

# 15 LA CASA DE LA MÚSICA EN OPORTO

o el formalismo de la arquitectura de OMA

ANTON CAPITEL

Podría decirse que la *Casa da Musica*, proyectada por Rem Koolhaas (OMA) en la plaza de la Boa Vista de la ciudad de Oporto, ha constituido un verdadero paradigma contemporáneo, como ha ocurrido también con algunas otras obras de este autor. Ello a juzgar por el impacto que ha tenido tanto entre profesionales como entre estudiantes, al menos en nuestro país. Quizá sirva, pues, para diagnosticar la presente situación en alguno de sus ideales, lo que este escrito va a pretender al tiempo que ejerce la crítica.

1. En algunas publicaciones se nombra el auditorio por parte de su autor con la sencilla y expresiva metáfora de meteorito. Pero ¿fue ésta una explicación de Koolhaas, o fue un mote de los arquitectos de Oporto, al comprobar que el volumen prescindía de toda relación con el lugar, rompiendo la sumisión que cualquiera de las construcciones de la plaza ha tenido con ella, con su forma redonda? Sea como fuere, OMA –Koolhaas– ha adoptado este sobrenombre, intentando convertir el atrevimiento de la condición autónoma en una virtud, y realizando –¿quizá a última hora?– un basamento que representa la tierra afectada por la caída del **meteorito**. Un residuo astral con mucha puntería, desde luego, puesto que logró caer sobre su propio solar; y una imagen ilusoria sobre la que desconocemos si sirvió de inspiración o si se ha ofrecido como apresurada coartada final y como levisima escenografía.

Porque la imagen de la representación allí ofrecida no parece tanto ésta, sino algo semejante: más bien la de una nave extraterrestre que hubiera aterrizado allí al ver un aparcamiento vacante. Tiendo a creer que esa imagen explica mejor el volumen



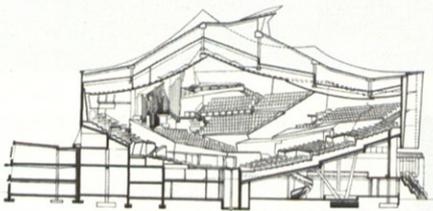
y, con ella, la perversa escalera de acceso principal al foyer que da paso a la venta de entradas y al guardarropa.

En cualquier caso, resulta preciso reconocer que ambas cosas son estrictamente contemporáneas. Tanto la imposición de un objeto al lugar sin relacionarse formalmente con él, incluso violentando su configuración tradicional, como el uso de mecanismos ilusorios, de representaciones de cosas que no están o que no son. Estas representaciones han sido inspiraciones para realizar el proyecto como forma moderna de entenderlas, inaugurada por los maestros frente a la costumbre tradicional de ofrecer la representación con el

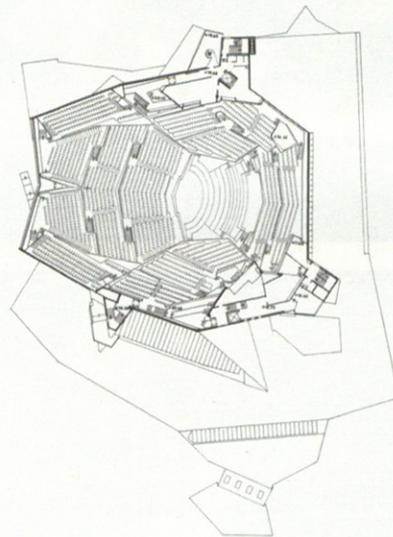
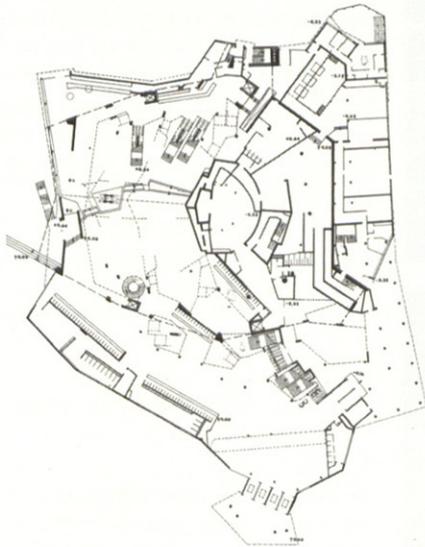
valor de una escenografía permanente, de un teatro.

Hay todavía otra cosa, bien conocida por divulgada: la forma de la Casa de la Música es la ampliación de la de una casa unifamiliar anterior. He aquí otro rasgo contemporáneo que, con los citados, nos ofrece un diagnóstico seguro: el proyecto se basó en una imagen previa, conducida por otras varias –la casita, el meteorito, la nave espacial,...–; dicha imagen es ajena al lugar y se impone a él como un nuevo monumento, como una **catedral nueva**. Conseguir esa imagen, como si de escultura se tratase, constituye el trabajo primordial. Ocupar la escultura por dentro

CONCEBIR LA FORMA COMO ALGO PREVIO, COMO ALGO PENSADO *A PRIORI*, PUEDE CONSIDERARSE UN MÉTODO ARQUITECTÓNICO COMO OTRO CUALQUIERA. PENSAR QUE UN EDIFICIO IMPORTANTE PUEDE PLANTEARSE SIN NINGUN ACUERDO FORMAL CON EL ENTORNO QUE LO HA DE RECIBIR ES UN MODO DE PROCEDER TAN CONTEMPORÁNEO COMO EL ANTERIOR. DE BASARSE EN INSPIRACIONES ARBITRARIAS PUEDE DECIRSE LO MISMO. NADA QUE OBJETAR ANTE TALES PLANTEAMIENTOS, PRESENTES EN LA CASA DE LA MÚSICA, PERO ¿CUÁL ES SU RESULTADO? ¿QUÉ ES LO QUE CONSIGUE?



EN LA PÁGINA ANTERIOR, VISTA GENERAL DESDE LA PLAZA DE LA CASA DE LA MÚSICA DE OPORTO. EN ESTA PÁGINA, SECCIÓN, PLANTA BAJA Y PLANTA DEL AUDITORIO DE LA FILARMÓNICA DE BERLÍN, DE SCHAROUN. DEBAJO, VISTA DE LA CASA DE LA MÚSICA DESDE ATRÁS.



### THE MUSIC HOUSE IN PORTO or the formalism of OMA's architecture

It could be said that the Casa da Música, designed by Rem Koolhaas (OMA) in the Boa Vista Square in Porto, has constituted a true contemporary paradigm, as has also happened to other works by this author, judging by the impact they have had among professionals as well as students, at least in our country. Perhaps it will be useful, then, to diagnose the present situation of some of his ideals, which is what this article aims to achieve at the same time as being a critical exercise.

1. In some publications the auditorium is called by its author, with a simple and expressive metaphor, meteorite. But, was this an explanation by Koolhaas, or it was a nickname given by the architects in Porto when they saw that the volume did not have any relation with the place, breaking the submission that any of the constructions in the square have had with it, with its round shape? Whatever the answer, OMA -Koolhaas- has adopted this nickname, trying to change the daring of its autonomous condition into a virtue, and building -perhaps at the last minute?- a basement that represents the earth affected by the fall of the meteorite. An astral residue with a good aim, anyway, as it managed to fall on its own plot; and an illusory image about which we do not know if it served as an inspiration or has been offered as a hurried final alibi and as a very light stage backdrop.

Because the image of the representation offered here does not appear to be so, but something similar: more like an

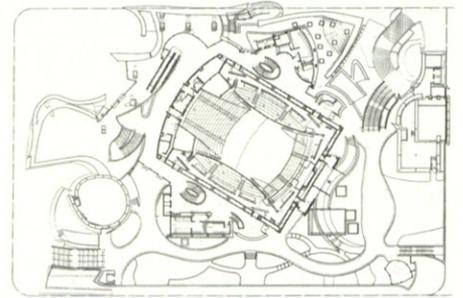
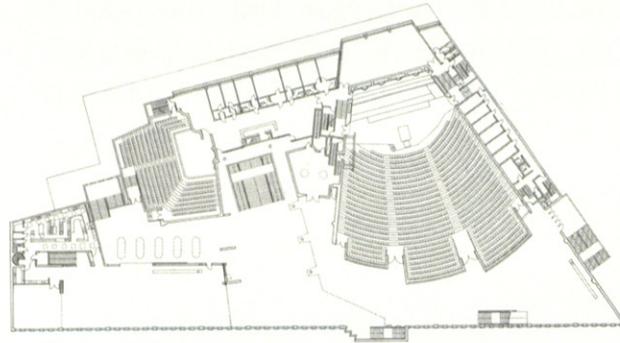
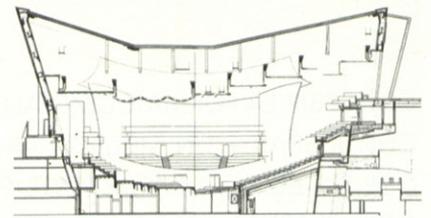
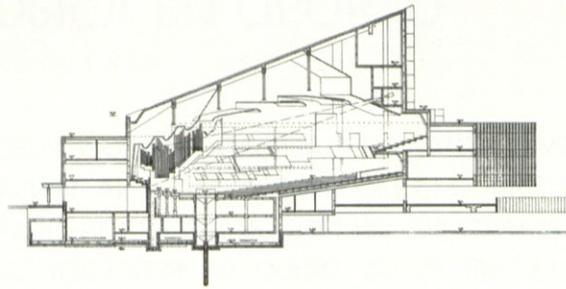
con el programa aparenta ser la labor secundaria, por necesaria que ésta sea. El trabajo es, pues, formalista, cuestión también muy actual. Trataremos de ver si dicho formalismo ha conseguido un éxito de calidad. Lo habrá hecho si queda escondido: si el resultado final oculta el método. Es decir, si logra no mostrar si se ha empezado por un programa que, ordenado, recibe una envolvente final, o lo contrario (bien entendido, desde luego, que cualquier proyecto es una complicada dialéctica entre ambos procedimientos).

2. Hablar de una especie de nueva catedral construida en Oporto se considera una definición bastante precisa, pero no

sólo por la situación de singularidad sacra, de dominio de la plaza y de la creación de un espacio o atrio de acceso. También, y sobre todo, por la relación con el expresionismo y, muy concretamente, con el auditorio para la Filarmónica de Berlín de Hans Scharoun (unos 40 años anterior), con quien será oportuno comparar éste, ya que Koolhaas (OMA) se refirió a él, como se refirió también al auditorio Disney en Los Ángeles, de Frank O. Gehry (éste más próximo; proyecto de 1989). No cita, sin embargo la que, al entender de quien esto escribe, es una referencia plástica, aunque sea tan sólo parcial: el volumen externo del museo Whitney en Nueva York, de Marcel Breuer (con Hamilton Smith,



EN EL CENTRO, SECCIÓN Y PLANTA DEL AUDITORIO DEL PALACIO DE CONGRESOS DE HELSINKI, DE AALTO. A LA DERECHA, SECCIÓN Y PLANTA DEL PROYECTO DE AUDITORIO DISNEY EN LOS ANGELES, DE GEHRY. ABAJO, INTERIOR DEL AUDITORIO DE AALTO, INTERIOR DEL AUDITORIO DE LA FILARMÓNICA DE BERLÍN, DE SCHAROUN Y MAQUETA DEL INTERIOR DEL AUDITORIO DISNEY.

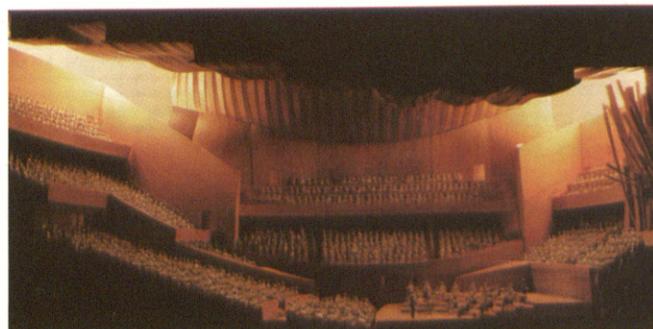
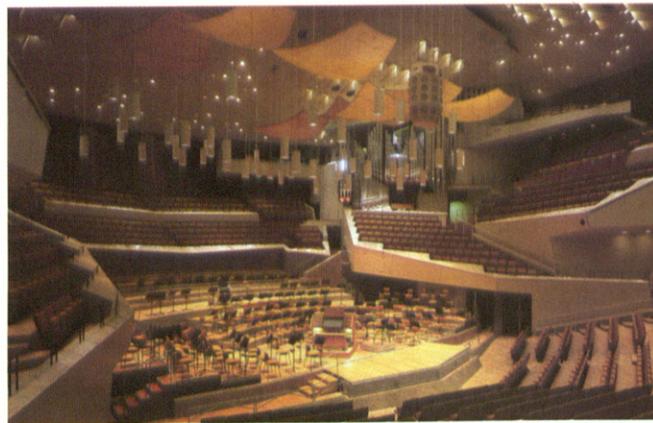
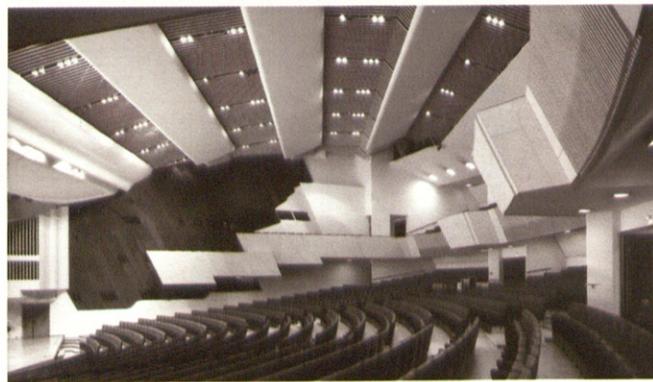


1966), contagiado quizá de algunos rasgos cuando hizo su propuesta de ampliación.

Algunas de estas cosas están concatenadas. Quien logró construir la gran catedral moderna y laica haciendo real el sueño expresionista de entreguerras —el sueño de Bruno Taut— fue Scharoun en el auditorio berlinés, como es bien sabido, y quien quedó en buena medida explicado por Scharoun fue Gehry, sin cuyo antecedente algunas de sus obras más complejas serían más originales de lo que en realidad son. De hecho, el proyecto del auditorio Disney sigue en su sala lo que podríamos llamar la tradición Scharoun, tan importante después de la obra de Berlín.

Pero vayamos ya a la Casa de la Música de Oporto. El impacto visual del volumen en su entorno es extraordinario y atractivo. El **meteorito-nave espacial-catedral de la música** tiene un volumen estéticamente muy afortunado y su condición sacra, exótica y moderna se manifiesta con gran brillantez y con el contraste formal más impresionante que pudiera imaginarse tanto en relación a las construcciones antiguas de la plaza como a las de su traseira, que pueden verse desde la reciente estación del metro realizada por Eduardo Souto de Moura.

Si se quiere entrar, no se encuentra el acceso frontal que cabría esperar en la tradición de las catedrales, por laicas que sean. Pues como edificio moderno que es, los accesos se ladean, tanto el permanente y de músicos que da a los ascensores,



extraterrestrial ship that has landed there after finding an empty space. I tend to think that this image explains the volume better and, with it, the perverse main stairway access to the foyer which gives access to the tickets sales and the cloakroom.

In any case, it is necessary to recognize that both things are strictly contemporary; the imposition of an object on the place without formally relating to it, even distorting its traditional configuration, as well as the use of illusory mechanisms, of representations of things that are not there. These representations have been inspirations in carrying out the project as a modern form of understanding them, inaugurated by the masters in contrast with the traditional costume of offering the representation with the value of a permanent stage, of a theatre.

There is one other thing, which having been spread is well known: the shape of the Music House is the extension of a previous house. Here, there is another contemporary feature that, along with those already mentioned, offer us a safe diagnosis: the project was based on a previous image, driven by various others —the small house, the meteorite, the spaceship,...—, this image is alien to the place and is imposed on it as a new monument, like a new cathedral. Achieving this image, as if it were a sculpture, constitutes the primordial work. Occupying the inside of the sculpture with the program seems to be the secondary labour, as necessary as it is. The work is, therefore, formalist, also a current question. We will try to see if this formalism has achieved a success in quality. It will have if it is hidden: if the final result hides the method. That is, if it manages not to show whether it has been started by an ordered program which receives a final enveloping, or the reverse. (Understanding, of course, that any project is a complicated dialectic between both procedures).

2. Talking about a kind of new cathedral built in Porto is considered a rather precise definition, but not only for the situation of sacred singularity, of dominion over the square and the creation of a space or access atrium. Also, and above all, for the relation with expressionism and, to be exact, with the auditorium for the Berlin Philharmonic by Hans Scharoun (about 40 years previously), with whom it is timely to compare him, as Koolhaas (OMA) made reference to him, as he did also to the Disney auditorium in Los Angeles, by Frank Gehry (this one more recent, a 1989 project). However, he does not mention, in my understanding, something that is an artistic reference, even if it is partial: the external volume of the Whitney Museum in New York, by Marcel Breuer (with Hamilton Smith, 1966), perhaps infected by some features when he made his pro-



como la escalera exterior que da paso al vestíbulo principal y a las taquillas. Pero vayamos antes a los planos para ver como el auditorio grande de conciertos es muy simple, rectangular en planta y casi rectangular en sección, si no fuera por la pendiente de los asientos. Es decir, la complejidad espacial que cabría esperar al ver el volumen no se lleva a la sala y se reserva en cambio para las circulaciones, salas de pasos perdidos y espacios complementarios. Porque la sala pequeña también es puramente rectangular y se utiliza para encontrarse oblicuamente con la grande y ocupar artificiosamente el vacío de las escaleras principales.

Así, pues, la relación entre lo simple y lo complejo es en Oporto muy curiosa. Volvamos a Scharoun y vayamos también a otro referente de interés, el de Alvar Aalto en la sala de conciertos del Palacio de Congresos de Helsinki o en el edificio de la Ópera de Essen. En ambos maestros la relación entre simplicidad, complejidad y carácter es muy cuidada. En la Filarmónica de Berlín, la sala es un protagonista absoluto, y tanto por su significado simbólico como por funcionalidad y por acústica, posee la mayor complejidad, liberando su suelo para tener la forma que necesita. Ello a costa de los espacios de *foyeres* y de servicios, que soportan su servidumbre, y teniendo para sí la cubierta, con forma igualmente libre. Pero bajo la gran sala, los vestíbulos del público tienen forma espectacular, muy compleja, y a esta condición contribuyen los elementos estructurales, oblicuos, cruzados y el derrame naturalista de las escaleras. Los espacios

de servicio, en cambio, se apilan sistemáticos en estratos horizontales. El gran barco de la sala, varado, y acaso en reparación, queda sostenido por un basamento de partes de diverso significado y, así, de muy distinto carácter: para el mundo del disfrute, la riqueza espacial, la complejidad. Para el del trabajo, la sencillez funcional.

Cosas muy semejantes pueden decirse para el auditorio de Helsinki de Aalto, incluso con respecto a la analogía o ilusión náutica, aunque reduciendo la complejidad *scharouniana*, claro está. En la Ópera de Essen el contraste entre el mundo del disfrute musical y teatral –máxima complejidad, máxima espacialidad– y el del trabajo –simplicidad geométrica y funcional– es extremo. En el auditorio Disney las cosas son de otro modo, pero muy semejantes en el concepto: sala con suelo y

ARRIBA, INTERIOR DEL AUDITORIO PRINCIPAL DE LA CASA DE LA MÚSICA DE OPORTO.  
DEBAJO, ESCALERAS PRINCIPALES.



posar for the extension.

Some of these things are concatenated. The one who managed to build the great modern cathedral-, is recognized as being Scharoun in the auditorium in Berlin making real the expressionist dream between the wars, -so laying, the dream of Bruno Taut- and the one who was explained to a great extent by Scharoun, was Gehry, without whose precedent some of his most complex works would be more original than they actually are. In fact, the project of the Disney auditorium follows in its hall what we could call the Scharoun tradition.

But let's start with the Music House in Porto. The visual impact of the volume on the surroundings is extraordinary and attractive. The meteorite-spaceship-cathedral of the music has a very fortunate volume aesthetically and its sacred condition, exotic and modern is displayed with great brilliance and with the most impressive formal contrast that can be imagined in relation to the old buildings in the square as well as those behind it, which can be seen from the recently opened subway station designed by Eduardo Souto de Moura.

If one wants to go in, the frontal access is not where might be expected from cathedrals, as lay as they may be. As the modern building that it is, the access are on the sides, the permanent entrance and that for the musician's which gives entrance to the lifts as well as the stairway towards the main hall and the ticket office. But let's go to

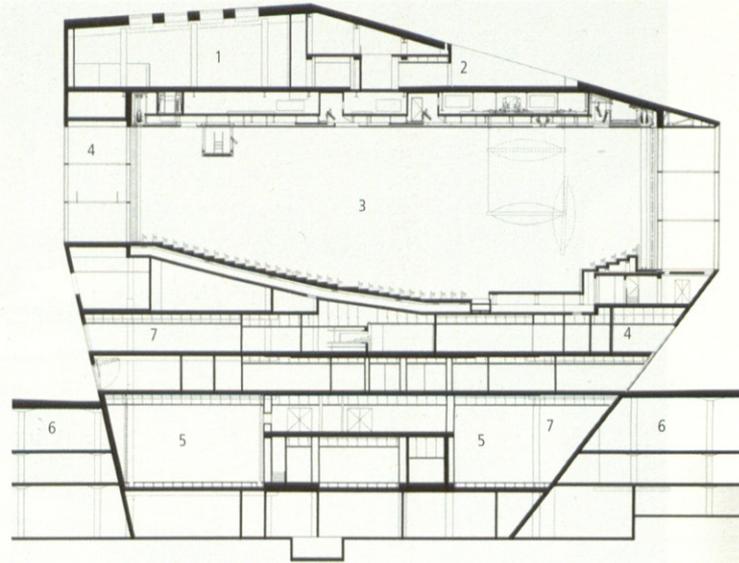
cubierta libres, geometría compleja en los sectores del público y ligeramente más simple en los servicios, si bien la complejidad plástica, sobre todo la aparente, es en la obra del norteamericano mucho mayor. La sala tiene un pequeño basamento para conseguir la libertad de la forma del suelo, pues servicios y *foyeres* pueden extenderse en el gran terreno que ocupa toda una manzana.

Pero en el edificio de OMA no existe esa cuidada relación con el carácter de los lugares, como ya se había dicho, aunque sí algunas otras concomitancias con Scharoun y con Aalto. Los elementos estructurales intervienen con sus oblicuidades en los espacios complejos, como en Berlín, y las escaleras forman cascadas naturalistas, también como en Berlín y como en Essen. El basamento, dedicado a garaje, a instalaciones y a salas de ensayos, es subterráneo y se esconde. No se ha querido aprovechar para ocupar el terreno y proponer una mayor relación con la plaza. Con ello se hubiera podido conservar la autonomía del volumen e insertar con más cortesía el edificio en el espacio urbano, si bien sabemos que esta virtud es inactual, o, al menos, no es del agrado del holandés y su oficina. Una demostración de lo que aquí se insinúa está hecho en Madrid por Juan Navarro Baldeweg, hace ya muchos años, en la Puerta de Toledo: volúmenes completamente autónomos en su configura-

ción y en su imagen sobre basamentos que se encargan de respetar, sutilmente, la forma urbana.

3. Pero aprovechar el basamento para disponer el largo programa de que el edificio consta hubiera sido renunciar en buena medida a la gran altura, que parece uno de los objetivos externos del proyecto, así como a uno de los espectáculos principales del interior, la gran escalera, igualmente relacionado con la altura. En el altar de algunas de estas exhibiciones internas se ha sacrificado la funcionalidad estricta de las circulaciones, ya que resulta imposible evitar subir escaleras al salir de los ascensores cuando se buscan, al menos, dos de los itinerarios principales, el del auditorio grande y el del restaurante. Otros detalles dudosos al diseñar las barandillas, la falta de ellas, el cambio de las dimensiones en los escalones de tramos sucesivos, el discutible trazado de algunos de éstos, etc., hablan de una permisividad excesiva concedida al arquitecto estrella por parte de las normas o de los funcionarios portugueses.

Por otra parte, y al tener que recorrer el edificio por sus costados norte y sur dentro de los complicados volúmenes afaceta- dos e irregulares dispuestos para ello y a uno y otro lado del auditorio principal, las escaleras, mecánicas y fijas, han de multiplicarse, produciendo una desorientación



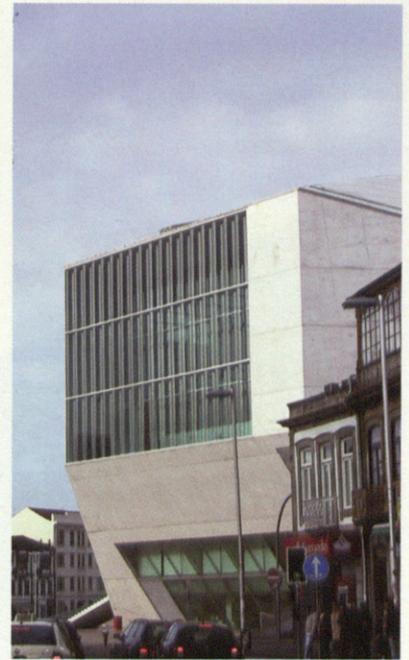
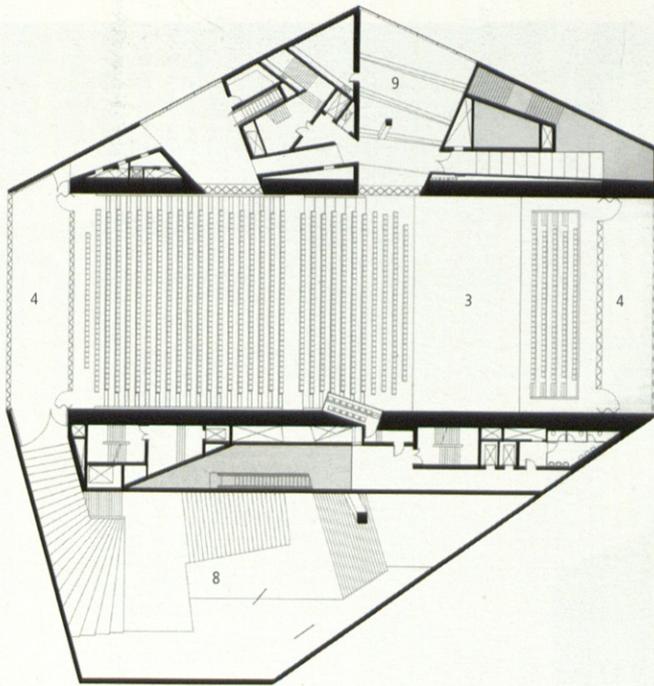
EN ESTA PÁGINA, SECCIÓN LONGITUDINAL DE LA CASA DE LA MÚSICA Y DETALLE DEL ACCESO PRINCIPAL. EN LA PÁGINA SIGUIENTE, PLANTA A NIVEL DEL AUDITORIO GRANDE Y VISTA DEL EDIFICIO EN LA PLAZA. DEBAJO, ALZADOS Y PLANTAS DE CUBIERTAS Y MAQUETA PARA LOS EDIFICIOS MUNICIPALES EN LA PUERTA DE TOLEDO, MADRID, DE JUAN NAVARRO BALDEWEG.



the plans first to see how the concerts big auditorium is very simple, rectangular in plan and almost rectangular in section, if it was not for the gradient of the seats. That is, the spatial complexity that could be expected seeing the volume is not transmitted to the hall and is reserved for circulating instead, wandering halls and complementary spaces. The small hall is also rectangular and is used to obliquely meet the big hall and affectedly occupy the empty space of the main stairs.

So, therefore, the relation between the simple and the complex is very curious in Porto. Let's go back to Scharoun and another interesting reference as well, Alvar Aalto in the concert hall in the Congress Palace in Helsinki or the Opera House in Essen. In both masters the relation between simplicity, complexity and character is very precise. In the Berlin Philharmonic auditorium, the hall is the absolute protagonist, and for its symbolic meaning as well as for functionality and acoustics, it has greater complexity, liberating the floor to have the shape it needs; this at the expense of foyers and services spaces, which bear their servitude, and have the roof to themselves, with an equally free shape. But under the big hall, the public foyers have a spectacular shape, very complex, and this condition contributes the oblique, crossed structural elements and the naturalist spreading of the stairs. The service spaces, in contrast, are systematically stacked up in horizontal strata. The great boat of the hall, aground, and maybe under repair, is supported by a basement of parts with diverse meaning and, thus, with a very different character: for the leisure world, spatial richness; for the working world, functional simplicity.

Very similar things can be said about the auditorium in Helsinki by Aalto, even in relation to the analogy or nautical illusion, although reducing Scharoun's complexity, obviously. In the Opera House in Essen, the contrast bet-



muy considerable. El edificio se convierte a veces en un difícil laberinto y el resultado de ello es un cierto maltrato del usuario que roza peligrosamente un blando y despreciativo sadismo. No puede decirse que sea cortés.

Aunque la Casa de la Música presenta una cierta unidad figurativa, los materiales empleados son muchos: el hormigón armado y el acero, la piedra, el vidrio, los metales, la madera, los azulejos portugueses... Hay un uso muy fuerte del metal y del vidrio como elementos de acabado, lo que da el edificio una notable frialdad ambiental, diríamos. Esto es, queda muy lejos de la *cordialidad* aaltiana, por seguir con referencias ya usadas. Muy lejos de la cordialidad que exhibe también el interior del Kursaal de San Sebastián, de Rafael Moneo, por poner otro ejemplo más próximo, y donde la frialdad externa queda contrarrestada por el paisaje interno.

La autonomía de la forma con respecto a la construcción la permite el hormigón armado. He aquí el eco corbuseriano que también tiene la Casa de la Música, si no es abuso insinuarlo. Su estructura resistente primaria es muy elemental y en buena medida explica gran parte de su configuración al consistir en dos grandes muros paralelos que encierran el auditorio y que se prolongan hacia abajo sin dificultad a través de las plantas de servicios. Todo lo demás son lo-sas, reforzadas a veces con jácenas de acero para salvar las grandes luces, y acompañadas por algunos soportes inclinados con los que los ingenieros

cazaron las superficies más lejanas, contribuyendo al espectáculo espacial del que ya se ha hablado.

El formalismo del edificio resulta así notorio, como ya se había avanzado, lo que no es en principio ninguna falta. Pero empieza a ser algo más cuando el proceso del proyecto y de la obra no parecen haber llegado a cualificarlo convenientemente y, así, a transformarlo en un edificio cuyo brillante aspecto externo pudiera entenderse como un resultado y no sólo como un empeñado punto de partida. En las dialécticas entre dentro y fuera, apariencia y construcción, disposición y forma,... el juego lo gana la imagen, y si ésta es muy conseguida afuera y en algunos espacios de circulación, en algo tan importante como la sala principal, por ejemplo, no lo es. Se trata, desde luego, de un problema de método, y no tanto de principios o de objetivos. Los fines del diseño pueden ser personales; las visiones sobre la arquitec-

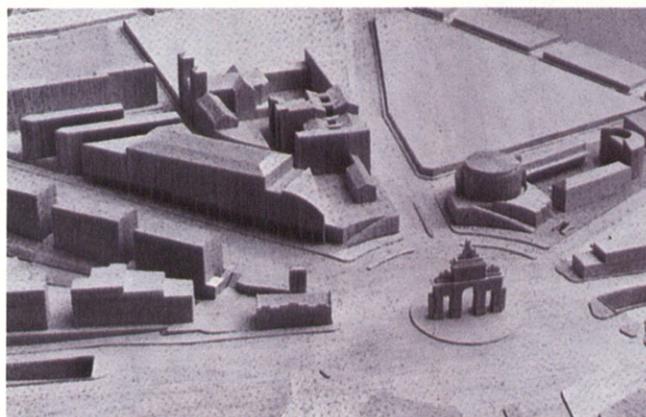
1. RESTAURANTE
2. TERRAZA
3. AUDITORIO PRINCIPAL
4. FOYERES
5. SALAS DE ENSAYO EN EL BASAMENTO ENTERRADO
6. GARAJE EN EL BASAMENTO ENTERRADO
7. NIVELES DE OFICINAS, ACCESOS, SERVICIOS, ETC.
8. ESCALERAS PRINCIPALES
9. CIBERMÚSICA
10. VESTÍBULO, TAQUILLAS Y GUARDARROPA
11. AUDITORIO PEQUEÑO

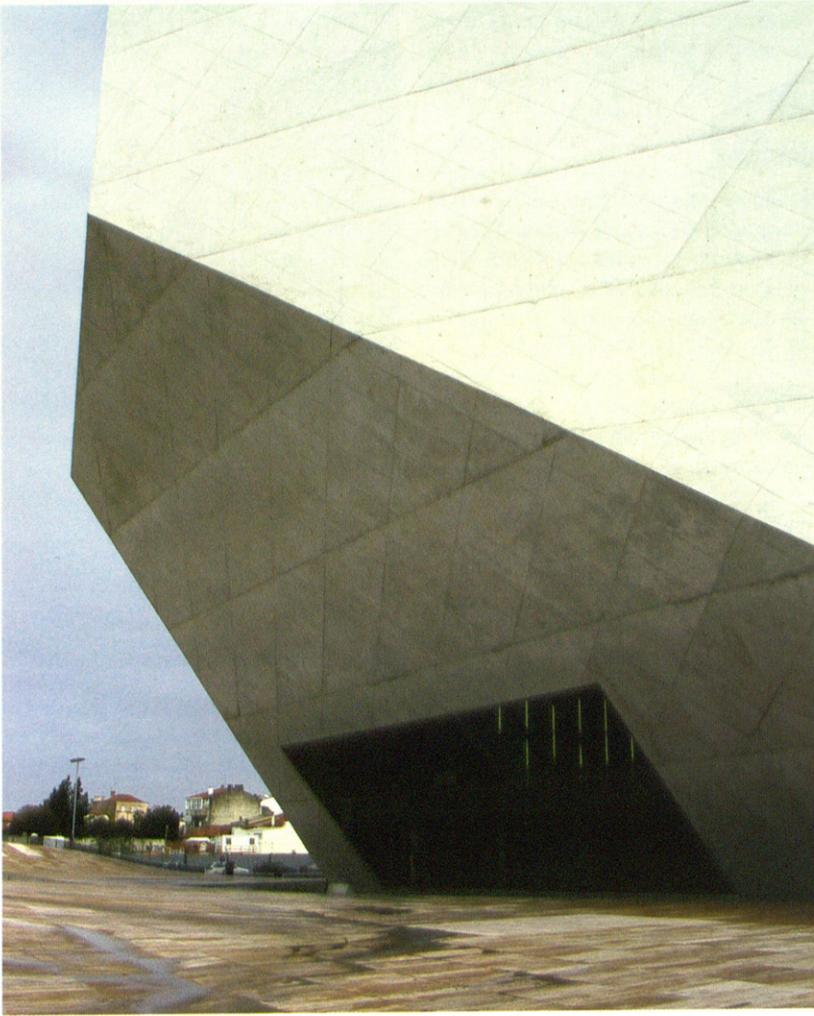
ween the musical and theatrical leisure world -maximum complexity, maximum spatiality- and the working world -geometrical and functional simplicity- is extreme. In the Disney auditorium things are different, but very similar in the concept: a hall with free floor and roof, complex geometry in the public sectors and simpler in the service areas, although the artistic complexity, above all what is visible, is much greater in the work by the American architect. The hall has a small basement to achieve freedom of shape in the floor, as the services and foyers can be extended to the big plot which occupies the whole block.

But in the building by OMA this precise relation with the character of the places does not exist, as has already been said, although there are other concomitances with Scharron and with Aalto. The structural elements intervene with their obliquities into the complex spaces, like in Berlin, and the stairway forms naturalist cascades, also like in Berlin and in Essen. The basement, dedicated as car park, facilities and rehearsal rooms, is subterranean and hidden. It has not been used to occupy the plot and propose a greater relation with the square. With this it would have been possible to keep the autonomy of the volume and insert the building in the urban space with more courtesy, although we know that this virtue is not ineffectual, or at least, is not pleasing to the Dutch architect and his office. A display of what has been said here, was done by Juan Navarro Baldeweg, many years ago, in the Puerta de Toledo: completely autonomous volumes in their configuration and in their image on basements that are responsible for respecting the urban shape in a subtle way.

3. But taking advantage of the basement to arrange the long program which comprises the building would have meant renouncing to a great extent great height, which seems one of the external aims of the project, as well as one of the main sights in the interior, the great stairway, equally related to the height. The strict functionality of circulation has been sacrificed on the altar of some of these internal exhibitions, as it is impossible to avoid going up stairs when coming out of the lifts, when looking for at least two of the main itineraries: the big auditorium and the restaurant. Other doubtful details are the designing of the banister, the lack of it, the changing dimensions of the steps on successive flights, the debatable layout of these, among other things, speak of an excessive permissiveness granted to the star architect by the norms or by Portuguese civil workers.

On the other hand, having to walk round the building on its north and south sides within the complicate faceted





PÁGINA DE LA IZQUIERDA  
ARRIBA, DETALLE DE LA TRASERA DE  
LA CASA DE LA MÚSICA.  
DEBAJO, PLANTA DE ENTRADA PRIN-  
CIPAL Y PLANTA DEL NIVEL DEL AUDI-  
TORIO PEQUEÑO.

and irregular volumes arranged for it, and on both sides of the main auditorium, the stairs, automatic or otherwise, have to multiply, producing a considerable disorientation. The building sometimes becomes a difficult maze and the result of this is some mistreatment on the part of the user, so that it is dangerously close to sadism.

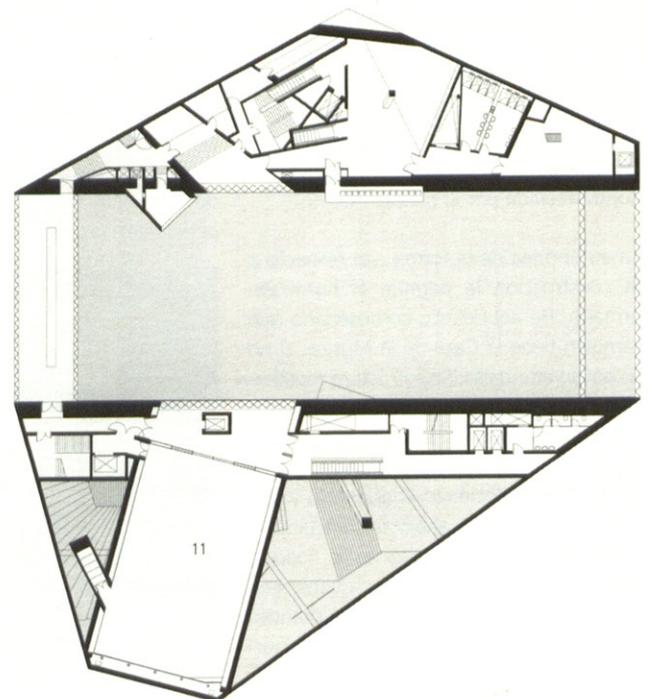
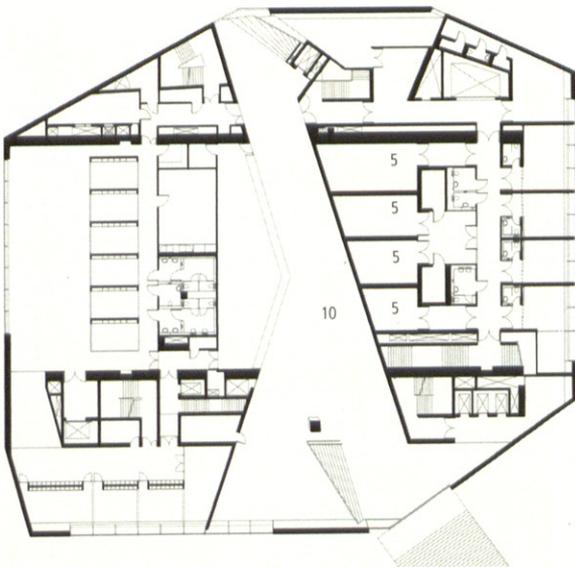
Although the building presents a certain figurative unity, the materials used are many: reinforced concrete and steel, stone, glass, metals, wood, Portuguese tiles... There is much use of metal and glass as finishing materials, which gives the building a notable ambient coolness, shall we say. That is, it is very far from Aalto's cordiality, to continue with references already used. Very far from the cordiality exhibited by the interior of the Kursaal in San Sebastian, by Rafael Moneo, to give a more precise example and where the external coolness is counteracted by the interior.

The autonomy of the shape in relation to the construction is made possible by the reinforced concrete. Here there is an echo of Le Corbusier which the House of Music has, as if saying it is not mistreated. Its primary resistant structure is very elemental and to a great extent explains quite a lot of its configuration by being composed of two big parallel walls that close the auditorium and which prolong downwards without any difficulty through the services floors. The rest are slabs, sometimes reinforced with steel breast beams to save the great heights, and accompanied by some inclined supports with which the engineers caught the most remote surfaces, contributing to the spatial show we have mentioned before.

The formalism of the building is thus notorious, as we had previously commented, which in principle is not a fault. But it begins to be a little more so when the process of the project and work do not seem to have come to qualify the building conveniently and, therefore, to transform it into a building whose external aspect could be understood as a result and not only as a committed starting point. In the dialectics between exterior and interior, appearance and construction, disposition and shape,... the game is won by the image, and if this is well achieved outside and in some circulation spaces, in something as important as the main hall, for instance, it is not. It is, of course, a pro-

tura pueden mantener los puntos de vista que se consideren oportunos. Nuestra disciplina es arbitraria y las reglas no existen. Pero la calidad final es inexcusable..., al menos si es que ésta se pretende alcanzar.  
4. Al final nos queda la belleza del objeto

exento y aislado, en contraste con la ciudad vecina, que no es poca, y que quizá no sea poco, igualmente. Y la del paisaje de la propia ciudad, tan buscado como un objetivo importante desde los miradores que flanquean la sala y desde la terraza





EN ESTA PÁGINA, ARRIBA, FOYER CON VISTAS A LA PLAZA. DEBAJO, SECCIÓN TRANSVERSAL DE LA CASA DE LA MÚSICA Y DETALLE DEL FOYER DEL KURSAAL DE SAN SEBASTIÁN, DE MONEO.

blem of method, and not so much of principles or objectives. The purpose of the design can be personal; the visions of architecture can maintain the points of view that are considered appropriate. Our discipline is arbitrary and rules do not exist. But the final quality is inexcusable... at least if this is intended to be reached.

4. In the end we have the beauty of the exempt and isolated object, in contrast with the neighbouring city, which is no little thing, and nor should it be, either. And the landscape of the city itself, much sought as an important objective from the viewpoints that flank the hall and from the upper terrace. When we leave, we turn our look towards the new cathedral and it looks back at us with its big, opposed eyes. It seems to be perhaps telling us that a formalist will independent from the place is a sign of present times. But, is this new? Was it not also part of the true cathedrals?

NOTA: LA CLAVE CORRESPONDIENTE A LOS NÚMEROS INDICATIVOS DE LOS PLANOS DE ESTAS PÁGINAS ESTÁ DOS PÁGINAS ANTES.

superior. Al irnos de allí volvemos la vista hacia la nueva catedral y ella nos mira con sus grandes, opuestos y *polifémicos* ojos. Parece decirnos quizá que una voluntad formalista independiente del lugar es un signo de los tiempos presentes. Pero, ¿es

esto nuevo? ¿No era también algo propio de las catedrales verdaderas, las que nacieron blancas?

