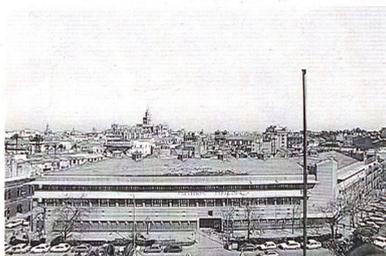


1

1. Planta del edificio de Previsión Española. R. Moneo.
2. Vista parcial del edificio. Previsión Española. R. Moneo.
3. Vista general del edificio. Previsión Española. R. Moneo.
4. Esquema general del proyecto para La Haya. A. Siza.
5. Planta tipo de la ordenación de la Giudecca. A. Siza.
6. Esquema de viviendas. La Giudecca. A. Siza.



2



3

La búsqueda clásica en el lugar

“Había proyectado la casa, precisamente de forma que encajase lo mejor posible dentro del contexto de la plaza. El estilo de la iglesia que acompaña a la construcción es lo que me dió la dirección a seguir”...

A. Loos —comentario sobre la casa de Michaelerplatz.

Desde el origen primitivo de la cabaña, la arquitectura —lugar y cobijo de la intemperie— nace como techo sobre pilares. Pero el verdadero significado sólo se adquiere cuando adopta su posición, asentado sobre el emplazamiento y da origen a las relaciones entre la ciudad como *organismo* y la *célula*, entre el *todo* y las *partes*. El *lugar*, de este modo, da sentido integral a las manifestaciones entre los objetos y los fenómenos que les rodean. La kahniana concepción de la arquitectura, ... *unidad armoniosa entre el hombre y la naturaleza, entre continente y contenido inmersos en el medio* recobra aquí auténtica fuerza y dramatismo.

La ciudad se concibe como un *universo* agregado de objetos permanentes que, independientes del sujeto, buscan compatibilidad y transparencia. El individuo se sumerge en este «*universo*» sometido a la interacción de unas leyes en las que es el propio *lugar* quien guía la intervención humana.

Así, como afirma Piaget... *la construcción del objeto permanece sobre la base de la imaginación en la percepción inmediata del medio...* El *medium* es la escena. Mientras, los objetos flotan en ella convertidos en un sistema de referencias que reclama, en su unidad, la *hegeliana* consideración de la *obra de arte total* (1) o la *unidad del pensamiento artístico*. *La arquitectura, por tanto, es además de expresión del idealismo subjetivo* (2), síntesis de las realidades exteriores, que subordinan la concepción del objeto por encima de otras formulaciones artísticas: todo volumen acotado por sus planos y caras laterales, vendrá referido a los planos y aristas de las edificaciones que le envuelven, como resonancia de una música que invade el espacio con el eco de las formas. Parafraseando a Calvino... «la memoria es redundante, repite los signos para que la ciudad empiece a existir» (3).

Pero mientras el *lenguaje*, como asimilación de coordenadas estéticas, constituye una mecánica evolutiva y variable, la *idea*, permanece arraigada e inmutable en algunas manifestaciones arquitectónicas. De entre ellas, se centra esta reflexión, en torno a posturas que encuentran en el «*lugar*» el punto de partida del pensamiento y origen de las relaciones transferentes, a las que someten el lenguaje.

El arquitecto, descubre así los principios físicos, *reflejo científico* del medio y la construcción o *reflejo estático* de la técnica y la materia. La importancia de este *reflejo* hace extraer, de entre otras, las actuaciones de R. Moneo, A. Siza, y J. Navarro, advirtiendo en ellas la superposición de un lenguaje *moderno* sobre las bases del pensamiento *clásico* de la arquitectura. Se recupera el concepto de *orden* o sintaxis de proporción y armonía, que participa intensamente de los ideales de la arquitectura clásica: *Euritmia* o gracioso aspecto y apariencia, en la composición de los miembros de un edificio, *decoro* o correcto ornato y *simetría* o correspondencia entre los miembros de la obra y armonía de cada una de sus partes con el todo...» (4).

Esta idea de *orden*, lejos de la simple acepción clásica del término, tiene un significado *estructural* más profundo, presente en la arquitectura clásica, pero autónomo e independiente de aquella. Aquí es entendido como interacción de leyes, transferencias y evocaciones semánticas entre elementos nuevos y existentes. Si bien en algunos casos como el edificio de Previsión Española de R. Moneo en Sevilla, o la Rehabilitación de los Molinos del Segura, en Murcia, obra de J. Navarro reproducen con más literalidad los cánones clásicos —basamento, parte noble y cornisa— la arquitectura de todos ellos incorpora una visión sensitiva y escultural del espacio. El sujeto es capaz de percibir sensaciones, de penetrar la materia horadada donde no es sólo el vacío interior el protagonista del espacio. La *escala* exterior constituye la piel que dará forma y proporción a los nuevos elementos en la cornisa urbana.

Lejos de la ahogante necesidad de rupturas vanguardistas o invenciones de estilo, se formulan propuestas que imponen un lenguaje renovador y equilibrado. Así mientras la arquitectura de Navarro o Siza pudiera considerarse fruto de la *idea* o principio, cuyo desarrollo intuitivo da origen a la *escala*, la arquitectura de Moneo, responde más al laborioso *ensayo* y *búsqueda* de referencias ponderadas en el propio medio y pueden hallarse, por ello, reminiscencias al *clasicismo como lenguaje común de base*.

La introducción de este homotético lenguaje es la clave del entendimiento con el río y la ciudad de Sevilla. Una detenida lectura del plano de la ciudad da origen a la *inspiración celular*, de la planta (fig.1), en la que la linealidad urbana motiva la organización interna de los recorridos. El edificio es una *piel* que completa sumisamente el *vacío urbano creado*. Una mayor *literalidad de lo ambiguo* se transmite a la imagen donde convive un mundo de evocaciones: desde la concepción *triádica* clásica de los órdenes horizontales hasta la arquitectura *heráldica* del plateresco o

la superposición compositiva —collage— propia del movimiento moderno. Un sin fin de contradicciones hará que el *basamento* oculte bajo su almohadillado el volumen de la entreplanta. El diedro inacabado bisagra de los planos horizontales, propone, el diálogo con la Torre del Oro y la Giralda en el perfil de la cornisa urbana (fig. 2).

El resto del edificio se comporta como masa atirantada por bandas horizontales, pentagrama lineal, donde se apoyan rítmicamente los movimientos. Un alternado juego propuesto por los torreones, transmisión de los lejanos pináculos de la Giralda reitera la verticalidad.

El edificio, *pretendidamente silencioso* en el entorno, predica el *radicalismo del no radicalismo*, la ambigüedad. Una dicotomía funcional divide el carácter defensivo casi muralla, exterior del edificio y el orden de los alzados interiores, mientras la horizontalidad y la cornisa, que comprime formalmente el alzado, imprimen desapercibimiento a la escala. El contradictorio juego de expansiones y espacios comprimidos —tan característico de la obra de Moneo— tiene aquí un claro exponente.

La disminución de la sección de los pilares y el estrechamiento de las fajas horizontales, hará que cobre ligereza a medida que se eleva. Las láminas, abiertas en abanico, adquieren fuerza estriadas por líneas de sombra donde se rehunden y horadan los huecos. El plano, es como una superficie reflectante y evocadora del entorno mientras el acceso, alejado y oculto del eco de la torre, define el ritmo de los huecos (fig. 3).

La forma del objeto es el *resultado* de un sinfín de condiciones de adaptación que emanan del propio lugar y, por tanto, *lineal consecuencia* de toda una filosofía de actuación. Una vez más —como ya ocurriera en el Museo de Mérida o en el Ayuntamiento de Logroño— la arquitectura de Rafael Moneo es la cuidada respuesta el vacío urbano recompuesto. Aquí, lejos de la monumentalidad, obedece a la *preestructura* gráfica y se convierte en soporte de la moderna asimilación y la mística del entorno. Descontextualizado, el edificio perdería su enigmático sentido...

La arquitectura de Siza por el contrario evoluciona desinhibida hacia formas libres, donde también la *euritmia*, *decoro* y *simetría* están tácitamente presentes. Su trayectoria discurre, a través de un variado recorrido, por las formas anónimas y sencillas que vinculan las leyes tectónicas y compositivas.

La unidad fundamental entre *pensamiento* y *acción* (5) será la base de su preocupación social. El hombre, su relación con el entorno, su presencia espiritual, es el centro de la actividad del universo *antropocéntrico* que revive el origen clásico de la arquitectura.

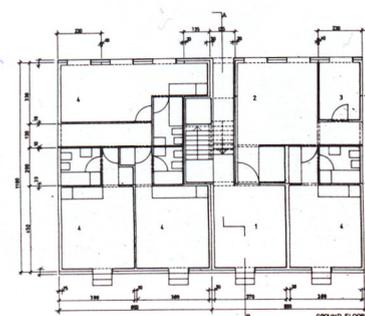
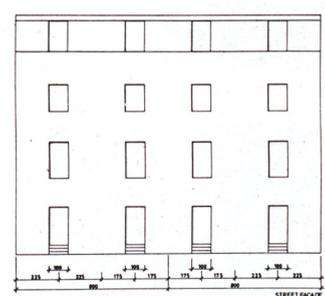
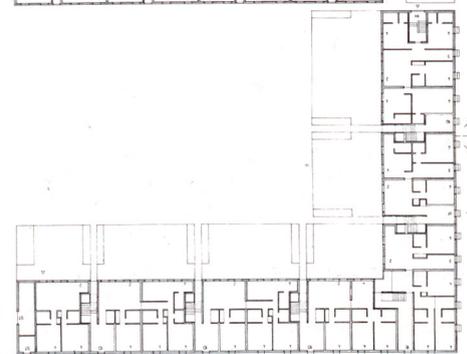
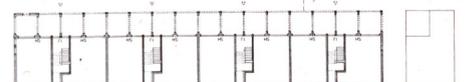
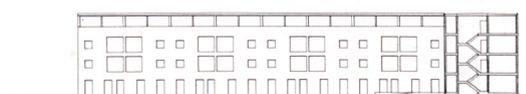
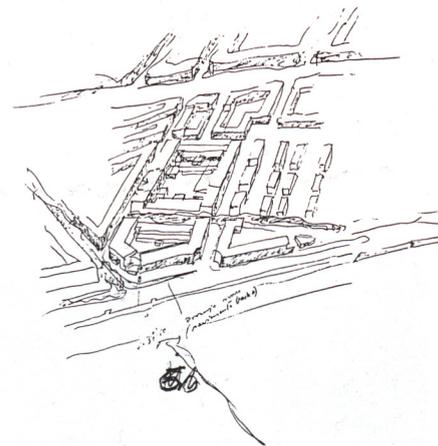
Siza invoca la libertad y busca simultáneamente la integración. La belleza —como en el ideal gótico— se consigue por la mutua interacción de las piezas que defienden el carácter orgánico del crecimiento. Un marcado humanismo renacentista —tan ausente en el funcionalismo moderno— es exponente claro de la preocupación por la *gran escala* complementaria al gusto por el detalle (fig. 4).

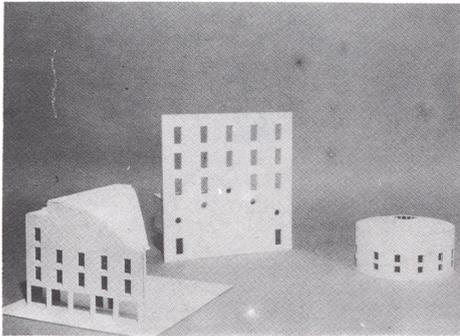
Las exigencias colectivas le conducen a la *esencialidad*. El espacio rico en movimientos expresa la acción misma de la vida. Frente al patrón estético, las formas responden a la identidad cultural, económica y social del medio. Una nueva interpretación del color, y la superposición de los materiales, preside su variado carácter. Pero, paradójicamente esta evolución en el tiempo, conduce el lenguaje hacia órdenes y atributos más tradicionales. Una sutil definición de elementos *primarios* y *secundarios* imprime ritmo a los huecos y regularidad a las formas y subyace implícito, el concepto tradicional de *orden*. El plano es envolvente del discurrir urbano. Formas puras y desnudos ornamentales reviven, sobre el estricto racionalismo, la concepción artística del lenguaje *moderno*. Al igual que Benevolo consideró la Michael Platz claro precursor de la fachada plana del movimiento moderno, la arquitectura de Siza profundiza los contenidos y cualidades fundamentales, imponiendo un *nuevo lenguaje síntesis* de orden y construcción. Mientras, la ciudad presencia el diálogo entre lo nuevo y lo existente, entre la arquitectura doméstica y representativa y se convierte en germen auténtico de esta nueva y amplia perspectiva, donde las formas ganan en *identidad local* cediendo parte de su *singularidad* (fig. 5 y 6).

No así la arquitectura de Navarro que hace de esa *singularidad pretendida* la base de su integración. La ciudad es entendida como contraste permanente y organismo *vivo* de piezas divergentes en continua evolución. Las elementales formas geométricas —círculo, triángulo, cuadrado— se combinan en el plano y el espacio, buscando la *unidad* como nexo dominante (6) que deriva de un *orden* o *atmósfera* creada, compleja e ilusoria avivando las relaciones fragmentarias entre los objetos (fig. 7).

Algunas enseñanzas del Pop Art y el mundo abstracto, o del suprematismo —donde los *prouns* libres invaden el cuadro en una descomposición del espacio total y único— alejan al arquitecto de la reiteración, buscando la grandeza de lo urbano en la complejidad plural, nacida de lo heterodoxo y espontáneo.

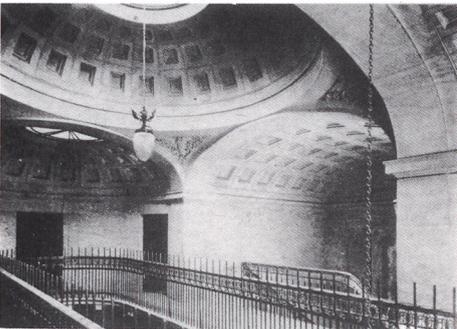
Pero los ideales de la arquitectura clásica están siempre presentes... *en nada debe ponerse tanto cuidado como en que los edi-*





7

7. Maqueta de las piezas de San Francisco el Grande. Juan Navarro.
8. J. Dobson. Longhigt, Northumberland.
9. Museo Soane. Habitación de desayuno. John Soane.
10. Sección Palacio de Congresos de Salamanca.



8



9

ficios tengan en sus partes exacta comensuración (7).

Se manipulan los elementos del lenguaje clásico y moderno componiendo con ellos una arquitectura nueva, de fuerte inspiración en el neogriego de Soane que revive espacios unitarios de aureas proporciones poéticamente iluminados.

Un común esquema central constituido por grandes exedras abovedadas —ya ensayadas por Soane en *Taw Stock Court*, *Bentley Prior*, en el *Banco de Inglaterra* o el arco rebajado de *Pizhanger Manor* entre cuyas aristas resbala—, caracteriza el conjunto de la obra (fig. 8 y 9).

Los edificios pueden explicarse observando la sección. La vieja afición de Ledoux a ver aquellos como agregados de formas y volúmenes geométricos puros se resuelve aquí mediante un único orden generador (9).

El espacio es casi el resultado de la excavación interna, donde se produce el efecto de linterna semiescondida, —tan admirado por Soane en los templos franceses— y los principios antiornamentales de Laugier.

Los proyectos para Turín, Santander, Salamanca, Madrid o Murcia (fig. 10, 11) congregan la actividad haciendo flotar la bóveda en el espacio. Una doble piel —en ocasiones como Salamanca, estallada a los bordes del contenedor— envuelve el espacio central, y resuelve los problemas funcionales de la cubierta. Una sutil traslación de lo urbano revive internamente el concepto de calle, mientras la plataforma se convierte en vestíbulo de las edificaciones.

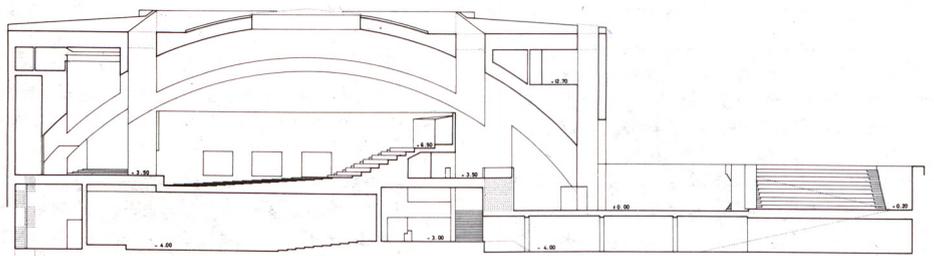
El exterior silencia la grandeza y proporciones interiores. Una kanhiana consideración de la *casa* concentra la atención más en el *espacio* que recoge, que en los planos que externamente la definen... *la arquitectura viene de construir la habitación...* (10).

Pero junto a la evocación del templo griego, de la bóveda romana, de la luz bizantina,

del barroco simbolismo del palio o baldaquino, o de los arquetipos de la arquitectura adintelada —como recursos de monumentalidad que recogen la grandeza del mundo clásico (fig. 12 y 13)— se introduce el lenguaje y evocación de la arquitectura moderna: la mística altiana, la sensibilidad de Sota, el esquematismo de Loos o la racionalidad de Gropius, —se aprecia gran paralelismo entre la *Casa Otte* y la entrada al centro de lectura— o la volumétrica concepción expresionista (fig. 14). En el proyecto para S. Francisco la arquitectura, se concibe como *recinto*, agregado de pequeñas partes enfatizando en su basamento el encuentro con la ciudad. Es el *ágora* frente al *cosmos* metropolitano. El acento monumental de la escalinata —memoria del templo griego— contrasta con el lenguaje general de la representación.

El plano homogéneo, sin *simetrías ni centros*, dispone libremente las piezas como lo hiciera la Acrópolis ateniense o la Plaza de los Milagros de Pisa. reviviendo el moderno significado de planta libre. La puerta, llave de la ciudad, se asoma al recorrer misterioso del espacio. Una dualidad *figura-fondo*, delimita el juego de volúmenes. Varios puntos de perspectiva secuenciados eliminan la focalidad clásica única. Mientras cada edificio, como en la escena clásica, es autónomo en sí mismo y fragmento de una unidad *coherente*. Un complejo sistema de tácticas simetrías propone el equilibrio de masas y vacíos que recompone la centralidad de la Plaza.

Detrás, la ciudad, sus complejas relaciones y sonidos ponen color y fondo al escenario. Los objetos concentran en su conjunto el significado de cuerpo completo. La unidad simétrica de los gestos convierte la arquitectura de Navarro en una serie identificable del mismo pensamiento. Rendijas de luz, techos plegados como juegos de papiroflexia invaden la doble piel y sugieren el or-



10

den de la concatenación, la *arquitectura dentro de la arquitectura*.

Pero mientras la obra de Rafael Moneo se mantiene tenaz y rigurosa en la *búsqueda* del lenguaje o tono adecuado en la ciudad, las arquitecturas de Alvaro Siza y Juan Navarro dibujan la *ida* y retorno de dos caminos encontrados. La forma, libre y provocativa en Siza afirma, con el tiempo, la *búsqueda* de regularidad. Un solo ritmo reitera ahora los huecos, la fachada es un plano homogéneo y continuo, y el volumen se diluye en la cornisa del entorno.

La arquitectura de Navarro, por el contrario, controlada en sus gestos inicialmente, ensaya un camino hacia formas orgánicamente libres e intuitivas, de ligereza casi improvisada.

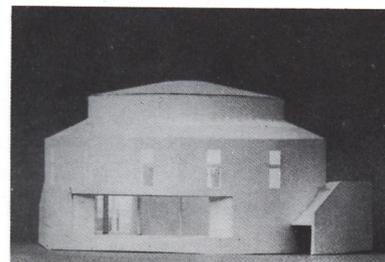
Una lenta *transición* común late desde la profunda formación académica hacia un uso más libre y desinhibido de los elementos sintácticos. La inclusión de recursos clásicos monumentales anteriores invoca hoy un lenguaje de transición en el entorno donde la lógica abierta de la *moderna composición* se propone como alternativa al carácter estable y grave de la composición académica.

Pero en todas ellas, subyace el pensamiento *clásico* de la arquitectura, las armónicas relaciones transferentes de *orden*, entendidas sobre el soporte de un *lugar* que reivindica con fuerza su presencia. Al vacío urbano se impone así el lenguaje de la asimilación *moderna* de los agentes vivos en el medio. El negativo de este vacío dará lugar a la estructura que, recompuesta, se convierte en *icono representativo*.

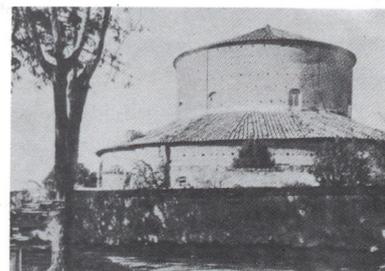
Así la arquitectura es siempre un fragmento inacabado del universo local. Se explica y justifica en él como extracto atomizado de relaciones espontáneas y como tal, irrepetibles.

El lugar, elemento obligado de reflexión, se convierte en *gérmen originario*. Las palabras de Kahn reviven hoy con especial significación... *La arquitectura es y será en definitiva, lo que el lugar espera de ella...*

Sara de la Mata



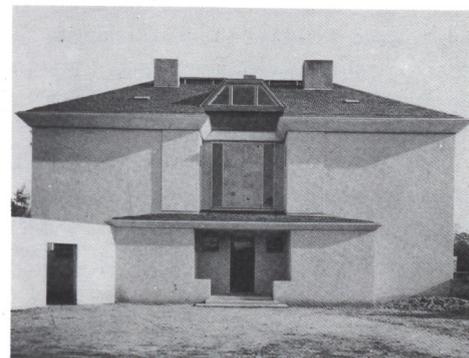
12



13

- 11. Sección del Palacio de Congresos de Santander.
- 12. Maqueta de Biblioteca. Juan Navarro.
- 13. Santo Stefano Rotondo. Roma (468-82).
- 14. Casa del doctor Otte. Walter Gropius.

- (1) Riegl o Hegel han propugnado el absolutismo del arte y la indisolubilidad entre la manifestación artística y el medio.
- (2) Concepto defendido por Croce frecuentemente más ligado a las prácticas expresionistas —Mendelson, Haering— que a racionales posturas, que reafirma el mundo interior y personal de artista.
- (3) Italo Calvino «Las ciudades invisibles».
- (4) Vitrubio. Los diez libros de arquitectura. Libro I.
- (5) Propugnada por Valery hablando sobre la arquitectura de Perrault y el orden. Historia de la Arquitectura. B. Zevi.
- (6) Término el que alude Venturi. Complejidad y Contradicción.
- (7) Los diez libros de Arquitectura. Vitrubio.
- (8) Arquetipo clásico reiterado a lo largo de su obra. Salamanca, Santander.
- (9) El encuentro del volumen triangular contra el paralelepípedo y el clásico enfrentamiento de elementos puros en el plano círculo, cuadrado, rectángulo, en el alzado del C.S.S. recuerda formas propias del Renacimiento.
- (10) Louis Kahn.



14



11