

*LLENA SUS CUADERNOS DE DIBUJOS. ANTES
QUE ARQUITECTO QUISO SER PINTOR. LÁPIZ,
ACUARELA, DEJAR QUE LA MANO HABLE.
Y DESPUÉS, EL EDIFICIO. UN LIBRO RECORRE
EL PROCESO DE UN CREADOR POLÉMICO,
PERO REQUERIDO EN TODO EL MUNDO.
Por ANATXU ZABALBEASCOA*

CALATRAVA

SUEÑOS DE ARQUITECTURA



Es un dibujante compulsivo. Basta comprobar la cantidad de cuadernos que dedica a cada proyecto, incluidos los que no logra construir, para hacerse una idea de las horas que Santiago Calatrava (1951) pasa con un carboncillo en la mano. Cuando preparaba sus croquis para la catedral de Los Ángeles, un concurso que finalmente ganó Rafael Moneo, Calatrava llenó varios cuadernos tratando de atrapar el sabor del lugar. No intentaba plasmar el entorno; quería rastrearlo, estudiar la ciudad, entender aquella parte del mundo. Así, dibujó, por ejemplo, la colonia franciscana de Fray Junípero Serra en Los Ángeles. Tiene un cuaderno entero dedicado a la arquitectura de aquel evangelizador mallorquín del siglo XVIII. A partir de ahí, uno puede hacerse una idea de la cantidad de libretas que consumirá cada contexto, cada proyecto y, finalmente, cada obra construida. Todo lo dibuja este valenciano cosmopolita y de campo que, naturalmente, quería ser pintor.

"El dibujo es el laboratorio de mis ideas, la expresión primera. Los gestos de la mano hablan", ha dicho. No es un secreto que Calatrava siempre quiso dibujar. En realidad, él quería ser artista. Artista renacentista. Su retrato más certero está más cerca de un autor del XVI, entre la escultura y la arquitectura, interesado por las matemáticas y la física, que de un arquitecto moderno. Por eso no sorprende que el cliente de un proyecto tan delicado como el intercambiador de la Zona Cero en Manhattan se lance a decir que es "el Da Vinci de nuestro tiempo". *Da Vinci* o *da Benimàmet*, el pueblo valenciano en el que nació, Calatrava es un hombre polifacético que sabe vivir en el especializado siglo XXI.

"EL DIBUJO ES LA EXPRESIÓN PRIMERA. LA MANO HABLA"

TENSIÓN. La fascinación del arquitecto por el movimiento y la tensión se tornan esenciales para armar el puente del Alamillo, en Sevilla, construido para la Exposición Universal de 1992. A la derecha, un boceto de Calatrava no relacionado con el puente, pero fiel reflejo de esas pasiones.

Con el pincel en la mano desde niño, estudió en la Escuela de Artes y Oficios mientras completaba el bachillerato en Valencia. Sus padres, exportadores de cítricos, le enviaron después a la École des Beaux Arts de París. Corría el año 1968. Él tenía 17, y de vuelta en Valencia se acercó a una papelería para comprar láminas de papel. Ese recado cambió su vida. En aquel comercio de barrio, la cubierta de un libro llamó su atención. Estaba ilustrada con elipsis amarillas y se trataba de un volumen sobre Le Corbusier. Pero no era un libro al uso sobre un arquitecto. Las escaleras de la Unité d'Habitation estaban explicadas como una forma escultórica, no como el acceso a un piso. Fascinado por la puerta que se abría ante él, se matriculó en la Escuela de Arquitectura. En seis años completó un posgrado en urbanismo. A principios de los años setenta, ya era un profesional atípico: un joven con un pie en el detalle del dibujo y otro en el campo abierto del urbanismo.

SI CALATRAVA DESCUBRIÓ a Le Corbusier en una papelería, en la Escuela de Arquitectura mostró más interés por las matemáticas que por los arquitectos. Y esa preferencia no ha hecho más que pronunciarse a lo largo de su carrera. Allí aprendió el idioma que traduce una imagen a números: el rigor matemático. Hoy concibe el mundo en números. Traduce a cifras la curva de un torso como paso previo para entender el giro de un rascacielos. Por eso no sorprende que, convertido en arquitecto, optase por profundizar en un campo más cercano a las matemáticas: la ingeniería. Se convirtió en ingeniero en la ETH de Zúrich, en 1979. Ya graduado, se quedó allí esperan-

do a que su mujer, Robertina Marangoni, terminase sus estudios de derecho. Ya nunca se marcharía de allí. Hoy es ciudadano suizo y padre de hijos con dicha nacionalidad. Más allá de los campos de naranjos que sus padres tenían en Valencia, hay que viajar a Zúrich para comprender el origen del *fenómeno Calatrava*, un tipo con una cabeza especial: más atento a los números que a las formas y desatento a las publicaciones que seducen a buena parte de los arquitectos.

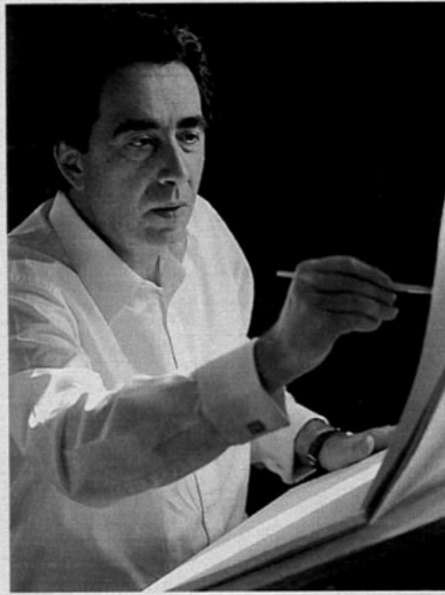
La estación de Stadelhofen, no lejos de su estudio, fue el primer proyecto de Calatrava. Cuando la diseñó, con 28 años, pudo jugar a la vez con números y volúmenes. Y cuando la terminó, en 1982, recibió el reco- >



nocimiento unánime de la profesión. Los arquitectos sintieron, durante esos primeros años, una curiosidad y admiración por su trabajo que con el tiempo, la llegada de proyectos por todo el mundo y su irrefrenable popularidad se ha ido diluyendo paulatinamente. En la estación de Stadelhofen, las columnas inclinadas que soportan los andenes ya tenían, para Calatrava, la forma de una mano, el gesto físico de soportar. Él pretendía "huir de las estaciones que parecen centros comerciales". "Si se atiende sólo a la función, la arquitectura pierde. Las grandes obras van más allá, aunque nunca sacrifican la función". Esa descripción de su trabajo revela a alguien dispuesto a trascender el lado pragmático de los edificios. Alguien que busca explorar el perfil artístico de una disciplina, un autor con sed de monumentos.

AL ESTUDIAR INGENIERÍA, Calatrava quiso aprender a mirar, pensar y dibujar como un ingeniero. Obsesionado con lograr diseños complejos a partir de formas sencillas, se acercó a la obra de otro suizo, Robert Maillart, graduado en su misma escuela casi un siglo antes. Maillart firmó algunos de los puentes más sobrios de Suiza. Conocía un secreto: son las formas simples las que proporcionan las emociones fuertes. Calatrava siempre ha dicho que Maillart se benefició de los paisajes alpinos en los que le tocó construir. Pero que su idea de un puente, y la época en que le ha tocado hacerlos a él, le lleva a trabajar en terrenos periféricos, con identidades poco definidas. Por eso, además de unir, sus puentes actúan de generadores de identidad. Son iconos para marcar el lugar. Más sed de monumentos.

Sumando intenciones y hechos, la obra completa del arquitecto, que ahora publica la editorial Taschen, habla de la correspondencia entre todos los Calatrava: el arquitecto, el pintor, el ingeniero y el escultor. Ya en 2001, el IVAM de Valencia esbozó en una muestra un perfil del pintor. También lo hizo el Spanish Institute de Nueva York, descubriendo al ceramista. En 2005, el Museo Metropolitano de dicha ciudad destapaba al arquitecto en el escultor, invirtiendo la idea de los edificios que buscan ser esculturales. *Sculpture into architecture*, se titulaba la muestra. Y Calatrava cree que el comisario lo entendió porque su manera de trabajar es precisamente ésa. El libro de Taschen muestra su proceso creativo de una manera muy sencilla: juntando cuatro imágenes. Calatrava trabaja de otra manera. No piensa el edificio y busca una forma escultórica. Hace lo contrario. Con todo, y como le sucede con frecuencia, la polémica envolvió aquella muestra. El crítico de arquitectura de *The New York Times*, Nicolai Ouroussoff, aplaudía "la bravura que llevaba a amar su



NO FRECUENTA LAS GALERÍAS DE ARTE. LO QUE DIBUJA QUEDA EN SUS CUADERNOS

trabajo", pero terminaba su reseña preguntándose "por qué Calatrava no se había dejado las esculturas en su estudio". Hacía 32 años, desde 1973, que el Metropolitan no dedicaba una exposición a un arquitecto vivo. Le sucede con frecuencia: los políticos le entienden, el público lo celebra, pero los arquitectos no lo aceptan.

EL ALCALDE DE NUEVA YORK, Michael Bloomberg, describió su nuevo intercambiador de transportes en la Zona Cero como "un edificio a punto de emprender el vuelo en un vecindario que, precisamente, necesita también levantarse y empezar de nuevo". Calatrava habla de esa obra, con una cubierta acristalada entre prismas gigantes, como de "un pájaro al que un niño está dejando en libertad". Y los primeros croquis del proyecto retratan eso: unas manos entreabiertas soltando un pájaro. Esa manera de trabajar, tan figurativa y tan emotiva, puede llevar a pensar que Calatrava hace esos dibujos de palomas y cuerpos para acercar a los clientes, para crear un contacto más íntimo con su trabajo. En cualquier caso, el dibujo es siempre el arranque. Calatrava parte de él para llegar a la escultura, y trabaja la escultura para alcanzar la arquitectura. Es consciente de que su trabajo deja perplejos a los críticos. Y lo asume. No es un arquitecto al uso. No le interesa lograr la estructura más sobria. Bus-

ca levantar edificios hipnóticos, monumentos fantasiosos. Ha dicho en más de una ocasión que él se proyecta en su trabajo. Por lo demás, es un tipo demasiado ocupado para meterse en según qué barrizales. Su naturaleza singular y despreocupada retrata más a un artista que a un corporativista. La lección que extrae de Goya - "no servir a ningún señor" - también le retrata a él.

Por eso, entre dibujos, este arquitecto respira a sus anchas. Aprecia el mundo del arte como un lugar de libertad. Para explicarlo recurre a Picasso: "Algunos artistas trabajan con mármol y otros con mierda". Y admira la soltura de Frank Gehry o Frank Stella como escultores porque ve disfrute en la libertad con la que trabajan, mientras que su propia obra escultórica es un ejercicio más matemático y, tal vez por ello, para él menos libre. Ésa podría ser la razón por la que Calatrava no frecuenta el circuito de

las galerías de arte, aunque la única vez que mostró su obra escultórica lo vendió todo en unas horas. Decidió no repetir. Lo que hace, se lo guarda; lo que dibuja, lo encierra en sus cuadernos.

El origen de su arquitectura está, pues, en sus dibujos. Pero ¿por qué dibuja obsesivamente el cuerpo humano?, ¿por qué

aparecen rostros en medio de croquis para edificios? Cuando idea uno, ¿en qué tiene puesta la cabeza? El escultor Auguste Rodin escribió que las catedrales se construyen siguiendo el ejemplo del cuerpo humano. Averiguar eso llevó a Calatrava a preguntarse cuánta gente podía saber que Le Corbusier tomaba prestadas las palabras que Rodin escribió en el libro *Las catedrales de Francia*, de 1914: "El arquitecto sólo consigue gran expresión cuando presta atención al juego armónico de luz y de sombra, tal y como hace el escultor". "¿Cuántos conocen que una de las frases más famosas de la arquitectura moderna fue inspirada por un escultor?", pregunta. Aunque buena parte de los bocetos de Calatrava son antropomórficos, algunos dibujos revelan proyectos con un origen vegetal. Así, cuando diseñó la estación de Oriente para la Expo de 1998 en Lisboa, el arquitecto pensó en la capital portuguesa como si ésta fuera Roma, "una ciudad de colinas, un sitio donde puedes ver la ciudad desde la propia ciudad". Y decidió camuflar la estación en un bosque de árboles. Al igual que su propuesta de aires góticos para la catedral de St. John the Divine, en Nueva York, también en Lisboa recurrió a la relación primitiva entre un árbol y una columna. No como una metáfora, sino como una derivación que termina regresando al cuerpo-columna y a los árboles humanos de la estación de Oriente.

Otra imagen recurrente en el imaginario de Calatrava es el ojo –“la verdadera herramienta del arquitecto”, ha dicho-. Del ojo puede interesarle su forma ovalada, como en el Planetario de la Ciudad de las Artes, o el mecanismo del párpado, como en el almacén alemán Ernsting's. El movimiento como elemento propio de la escultura del siglo XX tuvo a Calder, Naum Gabo o Moholy Nagy como creadores de esculturas que se movían y emocionan a Calatrava. De hecho, dedicó su tesis doctoral a las estructuras plegables: “Todo es movimiento potencial. Todo cambia y todo se mueve”. Calatrava cree que todo es matemática y que la dimensión única es el tiempo. Por eso le gusta citar a Einstein: “Dios no juega a los dados con el universo”.

LA CAPACIDAD DE CALATRAVA para expresarse de muchas formas incomoda. Y de ella nace muchas veces la incompreensión que le rodea. De esa falta de entendimiento deriva Philip Jodidio que Calatrava está haciendo algo importante. Por ejemplo, un puente en Venecia, donde casi ningún arquitecto contemporáneo ha construido. Levanta uno de sus proyectos más simbólicos en el punto más sensible de Manhattan. Fue allí, en medio de la desolación de la Zona Cero, donde Joseph Seymour, entonces director ejecutivo de la Autoridad Portuaria de Nueva York, dijo que ellos le consideraban “el Da Vinci de nuestro tiempo”. No lejos de la estación, en South Street, también hay un solar que espera un rascacielos con la marca de Calatrava. Y en Chicago, otra ciudad trufada de rascacielos, construye una torre de viviendas de 1.200 metros de altura que ha conseguido visibilidad en un denso bosque de torres gracias a su esbeltez. Seguramente son esos méritos los que han hecho que Calatrava sea, después de Josep Lluís Sert, el segundo español en ganar la medalla de oro del American Institute of Architects, en 2005. El jurado señaló que “lograba elevar el espíritu cautivando con formas esculturales y estructuras dinámicas”. De nuevo el vuelo y el movimiento. Las claves de Calatrava, cuyo fantástico trabajo se explica atendiendo a su mano de pintor, su cabeza matemática y su ambición como artista. La coexistencia de todas sus artes no sólo no despista a Calatrava, lo explica. Así, fecundo e incansable, se ve a sí mismo como un barco en el mar que deja un rastro por detrás, pero no tiene nada por delante. Sólo horizonte abierto. ●



'Calatrava trabajos completos (1979-2007)'; con imágenes, dibujos y bocetos de sus obras recopilados por Philip Jodidio, está publicado por la editorial Taschen.