JOSÉ YÁRNOZ LARROSA

Ensayo

En otras partes y ocasiones varias defendí la necesidad de establecer entre nosotros la crítica de arquitectura, crítica cordial y afectiva de nuestra propia labor y de nuestras propias obras, no chisme banal y maldiciente; tampoco comentario siempre elogioso, poco leal o adulador.

Observé cómo preferimos el comentario de este orden, oscuro y murmurador, a la crítica fuerte y objetiva, equivalente a una disección en vivo, analítica y fecunda, de nuestro esfuerzo.

La beocia profesional propende a la cortesía hipócrita; optamos por el cumplido halagador y ponderativo, desdeñando la observación fina e inteligente, que quizás nos revelaría una omisión de concepto, una crisis del gusto o de la intención estética.

La egolatría nos lleva a menudo a solidarizarnos absolutamente con la propia obra, al punto que preferimos admitirnos moralmente monstruosos que reconocernos artísticamente incapaces de llevar a término una obra arquitectónica estimable.

No supone esto la afirmación de que nada haya de común entre el artista y la obra por él concebida y ejecutada, que ello equivaldría a desconocimiento de un hecho vulgar, sino que, aun siendo hombre y obra inseparables, el hecho de no alcanzar maduros frutos, o el de quedarse a medio camino en el propósito intentado, nada dice acerca de las calidades morales del que tomó a su cargo el empeño, siendo, por el contrario, bien común, beneficio que a todos alcanza, investigar las causas de que tal suceso acaeciese. Mayor bien aun si se considera con cuánto desacierto y desconocimiento de los fundamentos del arte arquitectónico acostumbran a enjuiciarnos los hombres pertenecientes a otras disciplinas.

Si educador puede ser el examen analítico de la obra arquitectónica realizado comprensivamente, mucho más ha de serlo el examen autocrítico sincero de la propia obra, porque nadie mejor que el artista autor podría decir a los demás cuál fué el proceso intelectual de sus ideas, cuáles los motivos justificativos de una tendencia, las fuentes de inspiración, las obras logradas según su intento y los problemas que quedaron sin resolver.

Mas no siendo presumible que esto se haga, si algo quiere intentarse, dentro de esta orientación, habrá de ser partiendo el crítico del conocimiento personal que haya alcanzado del artista, de su cultura, de su formación y de sus gustos o preferencias, y esto no siempre es asequible.

En el caso de Yárnoz Larrosa no es fácil lograrlo; de otros hombres más espontáneos y efusivos, amigos de conversar, partidarios del intercambio de sus ideas con las ajenas, del cultivo del diálogo, puede deducirse cuál sea su credo estético; mas de este hombre, si algo quiere decirse, será fundado en la pura in-

terpretación, bien de su obra ya ejecutada, cuyo proceso evolutivo se desconoce, o de las calidades externas de su figura física; porque todo lo demás en él no es fácil aprehenderlo: tan por lo íntimo y circunscrito por el cauce corporal va el caudal de sus ideas.

Recientemente, Yárnoz Larrosa oía comentar a un su amigo la diferente significación ideológica de determinadas personas, entre las cuales se encontraba comprendido, y ante un juicio categórico de interpretación y encasillamiento que le afectaba, le oí exclamar, preciso y breve, concreto y terminante: «Difícil eso; por ejemplo, ¿sabe usted acaso cuál es mi significación, cuáles mis ideas acerca de...?» Fué una revelación y la solución de un problema: Yárnoz Larrosa es un hombre que deliberadamente se reserva para sí mismo. Y no por hipocresía, sino por condición espiritual discreta, silenciosa y modesta. No se cree con derecho a perturbar la vida intelectual de nadie, las preocupaciones de cualquiera, con una observación o emitiendo un pensamiento.

Así, no siendo, como no es, un hombre teórico y sí de acción, trabajo y método; un hombre real, de «verdad», de carne y hueso, permanece siempre alejado de cuanto le rodea, y acierta en cada momento con la expresión física indiferente y hasta con el gesto menos humano de los conocidos: con el gesto diplomático, desorientador y desconcertante.

Pero encuadrado dentro de estas líneas rígidas y frías, de vez en cuando acusa el gesto físico un pensamiento irónico y mordaz que un concepto de cortesía extremada poda y recorta, somete y retrae apenas expresado.

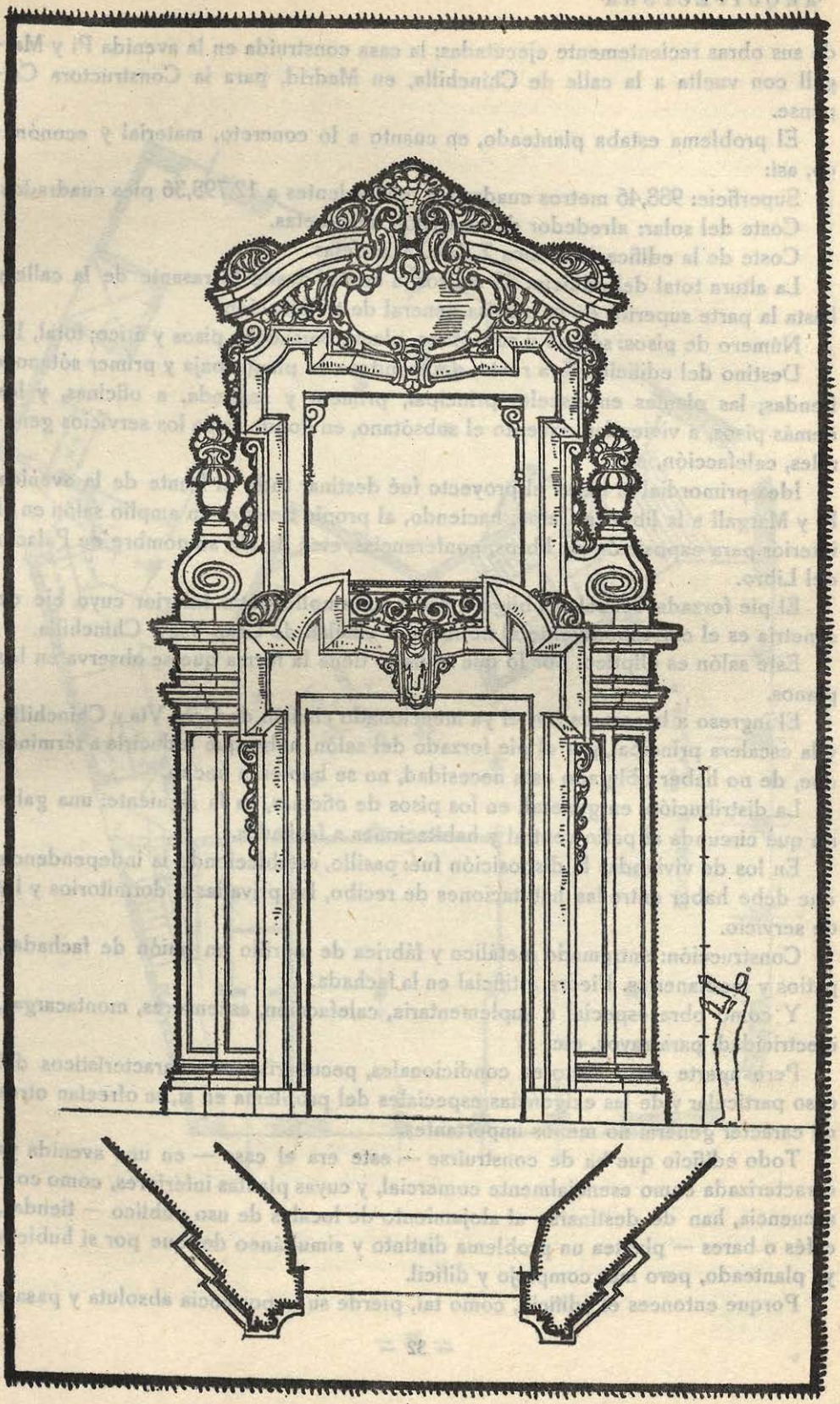
Personalmente parece un clásico, por su rigidez hierática, su serenidad imperturbable, su equilibrio perpetuo, y es, sin embargo, un barroco espiritual formidable: porque es frecuente sospechar en él que unas palabras dichas en alta voz son el final de un proceso intelectual íntimo, de un pensamiento completo, al modo de volutas, hoja de acanto u otro ornamento exuberante del barroco, que aparece más acusado y definido que el elemento arquitectónico esencial.

Por el contrario, su obra parece barroca si se juzga de ella por sus apariencias externas o aspectos concretamente formales: ornamentos escultóricos o geométricos; siendo, en esencia, clásica si se considera la estructura, las masas, los volúmenes que definen en cada caso el edificio construído y ya logrado.

Para mejor demostrar esto sería preciso analizar la total labor de Yárnoz Larrosa, no sólo su arquitectura, sino también sus escritos, particularmente el último de investigación (1). En una y otros aparecería siempre el gusto por la fórmula tranquila, reposada y transparente, donde la razón es puro esquema, capaz no sólo de mantenerse en equilibrio estable por sí mismo, sino de así expresarlo, y donde, detrás de cada palabra, concepto, línea o masa o sistema de ellos, hay siempre una justificación orgánica.

No ha de faltar ocasión propicia para que tal trabajo de crítica completo sea efectuado, porque así lo merece la calidad elevada y representativa de Yárnoz Larrosa dentro de la profesión. En tanto esto ocurre, ensayaré el análisis de una

(1) Véase el número 65 de ARQUITECTURA; septiembre de 1924.



Croquis para la portada del edificio de la Constructora Calpense en la Avenida de Pi y Margall, de Madrid.

Arquitecto: José Yárnoz Larrosa.

de sus obras recientemente ejecutadas: la casa construída en la avenida Pi y Margall con vuelta a la calle de Chinchilla, en Madrid, para la Constructora Calpense.

El problema estaba planteado, en cuanto a lo concreto, material y económico, así:

Superficie: 988,46 metros cuadrados, equivalentes a 12.798,36 pies cuadrados.

Coste del solar: alrededor de un millón de pesetas.

Coste de la edificación: unos 2.700.000 pesetas.

La altura total del edificio: 35 metros, a contar desde la rasante de la calle y hasta la parte superior de la cornisa general de terminación.

Número de pisos: sótano y subsótano, planta baja, ocho pisos y ático; total, 12.

Destino del edificio: para renta, dedicándose la planta baja y primer sótano a tiendas; las plantas entresuelo, principal, primera y segunda, a oficinas, y los demás pisos, a viviendas, excepto el subsótano, en donde están los servicios generales, calefacción, etc.

Idea primordial al hacer el proyecto fué destinar todo el frente de la avenida Pi y Margall a la librería Calpe, haciendo, al propio tiempo, un amplio salón en el interior para exposición de libros, conferencias, etc.; de ahí su nombre de Palacio del Libro.

El pie forzado del salón obligó a hacer un amplio patio interior cuyo eje de simetría es el correspondiente al normal del chaflán de Gran Vía y Chinchilla.

Este salón es elíptico, por lo que el patio tiene la forma que se observa en los planos.

El ingreso a la casa es por el ya mencionado chaflán de Gran Vía y Chinchilla, y la escalera principal, por el pie forzado del salón, hubo que reducirla a términos que, de no haber obligado esta necesidad, no se hubieran hecho.

La distribución, en general, en los pisos de oficinas, es la siguiente: una galería que circunda al patio central y habitaciones a fachadas.

En los de viviendas la disposición fué: pasillo, estableciendo la independencia que debe haber entre las habitaciones de recibo, las privadas o dormitorios y las de servicio.

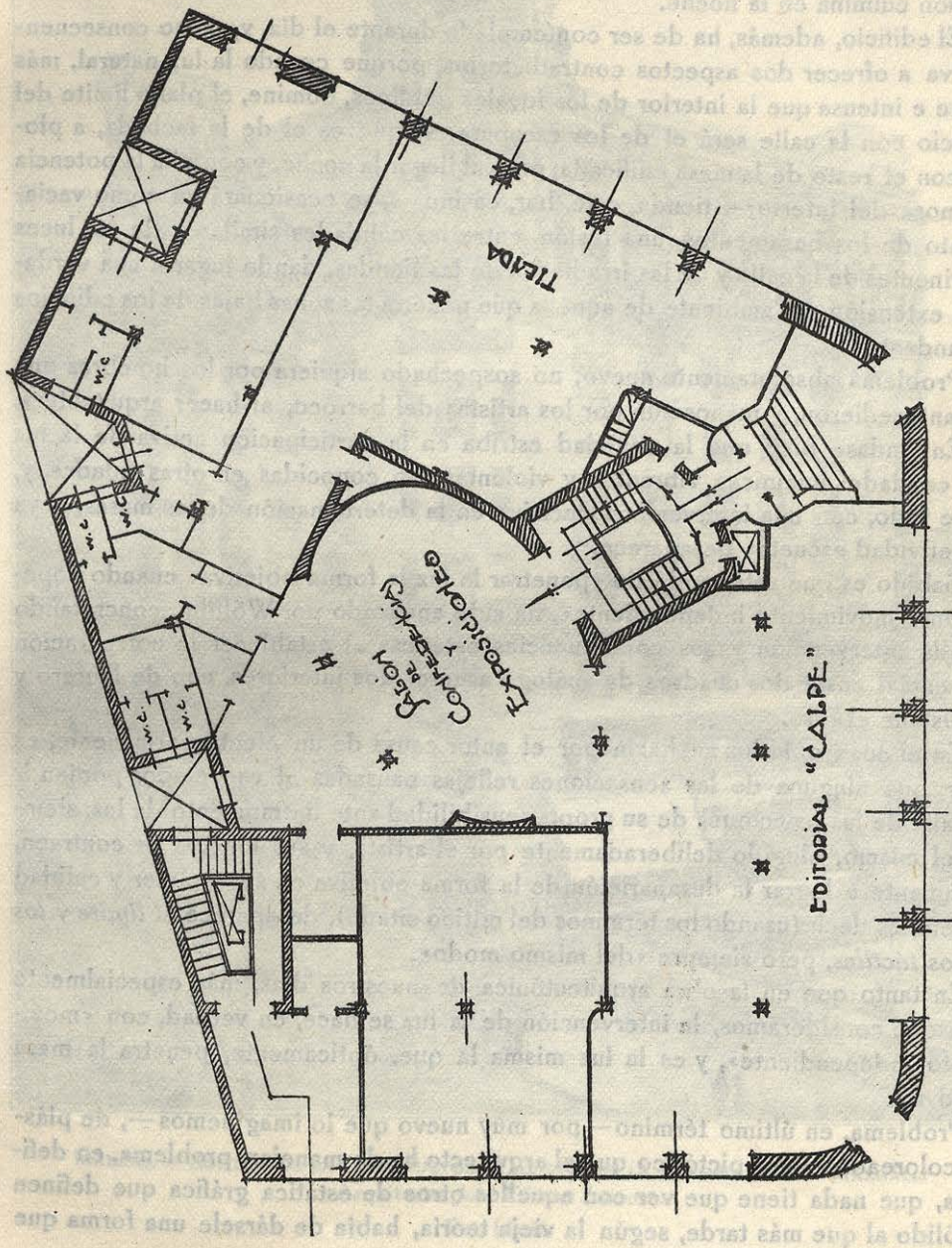
Construcción: entramado metálico y fábrica de ladrillo en unión de fachadas, patios y medianerías. Piedra artificial en la fachada.

Y como obra especial o suplementaria, calefacción, ascensores, montacargas, electricidad, pararrayos, etc.

Pero aparte estos factores condicionales, peculiarísimos y característicos del caso particular y de las exigencias especiales del problema en sí, se ofrecían otros de carácter general no menos importantes.

Todo edificio que ha de construírse — este era el caso — en una avenida ya caracterizada como esencialmente comercial, y cuyas plantas inferiores, como consecuencia, han de destinarse al alojamiento de locales de uso público — tiendas, cafés o bares — plantea un problema distinto y simultáneo del que por sí hubiera ya planteado, pero más complejo y difícil.

Porque entonces el edificio, como tal, pierde su importancia absoluta y pasa a



Edificio de la Constructora Calpense en la avenida Pi y Margall, de Madrid. — Planta baja.

Arquitecto: José Yárnoz Larrosa.

formar parte de la organización de la calle; es, ante todo, un elemento de ella. Y la calle moderna — Mauclair, primero, luego otros muchos — constituye un conjunto arquitectónico, completamente nuevo como valor estético, cuya máxima expresión culmina en la noche.

El edificio, además, ha de ser contemplado durante el día, y, como consecuencia, va a ofrecer dos aspectos contradictorios, porque cuando la luz natural, más fuerte e intensa que la interior de los locales públicos, domine, el plano límite del edificio con la calle será el de los escaparates, que es el de la fachada, a plomo con el resto de la masa edificada; pero al llegar la noche, y con ella la potencia luminosa del interior—tienda, café, bar, casino —, se ocasionará un como vaciamiento de los basamentos, una fusión entre las calidades similares de las luces provinentes de la calle y de las irradiadas de las tiendas, dando lugar a una verdadera extensión del ambiente de aquélla que penetra las zonas bajas de los edificios circundantes.

Problema absolutamente nuevo, no sospechado siquiera por los hombres que nos antecedieron, y menos aún por los artistas del barroco, al hacer arquitectura.

Entiéndase bien que la novedad estriba en la participación activa de la luz con calidades lumínicas, vibrantes y violentas, no conocidas en otras edades, y, sobre todo, con una intervención decisiva en la determinación de las masas, cuya «objetividad escueta» desaparece.

Sabido es que este modo de «penetrar la luz la forma objetiva» cuando «opera como movimiento independiente», ha sido analizado por Wölfflin, concretando aquella intervención y sus consecuencias estéticas al establecer la comparación diferencial entre dos cuadros de análogo asunto: dos interiores, uno de Durero y de Ostade el otro.

En el cuadro, la luz se hacía por el autor causa de un efecto permanente, es decir, que ninguna de las sensaciones reflejas causadas al espectador podían ir más allá de las reacciones de su propia sensibilidad ante un momento de luz, siempre el mismo, elegido deliberadamente por el artista, y sus efectos se contraen, únicamente a lograr la desaparición de la forma objetiva en su carácter y calidad escueta, es decir (usando los términos del crítico citado), desaparece *el límite* y *los planos táctiles*, pero siempre «del mismo modo».

En tanto que en la obra arquitectónica de nuestros días, más especialmente en la que consideramos, la intervención de la luz se hace, en verdad, con «movimiento independiente», y es la luz misma la que, ópticamente, penetra la masa objetiva.

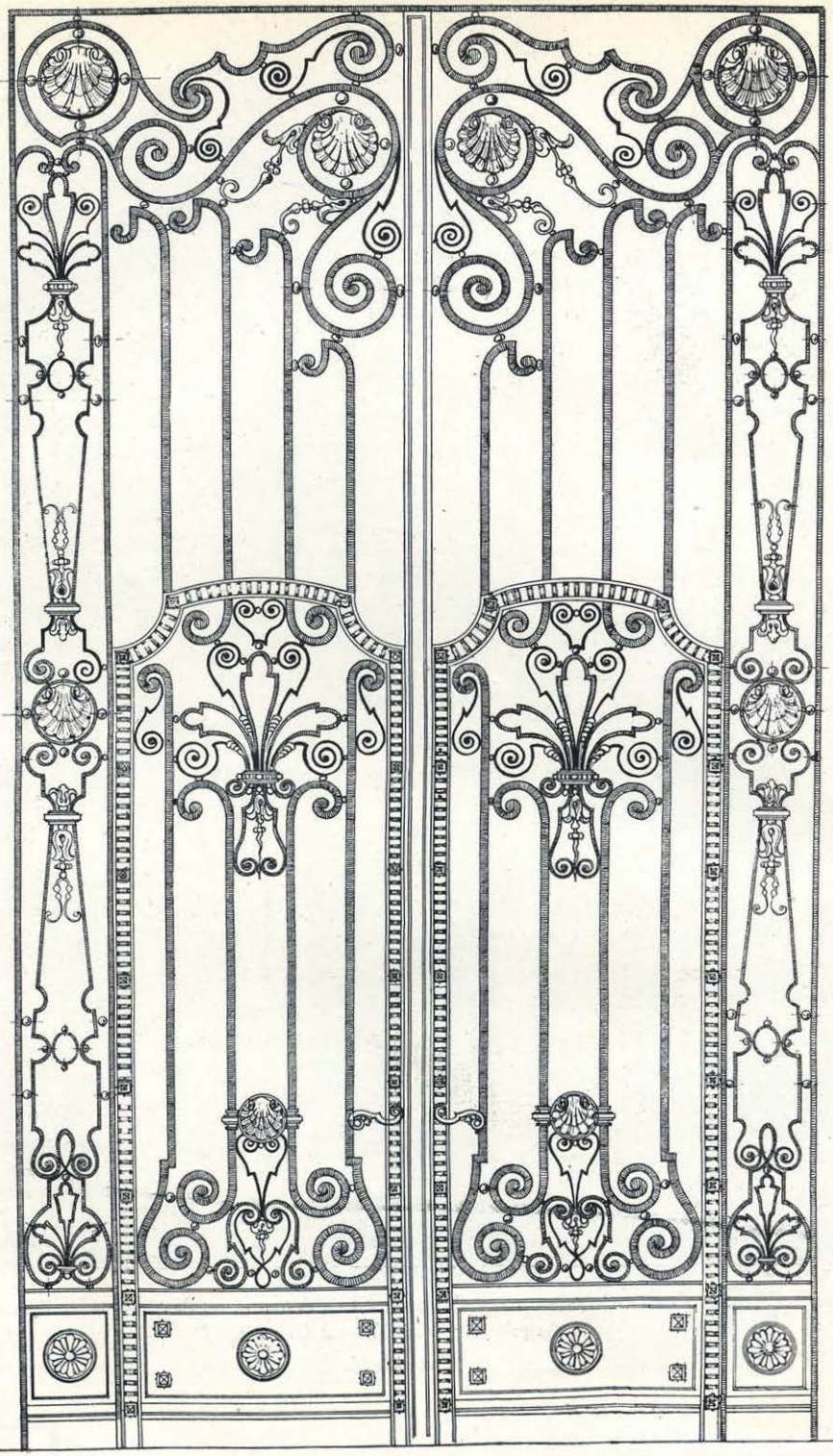
Problema, en último término—por muy nuevo que lo imaginemos—, de plástica coloreada, factor pictórico que el arquitecto ha de manejar, problema, en definitiva, que nada tiene que ver con aquellos otros de estática gráfica que definen un sólido al que más tarde, según la vieja teoría, había de dársele una forma que expresase su función mecánica.

Si la intervención de la luz, por activa que fuese, se conservase en todo momento *la misma*, desde el principio de su intervención, el problema carecería de complejidad; pero ésta aparece al considerar que la luz es distinta, y contradictoria,

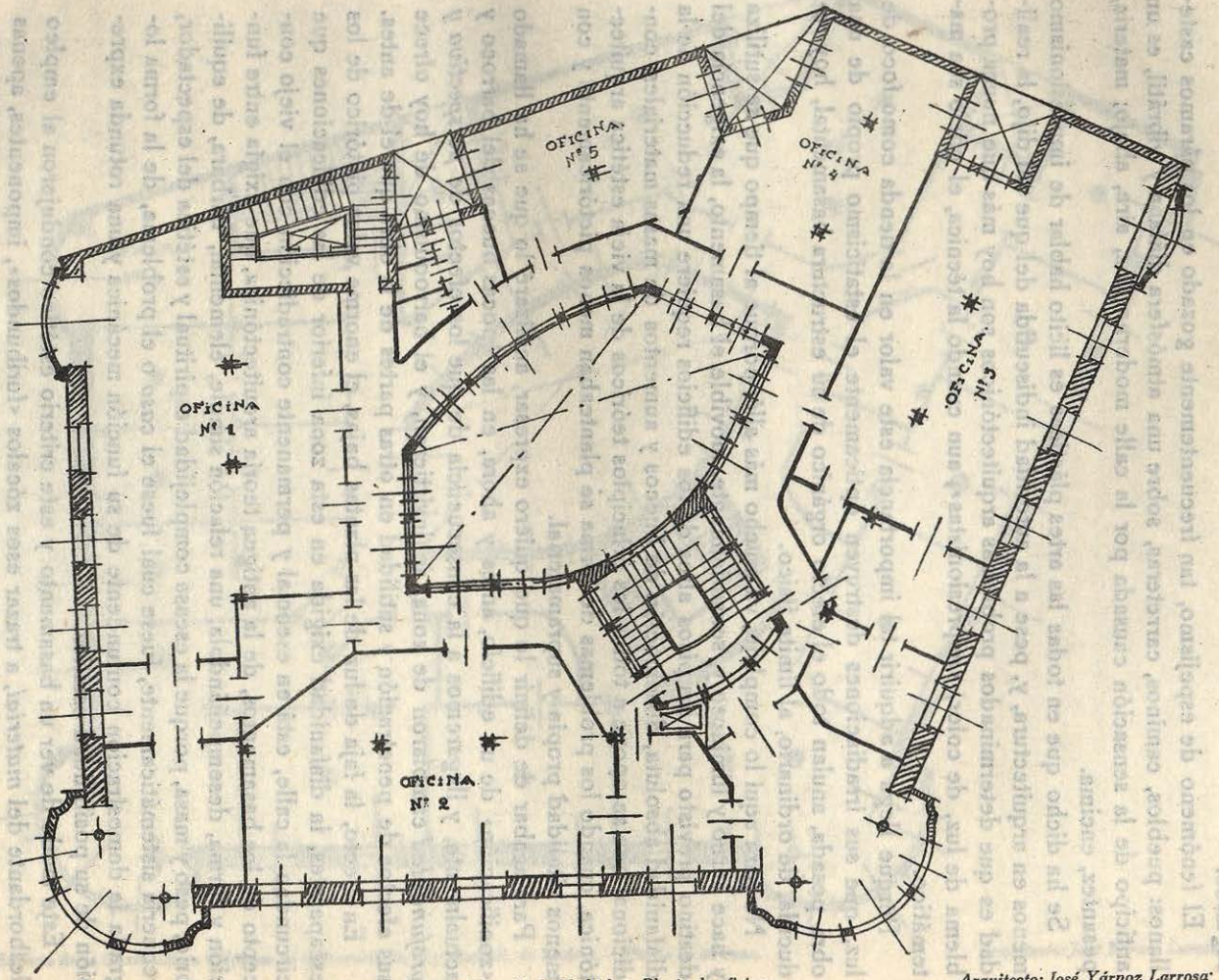
MADRID. — EDIFICIO DE LA CONSTRUCTORA CALPENSE EN LA AVENIDA DE PI Y MARGALL.
Arquitecto: *José Yárnoz Larrosa.*
Fot. Lladó.

MADRID. — EDIFICIO DE LA CONSTRUCTORA CALPENSE EN LA AVENIDA DE PI Y MARGALL. — (TORREÓN.) Fot. Lladó.
Arquitecto: *José Yárnoz Larrosa.*

MADRID.—EDIFICIO DE LA CONSTRUCTORA CALPENSE EN LA AVENIDA DE PI Y MARGALL.—(PORTADA.)
Arquitecto: *José Yárnoz Larrosa.*
Fot. Lladó.



MADRID. — EDIFICIO DE LA CONSTRUCTORA CALPENSE EN LA AVENIDA DE PI Y MARGALL.
PUERTA DE HIERRO FORJADO.
Dibujo del arquitecto José Yárnoz Larrosa.



Edificio de la Constructora Calpense en la Avenida de Pí y Margall, de Madrid. — Planta de oficinas.

Arquitecto: José Yárnoz Larrosa.

según ya antes apunté. Luz natural o artificial. En el primer caso, el edificio visible integralmente; sus formas objetivas escuetamente de manifiesto y modeladas. Desaparición absoluta de la sensación grávida, pesante, material, arquitectónica, en el segundo.

El fenómeno de espejismo, tan frecuentemente gozado en los páramos castellanos: pueblos, caminos, carreteras, sobre una atmósfera diáfana y vibrátil, es un anticipo de la sensación causada por la calle moderna: luz, aire, abajo; materia, pesantez, encima.

Se ha dicho que en todas las artes plásticas es lícito hablar de impresionismo menos en arquitectura, y, pese a la autoridad indiscutida del que tal dijo, la realidad es que determinados problemas arquitectónicos son hoy más que nunca problema de luz, de color, «impresionistas», aun cuando la técnica, el oficio sea matemático.

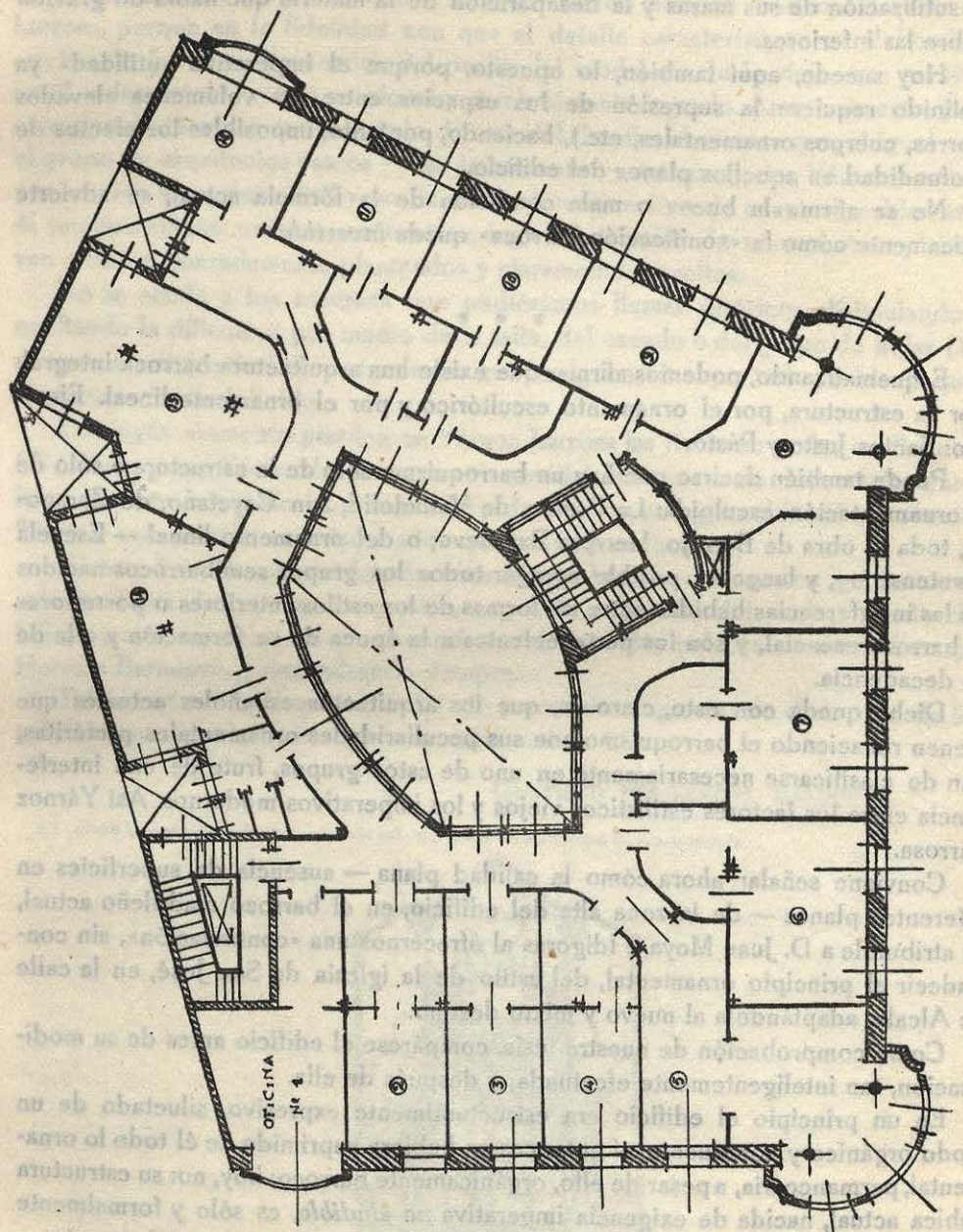
Porque llega a adquirir tal importancia este valor en la tienda como foco de luz, que sus irradiaciones destruyen ópticamente el estaticismo propio de una obra pesada, anulan todo el efecto orgánico de su estructura basamental, hoy reducida, de ordinario, al límite físico.

No para aquí lo complejo, va mucho más allá; porque al tiempo que se sutiliza y hace aéreo y luminoso y, sensorialmente, movible el basamento, la exigencia del destino previsto para los pisos altos de los edificios requiere una reducción de la diafanidad absoluta, disminución de huecos y aumentos de masas materiales, condicional que se opone a todos los principios teóricos de la vieja estética arquitectónica, cuando los problemas de forma se planteaban menos pictóricamente y con menos vitalidad propia y supramaterial.

Para acabar de definir lo que quiero expresar, analizaré lo que se ha llamado «zonificación» de un edificio, antes y ahora, en las épocas buenas del barroco y actualmente, y llegaremos a la consecuencia de que los efectos de *perspectiva y profundidad* cambiaron de zona, se invirtieron, y el barroquismo de hoy ofrece sus efectos de penetración y sutilidad en otras partes de la obra que el de antes.

En efecto, la faja de luz de las plantas bajas, el enorme valor pictórico de los escaparates, la diafanidad exigida en esta zona inferior de las edificaciones que circundan la calle, está en esencial y permanente contradicción con el viejo concepto de los basamentos, de la antigua teoría arquitectónica, que exigía entre función y forma, desempeñándola, una relación simple, elemental, bárbara, de equilibrio, peso y masa, porque la escasa complejidad espiritual y estética del espectador, requería sistemáticamente, fuese cual fuese el *caso* o el problema, de la forma lograda la demostración contundente de su función mecánica y una rotunda expresión de su posibilidad estática.

Este modo de ver un basamento y este criterio estético condujeron al empleo desbordante del *material*, a trazar esos zócalos «furibundos», imponentes, apenas calados por ventanas imperceptibles, que si fueron lógicos cuando la vida interior del edificio exigía intimidad y reserva, no lo son ahora que la necesidad o el servicio público quiere *invadir*, penetrar desde la calle todo lo que se aloja donde estuvo el basamento.



Edificio de la Constructora Calpense en la Avenida de Pi y Margall, de Madrid. — Planta de oficinas.

Arquitecto: José Yárnos Larrosa.

Por el contrario, tuvo el barroco como condición esencial la diafanidad, el vacío entre los volúmenes arquitectónicos elevados, que eran los propicios para la sutilización de sus masas y la desaparición de la materia que había de gravitar sobre las inferiores.

Hoy sucede, aquí también, lo opuesto, porque el imperativo «utilidad» ya definido requiere la supresión de los espacios entre los volúmenes elevados (torres, cuerpos ornamentales, etc.), haciendo, por tanto, imposibles los efectos de profundidad en aquellos planos del edificio.

No se afirma la buena o mala condición de la fórmula actual; se advierte únicamente cómo la «zonificación barroca» queda *invertida.*

* * *

Esquematizando, podemos afirmar que existe una arquitectura barroca integral: por la estructura, por el ornamento escultórico y por el ornamento lineal. Ejemplo: Santos Justo y Pástor.

Puede también decirse que hay un barroquismo sólo de la estructura o sólo de la ornamentación esculpida: La Pasión, de Valladolid; San Cayetano, de Zaragoza, toda la obra de Berrejo, Herrera Barnuevo; o del ornamento lineal — Escuela Ovetense — , y luego es posible agregar todos los grupos semibarrocos nacidos de las interferencias habidas entre las formas de los estilos anteriores o posteriores al barroco esencial, y son los pertenecientes a la época de su formación y a la de su decadencia.

Dicho queda con esto, claro es, que los arquitectos españoles actuales que vienen renaciendo el barroquismo con sus peculiaridades ornamentales pretéritas, han de clasificarse necesariamente en uno de estos grupos, fruto de una interferencia entre los factores estilísticos viejos y los imperativos modernos. Así Yárnoz Larrosa.

Conviene señalar ahora cómo la calidad plana — ausencia de superficies en diferentes planos — de la zona alta del edificio, en el barroco madrileño actual, es atribuíble a D. Juan Moya e Idígoras al ofrecernos una «continuación», sin contradecir el principio ornamental, del estilo de la iglesia de San José, en la calle de Alcalá, adaptándola al nuevo y mixto destino.

Como comprobación de nuestra tesis, compárese el edificio antes de su modificación, tan inteligentemente efectuada, y después de ella.

En un principio el edificio era estructuralmente expresivo, siluetado de un modo orgánico y congruente; si entonces se hubiera suprimido de él todo lo ornamental, permanecería, a pesar de ello, orgánicamente barroco; hoy, no: su estructura cúbica actual, nacida de exigencia imperativa *no eludible,* es sólo y formalmente barroco. Vengo hablando, claro es, de la categoría formal, externa, únicamente.

Aceptada por Yárnoz Larrosa la fórmula de Moya e Idígoras, es menester acentuar el nuevo paso dado por aquél cuando se propone coordinar la fórmula estética modificada del barroco, con la inversión de las zonas o fajas de composición que he señalado anteriormente.

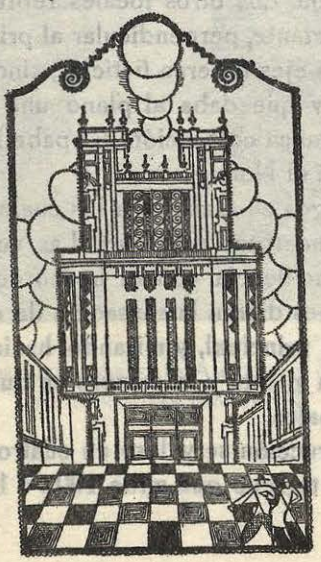
En este modo de lograr la profundidad, de descomponer los planos esenciales, de meter, conducir, llevar el ambiente de la calle dentro de la base del edificio, es donde únicamente puede encontrarse el sentido barroco moderno de Yárnoz Larrosa, porque en la fidelidad con que al detalle caracterizó, se ve al hombre erudito de la forma, conocedor del perfil, del modelado de lo viejo, que pervive en él, solamente de modo ocasional y cerebralmente logrado. Aparte de esto, y ya considerado técnicamente el modo de usar del detalle, obsérvase que, al igual que el grupo de arquitectos vascos — tan interesante —, se caracteriza Yárnoz Larrosa por su gran amor por aquél y por la resolución minuciosa de cuantos problemas a él van aparejados; uniones, encuentros, ingletes, tránsito de unos a otros planos, van siempre honradamente planteados y claramente resueltos.

No se acude a los recursos que pudiéramos llamar retóricos, disimulando u ocultando la dificultad por medio de la talla, del escudo o del grupo de hojas (1), a la manera típica de Palacios y de los que le siguen, sino que todo problema queda escuetamente definido.

En ningún momento pierden en Yárnoz Larrosa las líneas su «valor confinante» (Wölfflin); y así, Yárnoz Larrosa no se permitirá la licencia de quitar valor a una línea arquitectónica. No la circunscribe o desvaloriza con guirnaldas ni ornamentos florales; cuando más, es a éstos a los que rodea y encuadra.

Yárnoz Larrosa propende más bien al empleo de ornamentos geométricos, más o menos descoyuntados y rotos, según la exigencia del estilo, usando del follaje, frutas, conchas, etc., con sentido restrictivo. Huyendo del modo de Berrejo, Herrera Barnuevo, y encuadrando siempre.

Tal vemos a este hombre ponderado y ecuánime, que es, sin duda, uno de los valores profesionales más dignos de estimación.

GUSTAVO FERNÁNDEZ BALBUENA.

(1) Gaudí ha llamado «parlamentarios de la arquitectura» a los arquitectos de esta tendencia.