchos y a menudo en apuros. Y en apuros serios; una cosa es que el signo "flote" y otra bien distinta conseguirlo.

Con todo, probablemente la circunstancia más llamativa de este CaixaFòrum de Madrid reside en el equívoco que acompaña al proyecto desde su mismo inicio. Una distorsión, propiciada muy probablemente por los mismos gestores de La Caixa y

32.

Tópico pero inevitable; referirse a "Las aventuras del barón de Munchausen."



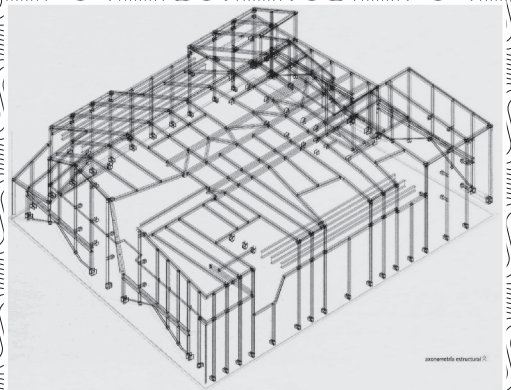
13 CAIXA FORUM, VISTA PLANTA CUARTA.



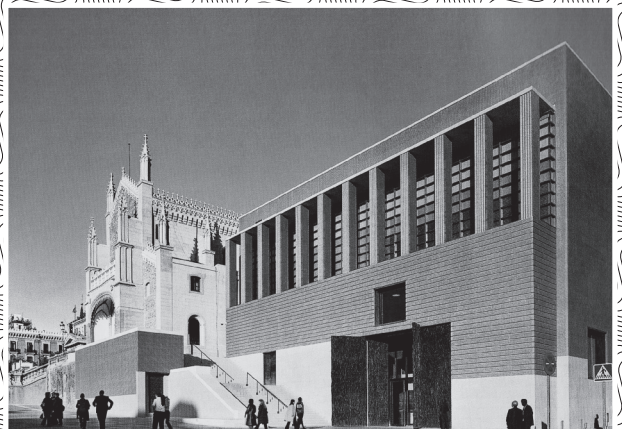
14 CAIXA FORUM, VISTA EXTERIOR.



16 MUSEO DE EL PRADO, AMPLIACIÓN, VISTA EXTERIOR (R.MONEO, 1998-2007).



15 CAIXA FORUM, AXONOMETRÍA ESTRUCTURAL.



17 FUNDACIÓ TÀPIÉS, REESTRUCTURACIÓN, VISTA INTERIOR (ABALOS-SENTKIEWICZ, 2007-2010). [FOTOGRAFÍA: JOSÉ HEVIA].

33.
RED. (EDITORIAL), "CaixaForum en Madrid, en: *La Vanguardia*, 14 de febrero de 2008, p. 20

34.
HERZOG, J.; DE MEURON, P., "Centro social y cultural CaixaForum en Madrid", en: *On: Diseño*, 2008, núm. 292, p. 155

35.
RED., "La Obra Social "la Caixa" inaugura CaixaForum Madrid, un nuevo concepto de centro social y cultural", en: *El Monitor de la Construcción*, 2008, num. 1900, p.4

36.
HERZOG, J.; DE MEURON, P., Op. cit. en: *On: Diseño*, 2008, núm. 292, p. 155

37.
LAHUERTA, J.J.
"Sull'ampliamento del Prado. Nota sull'ironia", en: *Casabella*, abril 2008, num. 765, pp.76-77. Se trata de un artículo muy esclarecedor al respecto.

amplificada rápidamente por los medios de comunicación —los *mass media* de Venturi—, que inician de forma sistemática el relato del Caixa Fòrum con una alusión casi siempre absolutamente encendida al edificio original de la Central Eléctrica del Mediodía. En la prensa diaria de cualquier color pero también incluso en las publicaciones especializadas —que debieran ser más críticas—, se describe el edificio como la decidida rehabilitación de "uno de los pocos vestigios que quedaban en Madrid de la arquitectura industrial modernista"³³, "uno de los mejores edificios industriales de los pocos que se conservan en el centro de Madrid"³⁴, o directamente, sin más "una de las escasas joyas de arquitectura industrial en el casco de Madrid"³⁵.

Los propios arquitectos parecen quedar atrapados en la tela de araña de esta malentendido, cuando manifiestan que "El hecho de no poder partir de cero y tener que respetar la envolvente de ladrillo, protegida como patrimonio y reminiscente de la temprana era industrial de Madrid, no ha sido un hándicap, sino que nos ha obligado a buscar soluciones singulares para proyectar así un edificio único y singular"³⁶.

"Temprana era industrial" hablando de la electrificación de la Villa y Corte casi a principios del siglo XX es una simplificación o una ironía, o las dos cosas. ¿Se trata realmente de una rehabilitación del edificio original, cuyo supuesto valor está en cualquier curso más relacionado con la escasez de obras industriales en el centro de Madrid que con su calidad arquitectónica? ¿No se trata, en realidad, de una transformación integral? O mejor, ¿no estamos ante un edificio nuevo que incorpora una vieja fachada estructural, transformada ahora en ornamento? Antes hueso, ahora piel. Y por fin aparece el término "piel", asociado durante tantos años a la arquitectura de HyM. Pero aquí una cosa hace de la otra y la otra hace de la una, y el pasado no es patrimonio, ni herencia ni hacienda. Es fetiche.

No hay por qué extrañarse. Tan sólo un año antes que se inaugure el CaixaForum, el ilustre colega de HyM y Pritzker local Rafael Moneo, da por concluida, tras una complicadísima travesía (1998-2007), la ampliación del Museo del Prado [fig.15], cuyo "cubo" preserva un claustro ni tan antiguo, ni tan especial como para haber levantado tanto revuelo³⁷... Signos, al fin y al cabo, de la ciudad global, en el centro mismo de la vieja polémica entre historia y arquitectura.

Concluida la primera década del XXI ¿queda "pato"... para rato? La Fundació Tàpies antes citada ha sido reinaugurada recientemente tras la intervención del equipo Ábalos-Sentkiewicz (2007-2010) que, frente a otras estrategias, propone superar el minimalismo para iniciados mediante una arquitectura aparentemente invisible, uniformada por el color blanco de unas superficies que cubren a conciencia, en el interior del edificio, los excesos formales del postmodernismo local de la primera reforma. Quizás después de tantos iconos, los signos se agotan, y los complicados poliedros facetados en mil caras, a cualquier escala y en cualquier material, serán sustituidos por una nueva atmósfera transparente capaz de disolver, por fin, las fronteras entre obra de arte, producción cultural y patrimonio arquitectónico [fig.16].