

Poética i Arquitectura

Sostres y su Noticiero Universal

Coque Bianco
Mayo 1980

Aquest treball del professor Coque Bianco posa en evidència l'interès de l'anàlisi d'edificis arquitectònicament rellevants, quan aquest anàlisi es fa endinsant-se en la naturalesa arquitectònica de l'edifici.

Va ésser fet dis del curset "Poètica i Arquitectura" en el curs 1979-1980, curset a partir del qual vaig escriure el llibre "Poètica i Arquitectura".

Josep Muntañola Thornberg

28



"... se tiene la sospecha que el ostracismo es una invención de los discípulos preocupados por la ortodoxia"...

Bruno Reichlin

1.— El Noticiero Universal. 1963-1965

Se trata de un edificio poco analizado y mal conocido, que paradójicamente ha despertado los halagos y la admiración de los allegados a nuestro mundo arquitectónico pero casi siempre desde posiciones oscurantistas, incapaces de develar sus claves y su aparente hermetismo.

Las razones de ello pueden encontrarse en la peculiar situación fronteriza del lenguaje usado por Sostres para fabricar una obra que se ubica entre la adaptación y la transformación del medio en que se inserta (en un sentido más amplio que el exclusivamente físico). También hay que reconocer que su propia carga poética es más fácil de intuir que de reflexionar y, en este sentido es ineludible dejar de referirnos a la personalidad tan atra-

yente como crítica, tan compleja como escéptica de su autor.

Uno de los síntomas de este extraño "desinterés reverente" por la obra del N.U. es la inexistente conservación de los planos originales que hubieran servido para descubrir el proceso gráfico-proyectual como pista poética seguida en nuestro caso. (Ni el FAD ni el COAC, ni el propio periódico los poseen). El material utilizado para este análisis ha sido recogido personalmente de visitas al edificio y de un levantamiento in situ. También de diversas publicaciones.

Es interesante hacer un *repaso descriptivo* del edificio previo a su análisis pormenorizado. Es un edificio destinado a albergar las oficinas y talleres de un periódico como ampliación de su antigua sede. La nueva construcción ocupa una parcela entre medianeras correspondiéndose en alzado a cada una de las plantas del edificio vecino.

La arquitectura que le rodea responde básicamente al programa residencial tradicional del ensanche barcelonés incluida la del edificio preexistente que ha sufrido un cambio de uso como tantos otros en este enclave.

La planta tipo original está libre de elementos estructurales y particiones divisorias. La planta baja posee un mínimo y claro intento ordenador desde la puerta principal hacia el núcleo de comunicación vertical. La fachada interior es un muro cortina que ventila a un patio propio, sin comunicarse al patio central de la manzana.

La fachada principal es un plano sin salientes ni retranqueos de ningún tipo y cuyas 28 ventanas iguales se disponen cuatro bandas horizontales. La parte baja de esta fachada tiene un tratamiento de materiales considerablemente distinto a la parte superior.

Esta fachada tiene independencia constructiva aunque la disposición de las ventanas sufre variaciones para adaptarse a las distintas alturas libres entre forjados.

2.— La fidelidad al lugar.

La primera cualidad por apuntar de la actuación de Sostres quizás sea la fidelidad a la idea urbana del trazado de Cerdá. Aquella "línea definida con estilete" merece por parte

28

"... una obra que se ubica entre la adaptación y la transformación del medio en que se inserta..."

61

de Sostres un gesto análogo. La proyección planimétrica del plano de la fachada se corresponde exactamente con la anterior. La línea de Cerdá es una idea, no implica un estilo. Su traducción poética en el N.U. la convierte en una membrana tensa donde predomina menos su espesor que su laminaridad. Su proyección es otra línea como condición de adherencia al plano de Cerdá. La palabra plano en el Plan de Cerdá y la palabra plano en la arquitectura de Sostres aquí son coincidentes.



62 29

“...la línea de Cerdá es una idea, no implica un estilo. Su traducción poética en el N.U. la convierte en una membrana tensa donde predomina menos su espesor que su laminaridad. Su proyección es otra línea como condición de adherencia al Plano de Cerdá...”

Así el edificio parece ligarse no tanto al ensanche construido como a esa idea análoga de lo que la retícula Cerdá pudo llegar a ser. Pero también posee todas las características de fidelidad reinterpretativa de la arquitectura de los Maestros de obras en la primera fase del ensanche. Atributo ligado al interés de respetar lo que se había dado en llamar “las preexistencias ambientales”.

Es el propio Sostres que afirma en relación al paisaje natural y por extensión al paisaje urbano que... “la problemática gira alrededor del intento de hacer posible una *compatibilidad entre conservación y transformación* a través de una nueva metodología y de una nueva actitud. Para el arquitecto, lo que básicamente importa es aquilatar en que proporción los cambios operados en los valores visuales podrán afectar negativamente el ambiente humano”...

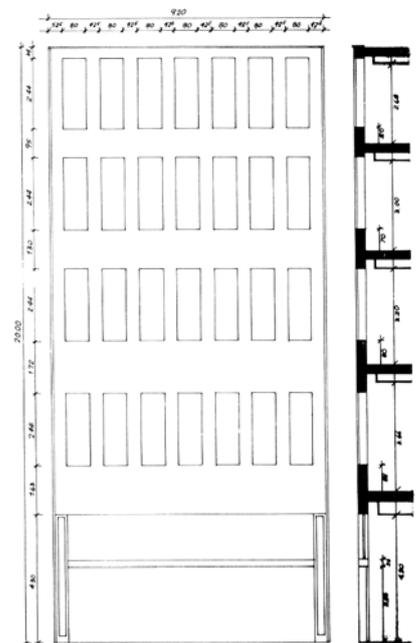
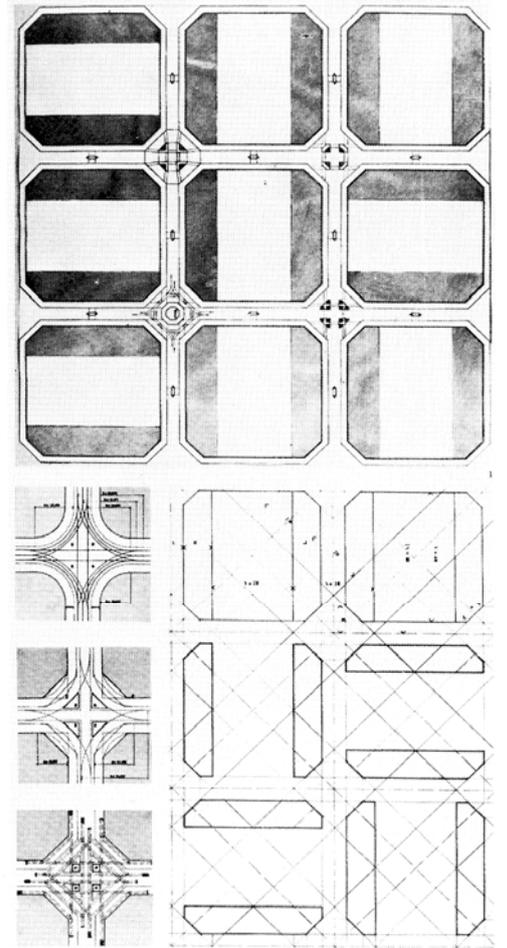
y agrega... “para llegar a una armonía y articulación de todas las alteraciones con el ambiente total, es necesario considerar cualquier tipo de construcción como simples objetos en un vasto espacio. Es frecuente que muchas obras de arquitectura, excelentes en sí mismas, se conviertan, en relación con la preexistencia ambiental, en puras abstracciones, sin ningún género de articulación con todo lo que les rodea”... (1)

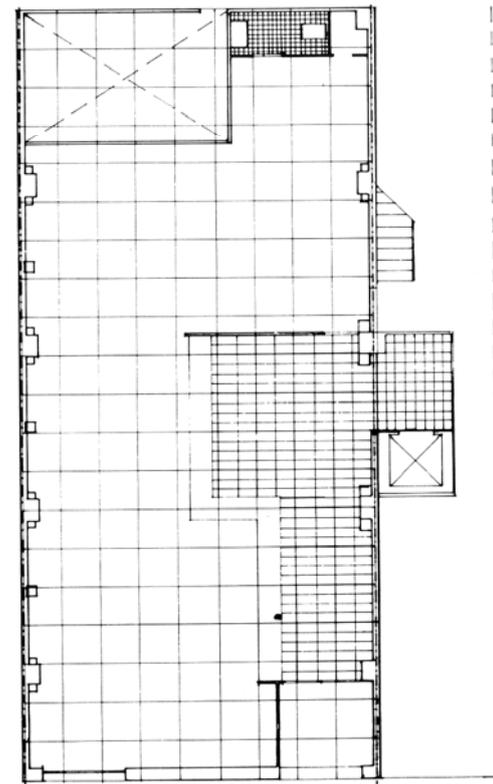
El edificio del N.U. es un volumen arquitectónico que, como atributo urbano positivo, posee la capacidad suficiente para “cubrir un vacío” y restañar una herida mediante una operación cicatrizante, utilizando mecanismos sencillos y obvios, que son seleccionados análogicamente tras un profundo proceso de reflexión sobre el repertorio de sugerencias de la arquitectura de la ciudad preexistente:

- la primacía de la planaridad de las fachadas.
- la escala habitual de las plantas bajas.
- la proporción de las aberturas.
- la significación de la línea de remate.
- el trabajo tradicionalmente tensional y estático del muro.

Se trata de una condensada selección de rasgos fundamentales, nunca de anécdotas, y es este procedimiento selectivo lo que permite poner en práctica las maniobras básicamente reinterpretativas, innovadoras y creativas.

No se intenta la copia literal ni la creación de un nuevo arquetipo, sino la reelaboración de lo esencial del contenido de lo que se selecciona como materia de sugerencia oportuna.





En este sentido es Sostres que manifiesta: "queda mucho por hacer al arquitecto, aún dentro de esta época indiferenciada y poco brillante. Las exigencias de la civilización imponen nuevos deberes, y ahora como siempre, conviene aquilatar debidamente los límites de su propia responsabilidad. Adivinar en cada momento cuáles son los cabos que debe atar, y dónde y cuándo su oportuna intervención puede coordinar energías y posibilidades dispersas"... (2)

3.— El edificio es la fachada.

Antes de pasar al estudio específico de la fachada como elemento arquitectónico; que se vuelve tema central de análisis, es necesario hacer algunos comentarios sobre la planta y la sección.

La organización de la planta baja demuestra la intención de sugerir un itinerario elemental desde la ubicación de la puerta de entrada al edificio hasta la encrucijada con el eje de incidencia del núcleo vertical. Este recorrido se realiza a través de un primer *recinto de transición* entre la calle propiamente dicha y el interior. Traspasado este umbral aparecen una serie de elementos que sirven de referencia para ordenar *el itinerario*:

- el mostrador articulado.
- la diferenciación de pavimentos.
- el desarrollo de la luminaria corrida que juega desde su incrustación en el falso techo como indicador de dirección.

Así, llegamos a un *distribuidor virtual* situado en el eje geométrico de la planta y a partir del cual se tienen tres opciones:

- a) continuar en forma recta hacia el fondo de la planta.
- b) enfrentarse al puesto de información.
- c) dirigirse al nuevo ámbito de espera y comunicación flanqueado por la escalera y el ascensor.

El análisis compositivo y dispositivo de planta, sección y alzado se vuelve sorprendente al descubrir que, por debajo de una coherente distribución espacial y disposición de elementos, subyace una estructura de líneas, formas y proporciones que corresponden a los principios de la geometría armónica pura. Así, en el caso de los subámbitos en que puede dividirse la planta baja aparecen cuadrados y rectángulos armónicos sucesivos, en tanto que la sección del edificio se inscribe en su totalidad en una unidad cuadrada, consecuentemente el rectángulo-planta del edificio y el rectángulo-fachada resultan de proporciones y superficies idénticas.

Finalmente, es la fachada la que puede leerse como fruto de un sistema combinatorio de cuadrados y rectángulos que, al unirse, determinan nuevos rectángulos de proporciones idénticas a las iniciales. Las diagonales de la serie de rectángulos así obtenidos trazan una red de líneas perpendiculares sobre la lámina de la fachada.

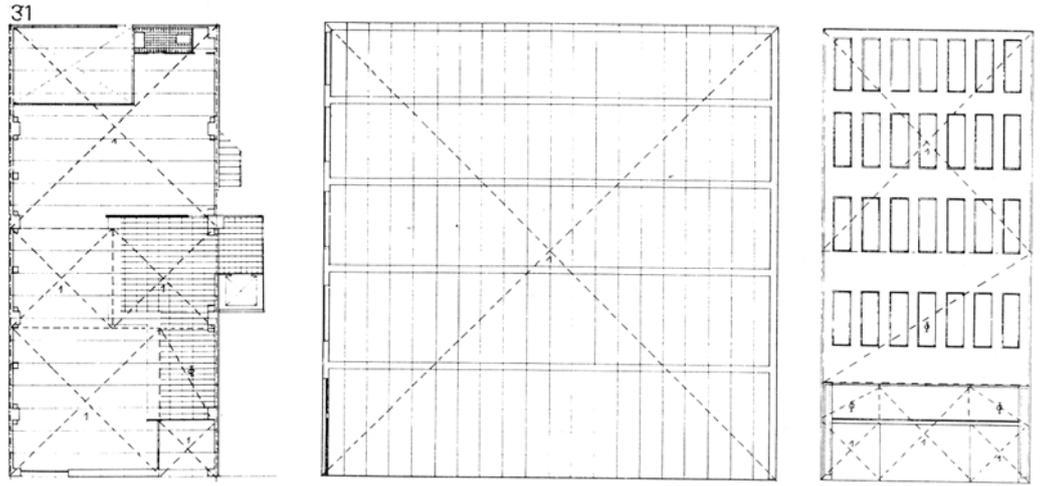
Las tres bandas superiores de ventanas quedan inscritas en un cuadrado, mientras que la banda inferior con sus respectivos huecos y macizos lo hace en un rectángulo. Φ

Esta visualización armónica refuerza la lectura de esta banda inferior de huecos como la más separada e independiente jugando un importante papel en la escala del edificio. En la parte baja de la fachada aparece la posibilidad del análisis armónico con la aparición de cuadrados y rectángulos áureos en correspondencia con las subpartes de llenos y vacíos.

30

"... esta referencia a la proporción armónica pone en evidencia una intención ordenadora, producto de una voluntad matemática al servicio de la más justa composición, y como paso intermedio y necesario del ritmo al encantamiento..."

63



31
Planta, sección y alzado. En la planta baja aparecen cuadrados y rectángulos armónicos sucesivos, en tanto que la sección del edificio se inscribe en su totalidad en una unidad cuadrada; consecuentemente el rectángulo-planta y el rectángulo-fachada poseen proporciones y superficies idénticas.

32
La fachada resulta de un sistema combinatorio de cuadrados y rectángulos que, al unirse determinan nuevos rectángulos de proporciones idénticas a las iniciales.

33
“... desde el interior se recupera la idea de un paisaje urbano ordenado y modulado...”

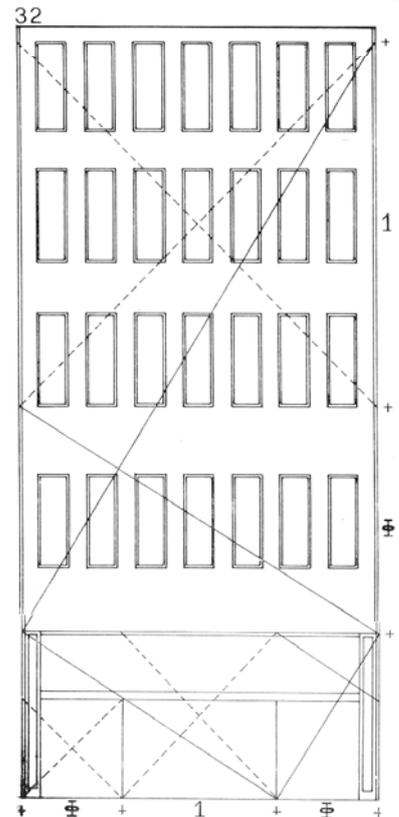
Toda esta referencia a la proporción armónica pone en evidencia una intención ordenadora producto de una voluntad matemática al servicio de la más justa composición y como paso intermedio y necesario del ritmo al encantamiento.

4.- La fachada. Aparición de elementos de la tradición arquitectónica.

Podemos afirmar que existen dos tipos de decisiones que actúan sobre la composición de la fachada: aquellas que son aplicación de elementos de la isotopía “arquitectura tradicional” y aquellas que podemos denominar como elementos nuevos. (3)

En el primer caso, los más destacables son:

- la disposición simétrica de los huecos en relación a los llenos de tal forma que el eje de la composición coincida con la tira central de ventanas, atribuyendo a ésta un papel decisivamente integrador.
- la disposición axial de los huecos y llenos de la planta baja cuyos planos laterales (ventana-escaparate y puerta principal) permanecen como alas retrasadas equivalentes con respecto al lleno perfectamente centrado en el eje de simetría principal.
- la elección de las ventanas verticales, que insertadas en el muro connotan inequívocamente que éste cumple tradicionalmente funciones estáticas.
- el estilo de tratamiento más bien “rústico” o “doméstico” de la planta baja que contrasta con el elaborado “tecnológico” del plano superior, y que con-



nota como basamento del edificio, enfatizando su ligamen con la tradición de uso de los bajos del Ensanche.

5.— La fachada. Aparición de elementos nuevos.

- a) *la autonomía del plano principal de la fachada* que se pone de manifiesto a partir de su propia lógica constructiva; de su independencia funcional con respecto al programa interior y a la disposición modular de las series de aberturas semejantes.

Es importante ver como las diferentes alturas de los antepechos interiores de ventanas están más definidos por una intención compositiva exterior que por razones de orden funcional interno.

Uno de los efectos de las aberturas es proporcionar una referencia a la escala humana. La impresión de serenidad basada en la igualdad de lo que sucede en cada planta. Pero, al mismo tiempo, su función compositiva se transforma en relación con las diferentes dimensiones parciales de las bandas horizontales de los "llenos".

Es cuando *las ventanas iguales adquieren diferente función* afirmando una lectura ascensional en las tres hileras superiores y por el contrario una percepción más bien horizontal (en longueur) en la banda inferior más cercana al espectador callejero.

- b) *la carencia de cornisa como remate* y la aparición en su lugar de una mínima línea de acabado especula como traslación metonímica de la presencia contigua de las cornisas de los edificios adyacentes. La presencia de las mismas tiende a ser leída y "sentida" con una intención dinámica de cierre del plano, provocando una *línea de tensión* que es la propia del final superior de la fachada.

El sentido de presión vertical ascendente de las tres bandas de ventanas superiores y su cada vez más cercana proximidad a medida que decrecen los antepechos a esta línea límite, enfatiza esta percepción.

- c) *la resolución metafórica del tipo de ventana escogido* con relación a la tradicional abertura del edificio residencial del ensanche barcelonés funciona como referencia integradora.

La coincidencia de proporciones (que en el caso de la abertura del edificio vecino es casi idéntica) y la forma y número en que estas ventanas se disponen sobre el plano de la fachada refuerzan el sentido de plano estirado. La colocación totalmente enrasada de las ventanas con el plano tiene el sentido de provocar una especie de disolu-

ción de límites entre abertura y plano murario. La búsqueda "relación por proximidad" de los componentes aberturas y llenos, y la elección del número de elementos resultan decisiones proyectuales encaminadas a conseguir el mismo fin pero que pueden interpretarse junto a las anteriores como una puesta en marcha de estrategias que actúan simultáneamente yuxtapuestas y condensadas.

- d) *la percepción de que la fachada posee partes diferenciadas* por la diversidad de tratamientos y por el uso de elementos singulares que sirven de transición entre las partes y que en el caso del plano principal recomponen un *marco* que acaba por redefinir su propia identidad.

Estos elementos son:

- la banda horizontal intermedia que se lee como apeo y transición entre la planta baja y el plano superior.
- las juntas metálicas que remarcan las líneas de medianería.
- la "presencia virtual-carencia de hecho" del remate tensional.

- e) el interés por la *reiteración de elementos semejantes*, la misma abertura repetida exactamente 28 veces sin excepciones, y *la búsqueda de la modulación* que se explicita también en el despiece de la piedra artificial que reviste el plano.

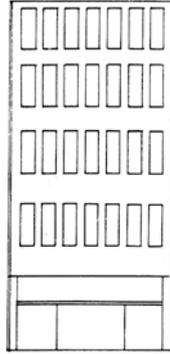
Estas decisiones aseguran el tono anti-retórico, uniforme y repetible, en cierta forma anónimo, severo, exacto, clásico, de la fachada.

- f) *la innovación tecnológica conceptual* que supone la decisión de construir la fachada como "forjado cerámico vertical" convenientemente armado, que permite la sustitución de las piezas de relleno por los vacíos cuando resulta necesario, facilitando el camino de la última composición.

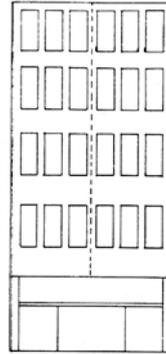
Esta alternativa de orden constructivo supone una gran carga reflexiva y profundo vigor técnico, siendo perfectamente coherente con el sentido autónomo de la fachada y con su expresión simbólica.

- g) *la lectura de la fachada desde el interior* nos permite interpretar que su independencia significa libertad de disponer de ella misma en toda su amplitud. La planta puede ser subdividida pero al permanecer libre y abierta se recupera a través de la fachada esta idea del paisaje urbano ordenado y modulado, lo contrario al caos en toda su magnitud.

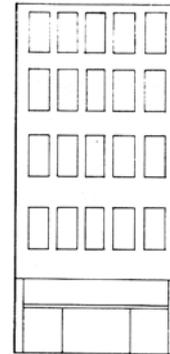
34



EL MURO CON FUNCION ESTATICA



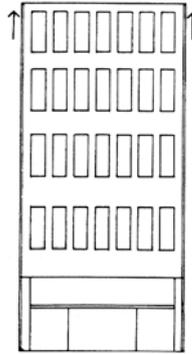
POSIBLE FISURA VISUAL



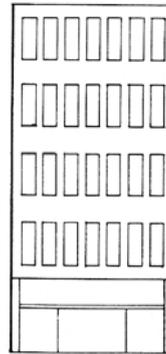
PERDIDA DE TENSION

34

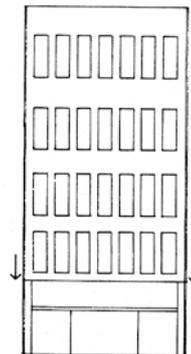
Serie gráfica ilustrativa de diferentes posibilidades compositivas variando la cantidad de ventanas, su tamaño y situación en el plano de la fachada comparándolas con la opción de sostres.



TENSION ASCENDENTE



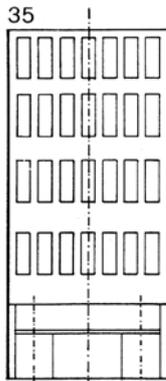
HORIZONTALIDAD



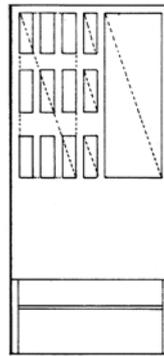
REVERSIBILIDAD TENSION DESCENDENTE

35

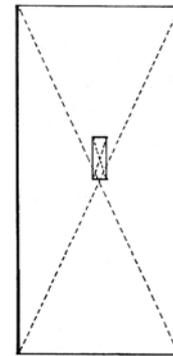
Serie gráfica ilustrativa de distintas decisiones y maniobras compositivas que actúan simultáneamente yuxtapuestas y condensadas.



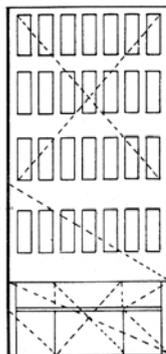
SINETRIA



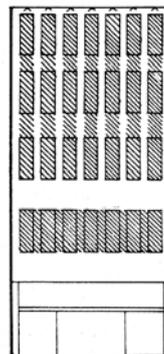
PROPORCION SUBCONJUNTOS



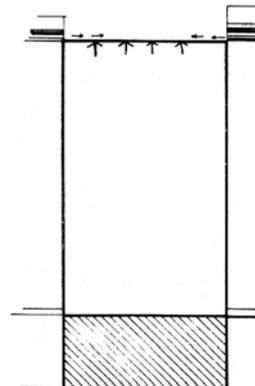
PROPORCION



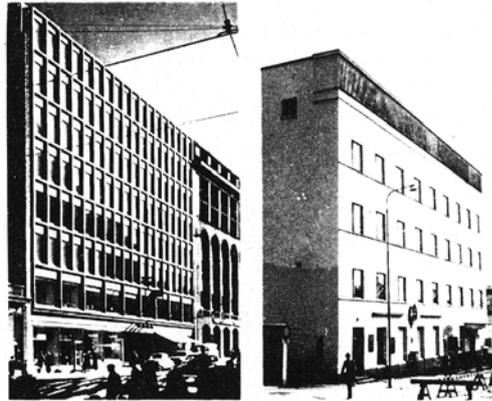
PROPORCIONES



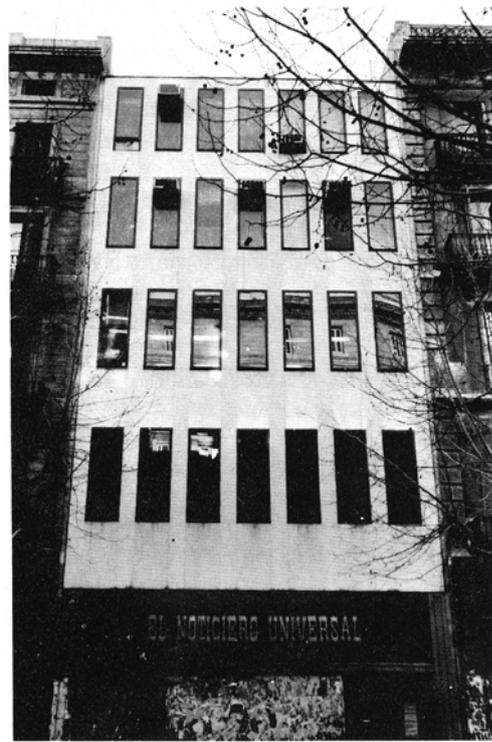
FUNCION DE LAS VENTANAS



PARTES DE LA PACHADA EL PLANO ENMARCADO



36 Alvar Aalto, Edificio comercial "Rautatalo". 1953. Helsinki. Libreria Universitaria. 1962. Helsinki.



37 El Noticiero Universal.

38 Edificios de la calle Lauria en Barcelona. Arquitectura del ensanche de Ildefonso Cerdá.



6.— La fachada. Espejo del alma.

Entre los diversos significados aristotélicos de *mimesis* se puede aplicar al N.U. aquel que hace mayor énfasis en el sentido de *recreación*. El N.U. es evidentemente algo más que una copia y si bien connota una iteración productiva de otras arquitecturas, adiciona valores específicos que lo distinguen. Siendo el resultado de una *praxis* como acción reflexiva con un objetivo final y evidentemente vinculada a una elección de temas reelaborados.

Si, como afirma Colquhoun... "la única innovación constructiva que se adoptó a comienzos del siglo XX, fue la *estructura tensil* y ésta se convirtió en una de las formas simbólicas del "funcionalismo"(4) podemos decir que el N.U. asume esta carga simbólica. Pero también provoca una *síntesis novedosa* entre este "aspecto puro" y la participación del "efecto muro con función estática" que reaparece simultáneamente al interés de que las ventanas enrasadas compartan esta sensación de piel tirante extendida sobre el edificio. (A la manera de Le Corbusier cuando usa el muro cortina en el cual la carpintería está perfilada y proporcionada de tal modo que preserva la integridad del plano).

El *elemento arquitectónico ventana* es un hallazgo fundamental en la arquitectura del N.U. Se convierte en clave concentrada del mensaje.

Para comprender adecuadamente su significado debemos saber que implica un "desplazamiento" y una dependencia respecto de la semántica residual de la ventana tradicional. Su forma, dimensiones y proporciones análogas, su disposición seriada y reiterada, su agrupamiento en cadenas semejantes de siete unidades. La manera combinatoria de relación proporcional con el muro. Son todas condiciones a su especialísima significación compositiva.

En este sentido, *recuperar la ventana vertical* y disponer de ella en estas circunstancias significa que estamos en el caso opuesto de la *fenêtre en longueur* (que al sustituir la sucesión de ventanas verticales modifica la fachada de tal manera que corre el peligro de perder toda coherencia debido a la eliminación de los elementos estáticos) y también muy lejos de la ventana aislada tradicional que usa Le Corbusier como *trou dans le mur* (donde la transformación es inversa pasando de elementos en serie a elemento singular).

El componente ventana como módulo repetitivo cumple una condición particular, más allá de su simple racionalidad ya que se organiza y dispone según una lógica conceptual que persigue una intención arquitectónica.

El carácter formal del edificio y su expresión simbólica se alterarían sustancialmente si variásemos su tamaño y su situación. Sabemos que un edificio nunca equivale a la mera suma de sus partes.

Entre las lecturas posibles de la fachada está la que se realiza a partir de un *recorrido ex-*

terior direccionado en coincidencia con la calle. La *visión lateral* del plano resalta la capacidad de adherencia a la arquitectura circundante y de encaje perfecto en la manzana.

Invita a la percepción de la manzana en su totalidad a través del desplazamiento del espectador que la recompone en el tiempo y que se identifica a su vez con el espacio urbano. Sin embargo, existe un momento en el recorrido que es de enfrentamiento con la fachada. Y esa *frontalidad* revaloriza la autonomía de la misma, su simetría, sus proporciones, sus detalles.

Este recorrido exterior no es un itinerario tipo "promenade architecturale" que nos introduciría dentro de la arquitectura; en todo caso, se trata de un *itinerario urbano* que nos reintroduce en la ciudad, en su propia coherencia espacial, y es aquí donde se descubre la intención revitalizadora del espacio urbano en la fachada del N.U. Su propia entidad nunca es privativa sobre las coordenadas integradoras y adherentes a la ciudad. Es un resultado de ellas.

La fachada del N.U. es un espejo del alma. No como noción física que refleja literalmente una imagen análoga. No es un espejo sensible, es una creación intelectual.

El valor de esta metáfora podría quedar mejor ilustrado si decantáramos la doble acepción del término reflexión. El espejo que refleja y es reflejado. El espejo que es producto de una reflexión y que, a su vez, invita a reflexionar. Ambas imágenes ambivalentes son claves intelectuales de interpretación.

Este espejo refleja el alma, la esencia de la arquitectura de los maestros de obras del ensanche barcelonés pero también el alma de la arquitectura de los maestros del movimiento moderno. Este espejo nos hace reflexionar básicamente sobre el lenguaje utilizado en tan atractiva síntesis de ambigüedad y también en su propio valor de traslación metonímica de otras arquitecturas aquí representadas y de los signos hasta aquí desplazados. En este sentido creemos descubrir la actitud secreta que esconde la obra como producto de un procedimiento iconográfico muy amplio y complejo.

Parece evidente que Sostres con su reconocida postura crítica, su necesidad de "estar al día", su capacidad de elaboración, recurra al enorme bagaje de referencias más o menos familiares para manipularlas en esta "zona de libre elección" y en esta "particular ocasión". A propósito del *quehacer poético*, es oportuno recordar la propuesta de Maldonado que sugiere que el área de la intuición pura debe basarse sobre un conocimiento de las soluciones dadas en el pasado a problemas parecidos, y que la creación es un proceso que consiste en adaptar a las necesidades del presente formas derivadas, bien de necesidades pretéritas, bien de las ideologías estéticas del pasado.

Y es el propio Sostres quien hace suya la siguiente declaración de principios de J.M. Ri-



39
 "... la obra como producto de un procedimiento iconográfico muy amplio y complejo..."

chards... "en arquitectura no es necesario que cada uno haga su propia revolución para evitar así el ser calificado de plagario; ya que el edificio debe ajustarse a un destino concreto, es conveniente que el arquitecto disponga de una serie de modelos debidamente experimentados para integrarlos a su proyecto. La elección adecuada y el tratamiento de la composición pueden, por sí solos, distinguir tal acto del simple plagio de las formas creadas por los innovadores, los cuales periódicamente proporcionan nuevas ideas y direcciones a seguir"...

Y él mismo agrega... "la verdadera obra de arte nace de un acto selectivo de autolimitación, y éste es un buen camino para llegar a la perfección, en términos artísticos"... (5)
 La fachada del N.U. no pretende ser una actuación arquetéptica. En todo caso, debe

apreciarse en la línea del *entendimiento normativo* postulado desde una posición de adelantado historicismo.

Entendemos la validez histórica de una obra por su capacidad de reflejar otras obras con valor histórico. *Historicidad* que se halla en el polo opuesto de las obras carentes de ese valor, que surgen producto del despiste cultural o del coqueteo con la moda de turno, incapaces de asumir un carácter crítico y creativo.

El N.U. cristaliza una especie de "saber histórico" al transformar los signos neutros heredados del lenguaje de la arquitectura en signos expresivos. Procedimiento realizado a través de una utilización apropiada de ese lenguaje, con capacidad para subvertir sus valores mediante una praxis concreta.

NOTAS

(1) Op. Cit. "Paisaje y Diseño". Josep María Sostres. Pub. en "Cuadernos de Arquitectura" núm. 64, 1966.

(2) y (5) Op. Cit. "Creación Arquitectónica y Manerismo". Josep María Sostres. 1956.

(3) Si definimos, de acuerdo con Reichlin como isotopía "toda iteración de una unidad lingüística"

(4) Op. Cit. "Arquitectura moderna y cambio histórico". A. Colquhoun. 1978. Ed. G. Gili.