



UCAM

UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

**Programa de Doctorado en Tecnologías de la Computación
e Ingeniería Ambiental.**

**Territorio, Contexto y Sostenibilidad en la Obra de
Rafael Moneo, 1972-1998.**

Autor:

D. Raúl Torres Rubio

Director:

Dr.D. Francisco Sánchez Medrano

Murcia, Diciembre de 2020



UCAM

UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE MURCIA

ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

**Programa de Doctorado en Tecnologías de la Computación
e Ingeniería Ambiental.**

**Territorio, Contexto y Sostenibilidad en la Obra de
Rafael Moneo, 1972-1998.**

Autor:

D. Raúl Torres Rubio

Director:

Dr.D. Francisco Sánchez Medrano

Murcia, Diciembre de 2020



UCAM

UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE MURCIA

AUTORIZACIÓN DEL DIRECTOR DE LA TESIS PARA SU PRESENTACIÓN

El Dr. D. Francisco Sánchez Medrano como Director de la Tesis Doctoral titulada "Territorio, Contexto y Sostenibilidad en la Obra de Rafael Moneo, 1972-1998" realizada por D. Raúl Torres Rubio en el Programa de Doctorado de Tecnologías de la Computación e Ingeniería Ambiental, **autoriza su presentación a trámite** dado que reúne las condiciones necesarias para su defensa.

Lo que firmo, para dar cumplimiento al Real Decreto 99/2011, 1393/2007, 56/2005 y 778/98, en Murcia a 02 de febrero de 2021

SANCHEZ
MEDRANO
FRANCISCO
JOSE -
22469785G

Firmado digitalmente por
SANCHEZ MEDRANO FRANCISCO
JOSE - 22469785G
Nombre de reconocimiento (DN):
c=ES,
serialNumber=IDCES-22469785G,
givenName=FRANCISCO JOSE,
sn=SANCHEZ MEDRANO,
cn=SANCHEZ MEDRANO
FRANCISCO JOSE - 22469785G
Fecha: 2021.02.02 13:33:11 +01'00'

UCAM



EIDUCAM
Escuela Internacional
de Doctorado



UCAM

UNIVERSIDAD CATÓLICA
DE MURCIA

AUTHORIZATION OF THE DIRECTOR OF THE THESIS FOR SUBMISSION

Prof. Dr. Francisco Sánchez Medrano as Director of the Doctoral Thesis “Territorio, Contexto y Sostenibilidad en la Obra de Rafael Moneo, 1972-1998” by Raúl Torres Rubio in the Doctoral Program in Computer Technologies and Environmental Engineering, **authorizes for submission** since it has the conditions necessary for his defense.

Sign to comply with the Royal Decrees 99/2011, 1393/2007, 56/2005 and 778/98, in Murcia, February 2nd, 2021.

SANCHEZ
MEDRANO
FRANCISCO
JOSE -
22469785G

Firmado digitalmente por
SANCHEZ MEDRANO
FRANCISCO JOSE - 22469785G
Nombre de reconocimiento
(DN): c=ES,
serialNumber=IDCES-22469785
G, givenName=FRANCISCO
JOSE, sn=SANCHEZ MEDRANO,
cn=SANCHEZ MEDRANO
FRANCISCO JOSE - 22469785G
Fecha: 2021.02.02 13:25:54
+01'00'

UCAM



EIDUCAM
Escuela Internacional
de Doctorado

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis padres Jesús y Encarnación, por su apoyo y cariño incondicional, ejemplos de vida.

Agradezco a mi esposa Rosa, por haberme acompañado en este largo proceso de búsqueda, trabajo e investigación.

Agradezco a mi director, el doctor D. Francisco Sánchez Medrano, por su atención y ayuda.

En determinadas ocasiones, el arquitecto se enfrenta a proyectos donde las preexistencias culturales, simbólicas y arquitectónicas del lugar, implican a la propuesta una atención que va más allá del desarrollo de la propia autonomía funcional de la obra a construir. Insertar y adecuar una obra de arquitectura en este tipo de entornos, implica enfrentarse a una serie de retos lingüísticos, cronológicos, históricos y constructivos altamente representativos, que necesitan de una arquitectura con una fuerte convicción y preocupación por el crecimiento del espacio dentro de la ciudad, afianzado por una fuerte cultura teórica y responsabilidad del arquitecto, que articule una relación sostenible y firme entre el territorio, la ciudad y la propia arquitectura. Lo construido obliga a admitir la continuidad con el pasado, una continuidad que tiene que resolverse en términos arquitectónicos y que no debe desarrollarse como una simple respuesta histórica y estricta con el pasado como consecuencia de lo existente, sino que la futura obra, debe operar en el contexto por medio de una estrategia proyectual intencionada y adecuada, que permita que con el paso de los años ésta sea reconocida como propia por los habitantes de dicho lugar, favoreciendo la condición social del edificio, su integración y madurez histórica.

Rafael Moneo como arquitecto teórico y crítico, creador de una ciudad integrada y de continuidad, con un lenguaje cuidadoso y expresivo, materializado desde la responsabilidad histórica, cultural y simbólica del lugar, es representante de este quehacer arquitectónico desde el que habitualmente trabaja. Como protagonista de esta investigación que está desarrollada en el periodo central de su trayectoria profesional (años setenta, ochenta y noventa) y se indagará en toda una serie de problemas, conceptos, tendencias, e influencias de maestros y otras cuestiones de interés de la cultura arquitectónica de finales del siglo XX, además del análisis de seis obras clave de gran interés, como son; La Sede de Bankinter en Madrid (1972-76), El Ayuntamiento de Logroño (1973-1981), La Sede de Previsión Española en Sevilla (1982-1987), El Edificio L'illa Diagonal en Barcelona (1987-1993), El Kursaal en San Sebastián (1990-1999) y La Ampliación del Ayuntamiento de Murcia (1991-1998).

El arquitecto navarro plantea la resolución del problema arquitectónico y teórico sin un estilo propio, sin forma predeterminada, basándose en la aplicación de un método personal, con un lenguaje y material específico determinado por la importancia del lugar, su historia, la continuidad y su experiencia, todo ello articulado desde la puesta en valor de la intuición primera del arquitecto. Sus planteamientos están basados en conceptos de sostenibilidad y continuidad histórica de la ciudad, herencia cultural, contexto, utilización de técnicas constructivas adecuadas al lugar, aplicación de los materiales propios del entorno y el respeto por los valores culturales preexistentes en el Territorio.

Palabras Clave: Rafael Moneo. Arquitectura. Sostenibilidad. Territorio. Contexto. Lugar. Proyecto.

ABSTRACT

In certain occasions, an architect faces a project where pre-existing cultural, symbolical and architectural conditions are well established. These conditions imply that the architect's proposal must pay attention to other than the own functional autonomy of the construction to be built. Inserting and adapting an architectural work at these kinds of environments implies highly representative linguistic, chronological, historical and constructive challenges. These challenges need architecture with a strong conviction and concern for the space growth inside the city that secured by the architect's solid theoretical culture, is able to shape a sustainable and firm relationship between the territory, the city and the architecture. What is already built obliges us to admit the continuity with the past, a continuity that must be solved in architectural terms. This resolution cannot be developed simply as an historical and a strict answer that is a consequence of the pre-existing building. Instead, the future work must operate in the context with a deliberate and suitable project strategy that overtime let it be recognised as their own by the inhabitants of the area, favouring the social condition of the building, its integration and historical maturity.

Rafael Moneo is an exponent of this way of doing architecture, being a theoretical and critical architect, creator of an integrated and continuous city with an expressive and careful language, materialized from the historical, cultural and symbolic responsibility of the area. He is the focus of this research, which develops in the central period of his career (in the seventies, eighties and nineties). We will look into all the problems, concepts, trends and influences from masters as well as looking into other issues of interest of the architectural culture of the late 20th century. We will also analyse six key works of Rafael Moneo such as; Bankinter Headquarters in Madrid (1972-76), Logroño City Hall (1973-1981), Previsión Española Headquarters in Seville (1982-1987), the building "L'Illa Diagonal" in Barcelona (1987-1993), El Kursaal in San Sebastian (1990-1999) and the extension of Murcia City Hall (1991-1998).

The architect from Navarra gives the solution for the theoretical and architectural problem without a style of his own, without a preassigned shape. He bases his solutions on the implementation of a personal method, with a specific language and material determined by the relevance of the place, its history, the continuity and his experience, everything articulated from the original idea created by the architect's first intuition. His approaches are based on the concepts sustainability and historic continuity of the city, historical heritage, context, use of constructive techniques adapted to the environment, use of materials from the area and respect for the pre-existing cultural values in the Territory.

Keywords: Rafael Moneo. Architecture. Sustainability. Territory. Context. Location. Project.

ÍNDICE DETALLADO

AUTORIZACIÓN DEI DIRECTOR DE LA TESIS	5
AGRADECIMIENTOS	9
RESUMEN	11
ABSTRACT	13
ÍNDICE DE FIGURAS Y FUENTES.....	19
INTRODUCCIÓN	43
CAPÍTULO 1: OBJETIVO, HIPÓTESIS Y METODOLOGÍA.....	45
1.1 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN E HIPÓTESIS PLANTEADA	46
1.1.1 Objetivos.....	46
1.1.2 Hipótesis.....	47
1.2 JUSTIFICACIÓN.....	48
1.3 OBJETO DE ESTUDIO	48
1.3.1 Delimitación del contenido.....	48
1.3.2 Delimitación cronológica	49
1.4 ESTADO DE LA CUESTIÓN	49
1.5 DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO.....	51
CAPÍTULO 2: RAFAEL MONEO: LA ATENCIÓN AL CONTEXTO. INFLUENCIAS Y TEORÍAS PARA UN CRECIMIENTO URBANO SOSTENIBLE	53
2.1 APUNTES BIOGRÁFICOS Y EXPERIENCIAS DE FORMACIÓN: LA BÚSQUDA DE LA ENSEÑANZA DE LOS MAESTROS. INFLUENCIAS EN SU DESARROLLO PROFESIONAL.	54
2.2 DESARROLLO DOCENTE: TEORÍA Y CRÍTICA. INFLUENCIAS DE OTROS MAES- TROS	65
2.2.2 Robert Venturi & Denise Scott Brown.....	75
2.2.3 Aldo Rossi.....	82
2.2.6 Frank O. Gehry	104
2.2.7 Rem Koolhaas	113
2.2.8 Herzog & de Meuron	118
2.3 APROXIMACIONES CONCEPTUALES. INFLUENCIA DE DETERMINADAS TEO- RÍAS URBANÍSTICAS Y ARQUITECTÓNICAS. CARÁCTER PÚBLICO Y PRINCIPIOS ARTÍSTICOS.....	124

CAPÍTULO 3. IMPLANTACIÓN, TERRITORIO Y EVOLUCIÓN DE LAS DECISIONES DE UN PROYECTO EN UN CONTEXTO. ANÁLISIS DE SEIS OBRAS CLAVE.....	133
3.1 IMPLANTACIÓN DEL EDIFICIO EN EL CONTEXTO, ANÁLISIS GRÁFICO, CONCEPTUAL Y ARQUITECTÓNICO	134
3.1.1 Sede de Bankinter (Madrid) (1972-1976).....	141
3.1.2 Ayuntamiento de Logroño (1973-1981).....	146
3.1.3 Sede de Previsión Española, Sevilla (1982-1987)	156
3.1.4 Edificio L'Illa Diagonal (1987-1993).....	167
3.1.5 Kursaal, sala de conciertos y centro de convenciones. (San Sebastián (1990-1999).....	179
3.1.6 Ampliación del Ayuntamiento de Murcia (1991-1998).....	193
CAPITULO 4: ANÁLISIS INTEGRAL. CONTEXTUALISMO, FACHADA Y RESPETO URBANO; MADRID Y MURCIA.....	209
4.1 DESDE EL RESPETO URBANO QUE CONSTRUYE EL ESPACIO Y LA GEOMETRÍA. EDIFICIO BANKINTER	210
4.1.1 La importancia de la historia.....	210
4.1.2 Contexto histórico del edificio Bankinter	214
4.1.3 La experiencia Italiana: Urbanismo, Racionalismo, Rossi.....	218
4.1.4 Estrategia formal: Posición y Giro	225
4.1.5 Presencia, conexión, respeto.....	233
4.2 ENTRE EL ORDEN CLÁSICO BARROCO Y LA ALEATORIEDAD CONTROLADA DE LA FORMA. FACHADA DE LA AMPLIACIÓN DEL AYUNTAMIENTO DE MURCIA. POSICIÓN E INTENCIÓN.	237
4.2.1 La logia como recurso de frontalidad. El retablo herreriano. Sección y frontalidad.....	240
4.2.2 Desarrollo aleatorio y musical como apoyo conceptual.....	250
4.2.3 La postergación lateral. La entrada desconocida.	253
4.2.4 La geometría en el Ayuntamiento de Moneo. La sección aurea.....	258
4.2.5 Los alzados de Murcia. Modernismo y racionalismo	262
4.3 LUGAR, ESTILO, MÉTODO, LENGUAJE Y SOSTENIBILIDAD	267
CAPÍTULO 5. SÍNTESIS CONCEPTUAL, INTENCIÓN Y TERRITORIO	289
5.1 INTENCIÓN DE PROYECTO Y CONTEXTO	290
5.2 TERRITORIO Y SOSTENIBILIDAD	309

CAPITULO 6. CONCEPTOS COMUNES Y ESCALA DE ACTUACIÓN EN LA IMPLANTACIÓN DE LA OBRA ARQUITECTÓNICA.....	313
6.1. Intención e intensidad del proyecto, “Idea primera”	314
6.2 Decisiones en el Territorio Urbano. Escala amplia.....	316
6.3 Sostenibilidad, contexto e importancia del lugar. Escala media	318
6.4 Estrategia mediante la fachada. Escala cercana	322
6.5 El material de fachada como recurso expresivo e incorporación contextual. Escala de detalle.....	326
6.6 Experiencias e influencias de vida. Escala personal.....	330
CAPITULO 7. CONCLUSIONES	337
7.1 ADMITIR LA CONTINUIDAD CON EL PASADO	338
7.2 INTENCIÓN FUNDAMENTAL DEL PROYECTO, LA IDEA PRIMERA	338
7.3 RENUNCIA A UN ESTILO LIGÜISTICO PROPIO A FAVOR DE UN MÉTODO PROCEDIMENTAL PERSONAL	339
7.4 LA INTENCIÓN URBANA, DECISIONES EN EL TERRITORIO Y EN LA CIUDAD	340
7.5 SOSTENIBILIDAD, CONTEXTO E IMPORTANCIA DEL LUGAR	341
7.6 ESTRATEGIA MEDIANTE LA FACHADA. EL ROSTRO DE LA OBRA, CON UN CARÁCTER Y UN SIGNIFICADO	342
7.7 EL MATERIAL DE FACHADA COMO RECURSO EXPRESIVO E INCORPORACIÓN CONTEXTUAL	342
7.8 REFERENCIAS, EXPERIENCIAS PROFESIONALES, E INFLUENCIAS PERSONALES DE VIDA.....	343
EPÍLOGO	344
LINEAS ABIERTAS A FUTURAS INVESTIGACIONES	345
FUENTES.....	348
FUENTES PRIMARIAS	350
FUENTES SECUNDARIAS.....	352
Libros	352
Catálogos	353
Artículos	354
Entrevistas escritas.....	356
Entrevistas verbales	357

ÍNDICE DE FIGURAS Y FUENTES

ÍNDICE DE FIGURAS

- Figura 01: Rafael Moneo en su estudio de Madrid, 1977.....54
Rafael Moneo. 1990-1994., El Croquis, n°64
- Figura 02: Torres blancas, Madrid, 1968. Francisco Javier Sáenz de Oniza.55
Wikipedia, Archivo: Torres Blancas Madrid. Autor: Álvaro Ibañez, Fecha: 7 de Enero de 2012
- Figura 03: Ópera de Sydney Sydney, 1968. Jørn Utzon57
Wikipedia, Archivo: Sydney Opera House Sails.jpg, Fecha: 27 de Marzo de 2005
- Figura 04: Ópera de Sydney. Estudio volumétrico de las cubiertas en forma de vela.58
Jorn Utzon, conversaciones y otros escritos. Editorial Gustavo Gili. 2010
- Figura 05: Panel del concurso del anteproyecto de un edificio emisor en la Plaza del Obradoiro. Santiago de Compostela, 1962, Rafael Moneo.59
Fundación Barrié: Rafael Moneo. Lápiz sobre papel, Panel de Concurso. Centro Emisor en Plaza del Obradorio. Santiago, España, 1962.
- Figura 06: Rafael Moneo en el Museo de Arte Romano de Mérida.....59
Rafael Moneo. El Croquis, edición conjunta [ampliada y revisada de los números 20+64+98]. Madrid, 2004
- Figura 07: Rafael Moneo en su estudio de Madrid, 1998.60
Rafael Moneo. El Croquis, edición conjunta [ampliada y revisada de los números [20+64+98]. Madrid, 2004
- Figura 08: Mezquita Catedral de Córdoba, Córdoba, Siglos IIX-XVI.60
Flickr, Archivo: Mezquita de Córdoba desde el aire (Córdoba, España). Autor: Toni Castillo Quero. Fecha: 26 de Febrero de 2011
- Figura 09: Rafael Moneo, en su estudio de Madrid.61
Rafael Moneo. El Croquis, edición conjunta [ampliada y revisada de los números [20+64+98]. Madrid, 2004
- Figura 10: Análisis de fachada en dos dibujos. Core and Crosswall House, 1951. J. Stirling, Víctor Sánchez Taffur. Aprendiendo de Stirling. Lección sobre dibujos de arquitectura. 1951-1982. Documentos.70
Web: <https://sancheztaffurarquitecto.wordpress.com/2013/02/05/documentos-aprendiendo-de-stirling-1926-1992-leccion-sobre-dibujos-de-arquitectura-1951-82-v-sanchez-taffur/#jp-carousel-15249>

- Figura 11: Domino rígido (Proyecto) Plantas e Isometría 1951. James Stirling.70
Michael Wilford conservado en el CCA. (Centre Canadien d'Architecture).Exposición de proyectos, maquetas y documentos del famoso arquitecto inglés James Frazer Stirling, material del fondo James Stirling. Junio 2012.
 Web: <https://www.pinterest.es/pin/69805862961332738/>
- Figura 12: History Faculty, Cambridge, James Stirling.71
James Stirling, 1965-68. Drawings scanned from Architectural Design May 1964.
 Web: <https://www.flickr.com/photos/iqbalaalam/8115861266>
- Figura 13: Universidad de Sheffield (Proyecto). Planta, 1953. James Stirling.71
Tumblr, Archivo: James Stirling Sheffield University, Blog: Archive of affinities. Web: https://www.pinterest.es/pin/516084438524353305/
- Figura 14: Centro Cívico Derby (proyecto) Planta general con entorno y vista interior,1970. James Stirling & Leon Krier.73
 Web: https://arquitecturacontrapelo.files.wordpress.com/2013/12/5349578395_4ca-678ff36_o.jpg
- Figura 15: Sede Olivetti (proyecto). Planta general con entorno y vista interior,1971. James Stirling & Leon Krier.73
Iqbal Aalam, arquitectura, planificación, artes y oficios. Stirling, Olivetti y la posmodernidad. 10 de enero de 2010
 Web: <https://iqbalaalam.files.wordpress.com/2010/01/imgstirlingjan10b1.jpg>
- Figura 16: Museo en Nordrhein-Westfalen (proyecto). Planta general y perspectivas explicativas, 1975, James Stirling & Leon Krier.74
Víctor Sánchez Taffur. Aprendiendo de Stirling. Lección sobre dibujos de arquitectura. 1951-1982. Documentos. Web: https://sancheztaffurarquitecto.wordpress.com/2013/02/05/documentos-aprendiendo-de-stirling-1926-1992-leccion-sobre-dibujos-de-arquitectura-1951-82-v-sanchez-taffur/#jp-carousel-15273
- Figura 17: Staatsgalerie. Planta general y vista del patio cilíndrico 1977-83. James Stirling & Leon Krier.74
 Web: <https://tecnne.com/arquitectura/james-stirling-staatsgalerie-stuttgart/>
- Figura 18: Vanna Venturi House Fachada principal y plantas. Chestnut Hill, Pennsylvania, 1961, Robert Venturi.77
 Web: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/casa-vanna-venturi/>
- Figura 19: Residencia de ancianos Guild House . Fachada principal y planta de vivienda. Spring Garden Street, Philadelphia, 1961.78
 Web: [Intranet.pogmacva.com](https://intranet.pogmacva.com). Web: <https://images.app.goo.gl/Ake2RHRDGmsPHxrt9>

- Figura 20: Estación de Bomberos nº4. Fachadas principal y lateral y plano de planta baja. Columbus, Indiana, 1966, Robert Venturi.78
Web: <https://www.facebook.com/x.art.concept/photos/a.134134153406379/484948024991655>
- Figura 21: National Football Hall of Fame (proyecto). Fotomontaje interior y vista exterior. Universidad de Rutgers, New, Jersey 1967, Robert Venturi, John Rauch y Denise S. Brown.79
Rafael Moneo. Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos. Editorial Actar
- Figura 22: Allen Art Museum Fachada de acceso y Planta General Oberlin College, Ohio, 1973 Robert Venturi, John Rauch y Denise S. Brown.79
Rafael Moneo. Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos. Editorial Actar
- Figura 23: Salinsbury Wing, ampliación de la National Gallery Planta de emplazamiento y Alzados y secciones de la ampliación Londres, 1986-1991. Robert Venturi, John Rauch y Denise S. Brown.81
Web: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/sainsbury-wing-national-gallery/#sainsbury-wing-ampliaciones>
- Figura 24: Philadelphia Orchestra Hall. Alzado principal de acceso Philadelphia 1987-1996. Robert Venturi, John Rauch y Denise S. Brown.82
Web: <http://media.archinform.net/m/00008592.jpg>
- Figura 25: Monumento alla Resistenza. Alzado. Cuneo, 1962, Aldo Rossi.85
Web: <https://www.thingiverse.com/thing:2212821>
- Figura 26: Teatro Paganini Sección y perspectiva. Parma, 1964. Aldo Rossi.85
Web: <https://anxietiesandstrategies.tumblr.com/page/78>
- Figura 27: Plaza del Ayuntamiento de Segrate. Detalle de monumento en perspectiva. Segrate, 1965. Aldo Rossi.85
web: <https://traiano.com/en/aldo-rossi/>
- Figura 28: Ayuntamiento de Scandicci (Proyecto) Alzado 1968. Aldo Rossi.86
Rafael Moneo. Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos. Editorial Actar
- Figura 29: Escuela de Amicis Detalle de patio interior y fuente Broni, 1970. Aldo Rossi.86
Rafael Moneo. Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos. Editorial Actar
- Figura 30: Cementerio de San Cataldo Casa de los Muertos, Planta general de la ampliación del cementerio junto con el existente, y planta general de la ampliación .Módena, 1971-1984, Aldo Rossi.86
Web: <https://tecnne.com/arquitectura/aldo-rossi/>

- Figura 31: Unidad Residencial Gallaratese Detalle de Fachada, detalle de corredor de acceso a las viviendas. Milán 1969-1973, Aldo Rossi.87
Web: http://urban-networks.blogspot.com/2015/08/revoluciones-urbanas-en-la-decada-de_15.html
- Figura 32: Edificio de Viviendas Aurora Acceso. Turín, 1987. Aldo Rossi.88
Rafael Moneo. Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos. Editorial Actar
- Figura 33: Hotel en Fukuoka Acceso Fukuoka, 1987. Aldo Rossi.89
Web: <https://www.ma.com/project/il-palazzo/>
- Figura 34: House I. Isometría Princeton, New Jersey, 1968. Peter Eisenman.....91
<https://www.sf-attractions.com/draftsman-forhouse-plans/draftsman-for-house-plans-wonderful-eisenman-peter-house-i-1967-architecture/>
- Figura 35: House II. Isometría Hardwick, Vermont, 1970. Peter Eisenman.91
Web: <https://www.metalocus.es/es/noticias/house-ii-por-peter-eisenman-busca-nuevo-propietario>
- Figura 36: House III. Vistas exteriores y bocetos de Eisenman donde se aprecia el mecanismo formal de la rotación Lakeville, 1971. Peter Eisenman.....91
Pinterest, Archivo: House III, Peter Eisenman, 1972
- Figura 37: House XIa (proyecto) Maqueta. Palo Alto, California, 1971. Peter Eisenman.92
Tumblr, Archivo: JHouse XIa (proyecto) Maqueta Palo Alto, California, Peter Eisenman
- Figura 38: Wexner Center Acceso y perspectiva donde se aprecia el cambio de trama propuesto Columbus, Ohio, 1983 - 1989. Peter Eisenman.94
Rafael Moneo. Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos. Editorial Actar
- Figura 39: Biocentrum (proyecto) Maqueta. Frankfurt, 1986 - 1987. Peter Eisenman.94
Web: <https://i.pinimg.com/originals/9a/51/0c/9a510c7d703c949a3da9423e23ed265b.jpg>
- Figura 40: Sede de Nunotani Imagen exterior del edificio Tokio, 1990 - 1992, Peter Eisenman.94
Web: <https://eisenmanarchitects.com/Nunotani-Office-Building-1992>
- Figura 41: Centro Aronoff Maqueta de la intervención Universidad de Cincinnati, Ohio, 1988 - 1996. Peter Eisenman.95
Web: <https://proyectos4etsa.files.wordpress.com/2014/02/anorof-2.jpg>
- Figura 42: Casa Manuel Magalhães Planta y alzados (Planos) y vista exterior de la fachada principal Oporto de 1967-70. Alvaro Siza.97
Web: <http://disarq2.blogspot.com/2007/05/alvaro-siza-casa-magalhes.html>

- Figura 43: Casa Alcino Cardoso Vista exterior, planos y secciones y vistas interiores Mole-
do do Minho, 1971 - 1973. Alvaro Siza.98
Web: <http://disarq2.blogspot.com/2007/05/alvaro-siza-casa-magalhes.html>
- Figura 44: Casa Beires. Póvoa de Varzim, Oporto, 1973-76. Plantas baja y primera y vista
exterior desde alzado de forjado quebrado. Alvaro Siza.98
*Rafael Moneo. Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos
contemporáneos. Editorial Actar*
- Figura 45: Restaurante Boa Nova Vista de desde acceso a la intervención y sección, 1958-
1963. Alvaro Siza.99
Alvaro Siza Vieira. La Casa de Chá Da Boa Nova. 1958 - 1963. Editorial Blau.
- Figura 46: Piscinas, Vista general, sección y alzado Leça da Palmeira, 1961. Alvaro Siza.
.....100
Web: <https://www.pinterest.de/pin/237001999117008770/>
- Figura 47: Banco Pinto & Sotto Mayor Plantas y vista exterior Oliveira de Azeméis, 1974.
Alvaro Siza.100
*Web: [https://www.urbipedia.org/hoja/Banco_Pinto_en_Oliveira_de_Azem%-
C3%A9is#/media/File:AlvaroSiza.BancoPintoSottoMayor.jpg](https://www.urbipedia.org/hoja/Banco_Pinto_en_Oliveira_de_Azem%C3%A9is#/media/File:AlvaroSiza.BancoPintoSottoMayor.jpg)*
- Figura 48: La Escuela de Arquitectura de Oporto. Acceso, vista exterior sur y planta gene-
ral de la intervención. Oporto, 1985-1996, Alvaro Siza.103
*Rafael Moneo. Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos
contemporáneos. Editorial Actar*
- Figura 49: Viviendas Sociales Plano de la intervención, vista exterior de conjunto y detalle
de calle entre las viviendas. Quinta da Malcagueira, 1977, Alvaro Siza.103
*Rafael Moneo. Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos
contemporáneos. Editorial Actar*
- Figura 50: Five Architects, fotografía de 1969.105
*Web: [https://www.monash.edu/mada/news/articles/2014/wearing-the-city-ca-ll-for-
applica-
tions](https://www.monash.edu/mada/news/articles/2014/wearing-the-city-ca-ll-for-applica-tions)*
- Figura 51: Casa Danzinger Vista exterior. Los Angeles, 1965, Frank Gehry.107
*Web: [https://www.semanticscholar.org/paper/The-%22Postmodern-Geogra-
phies%22-of-Frank-Gehry%27s-Los-Shearer/6de1d49d744a670293ec9f133efd052a2b-
8b53ad/figure/22](https://www.semanticscholar.org/paper/The-%22Postmodern-Geogra-phies%22-of-Frank-Gehry%27s-Los-Shearer/6de1d49d744a670293ec9f133efd052a2b-8b53ad/figure/22)*
- Figura 52: Casa para Ron Davis Vistas interior y exterior Malibú, 1972, Frank Gehry.107
*Web: <https://twitter.com/Speedmaster72/status/1230990815968813058/photo/1>
<https://twitter.com/Speedmaster72/status/1230990815968813058/photo/3>*

- Figura 53: Casa Gunther (Proyecto) Maqueta 1978, Frank Gehry.107
Web: https://twitter.com/AGUA_architects/status/572473725578321920/photo/2
- Figura 54: Casa Gehry. Fachada Principal. Santa Monica, 1977 - 1979. Frank Gehry.....108
<https://www.dexigner.com/news/24459>
- Figura 55: Casa Norton. Fachada principal. Los Angeles, 1982-1984, Frank Gehry.109
Web: <https://co.pinterest.com/pin/570338740312018892/>
- Figura 56: Loyola Law School Fachadas delantera y trasera Los Angeles, 1979-1984, Frank Gehry.110
Rafael Moneo. Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos. Editorial Actar
- Figura 57: Casa Winton. Fachadas delantera y trasera Wayzata, Minnesota 1982-1987, Frank Gehry.....110
Web: <https://www.urbipedia.org/images/f/fb/FrankGehry.CasaInvitadosWinton.2.jpg>
- Figura 58: Casa Schnabel. Vista exterior y detalle del salón, Los Angeles, 1986-1989, Frank Gehry111
Web: <https://cellcode.us/quotes/house-frank-schnabelge-hrys.html>
- Figura 59: American Center Vista exterior, París, 1988-1994, Frank Gehry.111
Web: <https://www.epdlp.com/edificio.php?id=287>
- Figura 60: Museo Weisman Vista exterior, Minneapolis, Minnesota 1993, Frank Gehry. 112
Web: https://es.wikipedia.org/wiki/Museo_de_Arte_Weisman#/media/Archivo:Weisman_Art_Museum.jpg
- Figura 61: Nationale Nederlanden Vista exterior, Praga, 1992-1996, Frank Gehry.112
Web: <https://herschelsupply.co/stories-design-spotlight-frank-gehry/>
- Figura 62: Museo Vitra. Fachadas delantera y trasera Weil am Rhein, Alemania, 1987-1989, Frank Gehry.112
Web: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-173745/clasicos-de-arquitectura-museo-y-fabrica-vitra-design-frank-gehry/1330012719-vitra1-2>
- Figura 63: Museo Guggenheim Vista de pájaro donde se aprecia el estratégico emplazamiento y el valor de la intervención urbanística proyectada paralelamente al edificio, Bilbao, 1991-97, Frank Gehry.113
Rafael Moneo. Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos. Editorial Actar
- Figura 64: The City of the Captive Globe, Proyecto 1972, Rem Koolhaas.114
Web: <http://themobilecity.nl/wp-content/uploads/madelon4.jpg>
- Figura 65: Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture Proyecto 1972, Rem Koolhaas.114
Web: <https://www.moma.org/collection/works/104692>

- Figura 66: Downtown Athletic Club Alzado desde el río Hudson, sección y diferentes plantas mostrando los diversos usos con el componente común de los núcleos de comunicación vertical y la estructura Nueva York, 1931 Starrett, Van Vleck y Duncan Hunter.115
 Web: <http://www.skyscrapercenter.com/building/the-downtown-club/3479>
- Figura 67: Estación Marítima en Zeebrugge (proyecto) Secciones, plantas y maqueta, Bélgica, 1989, Rem Koolhaas.116
 Web: <http://www.vincentderijk.nl/1988-Zeebrugge-sea-terminal>
- Figura 68: Museo Kunsthal, alzado principal y secciones transversales donde se aprecian los juegos de rampas Rotterdam, 1987 - 1992, Rem Koolhaas.117
 Web: kunsthal_2ff6f8bb_1500x1000.jpg
 Web: <https://www.pinterest.cl/pin/853221091878025261/visual-search/?cropSource=6&h=302.63488624052&w=530&x=16&y=10>
 Web: <https://plusaq.files.wordpress.com/2013/04/secc.jpg>
- Figura 69: Two Patio Villas Fachadas de acceso. Rotterdam, 1984 - 1988, Rem Koolhaas.117
Rafael Moneo. Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos. Editorial Actar
- Figura 70: Casa Plywood, Vista exterior y planta, Bottmingen, 1984 - 1985, Herzog & De Meuron.120
 Web: <http://arxiubak.blogspot.com/2014/06/plywood-house-herzog-de-meuron.html>
 Web: <https://proyectos4etsa.wordpress.com/2016/06/24/casa-de-madera-contrachapada-1984-1985-bottmingen-suiza-herzog-de-meuron-2/>
- Figura 71: Almacén para Ricola Fachada y detalles, Laufen, 1986 -1987, Herzog & De Meuron.120
 Web: <https://www.atlasofplaces.com/architecture/ricola-storage-building/#figure-16>
 Web: <https://www.atlasofplaces.com/architecture/ricola-storage-building/#figure-21>
- Figura 72: Depósito de la Estación de Ferrocarriles de Basilea Vista Aérea de las Cerchas - Tragaluz Basilea, 1989 - 1995, Herzog & De Meuron.121
 Web: <https://proyectos4etsa.files.wordpress.com/2015/02/02.jpg>
- Figura 73: Iglesia Ortodoxa de Zurich (proyecto), Maqueta Zurich, 1989. Herzog & De Meuron.121
 Web: <https://i.pinimg.com/originals/a3/e8/ef/a3e8ef94fca99e3e775a63107a8b59b6.jpg>
- Figura 74: Pabellón Industrial de Ricola Vista Exterior Mulhouse, Francia, 1992 - 1993, Herzog & De Meuron.121
 Web: https://proyectos4etsa.files.wordpress.com/2015/01/bach_4690_2-640x426.jpg

- Figura 75: Centro de Señales de la Estación Ferroviaria (Stellwerk). Vista exterior y detalle de fachada Basilea, 1994 - 1998, Herzog & De Meuron.122
Web: <http://www.theartwolf.com/architecture/herzog-de-meuron-es.htm>
- Figura 76: Bodegas Dominus Vista exterior y detalle de pasillo interior y constructivo del paisaje por los mampuestos, Napa Valley, 1995 - 1998, Herzog & De Meuron.122
Web: <http://arquitecturacinco.blogspot.com/2008/04/dominus.html>
Web: <https://www.floornature.com/herzog-de-meuron-dominus-winery-california-4025/>
Web: <http://arquitecturacinco.blogspot.com/2008/04/dominus.html>
Rafael Moneo. Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos. Editorial Actar
- Figura 77: Biblioteca Universitaria Vistas exteriores nocturna y diurna Cottus, 1993, Herzog & De Meuron.123
- Figura 78: Proyecto de San Pedro de Roma , Simplificación de la planta y su negativo. Espacialidad, Miguel Ángel.124
Camilo Sitte. Construcción de ciudades según principios artísticos
- Figura 79: A. La línea define la separación entre forma y espacio.125
Flickr, Archivo: Taj Mahal, planta mausoleo. Autor: Adrián Mallol. Fecha: Enero de 2008
- Figura 80: B. La fábrica de ladrillo se convierte en figura.....125
Flickr, Archivo: Taj Mahal, planta mausoleo. Autor: Adrián Mallol. Fecha: Enero de 2008
- Figura 81: C. El espacio pasa a ser figura.125
Flickr, Archivo: Taj Mahal, planta mausoleo. Autor: Adrián Mallol. Fecha: Enero de 2008
- Figura 82: Piazza del Duomo Piacenza.126
Camilo Sitte. Construcción de ciudades según principios artísticos
- Figura 83: Santa Cita, Palermo.126
Camilo Sitte. Construcción de ciudades según principios artísticos
- Figura 84: Piazza del Duomo, Ravena.127
Camilo Sitte. Construcción de ciudades según principios artísticos
- Figura 85: Piazza di San Pietro Mantua a. San Pietro b. San Reale c. Palazzo Vescovile. ..127
Camilo Sitte. Construcción de ciudades según principios artísticos
- Figura 86: Ayuntamiento de Logroño. Logroño, 1973-1981. Moneo Vallés, R.....128
Web: <http://hicarquitectura.com/2019/10/rafael-moneo-ayuntamiento-de-logroño-1981/#gallery-31>

- Figura 87: Kursaal San Sebastián, 1990-1999 Moneo Vallés, R.128
Web: <https://miesarch.com/work/233>
- Figura 88: Sede de Previsión Española, Sevilla, 1982-1987, Moneo Vallés, R.129
Web: <http://intranet.pogmacva.com/en/obras/53615#>
- Figura 89: Edificio L'Illa Diagonal, Barcelona, 1987-1993, Moneo Vallés, R.129
Web: <http://intranet.pogmacva.com/en/obras/53615#>
- Figura 90: Sede de Bankinter, Madrid 1972-1976.135
Fotografía Sede Bankinter, Madrid: El Autor
- Figura 91: Eje Prado-Recoletos-Castellana. Principal arteria urbana de Madrid.136
Plano de elaboración propia
- Figura 92: Esquema de invariantes en el proyecto.136
Plano de elaboración propia
- Figura 93: Axonometría sureste.137
Web: <https://i.pinimg.com/originals/43/2d/83/432d83058bf2aecf3ce6105287ae636e.jpg>
- Figura 94: Esquema de planteamiento formal según los condicionantes de contexto.137
Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras. Editorial: Gustavo Gili.
- Figura 95: Croquis de Moneo de la vista desde Marqués de Riscal.137
Web: https://twitter.com/_hERiZO_/status/999179527661203456/photo/3
- Figura 96: Vista desde la calle Marqués de Riscal.137
Fotografía Sede Bankinter, Madrid: El Autor
- Figura 97: Vista Aérea de la Escuela de Ingeniería de Leicester, Inglaterra (1959-1963).
 James Stirling.138
Pinterest, Archivo: Leicester Engineering Faculty, 1963
- Figura 98: Planta de conjunto de la Escuela de Ingeniería de Leicester, Inglaterra, (1959-1963), James Stirling.138
<http://artchist.blogspot.com/2015/05/laboratorios-de-leicester-university.html>
- Figura 99: Larkin Building, Buffalo (Nueva York), (1903-1905). Frank Lloyd Wright.139
http://galeri2.arkitera.com/main.php?g2_itemId=13729
- Figura 100: Robie House, Chicago (1908-1910). Frank Lloyd Wright.141
<https://cellcode.us/quotes/frank-ceiling-lloyd-wright-falling-water.html>
- Figura 102: Ayuntamiento de Saynatsalo, Finlandia (1949-1952), Alvar Aalto.141
Wikipedia, Archivo: Ayuntamiento de Säynätsalo. Autor: Zache, Fecha: 31 de Agosto de 2007
- Figura 101: Hanna House, Stanford (California), (1936-1937). Frank Lloyd Wright.141
<https://hannahousetours.stanford.edu/>

Figura 103: Vista frontal y alzado desde la Castellana. Detalles de huecos de ventanas. Sede de Bankinter.	142
<i>https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-71078/clasicos-de-la-arquitectura-cementerio-de-san-cataldo-aldo-rosi</i>	
Figura 104: Cementerio de San Cataldo, Modena (1971), Aldo Rossi.	143
<i>Web: https://www.pinterest.es/pin/412501647102119716/</i>	
<i>Web: https://juaser11.blogs.upv.es/files/2013/06/RIL_05.jpg</i>	
Figura 105: Guaranty Building, Nueva York, (1895-1896), Louis Sullivan.	144
<i>https://www.cannondesign.com/our-work/work/guaranty-building/</i>	
Figura 106: Wainwright Building, St. Louis (Missouri), (1891-1892), Louis Sullivan.	145
<i>https://www.archdaily.com.br/br/01-115431/classicos-da-arquitetura-wainwright-building-slash-louis-sullivan/50380ab328ba0d599b000ad0-ad-clas-sics-wainwright-building-louis-sullivan-image</i>	
Figura 107: Ayuntamiento de Logroño, vista general	146
<i>http://murciadiario.com/upload/img/periodico/img_8700.jpg</i>	
Figura 108: Esquema de la trama urbana de Logroño en el entorno del solar del Ayuntamiento.....	146
<i>Plano de elaboración propia</i>	
Figura 109: Imágenes de plantas de plazas italianas. Desplaza el edificio a un lado de la plaza, no lo construye en el centro.....	147
<i>Camilo Sitte. Construcción de ciudades según principios artísticos</i>	
Figura 110: Vista del edificio y la plaza.	148
<i>Fotografía Ayuntamiento de Logroño, 1981: El Autor</i>	
Figura 111: Planta del entorno urbano del Ayuntamiento de Logroño.	149
<i>Plano de elaboración propia</i>	
Figura 112: Plano de entorno del edificio y el bulevar trasero.....	150
<i>Plano de elaboración propia</i>	
Figura 113: Esquema representativo de edificio y su entorno.	151
<i>Plano de elaboración propia</i>	
Figura 114: Esquema del espacio público generado mediante la liberación de la planta baja.....	152
<i>Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras. Editorial: Gustavo Gili</i>	
Figura 115: Palazzo della Ragione de Padua. Fuente (138).....	153
<i>http://padovacultura.padovanet.it/it/musei/palazzo-della-ragione</i>	
Figura 116: Alzado del Ayuntamiento.	154
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 117: Fachada del Ayuntamiento.	155
<i>Fotografía: El Autor</i>	

Figura 118: Alzado del Complejo Monte Amiata.	155
<i>https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/tag/world-war-ii</i>	
Figura 119: Diferentes obras de Giorgio de Chirico.	155
<i>https://www.wikiart.org/es/giorgio-de-chirico</i>	
Figura 120: Sede de Previsión Española, Sevilla, fachada principal	156
<i>https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/7/74/Edificio_prevision_moneo.jpg/800px-Edificio_prevision_moneo.jpg</i>	
Figura 121: Porche del Ayuntamiento de Logroño.	156
<i>Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras. Editorial: Gustavo Gili</i>	
Figura 122: Trazado del casco histórico de Sevilla.	157
<i>Plano de elaboración propia</i>	
Figura 123: Monumentos históricos más importantes de Sevilla.	157
<i>Plano de elaboración propia</i>	
Figura 124: Torre de la Plata.....	158
<i>https://es.wikipedia.org/wiki/Torre_de_la_Plata</i>	
Figura 125: Fachada posterior de Previsión desde la Muralla.	158
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 126: Trazado de la muralla de la ciudad.	159
<i>Web: http://intranet.pogmacva.com/en/obras/53611</i>	
Figura 127: Solares iniciales para la ubicación del proyecto.	159
<i>Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras. Editorial: Gustavo Gili</i>	
Figura 128: Alzados desde Paseo de Colón y Almirante Lobo.	160
<i>Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras. Editorial: Gustavo Gili</i>	
Figura 129: Vista perspectiva de la esquina de acceso.	160
<i>Web: http://intranet.pogmacva.com/en/obras/53611</i>	
Figura 130: Vista de la Torre del Oro con el edificio de Previsión como telón de fondo. .	161
<i>Fotografía Vista de la Torre del Oro con el edificio de Previsión: El Autor</i>	
Figura 131: De arriba a abajo y de izquierda a derecha: Palacio Davila (Jerez, 1580), Pa-	
lacio Pimentel (Valladolid, 1527), Palacio Condes de Guadiana (Úbeda, 1615),	
Palacio Francisco Godoy (Cáceres, 1548), Palacio de los Ríos y Salcedo (Soria,	
1549), Palacio Vela de los Cobos (Úbeda, 1571).	162
<i>http://jerezpatrimoniodestruido.blogspot.com/2010/09/el-palacio-davila.html</i>	
Figura 132: Planta de emplazamiento del edificio y su entorno.	163
<i>Plano de elaboración propia</i>	
Figura 133: Horizontalidad tripartita de la fachada. Niveles.	163
<i>Imagen de elaboración propia</i>	
Figura 134: Puerta principal de acceso en esquina.	163
<i>Fotografía de elaboración propia</i>	

Figura 135: De arriba a abajo y de izquierda a derecha: Palazzo Strozzi (Florenca, 1489), Palazzo Farnese (Roma, 1515), Palazzo Gondi (Florenca, 1490), Palazzo Medici Riccardi (Florenca, 1445).	164
<i>Web: https://magazine.dooid.it/interessi/palazzo-strozzi/attachment/</i>	
Figura 136: Loggias (Galerías) de las fachas principal y posterior.	165
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 137: Palazzo . Davanzati (Florenca, 2ª mitad s. XIV).....	165
<i>https://en.wikipedia.org/wiki/Palazzo_Davanzati</i>	
Figura 138: Puerta de acceso con el bajorrelieve en bronce.	166
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 139: Fachada Principal.	166
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 140: Fachada edificio LÍlla Diagonal (Barcelona).	167
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 141: Esquema de condiciones e intenciones de proyecto.	168
<i>Plano de elaboraci3n pr3pia</i>	
Figura 142: Plano del entorno, previo a la construcci3n de L'Illa Diagonal (1933).....	168
<i>Plano de elaboraci3n pr3pia</i>	
Figura 143: Solar, previo a la construcci3n de L'Illa Diagonal.	168
<i>Plano de elaboraci3n pr3pia</i>	
Figura 144: Planta del Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.	169
<i>Web: http://www.xn--momentospaales-iub.es/contenido.php?recor-dID=227</i>	
Figura 145: Diagrama del concepto de "estrategia".	169
<i>Web: https://docplayer.es/41900116-Modelo-de-analisis-de-la-cartera-de-negocios.html</i>	
Figura 146: Edificaci3n aislada en altura que genera un espacio urbano con sentido propio VERSUS Edificaci3n que fortalece la trama existente mediante el lleno.	170
<i>Plano de elaboraci3n pr3pia</i>	
Figura 147: Esquema de condiciones e intenciones de proyecto.	170
<i>Plano de elaboraci3n pr3pia</i>	
Figura 148: Conexiones urbanas contempladas.	170
<i>Plano de elaboraci3n pr3pia</i>	
Figura 149: Volúmenes edificatorios.	171
<i>Plano de elaboraci3n pr3pia</i>	
Figura 150: Distribuci3n del programa en los volúmenes.....	172
<i>Plano de elaboraci3n pr3pia</i>	

- Figura 151: Starret & Van Vleck, Downtown Athletic Club. Nueva York, Estados Unidos, 1931.172
Web: <http://wonderingthough.blogspot.com/2009/10/downtown-athletic-club.html>
- Figura 152: Fotografía en escorzo desde la Avenida Diagonal.173
Fotografía Edificio Líla Diagonal, Barcelona. El Autor
- Figura 153: Fotografía Cuatro torres de Madrid.173
https://www.eldiario.es/politica/Desalojan-torres-rascacielos-Madrid-amenaza_EDII-MA20190416_0372_4.jpg
- Figura 154: Perspectiva de L'illa desde la esquina de la calle Numància.....173
Plano de elaboración pròpia
- Figura 155: Fotografía desde Avenida Peatonal.173
Fotografía Edificio Líla Diagonal, Barcelona: El Autor
- Figura 156: Alzado de la Avenida Diagonal174
Web: <http://passatgesbcn.blogspot.com/2013/11/>
- Figura 157: Alzado interior del parque central de manzana.174
Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras. Editorial: Gustavo Gili
- Figura 158: Imágenes del Wolkenbügel de El Lissitzky.175
Web: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Photomontage_of_the_Wolken-bugel_by_El_Lissitzky_1925.jpg
- Figura 159: Imágenes de los materiales y su despieces empleados en fachada.175
Fotografías Edificio Líla Diagonal, Barcelona: El Autor
- Figura 160: Detalle ventana edificio L'illa Diagonal.176
Plano de elaboración pròpia
- Figura 161: Detalle ventana Moneo Lies down. Broadway.176
Plano de elaboración pròpia
- Figura 162: Edificio Illa de Llum.176
Plano de elaboración pròpia
- Figura 163: Sección transversal: Fuente (189)Figura 191: Planta primera:177
Plano de elaboración pròpia
- Figura 164: Interior de L'illa Diagonal. Iluminación natural lateral y grandes alturas libres.177
Fotografías Edificio Líla Diagonal, Barcelona: El Autor
- Figura 165: Sección transversal de las oficinas Johnson.178
Web: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/755447/clasicos-de-arquitectura-torre-de-investigacion-sc-johnson-frank-lloyd-wright>

- Figura 166: Exterior de las oficinas Johnson.178
Web: http://arquiscopio.com/archivo/wp-content/uploads/2013/02/130211_GreatBuildings_JohnsonWax_Ext02.jpg
- Figura 167: Interior de las oficinas Johnson. Iluminación natural cenital y grandes alturas libres.179
Web: <http://celebratingarchitecture.blogspot.com/2011/08/oficinas-johnson-wax-frank-lloyd-wright.html>
- Figura 168: Alzado desde el mar.179
Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras. Editorial: Gustavo Gili
- Figura 169: Ópera de Sydney.181
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Sydney_Opera_House_at_Sunset.jpg, fecha 16-09-2020
- Figura 170: Plano de emplazamiento. Trama urbana.182
Plano de elaboración propia
- Figura 171: Kursaal.183
Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras. Editorial: Gustavo Gili
- Figura 172: Casa da Música, Oporto (1999). Rem Koolhaas.183
Wikipedia, Archivo: Casa da musica 1.JPG, Autor: Osvaldo Gago, Fecha: 19 de Mayo de 2007___188
- Figura 173: Sección de L' Auditori de Rafael Moneo Barcelona, 1986.183
Plano de elaboración propia
- Figura 174: Planta de L' Auditori de Rafael Moneo Barcelona, 1986.183
Plano de elaboración propia
- Figura 175: Sección del Kursaal.183
Plano de elaboración propia
- Figura 176: Planta del Kursaal.184
Plano de elaboración propia
- Figura 177: Kursaal.184
Rafael Moneo. El Croquis, edición conjunta [ampliada y revisada de los números 20+64+98]. Madrid, 2004
- Figura 178: Escultura de Jorge Oteiza.184
Web: <https://www.march.es/arte/coleccion/ficha.aspx?p0=11>
- Figura 179: Escultura de Jorge Oteiza.185
Web: <https://www.museooteiza.org/7>
- Figura 180: Museo Jorge Oteiza, obra del arquitecto Saénz de Oíza.185
Web: <http://www.kulturklik.euskadi.eus/equipamiento/20150929125964/fundacion-mu-seo-jorge-oteiza/kulturklik/es/z12-detalle/es/>

- Figura 181: Itinerario de visuales en el entorno del Kursaal: 1- Playa de la Zurriola. 2- Kursaal. 3- Paseo de la Zurriola. 4- Puente de la Zurriola . 5- Paseo de la Rep. de Argentina. 6- Río Urumea. 7- C/ Peña y Goñi.185
Plano de elaboración propia
- Figura 182: Esquema de percepción visual.185
Plano de elaboración propia
- Figura 183: Vista panorámica de la playa de la Zurriola. El Kursaal, de altura similar a la del resto de edificios, destaca por su transparencia186
Web. <https://www.urbipedia.org>
- Figura 186: Continuamos con la misma visual y nos dirigimos por la playa hacia la abertura que producen los dos cubos. La volumetría del edificio y su situación, limita la visual hacia la entrada, quedando de fondo la calle Peña y Goñi.....186
Web: <https://www.urbipedia.org>
- Figura 184: Semejanza metafórica estética entre un faro y el Kursaal en mitad de la noche.186
Rafael Moneo. El Croquis, edición conjunta [ampliada y revisada de los números 20+64+98]. Madrid, 2004
- Figura 185: Rocas varadas en la arena con el Kursaal al fondo.186
Fotografía: El Autor
- Figura 187: Los cubos de la edificación, no se alinean con la calle como hemos visto anteriormente, de hecho se giran sobre sí mismos acentuando el propio acceso al Kursaal (efecto embudo)187
Fotografías Edificio Kursaal: El Autor
- Figura 188: Las monumentales farolas del puente acentúan la visual hacia el paseo de la Zurriola, manteniendo el Kursaal como telón de fondo.....187
Fotografías Edificio Kursaal: El Autor
- Figura 189: Nos dirigimos hacia el puente de la Zurriola, que establece una conexión axial con el paseo del mismo nombre187
Fotografías Edificio Kursaal: El Autor
- Figura 191: Iniciamos el itinerario rojo siguiendo el curso del río. A la altura de la desembocadura, se divisa el puente de la Zurriola y en un segundo plano, el Kursaal187
Fotografías Edificio Kursaal: El Autor
- Figura 190: Fachada principal, Kursaal.187
Fotografías Edificio Kursaal: El Autor
- Figura 192: Interior del Palacio de Congresos y Exposiciones, Lille (1988-91). Rem Koolhaas.188
Arquitectura Viva N° 39. XI-XII 1994. Gran Escala

- Figura 193: Interior del Palacio de Congresos y Exposiciones, Lille (1988-91). Rem Koolhaas.....188
Arquitectura Viva N° 39. XI-XII 1994. Gran Escala
- Figura 194: Interior del Kursaal.188
Fotografía: El Autor
- Figura 195: Interior del Kursaal.188
Rafael Moneo. El Croquis, edición conjunta [ampliada y revisada de los números 20+64+98]. Madrid, 2004
- Figura 196: Interior del Edificio Kunsthal, Rotterdam (1987-92). Rem Koolhaas.....188
Web: <https://www.designboom.com/architecture/oma-renovates-the-kunsthal-in-rotterdam-02-12-2014/>
- Figura 197: Pájaro en el aire. Brancusi Rotundidad del exterior del Palacio de Congresos y Exposiciones, Lille (1988-1991). Rem Koolhaas.189
Web: <https://www.almendron.com/blog/grand-palais/>
- Figura 198: Detalle del zócalo de pizarra del Kursaal.189
Rafael Moneo. El Croquis, edición conjunta [ampliada y revisada de los números 20+64+98]. Madrid, 2004
- Figura 199: Obra el escultor Richard Long.....189
Web: <https://www.gettyimages.com/detail/news-photo/visitors-attend-the-press-view-of-the-heaven-and-earth-news-photo/88092555>
- Figura 200: Rafael Moneo revisando piezas de hormigón y pizarra inspiradas en la obra de Richard Long.189
Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras. Editorial: Gustavo Gili
- Figura 201: Kursaal, San Sebastián (1990-1998). Rafael Moneo.191
Tectónica 12. Dossier Construcción. Kursaal
- Figura 202: Fachada del Edificio Kunsthal, Rotterdam (1987-92). Rem Koolhaas.191
Web: <http://housevariety.blogspot.com/2011/01/body-house-by-monolab-architects.html#.XMh2DrczaUk>
- Figura 203: Exterior del Edificio Kunsthal, Rotterdam (1987-92). Rem Koolhaas.....191
Web: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/kunsthal/#kunsthal-rem-koolhaas-rotterdam-wikiarquitectura-08>
- Figura 204 Visual generada desde el interior del Kursaal a través de la ventana 2: Playa de la Zurriola, mar Cantábrico.192
Fotografía: El Autor
- Figura 205: Visual generada desde el interior del museo a través de la ventana 1: Cúpula del Palacio Consistorial de Cartagena.192
Fotografía: El Autor

Figura 206: Fachada noroeste del Kursaal.....	192
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 207: Fachada del Museo del Teatro Romano de Cartagena.Rafael Moneo, 2008. ..	192
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 208: Fachada del Ayuntamiento de Murcia.	193
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 209: Fachada del Ayuntamiento de Murcia.	193
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 210: Vista panorámica 360º de la plaza del cardenal Belluga.	194
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 211: Plano de situación.	195
<i>Plano de elaboración propia</i>	
Figura 212: Plano de emplazamiento. Giro de la fachada para mirar directamente, frente a frente, a la catedral.	195
<i>Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras. Editorial: Gustavo Gili</i>	
Figura 213: Perspectiva de la plaza a vista de pájaro. Límites que conforman el espacio interior.	196
<i>Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras. Editorial: Gustavo Gili</i>	
Figura 214: Piazza Sordello (Mantua, 1330).	197
<i>Web: https://www.juzaphoto.com/galleria.php?t=2538494&l=i</i>	
Figura 215: Esquema de principios compositivos del proyecto.	198
<i>Plano de elaboración propia</i>	
Figura 216 : Plaza del Cardenal Belluga.	199
<i>Web: https://www.imagenesmy.com/imagenes/murcia-city-ac.htm</i>	
Figura 217: Vista del acceso principal desde la calle Polo de Medina.	200
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 218: Vista de la plaza y la catedral desde la calle Frenería. El quiebro de la fachada nos abre el espacio y permite la visual.	200
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 219: Vistas desde calles Polo de Medina y del Arenal. Se puede apreciar la continuidad visual entre ambas calles que conectan el centro y el río.	201
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 220: Niveles compositivos del ayuntamiento respecto a los edificios de la plaza.	201
<i>Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras. Editorial: Gustavo Gili</i>	
Figura 221: Línea virtual que une al mismo nivel los balcones del palacio Belluga y el Ayuntamiento.	202
<i>Fotografía: El Autor</i>	

Figura 222: Fachada Ayuntamiento de Murcia.	202
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 223: Fachada Ayuntamiento de Murcia.	202
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 224: Detalle de las fachadas de la Casa Fascio y el Ayuntamiento de Murcia.	203
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 225: Casa Fascio en Como, Italia (1932-1936). Giuseppe Terragni.	204
<i>Web: http://www.fleurgroenendijkfoundation.nl/schoonheid-kent-geen-moraal/?lang=en</i>	
Figura 226: Ayuntamiento de Murcia.	204
<i>Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras. Editorial: Gustavo Gili</i>	
Figura 227: Estudio de la composición de la fachada con maquetas.	205
<i>Web: https://i.pinimg.com/originals/40/04/04/400404872e6df9ed5c687ce11f354d1f.jpg</i>	
Figura 228: Villa Le Lac (Petite Maison Corseaux) en Vevey, Suiza (1922-1924). Le Corbusier.	205
<i>Villa Le Pack; Corseaux, Fotografía: Oliver Martin Gambier, 2005</i>	
Figura 229: Villa Savoye en Poissy (París), Francia (1929). Le Corbusier.	205
<i>Web: https://www.cosasdearquitectos.com/wp-content/uploads/le-corbusier-villa-savo-ye-cubierta-04.jpg</i>	
Figura 230: Ayuntamiento de Murcia. Vista de la Catedral.	206
<i>Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras. Editorial: Gustavo Gili</i>	
Figura 231: Teatro Sabratha, Libia (s. III d.C.).	206
<i>Web: Wikipedia, Archivo: Theatre of Sabratha, Libya.jpg, Fecha: 10 de Marzo de 2005</i>	
Figura 232: Retablo mayor de la Colegiata de San Luis en Villagarcía de Campos (Valladolid), España (1579). Juan de Herrera.	207
<i>Web: https://www.flickr.com/photos/rabiespierre/5311664555</i>	
Figura 233: Interpretación de llenos y vacíos en la fachada del Ayuntamiento de Murcia.	207
<i>Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras. Editorial: Gustavo Gili</i>	
Figura 234: Partitura musical.	207
<i>Web: http://www.licensemusic.es/partituras-piano-beethoven/</i>	
Figura 235: Palacio del marqués de Mudela Lorenzo Álvarez Capra.	211
<i>Web: http://palacetesdemadrid.blogspot.com/2013/07/palacete-del-marques-de-mudela.html</i>	
Figura 236: Palacio del Marqués de Villamejor. Paseo de la Castellana, Madrid, año 1893. Arquitecto José Purkiss.	211
<i>Web: https://www.pinterest.es/pin/360288038919952898/</i>	

- Figura 237: Palacio de la Condesa de Casa Valencia Paseo de la Castellana, Madrid, año 1878. Arquitecto Agustín Ortiz de Villajos.211
Web: <https://www.flickr.com/photos/alejandro5000/5338308587>
- Figura 238: Palacio del Marqués de Fontalba. Paseo de la Castellana, Madrid, año 1911. Arquitecto José María Mendoza Ussía.211
Web: <http://www.ilicensemusic.es/partituras-piano-beethoven/>
- Figura 239: Plano de Madrid con la ampliación prevista por el Plan Catro en 1857. Carlos María de Castro.212
Web: <http://palacetesdemadrid.blogspotcom/2013/07/palacio-de-villamejor.html>
- Figura 240: Nuevos Ministerios, Paseo de la Castellana, Madrid 1933. Secundino Zuazo Ugalde.213
Web: https://urbancidades.files.wordpress.com/2009/10/nuevos-ministerios_2_1949.jpg
- Figura 241: Fachada Principal del Pabellón de España para la Exposición Internacional de París, año 1937. Josep Lluís Sert y Luis Lacasa.215
Web: https://es.wikipedia.org/wiki/Pabell%C3%B3n_de_la_Rep%C3%ABlica_Epa%C3%B1ola#/me-dia/File:Pabell%C3%B3n_Rep%C3%ABlica.jpg
- Figura 242: Planta Baja Pabellón de España para la Exposición Internacional París, año 1937. Josep Lluís Sert y Luis Lacasa.215
Web: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-367803/transiciones-de-la-forma-la-modernidad-alternativa-del-pabellon-espanol-para-la-exposicion-de-paris-de-1937/5390dbe0c07a805cea000379>
- Figuras: 243-244 Ministerio del Aire Calle Princesa, 87, Madrid, 1942-1951. Luis Gutiérrez Soto.216
Web: <https://es.foursquare.com/v/ej%C3%A9rcito-del-aire/4e3b22f362e19d-61094fe2e6?openPhotoId=503e571fe4b009485e9c4f09>
- Figura 245: Casa Sindical de Madrid Paseo del Prado, 1949-1951. Francisco de Asís Cabrero y Rafael Aburto.217
Web: <http://perso.wanadoo.es/asiscabrero/CSindical.htm>
- Figura 246: Edificio para el Gobierno Civil de Tarragona, Tarragona, 1959-1963. Alejandro de la Sota.217
Web: <https://afasiaarchzine.com/2013/07/alejandro-de-la-sota-5/>
- Figura 247: Volkshalle, edificio proyectado para el Tercer Reich, con capacidad para 15000 personas, coronado por una cúpula de 200 metro de altura, reflejo del afán megalómano del ideario nazi. Proyecto no Construido, Berlín(1933). Albert Speer.219
Web: <http://losarchivosdelbardo.blogspot.com/2015/05/welthauptstadt-germania-la-ciudad.html>

- Figura 248: Palacio de Congresos, edificio para la Exposición Universal de Roma de 1942. Roma, 1937-1938. Adalberto Libera.220
Web: <https://www.alamy.es/foto-palazzo-dei-congressi-palacio-de-congresos-dise-nado-para-la-exposicion-universal-de-1942-y-en-la-actualidad-uno-de-los-simbolos-del-moderno-distrito-eur-de-roma-136271553.html>
- Figura 249: Palacio de la Civilización Italiana, edificio para la Exposición Universal de Roma de 1942. Roma, 1938. G. Guerrini, E.B. La Padula, M. Romano.222
Web: <https://es.wikiarquitectura.com/edificio/palazzo-della-civiltà-italiana-coliseo-cuadrado/>
- Figura 250: Revista internacional de arquitectura. CIAM.224
Web: <http://urban-networks.blogspot.com/2015/02/cronica-breve-de-los-congresos.html>
- Figura 251: Planta Edificio. Bankinter, Madrid, Rafael Moneo.230
Bankinter, 1972 -1977. Ramón Bescós, Rafael Moneo. Ed. Enrique Granel
- Figura 252: Hueco de Ventana de la Casa de los Muertos del Cementerio de San Cataldo. Modena, 1972. Giorgio Grassi.230
Web: <https://juaser11.blogs.upv.es/2013/06/14/cementerio-de-san-catal-do-en-modena-italia-1971-84/>
- Figura 253: Detalle de los huecos de ventana que se enfrentan al Palacete del Edificio Bankinter. Madrid, 1972-1976. Rafael Moneo.231
Web: <http://www.licensemusic.es/partituras-piano-beethoven/>
- Figura 254: Detalle de los huecos de ventana que se enfrentan al edificio de viviendas del Edificio Bankinter. Madrid, 1972-1976. Rafael Moneo.231
Web: <http://www.licensemusic.es/partituras-piano-beethoven/>
- Figura 255: Hueco de Ventana del Park Kolonnaden en Potsdamer Platz. Berlin, 1997-2002. Giorgio Grassi.231
Web: <https://juaser11.blogs.upv.es/2013/06/14/cementerio-de-san-catal-do-en-modena-italia-1971-84/>
- Figura 256: Planta de conjunto de la Escuela de Ingeniería de Leicest. Inglaterra, 1959-1963. James Stirling.233
Bankinter, 1972 -1977. Ramón Bescós, Rafael Moneo. Ed. Enrique Granel
- Figura 257: Vista Exterior de la Escuela de Ingeniería deLeicester. Inglaterra, 1959-1963. James Stirling.233
Tránsitos de la forma. Presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza. Enrique de Teresa. Fundación caja de arquitectos
- Figura 258: Larkin Building Buffalo (Nueva York), 1903-1905. Frank Lloyd Wright.233
Web: https://en.wikipedia.org/wiki/Larkin_Administration_Building#/media/File:LarkinAdministrationBuilding1906.jpg

Figura 259: Monasterio del Escorial. Madrid, 1563-1584. Juan de Herrera.	237
<i>Web: https://www.getyourguide.es/madrid-146/desde-madrid-el-escorial-y-el-valle-de-los-caidos-t69836/</i>	
Figura 260: Fachada de la Catedral de Santa María. Murcia, 1754. Jaime Bort.	238
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 261: Logia del Ayuntamiento de Murcia. Murcia, 1998. Rafael Moneo.	240
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 262: Separación de los planos de la fachada del Ayuntamiento de Murcia.	240
<i>Maqueta de elaboración propia</i>	
Figura 263: Materialización de la separación de los planos de fachada en el Ayuntamiento.	240
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 264: Sistema de logia en los palacios de Venecia	241
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 265: La Tourette, Lyon, 1957-1960. Le Corbusier.....	241
<i>Web: https://marygaudin.com/projects/la-tourette</i>	
Figura 266: Logias (Galerías) de la fachada posterior del ayuntamiento de Logroño.	242
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 267: El entorno urbano de la Plaza del Cardenal Belluga posee una gran carga histórica y representativa.	248
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 268: Logias (Galerías) de las fachadas principal y posterior Sede Previsión Española. Sevilla.	248
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 269: Acceso al Ayuntamiento de Murcia por la calle Frenería.....	249
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 270: Nuevo diseño del pavimento de la plaza realizado por Moneo.	249
<i>Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras. Editorial: Gustavo Gili</i>	
Figura 271: Iannis Xenakis (1922-2001)	250
<i>Web: https://monoskop.org/Iannis_Xenakis#mediaviewer/File:Iannis_Xenakis.jpg</i>	
Figura 272: Geometría que forma la Divina Proporción o Sección Aurea.	250
<i>Plano de elaboración propia</i>	
Figura 273: El modulator de Le Corbusier.	251
<i>Web: http://www.cienciaonline.com/wp-content/uploads/2007/10/modulor.jpg</i>	
Figura 274: Alzado de la calle San Patricio con la reja de hierro forjado al nivel de peatón.	253
<i>Fotografía: El Autor</i>	

Figura 275: Alzado de la calle San Patricio con la reja de hierro forjado al nivel de peatón.	253
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 276: Alzado de la calle San Patricio con la reja de hierro forjado al nivel de peatón.	253
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 277: Alzados de las calles San Patricio y Frenería.	254
<i>Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras. Editorial: Gustavo Gili</i>	
Figura 278: Relación de la Sección Aurea con la Fachada del Ayuntamiento de Murcia y la Catedral de Santa María.	259
<i>Plano de elaboración propia</i>	
Figura 279: Clínica para la investigación de enfermedades mentales degenerativas, Las Vegas 2007. Frank O. Gehry.	269
<i>Web: https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/610310/clinica-de-salud-mental-lou-ruvo-en-las-vegas-frank-gehry/5128634eb3fc4b11a700406b-clinica-de-salud-mental-lou-ruvo-en-las-vegas-frank-gehry-foto</i>	
Figura 280: Museo Guggenheim, Bilbao 1992. Frank O. Gehry.	269
<i>Rafael Moneo. Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos. Editorial Actar</i>	
Figura 281: Ayuntamiento de Logroño.	269
<i>Web: https://twitter.com/johnygrey/status/872202867268096001/photo/1</i>	
Figura 282: Ayuntamiento de Murcia.	269
<i>Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras. Editorial: Gustavo Gili</i>	
Figura 283: Imagen del detalle constructivo de los huecos en fachada del proyecto original de la Sede de Bankinter. Rafael Moneo.	277
<i>Bankinter, 1972 -1977. Ramón Bescós, Rafael Moneo. Ed. Enrique Granel</i>	
Figura 284: Fotografía de detalle de los huecos en fachada de la Sede de Bankinter. Rafael Moneo.....	277
<i>Bankinter, 1972 -1977. Ramón Bescós, Rafael Moneo. Ed. Enrique Granel</i>	
Figura 285: Fotografía desde la Avenida de la Castellana del palacete decimonónico con el edificio de la Sede de Bankinter al fondo.	291
<i>Fotografía: El Autor</i>	
Figura 286: Relación y convivencia del palacete decimonónico con el edificio de la Sede de Bankinter.	292
<i>Fotografía: El Autor</i>	

- Figura 287: Dibujo original de Rafael Moneo de la relación de la Torre del Oro con el edificio de la Sede de Previsión Española.292
Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras. Editorial: Gustavo Gili
- Figura 288: Relación y convivencia de la Torre del Oro con el edificio de la Sede de Previsión Española.292
Fotografía: El Autor
- Figura 289: Palacio Pimentel (Valladolid, 1527).294
Web: <http://eugeniomateo.blogspot.com/2014/02/palacio-de-pimentel-carmen-casas.html>
- Figura 291: Plaza del Cardenal Belluga, Murcia. Enfrentamiento de las fachadas del Ayuntamiento de Rafael Moneo y la Catedral.295
Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras. Editorial: Gustavo Gili
- Figura 290: Perspectiva irreal de la Plaza del Cardenal Belluga, Murcia. Enfrentamiento de las fachadas del Ayuntamiento de Rafael Moneo y la Catedral. Nunca podrán verse al mismo tiempo ambas fachadas si no es con deformaciones ficticias como ésta.295
Fotografía: El Autor
- Figura 292: Palazzo della Ragione de Padua (Padua, 1218).300
Web: <https://apetcher.files.wordpress.com/2015/12/padova-2.jpg>
- Figura 293: Perspectiva a vista de pájaro del Ayuntamiento de Logroño. Rafael Moneo.301
Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras. Editorial: Gustavo Gili
- Figura 294: Plaza del Ayuntamiento de Logroño.301
Fotografía: El Autor
- Figura 295: Belén navideño montado en la plaza del Ayuntamiento de Logroño.....302
Web: <https://www.larioja.com/logrono/201512/18/ceniceros-gamarra-piden-acordarse-20151218140500.html>
- Figura 296: Personas sentadas en el porche del ayuntamiento.302
Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras. Editorial: Gustavo Gili
- Figura 297: Personas tomando el sol en la plaza del Ayuntamiento.302
<https://static.larioja.com/noticias/201306/14/Media/sol--253x180.jpg>
- Figura 298: Jornadas deportivas en la plaza del Ayuntamiento.302
<https://eardleydesign.com/halls/wp-content/uploads/2015/10/images/image301.jpg>
- Figura 299: Plano de planta del proyecto original de Rafael Moneo del edificio L'Illa Diagonal.303
Rafael Moneo. Apuntes sobre 21 obras. Editorial: Gustavo Gili

- Figura 300: Desembocadura del río Urumea en el entorno del Kursaal de San Sebastián.303
Fotografía: El Autor
- Figura 301: Diagonal de Barcelona. Entorno inmediato del edificio L'Illa Diagonal. El juego de salientes y retranqueos producidos por las diferentes edificaciones construidas a lo largo de la calle provoca dinamismo.304
Fotografía: El Autor
- Figura 302: Rocas varadas de la escollera en la playa de la Zurriola, en el entorno inmediato del Kursaal, San Sebastián.304
Fotografía: El Autor
- Figura 303: Vista aérea del Downtown Athletic Club (Nueva York, 1931). Starret & Van Vleck.305
Web: <https://www.australiandesignreview.com/architecture/koolhaas-retro-acti-ve-manhattanism/>
- Figura 304: Vista de L'Illa Diagonal desde la acera de la propia avenida en la que se pueden observar los retranqueos introducidos por Moneo para provocar dinamismo e integrar el edificio en el entorno urbano.305
Fotografía: El Autor
- Figura 305: Vista del Kursaal desde el monte Ulía, San Sebastián.305
Rafael Moneo. El Croquis, edición conjunta [ampliada y revisada de los números [20+64+98]. Madrid, 2004
- Figura 306: Trazado urbano del casco histórico de Sevilla.310
Plano de elaboración propia

INTRODUCCIÓN

“Lo construido obliga a admitir la continuidad con el pasado, una continuidad que tiene que resolverse en términos arquitectónicos y que es lo que me parece que he tenido ocasión de comprobar en estos últimos trabajos que presentaré ahora, en los que, por no sé bien qué razones, se ha exacerbado la presencia del pasado. Continuidad que, sin embargo, no siempre se establece en términos contextuales, en términos de completar el marco de actuación existente, sino en términos de entender el proyecto, su especificidad, desde una estricta clave arquitectónica implícita en la asunción de la realidad existente”¹

En determinadas ocasiones, el arquitecto se enfrenta a proyectos donde las preexistencias culturales, simbólicas y arquitectónicas del lugar, implican a la propuesta una atención que va más allá de la propia autonomía funcional de la obra arquitectónica.

En uno de los espacios más emblemáticos de la ciudad de Murcia, en la Plaza del Cardenal Belluga, se planteó por parte del ayuntamiento en 1985, la ampliación de sus propias dependencias consistoriales. Esta intención iba indudablemente a significar una transformación en la morfología y en el carácter de la plaza, al introducir una arquitectura que representase el poder civil, en un espacio con un fuerte predominio del poder religioso. Este hecho, supone un importante reto para el arquitecto y, por otro lado, implica un fuerte impacto en un entorno histórico consolidado, que deberá ser solucionado de manera rigurosa a través de una obra de arquitectura que sea capaz de resolver el problema arquitectónico con estrategias basadas en el territorio, el contexto y la sostenibilidad.

1 MONEO VALLÈS, R., “Construir sobre lo construido”, transcripción original de la conferencia del 20 Febrero del 2004, en el salón de actos del CoAC. Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña, Tarragona con motivo de la lectura del acta del concurso de ideas para la ampliación de la actual sede colegial.

CAPÍTULO 1: OBJETIVO, HIPÓTESIS Y METODOLOGÍA

1.1 OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN E HIPÓTESIS PLANTEADA

1.1.1 Objetivos

Territorio, Contexto y Sostenibilidad en la obra de Rafael Moneo, 1972-1998”, se ha centrado en la investigación de teorías arquitectónicas, influencias y experiencias de vida, crítica teórica y de docencia respecto del quehacer de otros maestros y sus obras, recursos compositivos y retos lingüísticos empleados, así como en el descubrimiento del proceso teórico proyectual que el propio Rafael Moneo ha utilizado en su arquitectura, en el período central de su trayectoria profesional en los años setenta, ochenta y noventa, basado en conceptos de continuidad y sostenibilidad de la obra arquitectónica como respuesta a un entorno de fuertes y amplias preexistencias. Todo ello con la finalidad de extraer y sintetizar las ideas predominantes, con el compromiso de generar un documento de interés común. Un documento único que no sólo se limite a reunir información acerca del contexto del arquitecto, su trayectoria profesional y su influencia posterior, sino que también analice su producción arquitectónica, con el fin de obtener las claves comunes de trabajo, que Rafael Moneo entiende como básicas a la hora de pensar en arquitectura. Para ello, se ha investigado los recursos, conceptos y actitudes, en la elaboración de un conjunto de obras relacionadas desde un carácter personal, indagando en una serie de problemas y conceptos representativos de la cultura arquitectónica de finales del siglo XX, sobre los que habitualmente trabaja el arquitecto navarro y que configura una actitud definida y precisa a la hora de proyectar.

1.1.2 Hipótesis

La hipótesis de esta investigación, es fundamentalmente teórica y conceptual, pero cuyas conclusiones quedarán finalmente perceptibles y patentes, basadas en el estudio de seis obras clave construidas y consolidadas en el territorio. Estas obras que se inscriben dentro de una misma época proyectual del autor, se caracterizan por un planteamiento común, aunque con procedencias, contextos y problemáticas muy diferentes. Estudiar estos planteamientos comunes, por medio de conceptos habitualmente utilizados por Rafael Moneo como el contexto, el territorio y la sostenibilidad, es la clave de la tesis.

Mi educación universitaria fue proyectual y referencialmente amplia, pero creo que limitada en su fundamento teórico-crítico, respecto de conceptos como los que dan título a esta tesis. Estos conceptos son fundamentales para entender la especificidad de la ciudad y su idiosincrasia, y básicos para acometer una respuesta conveniente al problema arquitectónico. De ahí que esta formación muchas veces casi sesgada, estuviera fuertemente basada en componentes más del tipo diagramáticos y estéticos, olvidando muchas veces los conceptos más importantes pero menos evidentes, que darían como resultado soluciones más esenciales de más valor conceptual y más sostenibles respecto a lo existente.

Acostumbrado a trabajar siempre sobre parcelas de extraradio y sin apenas preexistencias de ninguna índole, cuando me planteé el tema de tesis, lo hice con la intención de aprender otras formas de mirar la arquitectura, diría que casi contrarias a la adquirida. A raíz de ello, surgió la pregunta respecto de la Ampliación del Ayuntamiento de Murcia; ¿si yo tuviera que trabajar en un entorno con fuertes preexistencias culturales, arquitectónicas y sociales, como lo haría?, sinceramente no sabría cómo. Así empezó todo, con una pregunta.

De este planteamiento surgió la figura del arquitecto Rafael Moneo, como representante de una solución estudiada, cuidada, personal y una teoría fuertemente fundamentada.

1.2 JUSTIFICACIÓN

Para que el resultado de la investigación sea amplio, multidireccional e interesante, no se ha realizado sólo la búsqueda e investigación concreta de las obras objeto del estudio, sino que se han buscado esferas de interés más amplias, analizando entre otras influencias de vida profesional, contextos propios del autor, discursos docentes, transcripciones de interés, etc. Todo ello con el objetivo de conseguir que las conclusiones se sostengan sobre bases más estables y amplias, generando gracias a ello unos fundamentos teóricos comunes y solventes, sobre los temas básicos en el crecimiento de las ciudades a través del contexto, el territorio y la sostenibilidad. Como hemos comentado, es también fundamental el estudio de un amplio espectro de obras de arquitectura del autor dentro del mismo periodo de arquitectura, así como comparativas e influencias de otros arquitectos, obras y artistas, que hayan trabajado sobre conceptos similares a los planteados en esta investigación. Gracias a ello, se ha tratado de encontrar relaciones entre las distintas situaciones, tanto de la propia arquitectura construida como en la trayectoria de la ideación de los recursos, conceptos y planteamientos aplicados. Se han enlazado también estructuras previas y coetáneas que hayan podido generar procesos válidos, que puedan ser influenciados en el panorama actual de nuestra profesión.

1.3 OBJETO DE ESTUDIO

Tal como establece el método científico, para extraer conclusiones de una investigación hay que acotar aquello que se está analizando. Así ha procedido esta investigación. Para ello, se ha seleccionado un período concreto de la obra de Rafael Moneo (1972-1998) y un conjunto de obras determinadas. Esto no quiere decir que la investigación vaya a ceñirse sólo a estas obras, pero sí se ha focalizado sobre ellas el mayor interés y las conclusiones de la investigación realizada.

1.3.1 Delimitación del contenido

En cuanto al contenido se han seleccionado seis proyectos construidos, que a priori tienen en común que todos ellos han sido construidos en España por Rafael Moneo (aunque en ellos comparte autoría con Solà-Morales, como es el caso de L'Illa Diagonal y de otro con Ramón Bescós en el caso de Bankinter).

Estas obras son:

1. Sede de Bankinter (Madrid) (1972-76).
2. Ayuntamiento de Logroño (1973-1981).
3. Sede de Previsión Española (Sevilla) (1982-1987).
4. Edificio L'Illa Diagonal (Barcelona) (1987-1993).
5. Kursaal, sala de conciertos y centro de convenciones. (San Sebastián) (1990-1999).
6. Ayuntamiento de Murcia (1991-1998).

1.3.2 Delimitación cronológica

La delimitación cronológica que se da como consecuencia de las obras seleccionadas, abarca los años setenta, ochenta y noventa, es decir, a grandes rasgos el período central de la trayectoria profesional del arquitecto navarro.

1.4 ESTADO DE LA CUESTIÓN

“Construir sobre lo construido” sigue siendo uno de los quehaceres primordiales del arquitecto y hasta me atrevería a decir que es uno de los que mejor definen su actividad,... “construir sobre lo construido”, reflexionar sobre lo construido, lleva también a pensar inmediatamente en lo que son los intereses de la arquitectura hoy, intereses que cabría calificar como radicalmente opuestos a tal alternativa,...El mundo que hay hoy a nuestro alrededor es tan distinto al del pasado que hay que hacer un esfuerzo para que la arquitectura se despoje de todo lastre,...Se trataría, por tanto, de rescatar el “zeit geist” perdido,...los atributos que refleja la condición cambiante de la pantalla del ordenador difícilmente pueden darse en la arquitectura que, por su misma condición, por su misma substancia, es estática.”²

¿Cómo es entendido el proceso de trabajo, bajo el prisma de una formación

2 MONEO VALLÈS, R., “Construir sobre lo construido”, transcripción original de la conferencia del 20 Febrero del 2004, en el salón de actos del CoAC (Colegio Oficial de Arquitectos de Cataluña) Tarragona con motivo de la lectura del acta del concurso de ideas para la ampliación de la actual sede colegial.

fuertemente teórica y crítica?, ¿cuáles son las inquietudes formales y funcionales, a tenor de la respuesta adecuada al lugar?, ¿hasta dónde llega la influencia del contexto y del territorio de la obra implantada?, ¿existe independencia formal autónoma o aparece condicionada por el lugar?, ¿qué voluntad inicial hay detrás del arquitecto y cómo se ha modificado durante el proceso de proyecto, y el análisis de lo existente?, ¿se puede establecer una relación directa entre el proceso de proyecto, la sostenibilidad y el resultado formal?.

La tesis plantea aproximarse a la actitud definida y crítica de Rafael Moneo y detenerse en aquellos aspectos que proponen una determinada postura ante situaciones tan condicionadas como el caso que nos ocupa. Se ha desentrañado el proceso de pensamiento y la asunción de la realidad existente llevada a cabo y la vinculación con el resultado finalmente construido. Se ha determinado cómo Rafael Moneo construye y aborda el proyecto desde dos puntos de vista esenciales; el entendimiento del lugar (sostenibilidad y territorio) y la importancia de una idea que concentre la intensidad principal del proyecto. Bases ambas del proceso conceptual que permita mostrar el proceso crítico del tablero a la realidad. Además de los elementos anteriormente indicados y los condicionantes históricos del lugar, el territorio y su intención de plantear soluciones sostenibles para la ciudad, existen otras cuestiones a investigar, desde el punto de vista de las influencias de obras y autores varios, y la actitud de la arquitectura de Moneo, con la finalidad de confeccionar el discurso sobre la obra.

Se ha planteado una investigación diferente a las presentadas en las fuentes y bibliografía estudiada, ya que se ha acercado a la figura de Rafael Moneo de una manera multidireccional y desde diferentes puntos de vista. Una de las líneas de investigación es la de su papel como docente y cómo lo posiciona a él cuando opina de la arquitectura de otros maestros, en comparación de las obras estudiadas. Además, no sólo se ha analizado las obras una a una, sino que se ha realizado dentro de un proceso de comparación entre ellas, estableciendo además esta confrontación respecto de una serie de escalas de acercamiento y clasificación inéditas. Entre estas escalas podemos enunciar; escala inmediata representada por la llamada "Idea primera", la escala amplia con las decisiones en el territorio urbano, la escala media diferenciando la sostenibilidad, contexto e importancia del lugar, la escala cercana mediante la estrategia de la fachada y la escala de detalle basada en la utilización de los materiales de proyecto y su sostenibilidad y por último la escala personal, fundamentada en las experiencias e influencias de vida de Rafael Moneo.

1.5 DESCRIPCIÓN DEL MÉTODO

Se establece un método de trabajo que permita realizar la investigación de una manera ordenada, partiendo en primer lugar de los fundamentos básicos, experiencia de vida, influencias arquitectónicas y de otros autores, lectura de toda la bibliografía existente tanto escrita como grabada, análisis del material docente que da fe de su posicionamiento ante el problema arquitectónico y opiniones propias del autor respecto de otros arquitectos y su arquitectura, la visita personal, fotografías y análisis de cada una de las obras dentro del periodo citado anteriormente. Además de ello, también se han establecido consultas a arquitectos que trabajaron o colaboraron con Rafael Moneo (como es el caso del doctor, arquitecto y catedrático en arquitectura Don Enrique de Teresa Trilla, el cual colaboró en el estudio con Moneo más de ocho años), para ir avanzando gradualmente hacia el desarrollo de las ideas más complejas. Para todo ello y de manera más concreta y ordenada; se han introducido las hipótesis y objetivos iniciales, lo que nos ha llevado a plantear el estado de la cuestión. En adelante introduciremos una metodología de trabajo por fases y temas, estableciendo los conceptos básicos del interés del estudio, definiendo cronológicamente, la secuencia y orden de desarrollo de la investigación, mediante metas y objetivos. Se han estudiado las bibliografías disponibles sobre el autor, su obra y sus arquitecturas, así como la búsqueda de contactos con el autor o colaboradores. Más adelante se han establecido validaciones críticas acerca del reenfoque de los conceptos básicos e incluso las posibles modificaciones y adaptaciones de los puntos más iniciales de la cuestión. Con todo ello, se han establecido los análisis en profundidad de las seis obras clave y la discusión previa al primer acercamiento a las conclusiones de la tesis. En este proceso de ida y vuelta (revisión, validación, sistematización y análisis de contenidos), cuando todas las cuestiones y objetivos queden cubiertos, se han emitido las conclusiones de la investigación, desde diferentes escalas; amplia-territorio, media-lugar, cercana-fachada, detalle-material y escala personal-influencias (textos y elementos originarios que provocaron influencias directas en el autor, así como otras personas de relación probada, que puedan aportar un contexto más amplio a lo investigado), con la intención de que la tesis no sólo sea una suma de recopilación de información publicada y visitada, sino un conjunto nuevos aportes teóricos inéditos.

**CAPÍTULO 2: RAFAEL MONEO: LA ATENCIÓN AL CON-
TEXTO. INFLUENCIAS Y TEORÍAS PARA UN CRECIMIENTO
URBANO SOSTENIBLE**

2.1 APUNTES BIOGRÁFICOS Y EXPERIENCIAS DE FORMACIÓN: LA BÚSQUEDA DE LA ENSEÑANZA DE LOS MAESTROS. INFLUENCIAS EN SU DESARROLLO PROFESIONAL.

José Rafael Moneo Vallés nace en Tudela (Navarra) el 9 de mayo de 1937. En su época de infancia se describe así mismo como un joven intelectualmente inquieto al que le atraían, desde bien pequeño, los grandes científicos que formaban parte del panorama de aquella época. Estudió en el colegio de Jesuitas de Tudela, al que acudían alumnos desde diversos lugares del país (Madrid, Bilbao...), que le incitaban una cierta competencia por ser uno de los mejores alumnos. También tuvo que labrarse un hueco en el equipo de fútbol, ya que no gozaba de las condiciones físicas (y el talento en ese sentido) de las que era portador su hermano Mariano, por ejemplo. Dicha rivalidad (sana) y constancia por ser “el más listo de la clase” y por alcanzar el pertenecer a una “sociedad” tan venerada (para cualquier niño/adolescente lo es) como el equipo de fútbol, ha estado presente desde aquel momento durante toda su vida. Esto le ha llevado, junto con el afán de mejorar aprendido de Saénz de Oiza (como veremos más adelante), a ser un hombre ambicioso, a no conformarse con la primera solución dada a cada proyecto y a perfeccionar e incrementar las prestaciones que ofrece en todas y cada una de sus obras.

En su época adolescente tuvo ciertos contactos con algún pintor local de Tudela, amigo de la familia. En 1954 finalizó sus estudios en el colegio tentado por la rama de humanidades pero su padre, ingeniero industrial, era un aficionado a la arquitectura amateur. Hasta el último momento estuvo tentado en matricu-

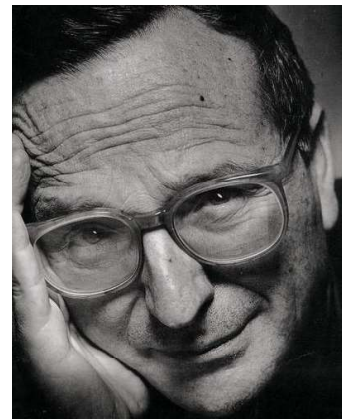


Figura 01: Rafael Moneo en su estudio de Madrid, 1977.



Figura 02: Torres blancas, Madrid, 1968. Francisco Javier Sáenz de Oiza.

larse en Filosofía y Letras, pero fue, seguramente y sin que él llegara a ser consciente de ello, aquella iniciación a las artes plásticas con la pintura lo que le hizo cambiar de rumbo.

Por aquel entonces, para acceder a Arquitectura había que cursar dos años de ciencias exactas y realizar exámenes de dibujo y cálculo. Era un proceso muy duro y por ello se empezaron a buscar nuevos métodos de selección de alumnos. Moneo emprendió su andanza en la carrera con un nuevo sistema que, en lugar de someterlo todo a un único ejercicio de dibujo, se substituyó por unos cursillos de 20 sesiones. Este procedimiento fue propuesta de Francisco Javier Sáenz de Oiza.

Dos años más tarde, en el 58, Oiza buscaba a alguien que pudiera ayudarle en su estudio y preguntó a un compañero mayor que Moneo si conocía a alguien para tal fin y éste le sugiere el nombre de Rafael Moneo.

Rafael Moneo colaboró con Oiza, siendo aún estudiante, durante 2 años en los que perdió el interés por la escuela. Dice de sí mismo que fue un estudiante rebelde ya que Oiza le proporcionaba más que lo que le aportaba la propia escuela.

“No creo que la formación en la Escuela en los años en los que yo pasé por allá hiciera mucho hincapié en la técnica. Tampoco que lo que se enseñaba en la Escuela, cuando yo estudié allá, haya impregnado mi trabajo.”³

En aquel entonces, en el estudio de Oiza se estaba gestando el proyecto de Torres Blancas, el cual

3 MONEO VALLÈS, R., Transcripción original de la conversación mantenida con Félix Arranz en el despacho de Rafael, Editorial SCALAE, Agencia Documental de Arquitectura, marzo de 2003.

costeaba su salario, aunque aquel encargo se fue disolviendo y alargando en el tiempo.

Moneo asegura que con Oiza entendió “de qué modo me gustaría ser arquitecto” y que “eso ha marcado definitivamente mi modo de entender la profesión”.

“Oiza tenía una gran exigencia y una gran ambición respecto a su trabajo”⁴, certifica Moneo, cualidad que no hacía más que acrecentar su ya considerable competitividad a la hora de convertirse en un profesional del gremio.

“Seguramente es el contacto con Francisco Javier Sáenz de Oiza el que me enseña a ser arquitecto. Y también muchas cosas ligadas al trabajo profesional en su condición más inmediata, como el valorar la escala y la medida [...]. Pero sobre todo lo que yo más valoro de lo que fue el aprendizaje con Oiza es que me transmitió su inquietud intelectual y a ver al arquitecto como alguien que también contribuye a ese discurso de toda cultura para explicar el mundo a su alrededor. Creo que seguramente eso es algo que sólo da el contacto personal.”⁵

Por aquella época España estaba tratando de recuperar el movimiento moderno y el Gobierno entendía que era preciso un cambio. Todos los arquitectos de la generación de Oiza (finales de los años 50 y 60) estaban involucrados en una construcción iluminada de Madrid. Se estaban generando una serie de poblados dirigidos, unos nuevos barrios para el Madrid del franquismo. Moneo apunta que aquella no fue una

4 MONEO VALLÈS, R., Transcripción original de “Conversaciones en la Fundación” con Antonio San José, Fundación Juan March, 11 de noviembre de 2011.

5 MONEO VALLÈS, R., Transcripción original de la conversación mantenida con Félix Arranz en el despacho de Rafael, SCALAE, Agencia Documental de Arquitectura, marzo de 2003.

época oscura, intelectualmente hablando, en el ámbito arquitectónico.

En 1961 Moneo finaliza la carrera y, al consumir los estudios y pertenecer corporativamente a la misma profesión que Oiza, consideraba que si seguía colaborando con él, prácticamente iba a recibir el derecho a compartir la autoría de sus trabajos y, para no crear un ambiente hostil y poner en un compromiso a Oiza, decide marcharse a Dinamarca.

Debido a la información que había consultado a través de revistas, le apetecía conocer y sentirse próximo a Jørn Utzon, con el que trabajó cerca de 2 años, y es por ello por lo que opta por ese destino. Utzon recibió la influencia de Alvar Aalto y la puso en práctica, entre otros, en el proyecto de la Ópera de Sidney. *“La influencia de Aalto reside también en su deseo de industrializar el proceso constructivo para conseguir precisión, rapidez y simplicidad [...]”*⁶



Figura 03: Ópera de Sydney Sydney, 1968. Jørn Utzon

La situación con Utzon fue completamente diferente a Oiza. Este último era exigente en alcanzar un nivel de calidad y Utzon presentaba una actitud más relajada al respecto ya que pensaba que eso se le había dado, era intrínseco a él mismo. En el estudio danés cooperaban 6 ó 7 colaboradores únicamente y Moneo comenzó a ocuparse de la Ópera de Sidney.

El proyecto estaba en una situación delicada, había comenzado a construirse sin saber de manera precisa cómo iba a resolverse la confección de las cubiertas en forma de vela, hasta el punto de que la cimentación estaba ya ejecutada. Utzon, con la colaboración de Ove Arup, un ingeniero británico, deciden conformar dichas cúpulas a base de prefabricados de

⁶ UTZON, J., Conversaciones y otros escritos, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p. 28

hormigón armado que proceden de una esfera, que endurece la estructura, pero que requiere una definición geométrica que tenían que ir adaptando a las diferentes bóvedas que van formando la concatenación de velas. Rafael Moneo, debido a que poseía los conocimientos de geometría descriptiva impartidos en la escuela, es el encargado de ir buscando dónde se encuentra en la esfera, aquella porción que más se parece a la que tenía dibujada Utzon. Con esta labor estaría ocupado de 8 a 9 meses.

“Sin embargo, en el caso de la Ópera de Sidney todo puede dibujarse sobre una esfera, como si fuera una naranja conformada por no sé cuántos gajos, por piezas similares, que se subdividen e, incluso, se prefabrican. Ésta es la idea.”⁷

Durante su tarea en dicho proyecto viajó repetidas veces a Londres, a la oficina de Ove Arup. Hay una historia apócrifa que solía contar Arup acerca de su relación con Utzon: *“De ninguna manera quería hacerle volver a la tierra existiendo la posibilidad, por remota que fuera, de que él me hiciera a mí subir al cielo.”*

Aquellas experiencias con el ingeniero inglés, los viajes en avión, el hospedaje en hoteles maravillosos... fueron para Moneo una época de absoluta estupefacción por lo asombroso de las circunstancias que le rodeaban.

A pesar de ello, cuando Utzon decide trasladarse a Australia con su estudio para trabajar desde allí sobre el proyecto de la ópera, Moneo, que aún no se había casado, no termina de decidirse por ir a Australia y finalmente regresa a España.

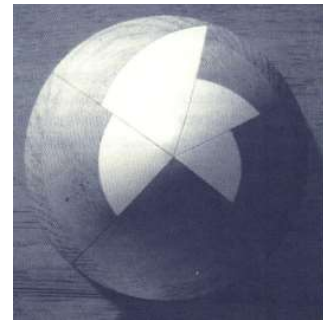


Figura 04: Ópera de Sydney. Estudio volúmetrico de las cubiertas en forma de vela.

⁷ UTZON, J., Conversaciones y otros escritos, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p. 28 CAPÍTULO

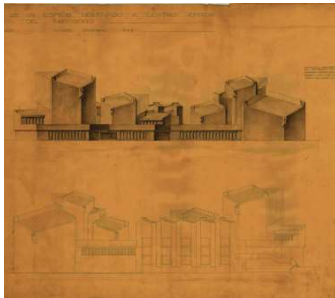


Figura 05: Panel del concurso del anteproyecto de un edificio emisor en la Plaza del Obradoiro. Santiago de Compostela, 1962, Rafael Moneo.



Figura 06: Rafael Moneo en el Museo de Arte Romano de Mérida

Una de las ideas que Moneo recibe de Utzon es la de la esencia de la arquitectura, plasmada por el arquitecto danés: *“Si queremos incrementar nuestros conocimientos de arquitectura, debemos entender que, de entre todos los cambios de las circunstancias, la expresión arquitectónica se crea conjuntamente con la estructura social”*.⁸

Tras su vuelta a España, Moneo se encaminará a Roma, a la Academia de España en dicha ciudad. Allí, tras acceder mediante una beca-concurso, permanecerá otros 2 años, de 1963 a 1965. El concurso consistía en un Centro Emisor en la Plaza del Obradoiro en Santiago de Compostela.

Se marcha a Roma recién casado con Belén, su mujer, realizando una travesía en barco por el Mediterráneo, pasando por Ibiza, Palma de Mallorca y Sicilia.

“Roma está en el origen de la cultura occidental. Y en el de una cultura global”, señala. Explica que sus compañeros ampliaban estudios en América “y regresaban convertidos en urbanistas”, pero su matrimonio con Belén Feduchi, hija y hermana de arquitectos, le empujó hacia Roma. “La carrera de un profesional con ambiciones incluía ese paso”⁹. “De viaje de novios fuimos a Ibiza, a Palma, a Sicilia y finalmente llegamos a Roma”¹⁰.

En la capital italiana se alojan en un palacio con 7 u 8 compañeros (escultores, pintores, músicos...) con los que compartían el pan y la sal hasta extremos exagerados. Entre ellos se encontraba Francisco López Hernández (pintor), Agustín de Celis (pintor), Blanquel (músico), Toledo (escultor), Antonio Zarco (pin-

8 MONEO VALLÈS, R., Transcripción original del programa televisivo “Iñaki” con Iñaki Gabilondo, Canal + España, 2013.

9 UTZON, J., Conversaciones y otros escritos, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p. 7

10 ZABALBEASCOA, A., extracto del artículo Rafael Moneo ajusta cuentas con la arquitectura, El País (versión digital), 24 de octubre de 2013.

tor), Manuel Alcorro (pintor). Moneo hace alusión a su paso por el colegio refiriéndose a él como que fue uno de los primeros lugares en los que sintió lo que es vivir dentro de un grupo social, remarcando que la Academia de Roma, en ese sentido, también lo fue.

En su estadía en Roma entró en contacto con la cultura sofisticada italiana. Conoció a Manfredo Tafuri, teórico y crítico de la arquitectura, que era un par de años mayor que Moneo, apenas terminada la carrera y casi sin publicar aún su primer libro; o a Bruno Zevi, arquitecto y crítico, que había sido el profesor al que todos los estudiantes de arquitectura admiraban.

Conoció a otros muchos arquitectos como pueden ser Luigi Moretti, Paolo Portoghesi o Carlo Aymonino, que no poseían el grado de mentalidad relajada de Utzon pero que vivían recociéndose en el caldo de cultivo de la arquitectura romana existente. Fue ahí donde se inició en un discurso intelectual entre arquitectura y política que ha persistido en su concepción racional hasta hoy en día. Moneo atestigua en lo referente a arquitectura y política que *“la Arquitectura deja más rastro de lo que ha sido una sociedad que cualquier otra cosa”*¹¹. Ese rastro es el resultado de que la arquitectura tenga que ver con todo lo que son técnicas, sistemas constructivos, relaciones con el poder (traducido en normas y códigos, leyes...) de cada época. Al final no se hace tan raro entender y ver la arquitectura desde el punto de vista y desde el filtro de la política, que no deja de ser la representación de la manera de pensar y de la ideología de una determinada sociedad.

“El arquitecto se compromete con una determinada ideología, seguro. Por otra parte, desde la relación que se establece entre los arquitectos como profesionales y las socie-

¹¹ MONEO VALLÈS, R., Transcripción original de “Conversaciones en la Fundación” con Antonio San José, Fundación Juan March, 11 de noviembre de 2011



Figura 07: Rafael Moneo en su estudio de Madrid, 1998.



Figura 08: Mezquita Catedral de Córdoba, Córdoba, Siglos IIX-XVI.

dades en las que desarrolla su trabajo, el arquitecto algo dice y algo tiene que ver con lo que esa sociedad está esperando de él. Manfredo Tafuri puso de manifiesto cuál era la actitud [...]. Sociedad y arquitectura van de la mano, parejas.”¹²

Quizás fuera ese paso por la consagrada arquitectura italiana y el percibirla de una manera tan directa e intensa lo que le hiciera entender la arquitectura como algo que tiene que sobrevivirnos, es decir, que tiene que perdurar más allá de nosotros mismos. Éste, a la postre, será uno de los principios básicos de las obras de Rafael Moneo.



Figura 09: Rafael Moneo, en su estudio de Madrid.

Influencias en su desarrollo profesional

Rafael Moneo manifiesta que las influencias que ha recibido o en las que se ha respaldado a lo largo de su carrera han ido evolucionando linealmente de principio a fin. Se podría aseverar de él que no es hombre de una sola querencia.

Durante los 50 y 60 estudió muy cuidadosamente y con mucha atención a Frank Lloyd Wright. Hacía una lectura sucinta y poética de sus casas, explicando que la chimenea era como una estaca vertical que sujetaba esos planos de la cubierta que se proyectaban hasta el infinito en paralelo con la idea de la pradera. También podemos ver una influencia de Wright en lo que al uso de los materiales se refiere, siempre de una manera pulcra y clara.

De Alvar Aalto le interesa la arquitectura no obvia, las arquitecturas no explícitas son las que más le atraen. Algunos críticos han escrito sobre la influencia de Alvar Aalto en la arquitectura de Rafael Moneo y

12 MONEO VALLÈS, R., Transcripción original de la conversación mantenida con Félix Arranz en el despacho de Rafael, SCALAE, Agencia Documental de Arquitectura, marzo de 2003.

las reminiscencias que de ella se pueden deducir en el Bankinter, especialmente en el trabajo del espacio del hall de acceso, en sus luminarias y en el uso de la madera como revestimiento de los muros interiores.

En los años 70 leyó con mucha atención a Aldo Rossi, que predicaba la importancia de una arquitectura que sólo podía ser entendida desde la ciudad. Moneo considera que muchos de sus proyectos son más coherentes con esos principios que él entendía que Rossi quería exponer, que lo que el propio Rossi ha experimentado.

Por su condición de docente ha estado siempre atento a todo lo que hacían los demás. En su viaje a América en los 70 se interesó por Peter Eisenman, del cual ha seguido su carrera y su trayectoria profesional de manera especial.

En palabras de Rafael Moneo sobre Eisenman, *“la excavación va a ser el vehículo para buscar en las entrañas del mismo [suelo] el testimonio directo de un pasado enterrado”*. Para Eisenman el contexto no es algo heredado. El pasado no es para nada condicionante del proyecto, sino que se utiliza más bien como una excusa, una huella, un palimpsesto donde el arquitecto puede escribir su propio contexto. [...] Para Eisenman el contexto no significa reconciliación, es origen pero no término. Eisenman utiliza la historia de tal forma que produce una arquitectura que como él mismo ha dicho reinventa su propio emplazamiento y programa.”¹³ Admira a Álvaro Siza, dice de él que *“es uno de los arquitectos más dotados que he conocido”*¹⁴. Moneo dice sobre él que no actúa, simplemente desvela aquello con

13 GARCÍA-HÍPOLA, M., Permanencia alterada. Las ciudades de excavación artificial de Peter Eisenman, Universidad de Sevilla, mayo de 2011

14 MONEO VALLÈS, R., Transcripción original de “Conversaciones en la Fundación” con Antonio San José, Fundación Juan March, 11 de noviembre de 2011.

lo que nos sorprende.

De Rem Koolhaas indica que siente más respeto por él como agudo observador de lo que significa la arquitectura en estos momentos, que realmente atraído por su trabajo. Sugiere que en su arquitectura tiene más valor lo que ha supuesto de descripción de posibles ideales que de obras concretas. Moneo insinúa que hay pocos momentos a lo largo de su trabajo en los que se produce como arquitecto en toda su plenitud aunque, cuando lo hace, también es bueno en ello, pero que se siente más próximo a Siza, en ese aspecto, que a Koolhaas.

“Arquitecturas como las de Herzog & De Meuron o las de Rem Koolhaas son arquitecturas que, en el fondo, tratan de dar respuesta formal a soluciones constructivas que están en la calle, que pueden entenderse casi como aquéllas que la industria y la cultura ofrecen hoy como más inmediata respuesta. Dar a esos mecanismos de construcción difusos, que reflejan nuestra sociedad, nuestra cultura, una forma, es muchas veces el quehacer de estos arquitectos.”¹⁵

Si hubiera que elegir un paradigma de lo que Rafael Moneo entiende que es la arquitectura, el propio Moneo se pronuncia en favor de la Mezquita de Córdoba. Le asombra la capacidad que posee de reutilizar y de reciclar sus espacios a lo largo del tiempo, cómo utiliza sabiamente todo el acarreo de lo romano y le sirve. Dice de ella que es muy difícil de encontrar otra obra que comprenda tantas cosas.

De cómo es capaz de superar transformaciones que comienzan en el año 786 con Abderramán I hasta hoy en día, pasando por las reformas y ampliaciones

¹⁵ MONEO VALLÈS, R., Transcripción original de la conversación mantenida con Félix Arranz en el despacho de Rafael, SCALAE, Agencia Documental de Arquitectura, marzo de 2003

de Abderramán III o Almanzor como ejemplos musulmanes, sobreponiéndose incluso a cambios de religión, como las construcciones de Fernando III en 1236 que la convirtió en catedral cristiana o los cambios de Carlos V ya en el siglo XVI.

La Mezquita de Córdoba posee un significado canónico para Rafael Moneo en lo que se refiere a la historia que es capaz de contar el edificio, en cómo ha vivido a lo largo de su existencia durante casi 1300 años la permuta de distintas sociedades y religiones adaptándose a las necesidades y requerimientos de cada una de ellas, utilizando las preexistencias de lo anterior para, basándose en ellas, construir nuevas partes del edificio.

La manera en que la obra es capaz de relacionarse con el sitio (el lugar) y la historia, de manera que sobreviva a su creador adaptándose a las circunstancias sociales, culturales, políticas, religiosas y económicas, es el principio fundamental que entiende Rafael Moneo que debe poseer a arquitectura.

Lo cierto es que Moneo se aleja de lo que pudiéramos llamar un “estilo personal”, una idea de arquitectura propia, para entender la disciplina como el reflexivo empleo de recursos diversos, buscando, en vez de la arquitectura propia de su tiempo, la arquitectura más adecuada para cada ocasión.

2.2 DESARROLLO DOCENTE: TEORÍA Y CRÍTICA. INFLUENCIAS DE OTROS MAESTROS

Rafael Moneo inició su trayectoria como docente en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid entre 1966 y 1970, siendo catedrático de Composición de dicha escuela entre 1980 y 1985. Previamente había regentado la cátedra de Elementos de Composición en la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Barcelona, desde 1970 hasta 1980. Durante el curso 1976-1977 asistió como profesor invitado al Institute for Architecture and Urban Studies de Nueva York y, entre finales de los años setenta y principios de los ochenta, en las Escuelas de Arquitectura de Lausana (Suiza), Princeton y Harvard (Estados Unidos).

En 1985 fue nombrado decano de la Graduate School of Design de la Universidad de Harvard, cargo que mantuvo hasta 1990. En la actualidad conserva su condición de profesor de Arquitectura en la misma Escuela, ocupando la silla Josep Lluís Sert, a título honorario.

En 1993 fue nombrado doctor honoris causa por la Universidad de Leuven (Bélgica), en 1997 académico numerario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en Madrid y doctor honorario de Tecnología del Real Instituto de Tecnología de Estocolmo.

En 2002 fue nombrado doctor honoris causa por la École Polytechnique Fédérale de Lausana. Además, en su actividad como docente ha impartido numerosas conferencias y seminarios por todo el mundo. Ligado desde siempre al mundo del arte, es patrono de la Fun-

dación Museo Jorge Oteiza¹⁶.

Se tornó especialmente brillante, la etapa de Moneo como docente en la Harvard School of Design, donde las lecciones durante los cursos 1992-93 y 1993-94 llegaron hasta el Círculo de Bellas Artes de Madrid en formato de conferencias a lo largo del mes de Noviembre de 1995.

Iñaki Ábalos, que fue Chair del Departamento de Arquitectura (Graduate School of Design, Harvard University, 2012-2016), define así el legado de sus predecesores españoles en el cargo en una entrevista para el diario español El País: “Ábalos tiene claro lo que grandes de la arquitectura española, Josep Lluís Sert y Rafael Moneo, aportaron al cargo que estrena.” Sert no podía entender el salto que existe en América entre la arquitectura y la ciudad – allí ideada por urbanistas que son expertos en geografía o economía, pero ajenos al diseño–. Por eso legó un departamento de urbanismo asociado a la arquitectura que a partir de Harvard se expandió por otras universidades”, cuenta”. Luego explica por qué Moneo fue otro director clave en Harvard: “Cuando el posmodernismo comenzó a interesarse por la arquitectura histórica, él tenía un pasado: se había formado en la historia de la arquitectura y de hecho vive la arquitectura como un presente continuo”. Así, opina que aportó naturalidad y cercanía entre la historia y las nuevas disciplinas. Además, dice Ábalos, todo lo que hace, lo hace con dedicación intensiva: “Dejó huella y disciplinó mucho la escuela”.

De las conferencias del Círculo de Bellas Artes de Madrid acerca de las lecciones de Moneo en la escuela

¹⁶ CENTRO DE ARTE Y NATURALEZA, CDAN. FUNDACIÓN BEULAS. GOBIERNO DE ARAGÓN. AYUNTAMIENTO Y DIPUTACIÓN DE HUESCA. Biografía de Rafael Moneo [en línea]: <http://www.Cdan.Es/cdan-p03.Asp?Idnodo=1646>

y con la fuerte colaboración del prestigioso arquitecto madrileño José Manuel López-Peláez, nace la obra escrita "Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos" de Rafael Moneo. *"Siempre he creído que las escuelas de arquitectura deberían prestar atención a la escena contemporánea, a aquellos que todavía no han pasado al olimpo de los manuales. De ahí que, a comienzos de los años noventa, ofreciera a los estudiantes de la Harvard Graduate School of Design un curso sobre la obra de arquitectos contemporáneos, a algunos de los cuales considero todavía mis mayores, mis maestros, en tanto que otros son para mí colegas, amigos cuyo trabajo admiro"*¹⁷. La pregunta se torna inevitable... ¿en qué campos debería instruir (y no lo hacen) las escuelas de arquitectura contemporáneas para Rafael Moneo? Pues bien, no sólo se limita a enunciarlo sino que lo aborda de manera eficaz y concisa. Al igual que en el pasado, conviven con nosotros los maestros de la arquitectura del presente aunque aún no los tengamos en tal consideración. Y con toda probabilidad, dicha consideración no se logrará hasta que los años hagan que la cultura arquitectónica pose su mirada en ellos con la autoridad que otorga lo ya acontecido, lo que ya sólo puede ser imitado, lo genuino que una vez se dio.

Moneo propone de forma inteligente prestar ojos y oídos a quienes de alguna u otra forma cambian el panorama actual. Aquél que se muestra capaz de demarcarse aporta un determinado *'algo'*¹⁸ a la carga común. Mirémosles pues ahora, en este momento, sin esperar a que podamos hacerlo de forma oficial.

Como docente, practica de forma deliberada el eclecticismo, es decir, no se limita a adoctrinar median-

17 MONEO VALLÈS, R., "Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos". Servicio de Publicaciones Actar, Barcelona, 2004.

18 *Ibíd*em

te aquellos que coinciden con su parecer, sino que selecciona arquitectos de interés (según el criterio citado en el anterior párrafo) para extraer entonces lo mejor de ellos, aunándolo periormente en un todo global. No se limita a retransmitir el conocimiento aceptado (como lo haría un mero instrumento repetidor), sino que casi sin darse cuenta, genera una serie de nuevas perspectivas, comparativas y análisis que una vez enunciados son tan contundentes que parecen haber estado ahí desde siempre. Entiende que en la actualidad, ha existido un viraje generalizado en la intención del oficio más puro del arquitecto. Todo lo que inicialmente tendía a generar ley, teoría o tratados, se ha transformado en estrategia, mecanismo formal, adquisición teórica... en definitiva, en INQUIETUD.

En la entrevista “Conversaciones en la Fundación” a Rafael Moneo por el periodista vallisoletano Antonio San José en Fundación Juan March en Noviembre de 2011, sintetiza y confirma en una de sus respuestas lo anteriormente expuesto: *“La enseñanza me ha enriquecido [...] Aquello a lo que obliga el poder presentarte ante los estudiantes ofreciéndoles algo en lo que tú crees, implica una exigencia que considero extraordinariamente útil. Hoy en día el ejercicio profesional va acompañado de la investigación, la indagación... un profesor introduce una cuña de discusión con los estudiantes del conocimiento que empuja la disciplina. [...] La escuela ayuda a orientar los intereses colectivos de la arquitectura, por eso estar en la escuela es útil para quien quiere ejercer la profesión sin abandonar el campo intelectual”*¹⁹.

Rafael Moneo, desde su perspectiva docente, selecciona intencionadamente a una serie de contemporáneos a los que analiza y examina en sus lecciones y

19 Entrevista “Conversaciones En La Fundación” a Rafael Moneo por el periodista vallisoletano Antonio San José en Fundación Juan March en Noviembre de 2011.

conferencias escritas para Harvard School Of Design, entre los que podemos encontrar: James Stirling, Aldo Rossi, Álvaro Siza, Peter Eisenman, Venturi & Scott Brown y Rem Koolhaas, Frank Gehry, Herzog y De Meuron. Estos escritos son una prueba más de la manera de pensar en la arquitectura de Rafael Moneo y por ello nos haremos eco de aquellas ideas generadoras de proyecto con las que Rafael Moneo fue influenciado o desestima a la hora de enfrentarse al proyecto.

2.2.1 James Stirling

“Stirling, que era una persona a la que le gustaba presentarse como un tipo instintivo, directo, espontáneo, como la antítesis del arquitecto intelectual, estaba, sin embargo, pendiente de lo que eran las tendencias e intereses de sus contemporáneos. [...] Stirling se dio cuenta de que la popularización del provocador lenguaje vanguardista lo banalizaba y agotaba”²⁰. Rafael Moneo nos presenta a Stirling como un arquitecto absolutamente atento al devenir, capaz de cambiar sus propios principios con tal de progresar y llegar a aquello que cree mejor o más evolucionado. En mitad de las vanguardias, advierte, que cuando una estrategia se populariza, cuando se instrumentaliza lo moderno, se agota por principio. Es en sí contradictorio. Por ello, busca abrir nuevas vías para la arquitectura moderna.

En los primeros diez años de la carrera profesional de James Stirling, éste descubre el potencial de la sección y el desplazamiento de la misma. Para él construir era dominar la sección.

Todo lo que para Le Corbusier era la planta, era

20 MONEO VALLÈS, R., “Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos”. Servicio de Publicaciones Actar, Barcelona, 2004.

la sección para Stirling, quien ve en ella una definición más compleja de la arquitectura, donde se plantean y resuelven los métodos constructivos y quizá, donde tenemos una visión del espacio con mayor sentido de realidad respecto a la percepción del usuario final.

A finales de los sesenta comienza a advertir los problemas de trabajar exclusivamente un proyecto desde su sección y su estructura lineal, el mayor de ellos, generar una única sección que se extruye sin más, sin mayor complejidad espacial. Junto a esto, se dan nuevas incorporaciones en su estudio y la influencia de libros como *“Collage City”*²¹, que hacen en Stirling volver la vista a la planta, llegando a “dominarla” en palabras de Moneo y utilizando la sección como procedimiento y no como fin último.

Veamos con intención deductiva, algunos de los temas que escoge Moneo en sus clases para ilustrar la obra de Stirling. Para ayudarnos a contextualizar las obras, este es el esquema temporal de la obra del arquitecto escocés:

Etapa primera

La etapa más joven de la producción arquitectónica de James Stirling recorre toda la década de los cincuenta, con un recién licenciado arquitecto que aunque inexperto, comenzaba a llamar la atención, consiguiendo incluso ser invitado en 1958 al concurso restringido para la Churchill College en Cambridge.

A continuación, comprobaremos los giros en sus bases teóricas a partir de experimentar y reflexionar, viendo el cambio como algo positivo, una evolución que asume sin complejo.

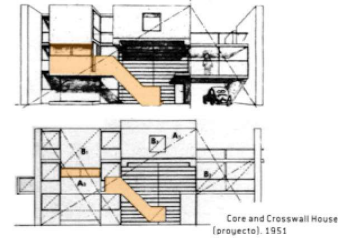


Figura 10: Análisis de fachada en dos dibujos. Core and Crosswall House, 1951. J. Stirling, Víctor Sánchez Tafur. Aprendiendo de Stirling. Lección sobre dibujos de arquitectura. 1951-1982. Documentos.

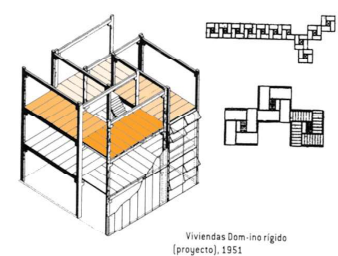


Figura 11: Domino rígido (Proyecto) Plantas e Isometría 1951. James Stirling.

²¹ ROWE, C. y KOETTER, F. *“Collage City”*. Cambridge, MIT Press, 1978.

RESIDENCIAL

En 1954 aparece la Casa Woolton, un proyecto refinado en el que debido a la influencia del Team X comienza a prestar atención a los condicionantes del entorno. Aquí cobran importancia elementos tan ligados a la arquitectura rural, y más en concreto a la tradicional, los tejados inclinados, las chimeneas, las diferentes alturas o las características específicas del terreno.

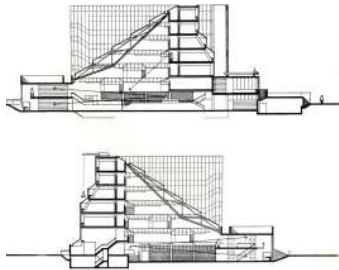


Figura 12: History Faculty, Cambridge, James Stirling.

En tan sólo tres años, la evolución de Stirling parece clara. Pasa progresivamente por las influencias directas de los grandes maestros, para luego reflexionar él mismo sobre la industrialización de la arquitectura, tema crucial en el siglo XX. Por último, podría decirse que madura su estrategia proyectual, atendiendo de forma irremediable al LUGAR, componente intrínseco de lo construido. El concepto de lugar, es para Rafael Moneo entendido más ampliamente (contexto influenciado), como más adelante veremos punto fundamental en la obra de nuestro arquitecto navarro.

URBANISMO

La progresión en lo residencial, es perfectamente trasladable al desarrollo urbano, frente al desarrollo rígido que se da en las viviendas Domíno, aparece en 1955 este proyecto de una población rural en la que investiga la ampliación de los núcleos. De nuevo es en sintonía con el Team X con quienes se empieza a plantear la respuesta orgánica, en este caso, la respuesta que da el urbanismo antiguo.

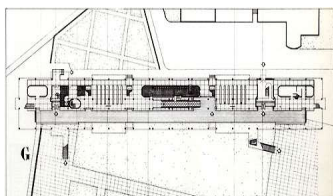


Figura 13: Universidad de Sheffield (Proyecto). Planta, 1953. James Stirling.

En 1953, desarrolla el proyecto de la Universidad de Sheffield. Como podemos comprobar con los colores en alzado y planta, éstos, son el resultado de una pura concatenación del programa requerido, no hay lugar para lo pictórico ni la riqueza espacial a la que la

complejidad programática provoca en este tipo de proyectos. Tal como resume Rafael Moneo, se trata de la arquitectura pues, como sintaxis, es decir; una actitud totalmente disciplinar, donde Stirling genera una obra con total autonomía funcional.

Seis años más tarde, proyecta el Selwyn College, en Cambridge. Esta obra no construida de Stirling, es crucial en su carrera, aquí explora el potencial de la sección y la linealidad que su desarrollo implica hasta el extremo. Es el perfil el que manda sobre el interior y el exterior del edificio, y no sólo eso, si no que por ello, emplea el vidrio de un modo diferente. Lo utiliza no como una superficie de dos dimensiones, si no que adquiere volumen, es decir, se ayuda de él para construir la tridimensionalidad la fachada. Es de mencionar que el mismo fundamento plástico nos recuerda a la utilización del vidrio curvo en el Kursaal de San Sebastián.

Además, se comprueba su intención a la hora de dialogar con lo existente (fundamento también de nuestro arquitecto navarro). Perfilando el jardín delimitándolo y potenciando el valor del antiguo colegio. Genera un espacio común que potencia la relación entre la obra nueva y lo anterior.

Etapa segunda

Si la primera etapa de la obra de Stirling venía caracterizada por el empleo de la sección como generadora de arquitectura, la cual se entendía como proceso de ensamblaje puro y conjunto de normas sintácticas, para Moneo la segunda etapa viene marcada por la creación de los proyectos a partir de la planta, en lo cual fue decisiva la aparición como colaborador del joven arquitecto luxemburgués Leon Krier. Los trazos de esta nueva forma de plantear la arquitectura son bien descritos por Moneo en una serie de obras, empezando

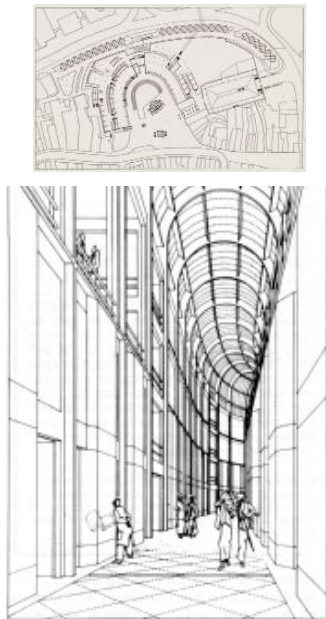


Figura 14: Centro Cívico Derby (proyecto) Planta general con entorno y vista interior, 1970. James Stirling & Leon Krier.

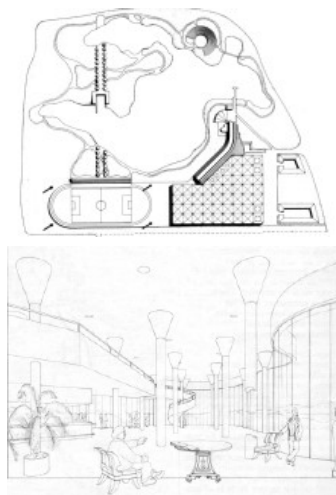


Figura 15: Sede Central de Olivetti (proyecto). Planta general con entorno y vista interior, 1971. James Stirling & Leon Krier.

por el Centro Cívico Derby.

Esta obra de marcado tinte clasicista no es sólo la solución a una galería, que es lo que el concurso pedía, sino que se trata de una solución urbana más amplia que trata de dar entidad a esta parte de la ciudad, utilizando la idea de Territorio. En la propuesta se deja ver la gran influencia que tanto su nuevo colaborador, como los textos de Rossi y Venturi acerca de la importancia de la ciudad y la necesidad de crear una arquitectura más realista y compleja, habían tenido en Stirling. La galería resulta, en opinión de Moneo, una obra de carácter monumentalista donde se dan lugar la mezcla de estilos y acontecimientos arquitectónicos y donde aún se maneja la sección como recurso creativo, aunque ya con gran presencia de la planta.

El siguiente proyecto que interesa a Moneo es la Sede Central de Olivetti. Una vez más, Leon Krier da su toque a la obra en la integración de ésta en el paisaje. Como urbanista concienciado con el paisaje inglés y la arquitectura vernácula recrea junto a Stirling un espacio que para Moneo es utópico, donde los obreros descansan, trabajan y disfrutan del paisaje simultáneamente, como si de una escena de la campiña inglesa se tratase. La importancia de la obra radica en que el proyecto se genera por primera vez y en adelante de forma sistemática, desde la planta, siendo el punto de inflexión definitivo entre la primera y la segunda etapas mencionadas.

Como habían requerido encargos anteriores como es el caso del Centro de Arte de la Universidad de St. Andrews de 1971, en el Museo en Nordrhein-Westfalen suponía la integración de una preexistencia en el proyecto.

Para la solución Stirling propone un edificio donde se mezclan recorrido y movimiento en una arquitectura compleja, con referencias clásicas y que, por supuesto, se genera a partir de la planta. Destaca Moneo la aparición del círculo enmarcado con un cuadrado para dar cabida al grueso del programa porque será un recurso repetido en obras posteriores y por su “extraña” convivencia con muy distintos trazados en la misma obra.

En la Staatsgalerie de Stuttgart, Stirling insite en mecanismos ya conocidos. Separa Moneo las bondades y defectos de la intervención, pese a considerar de entrada la obra como la más completa de las pertenecientes a la segunda etapa del autor. Del lado de los aciertos de la propuesta se cita el recurso al cilindro enmarcado, cuya aparición marca la generación del proyecto desde la planta. Nos encontramos con una arquitectura academista pero con una presencia importantísima del movimiento en el exterior del edificio, el cual se consigue a través de la aparición de elementos accidentales en su recorrido, que van desde texturas en los paramentos, colores en las marquesinas, etc.), mezclado con planos ondulantes (que también anteriormente habían aparecido en la arquitectura de Stirling). Es una arquitectura repleta de estímulos donde la sección ha perdido su fuerza para ceder su hegemonía a la planta.

Los proyectos sucesivos de la carrera de Stirling son una celebración de la arquitectura que nace de la planta, como así sucede en el Wissenschaftszentrum de 1979, en el proyecto para el Kaiserplatt de 1987, o el proyecto para el British Telecom, también de 1987. En ellos encontramos convivencia de arquitecturas diversas que se unifican a través de un lenguaje de huecos homogéneo que invita a su convivencia.

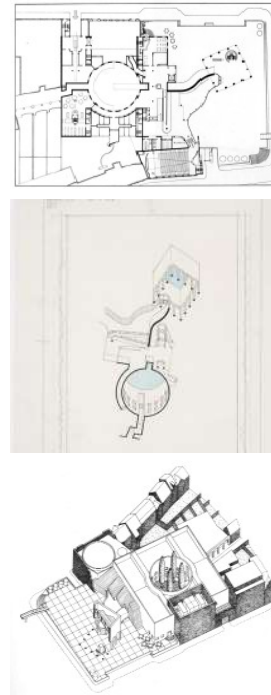


Figura 16: Museo en Nordrhein-Westfalen (proyecto). Planta general y perspectivas explicativas, 1975, James Stirling & Leon Krier.

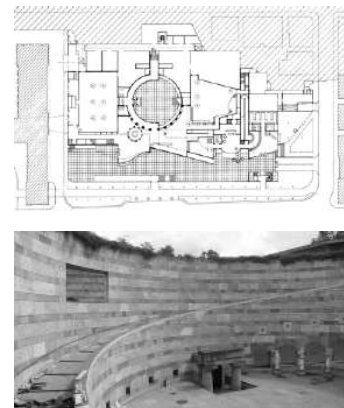


Figura 17: Staatsgalerie. Planta general y vista del patio cilíndrico 1977-83. James Stirling & Leon Krier.

2.2.2 Robert Venturi & Denise Scott Brown

A lo largo del análisis del pensamiento y obras de estos arquitectos hemos encontrado aspectos a priori controvertidos, que pueden resultar contrarios a lo que, por lo que hemos estudiado, le interesa a Rafael Moneo. Éste se muestra minucioso, analista y crítico, pero sin embargo, sobre todo, admirador de Venturi y Scott Brown, por su forma de afrontar los proyectos guiados por un método más que por su intuición.

Para empezar a hablar sobre ellos parece obligado recordar el contexto. Nos disponemos a tratar sobre dos arquitectos americanos, en un panorama arquitectónico e histórico radicalmente distinto al que podríamos encontrar en la Europa de la época. Rafael Moneo acomete el análisis sin prestar especial atención a la biografía de los arquitectos, sino más bien apoyándose fuertemente en las dos importantes obras escritas que Venturi publicó y de las cuales nos serviremos para explicar la trayectoria de estos geniales arquitectos.

*Complexity and Contradiction in Architecture*²² ve la luz en medio de un panorama de asentamiento y aceptación generalizados de los principios de la arquitectura miesiana que estancaba las nuevas propuestas arquitectónicas, y a la que no se le encontraba salida fuera de la modernidad, dando lugar a propuestas y soluciones no siempre justificadas. La crítica al modernismo llevada a cabo por los arquitectos americanos fue encabezada por Bruno Zevi, quien acogió el mensaje de Wright para defender una arquitectura que giraba en torno al concepto de espacio. Aparecen asimismo críticas al Movimiento Moderno desde el propio

22 VENTURI, R., "Complexity and Contradiction in Architecture". The Museum of Modern Art, Papers on Architecture, Nueva York, 1966.

Movimiento Moderno con el *Team X*²³ o Alvar Aalto al frente, quienes sin salirse de la ortodoxia del movimiento critican su rigidez y la pérdida de fuerza de sus ideas.

Así, el libro de Venturi llega en el momento en que sus ideas son más susceptibles de ser escuchadas, causando gran impacto.

La admiración de Rafael Moneo a los principios en este libro expuestos parece clara partiendo de que son extensas y repetidas las citas textuales a varias partes del libro; Moneo quiere reproducir cada una de las palabras de Venturi porque no encuentra mejor manera de desarrollar su crítica que servirse de sus propias palabras. Venturi se une a la crítica al Movimiento Moderno y lo manifiesta abiertamente: “ *Una arquitectura válida conoce muchos niveles de significado y diversos focos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez. [...] Más no es ser menos*”.²⁴

Venturi se embarca en un sinfín de citas a distintos autores y artistas, referencias, e imágenes para explicar el por qué de sus teorías, y los conceptos en los que centra su atención, aquéllos que considera fundamentales para dar lugar a una buena arquitectura. Comienza hablando del concepto de ambigüedad (él lo llama “*both-and*”), en la convivencia de conceptos contradictorios para dar lugar a la diversidad en oposición

23 El Team X, fue un grupo de arquitectos y otros participantes invitados a una serie de reuniones que se iniciaron en julio de 1953 en el congreso Internacional de arquitectura Moderna (C.I.A.M.) IX, desde donde introdujeron sus doctrinas al urbanismo. Se dieron a conocer con el Manifiesto de Doorn, en el que reflejaban sus ideas de arquitectura y urbanismo. Los integrantes del Team X exponían, discutían y analizaban problemas arquitectónicos, de manera que sus escritos no constituían dogmas, sino ideas y opiniones.

24 VENTURI, R., “Complexity and Contradiction in Architecture”. The Museum of Modern Art, Papers on Architecture, Nueva York, 1966.

a la singularidad. Continúa Venturi defendiendo la aceptación y manipulación de elementos convencionales para llegar a conseguir un mayor efecto con menores medios. Habla también a favor de la contradicción en arquitectura, de la recuperación de la naturalidad de los arquitectos a la hora de concebirla.

Y así concluye explicando la importancia de entender la arquitectura como un todo en el que no cabe la simplificación de sus elementos sino la combinación de éstos para dar lugar una obra más o menos compleja, más o menos acabada, pero en cuya diversidad, contradicción y ambigüedad reside su interés.

Rafael Moneo desarrolla los principios expuestos por Venturi sirviéndose de cinco obras que son consideradas verdaderos manifiestos arquitectónicos del "*ideario venturiano*".

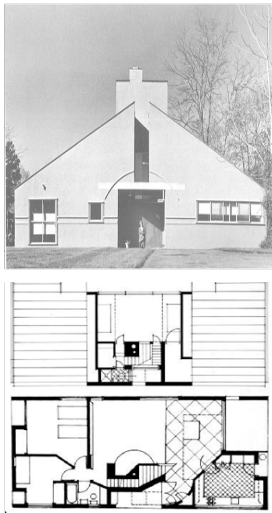


Figura 18: Vanna Venturi House Fachada principal y plantas. Chestnut Hill, Pennsylvania, 1961, Robert Venturi.

La primera de todas ellas es la Vanna Venturi House en Chestnut Hill (Pennsylvania). La arquitectura de esta residencia es una arquitectura teórica, comprometida con el método, un hito. En ella vemos gestos que se repiten en obras posteriores, signo de un profundo proceso conceptual que nos habla de libertad pero también de referencias, todo ello combinado con una gran habilidad por parte del arquitecto: el proyecto concebido desde la planta, las falsas simetrías y alusiones al pasado, la doble frontalidad de las fachadas (tema en el que ahondaremos en el posicionamiento de la fachada de la ampliación del Ayuntamiento de Murcia), la convivencia del espacio exterior con el interior, la superposición de patrones formales... Todo un despliegue de recursos y una clara declaración de intenciones que tienen la arquitectura como fin en sí mismo.

La segunda obra de interés para el análisis es la Residencia de Ancianos Guild House, en Filadelfia. La importancia de este edificio reside en la definición que el propio Moneo da, y que la conecta directamente con la arquitectura de éste. Podríamos, pues, resumir esta obra con tres conceptos: de nuevo el trabajo en planta, la influencia de Alvar Aalto visible en el escalonado de la fachada (influencia también para con Bankinter en el uso del ladrillo y el juego de fachada con éste) y el peso iconográfico de la arquitectura comercial que convierte la fachada en un elemento singular representativo del edificio.

La tercera obra es el concurso para el Ayuntamiento, Centro para Jóvenes y Biblioteca de North Canton. Venturi trabaja en colaboración con John Rauch, el cual le acompañará en muchos de sus proyectos, para proponer un conjunto cuya fuerza recae en la fachada del Ayuntamiento, el elemento que da imagen y escala monumental. Lo que Moneo admira más de este proyecto, en concreto de la biblioteca y del centro para jóvenes es cómo los arquitectos se apoyan en los espacios intersticiales para generar los principales con aparente libertad, pero sobre todo destreza que permite la convivencia de distintas escalas. Influencia ésta en el Ayuntamiento de Logroño y Murcia.

La cuarta y quinta obras a analizar son la Estación de Bomberos nº4 de Columbus, Indiana (1966), así como en el proyecto del National Football Hall of Fame (1967). En ellas advertimos una vez más ciertas coincidencias, si bien en el segundo es más clara la rotundidad de la fachada como elemento más representativo pero también la curiosidad que ya se advierte hacia la arquitectura comercial, la arquitectura más espontánea, sin mermar la calidad del espacio dando buena fe de la habilidad de Venturi y Rauch como arquitectos.

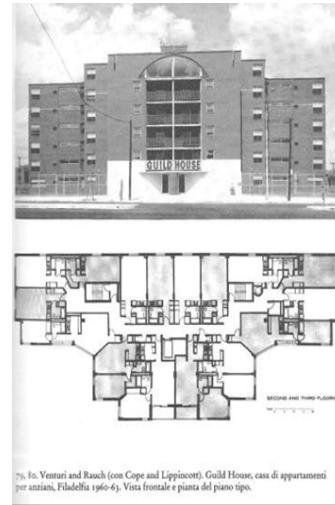


Figura 19: Residencia de ancianos Guild House. Fachada principal y planta de vivienda. Spring Garden Street, Philadelphia, 1961.



Figura 20: Estación de Bomberos nº4. Fachadas principal y lateral y plano de planta baja. Columbus, Indiana, 1966, Robert Venturi.

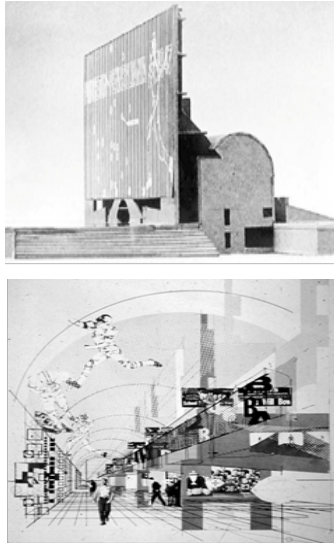


Figura 21: National Football Hall of Fame (proyecto). Fotomontaje interior y vista exterior. Universidad de Rutgers, New, Jersey 1967, Robert Venturi, John Rauch y Denise Scott Brown.

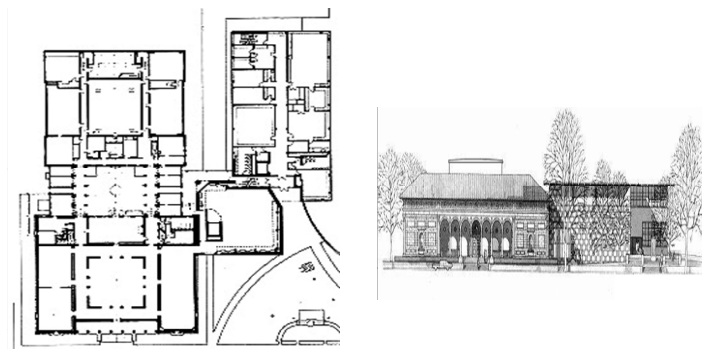
El fotomontaje del National Football, nos recuerda a el espacio repleto de rincones, espacios que sobresalen y se inmiscuyen en la realidad peatonal de la via interior principal del edificio comercial de la L'Illa Diagonal.

Si el objetivo de Complexity and Contradiction in Architecture era la crítica al Movimiento Moderno pero también la exposición de unas nuevas bases para la creación de arquitectura, *Learning From Las Vegas*²⁵ pretende hacernos ver que la arquitectura moderna ha olvidado la importancia que lo simbólico tenía en el pasado, y que están en contra de que ésta busque comunicar sólo desde la forma. Esta obra es un paradigma de "lo americano" de su mentalidad, su forma de entender la vida, y del éxito de lo comercial.

El recorrido que Moneo nos ofrece a través de las obras de Venturi y Scott Brown es en este segundo volumen una mezcla entre crítica y admiración: crítica por su forma abierta de obviar ciertos problemas que en sus obras parece lógico resolver, pero admiración hacia el método.

Uno de los primeros edificios que en esta segunda etapa se manifiesta como punto de inflexión respecto a obras anteriores fue el Allen Art Museum en Ohio, de 1973. Esta interesante intervención es en realidad una ampliación de la obra del arquitecto Cass

Figura 22: Allen Art Museum Fachada de acceso y Planta General Oberlin College, Ohio, 1973 Robert Venturi, John Rauch y Denise Scott Brown.



25 VENTURI, R., SCOTT BROWN, D., "Learning from Las Vegas". The Editorial MIT Press, Massachusetts, 1972.

*Gilbert*²⁶ que originalmente era un edificio de estilo renacentista y estructura claustal.

Si hubiera que definir el modo de intervenir de los arquitectos en este caso Moneo lo definiría como astucia. El programa es sencillo: se añadiría un cuerpo que sería el principal de la ampliación (y que nada tenía que ver con la disposición claustal) al que se accedería a través de una estancia que haría las veces unión entre lo preexistente y lo nuevo. El principal acierto de la obra es, sin embargo el tratamiento exterior del edificio: se acercan a la obra de Gilbert mediante una trama en damero que a su vez les sirve para después, con los huecos, “*incumplir las normas*” rompiendo simetrías y disfrutando de la anomalía.

Lo que interesa del estudio del Allen Museum es para Moneo la identificación de los rasgos metodológicos que luego se ven repetidos en otras obras: el uso de diagonales para generar accesos, el uso de crujeas de tránsito hacia la nueva intervención, los tratamientos superficiales en fachada o el recurso al desconcierto con determinados elementos son constantes en los edificios que Moneo analiza.

El Museo de Arte de Seattle (1985-1991) es otro buen ejemplo del citado método. Los arquitectos centran sus esfuerzos en la resolución en planta y el buen encaje respecto al entorno.

26 Cass Gilbert (29 de noviembre de 1859 - 17 de mayo de 1934), arquitecto pionero estadounidense, temprano defensor de los rascacielos, autor de trabajos como el Edificio Wool-worth. Gilbert fue también el responsable de numerosos museos y bibliotecas como el Museo de Arte de San Luis o el posteriormente ampliado por Venturi Allen Art Museum, edificios de Capitols estatales (el Capitolio de Virginia Occidental, por ejemplo) así como iconos arquitectónicos públicos como el edificio de la Corte Suprema de Estados Unidos. Sus edificios públicos, construidos al estilo Beaux Arts, reflejan los valores de la democracia griega, el derecho romano y el humanismo del Renacimiento.

Una vez más identificamos el uso de la diagonal para generar acceso, lo que facilita una composición en recorrido lineal. Sorprende la habilidad de combinar elementos arquitectónicos dispares así como sorprende la superposición de tan distintos tratamientos de fachada, todos pensados para dialogar pero siempre jugando con asimetrías, decoración, texturas, etc. Y nos llevaría a equívoco pensar que el resultado es fruto de la aleatoriedad, pues es en realidad el resultado de aplicar un método estricto más que una respuesta a la realidad. Como veremos, Rafael Moneo trabaja con un método procedimental, pero no lineal, sino que lo utiliza aplicando una estrategia en el espacio, no como un simple protocolo.

El modo de intervenir en la ampliación llamada Sainsbury Wing de la National Gallery de Londres nos recuerda una vez más las claves de las intervenciones de Venturi y Scott Brown. Por encima de la expresión formal del edificio, la cual supuso un guiño a la arquitectura de la obra ya construida, residieron los condicionantes urbanísticos. Se repite el recurso al espacio charnela, aquel que conecta lo existente y lo nuevo y que además caracteriza la intervención por su singularidad. La ampliación llevada a cabo respetaba la horizontalidad del museo de William Wilkins generando un volumen que mediante su separación con respecto al edificio introducía la doble crujía que supuso el juego interior-exterior que se reprodujo en otras obras y que sirvió para dar distintos tratamientos a las fachadas. Podría decirse que lo que caracteriza esta intervención es la contradicción: la inconexión entre los distintos elementos ya sean ornamentales o estructurales, compositivos o funcionales, aunque manteniendo la altura de la nueva pieza con la antigua, recurso implícito en el balcón principal de la fachada del Ayuntamiento de

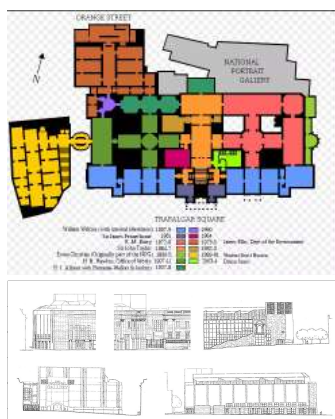


Figura 23: Salinsbury Wing, ampliación de la National Gallery Planta de emplazamiento y Alzados y secciones de la ampliación Londres, 1986-1991. Robert Venturi, John Rauch y Denise Scott Brown.

Murcia respecto del balcón principal del Palacio del Cardenal Belluga.

Por último vamos a hacer mención al Philadelphia Orchestra Hall (1987-96). Podría decirse que este interesante ejemplo es el culmen de la combinación de las alusiones a la arquitectura histórica de Complexity and Contradiction in Architecture, con el uso de la iconografía y de las técnicas constructivas convencionales de Learning from Las Vegas. Una vez más, los arquitectos localizan sus esfuerzos en un buen encaje urbanístico fruto del conocimiento de la trama, que se traduce después en una volumetría de simetrías aparentes, bosques de pilares y espacios singulares que enfatizan la tan buscada contradicción.



Figura 24: Philadelphia Orchestra Hall. Alzado principal de acceso Philadelphia 1987-1996. Robert Venturi, John Rauch y Denise Scott Brown.

2.2.3 Aldo Rossi

*“...siempre he afirmado que los lugares son más fuertes que las personas, el escenario más que el acontecimiento. Esa posibilidad de permanencia es lo único que hace al paisaje o a las cosas superiores a las personas”.*²⁷

Ésta sea quizá una de las citas más célebres de Aldo Rossi. Conocido por su estudio de la arquitectura a través de la ciudad y el estudio del “tipo” nunca antes habían sido vistos del modo que lo hizo este arquitecto italiano post modernista a partir de los años 60.

Pero su arquitectura no se resigna a ser definida sólo dentro del contexto de la ciudad, a pesar de que “La arquitectura de la ciudad”²⁸ fuera un verdadero punto de inflexión en el entendimiento y el planteamiento

²⁷ ROSSI A., “Autobiografía Científica”. Gustavo Gili, 1998.

²⁸ ROSSI A., “L’Architettura della città”. Città Studi Edizione. Milán, 1966.

de las teorías sobre la ciudad por el acuñamiento de términos que resultaron tremendamente trascendentales como tradición, preexistencias ambientales, monumento, etc. La evolución de Rossi como arquitecto pasa por diferentes etapas, en este caso muy opuestas que lo llevan, como cita el propio Moneo del primer Rossi “esclavo del conocimiento” al segundo, “víctima del sentimiento”.

Tras la publicación de su primer libro, *“L’Architettura della città”*, un joven Aldo Rossi se posiciona próximo a un emergente movimiento crítico con respecto al Movimiento Moderno y a la defensa del funcionalismo.

La llamada *Tendenza italiana* liderada por Ernesto Nathan Rogers y materializada en la revista *“Casabella – Continuità”* supusieron una de las referencias críticas de la cultura arquitectónica italiana de posguerra. Su objetivo era enlazar con la obra crítica desarrollada por Persico y Pagano, fundadores de la citada revista, la cual era una manifestación consciente de un posicionamiento muy madurado respecto de las relaciones que debían darse en el binomio tradición – modernidad: *“no basta con ser genéricamente modernos, es necesario especificar el significado de tal modernidad”*.²⁹

En su número 233, la revista incluía sendos artículos de Rogers y Rossi, pero la importancia de este volumen reside principalmente en que se propicia la relectura de las bases de la arquitectura moderna, en caso de Aldo Rossi, a través de un artículo que llevaba por título *“Adolf Loos: 1879-1933”*. Este artículo que no esboza sino una visión alternativa hacia la figura del arquitecto austríaco es significativo también para

29 ROGERS, E. N., “Continuità o crisi?”. Artículo publicado en *Casabella – Continuità* en el n. 215 de abril-mayo de 1957.

Rafael Moneo porque explica quizá el carácter de la primera época de Rossi, aquél que pretendía entender la arquitectura como ciencia positiva al servicio de la sociedad (quizá influido por las teorías marxistas tan atractivas en aquel momento de posguerra italiana). Así, Aldo Rossi encuentra en la ciudad la idea misma de arquitectura y vuelca todo su esfuerzo en aprender a construir. Según el propio Rafael Moneo, en el análisis de Rossi, y más allá de la tipificación, hay una “[...] *voluntad de un diálogo con la realidad, con la sociedad a la que la arquitectura sirve, y por ende de su deseo de resolver el problema que para una actitud teórica [...] supone la aceptación del contexto*”³⁰.

Sin embargo su segunda etapa viene marcada por un viaje a Estados Unidos, a partir del cual la visión objetiva del arquitecto cambia para formar una síntesis entre elementos racionales y elementos subjetivos.

Moneo, se dispone pues a recorrer las obras que mejor explican las etapas de Rossi.

URBANISMO: Ciudad, Racionalidad, Monumento.

Los primeros proyectos de Rossi son para Rafael Moneo “*obras radicales*”. En ellas se intenta conectar la ciudad existente con la nueva parte proyectada, como es el caso del concurso para unas viviendas populares en Caleppio de 1961 o el Centro Direccional de Turín, donde además, se desea dotar a la arquitectura de un sentido simbólico.

El joven Rossi encuentra en el cubo la abstracción,

30 MONEO VALLÈS, R., “Sobre la noción del tipo”. Rafael Moneo 1967-2004. El Croquis, 2004.

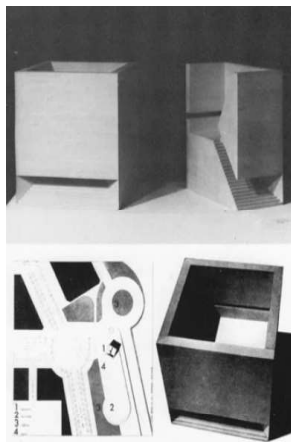


Figura 25: Monumento alla Resistenza. Alzado. Cuneo, 1962, Aldo Rossi.

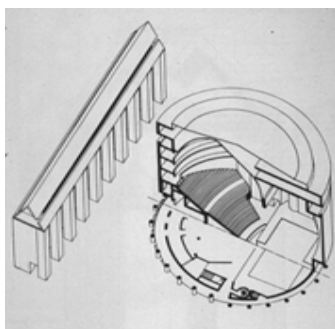


Figura 26: Teatro Paganini Sección y perspectiva. Parma, 1964. Aldo Rossi.



Figura 27: Plaza del Ayuntamiento de Segrate. Detalle de monumento en perspectiva. Segrate, 1965. Aldo Rossi.

el idealismo que responde a sus ideas y con él trabaja en este centro direccional como también lo hace en el Monumento alla Resistenza de Cuneo, donde además da signos de búsqueda de una teatralidad melancólica que lucha con la racionalidad y la materialización de la forma.

La exploración del espacio a base de figuras elementales se hace presente cada vez más a partir del Teatro Paganini de Parma de 1964 con la aparición de la cubierta en forma de prisma vacío que luego volverá a aparecer como paradigma del simbolismo de esta nueva arquitectura que Rossi nos quiere mostrar, y que se volvemos a ver en la plaza de Segrate a modo de monumento.

EDIFICIO PÚBLICO: sensación, construcción

En los años sucesivos Aldo Rossi va experimentando cierta evolución, desde la objetividad y la dureza a empezar a tener en cuenta las sensaciones. Moneo selecciona una serie de obras que explican bien este proceso de maduración; comienza citando el Proyecto del complejo residencial San Rocco, en Monza del año 1966 donde Rossi se muestra como un arquitecto que busca las sensaciones que producen los contrastes: hueco-vacío, juego de escalas, segregación, repetición, desplazamientos, elementos que de alguna manera, según Moneo, aluden a la historia.

Esta alusión a la historia, resultado de las conclusiones sacadas de haber escrito "L'architettura dellacittà", es aún más potente en el Ayuntamiento de Scandicci. [En la imagen se aprecia el valor de la geometría para caracterizar espacios autónomos de forma que generen un recorrido lineal que comienza en un

acceso y tiene su desarrollo hasta llegar, a través de otros edificios, al punto focal de la intervención].

En la Escuela de Amicis, en Broni culmina esta etapa en la que busca la lógica constructiva, sumada a un afán por ser honesto en cuanto al uso y la época en la que se construyó. El espacio se convierte en una escenografía ajena a lo confortable, cuya máxima fue la satisfacción en la propia percepción del espacio.

Por supuesto la más célebre de sus obras, aquélla con la que Rossi puso en práctica toda su arquitectura, no es otra que Cementerio de San Cataldo en Módena (1971-1984). En este apartado, también Moneo se recrea en explicar el porqué de la solución, cómo el arquitecto italiano pretendía que la obra fuese leída y dónde reside su fuerza. Una vez más el arquitecto genera un edificio en torno a un eje, un recorrido en el que aparecen construcciones intermedias comenzando con un punto de inicio, el ambiguo doble acceso, que nos pone en situación con La casa de los Muertos, de nuevo el cubo pero desprovisto de todo elemento que lo pudiese hacer habitable; un nido de nichos, una referencia a la muerte, a la eternidad, que continúa por un corredor lineal hasta el cúlmén del drama arquitectónico el cono descabezado. Este edificio influenció fuertemente a Rafael Moneo por varias cuestiones; la rotundidad y simpleza de su lenguaje, el orden exacerbado de los llenos y os vacíos, etc. La utilización de las sombras ordenadas nos recuerda a las sombras ventanas abocinadas y profundas de la Sede Bankinter.

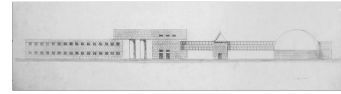


Figura 28: Ayuntamiento de Scandicci (Proyecto) Alzado 1968. Aldo Rossi.



Figura 29: Escuela de Amicis Detalle de patio interior y fuente Broni, 1970. Aldo Rossi.

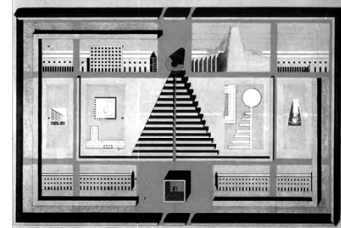


Figura 30: Cementerio de San Cataldo Casa de los Muertos, Planta general de la ampliación del cementerio junto con el existente, y planta general de la ampliación. Módena, 1971-1984, Aldo Rossi.



Figura 31: Unidad Residencial Gallaratese Detalle de Fachada, detalle de corredor de acceso a las viviendas. Milán 1969-1973, Aldo Rossi.

VIVIENDA: colectiva, social

Los edificios de vivienda desarrollados por Rossi como el Gallaratese de Milán (1969-73) pertenecen a los últimos años de su primera época y reflejan por tanto la ya citada obsesión por lo constructivo y por ser honesto con la realidad, con la posguerra, a través de una teatralidad dura con marcado ritmo y referencias a la arquitectura clásica a nivel compositivo. Observemos ahora las ventanas del cuerpo superior totalmente cuadradas de la fachada de el Gallaratese ajenas a lo que ocurre en su interior, y pensemos en la utilización de la misma proporción en varios de los edificios de nuestro arquitecto navarro como son las fachadas laterales de la Ampliación del Ayuntamiento de Murcia y fachadas de L`Illa Diagonal.

Etapa segunda

Esta segunda etapa viene caracterizada para muchos autores y también para Moneo por el viaje de Rossi a América, invitado por el Institute for Architecture and Urban Studies. En este momento de su carrera Rossi descubre que lo que más le interesa es plasmar sus sentimientos en sus dibujos, en su arquitectura, a pesar de que ello tuviera poco que ver con su tan estudiada ciudad, y comienza ahora en su conciencia a sentir el peso de la historia. Se interesa a partir de este momento en escenas cotidianas, en la arquitectura vernácula, en los esfuerzos arquitectónicos a través de la historia por lidiar con las distintas técnicas, en sus recuerdos, en las sensaciones,... Rossi nos hace un recorrido visual a través de todos estos nuevos conceptos en su *Autobiografía Científica*³¹.

31 ROSSI A., "Autobiografía Científica". Gustavo Gili, Barcelona, 1998.

Esta segunda etapa establece un punto de inflexión para Moneo; mientras la primera etapa de Rossi había sido analizada y estudiada con detenimiento y admiración, esta segunda aparece más como crítica al cambio que *“el de Milán”* sufre en su evolución, y hasta se permite valorar el porqué del cambio negativo, acusando al arquitecto de ser consciente pero regocijarse en su equivocación.

Así el excepticismo hacia la obra de Rossi va in crescendo, haciendo contadas excepciones. Para Moneo, el Rossi maestro de la construcción, admirador de Loos, estudioso de la ciudad, honesto con su obra, se pierde en la iconografía de las imágenes recopiladas en su mente a lo largo de su vida, dando paso a otro arquitecto bien distinto, que pierde la noción de la escala, se ceba en la repetición, se recrea en la belleza de las imágenes que dibuja.

Se detiene exclusivamente Moneo en obras con algunos valores aún destacables: por un lado admira la solución adoptada para el Edificio Aurora en Turín de 1987, donde Rossi acierta con la solución propuesta y el énfasis puesto en mostrar los distintos elementos constructivos, sin dejar de hacer referencias a la arquitectura clásica.



Figura 32: Edificio de Viviendas Aurora Acceso. Turín, 1987. Aldo Rossi.

Por otro lado, habla del Hotel en Fukuoka en Japón, de 1987, donde la rotundidad de la fachada apoyada por el acierto en el diálogo entre materiales son lo único digno de mencionar. Después de esto, Moneo critica su forma estática, ajena a todo tiempo e indiferente al lugar.



Figura 33: Hotel en Fukuoka Acceso Fukuoka, 1987.
Aldo Rossi.

2.2.4 Peter Eisenman

En este subcapítulo Moneo realiza un recorrido por la arquitectura del peculiar arquitecto, paralelamente a su biografía, ya que uno de sus objetivos es que su obra sea entendida a través de las distintas etapas de su vida.

Como americano fascinado por Europa, completa los estudios que empezó en la Universidad de Columbia en la Universidad de Cambridge; su contacto allí con Colin Rowe le hacen entender que la arquitectura del Movimiento Moderno no llegó a su término y convierte en su objetivo recuperar sus principios y llevarla a su plenitud. Así iremos recorriendo las distintas etapas de su vida por boca de Moneo para describir qué hace grande a Peter Eisenman.

1º Etapa: el procedimiento y el proceso es el responsable del proyecto.

La primera etapa de Eisenman, entre 1968 y 1978, es una etapa marcadamente teórica. Incluso en el análisis que se lleva a cabo de ésta a través de las opiniones de Moneo por medio del recorrido a través de sus teorías y obras se limita a la explicación de éstas, sin advertirse crítica ni negativa ni positiva, si bien es cierto que quizá Moneo pueda plantearse en ciertos momentos si la aplicación de las ideas que Peter promulga se llevan a cabo efectivamente.

Los primeros contactos de Eisenman con la arquitectura aparecen, influenciados por Colin Rowe: sus primeros años no son otra cosa que un reflejo del esfuerzo del arquitecto por elaborar una “*sintaxis*” más basada en la propia teoría que en la práctica. Así, en la búsqueda de los axiomas arquitectónicos, aquellos que dan lugar a la forma pura y descontaminada, comienza

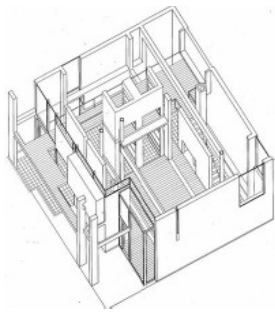


Figura 34: House I. Isometría Princeton, New Jersey, 1968. Peter Eisenman.

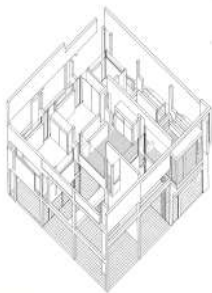


Figura 35: House II. Isometría Hardwick, Vermont, 1970. Peter Eisenman.

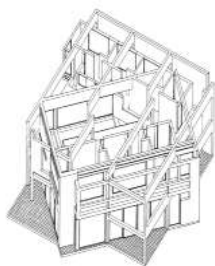


Figura 36: House III. Vistas exteriores y bocetos de Eisenman donde se aprecia el mecanismo formal de la rotación Lakeville, 1971. Peter Eisenman.

a elaborar una teoría centrada en el juego de una serie de parámetros que considera “*profundos*” y los cuales llegamos a entender más allá de lo sensorial, a través de nuestra mente, como son la formalidad, la oblicuidad, el retranqueo, el alargamiento, la compresión o el deslizamiento. Ello le lleva a arquitecturas abstractas, de punto, línea y plano, y la relación entre estos, que por contra resultan inquietantes, forzando a Eisenman a introducir en sus teorías el concepto de “*process*” o lo que es lo mismo, representar la secuencia de ideas que generan la arquitectura.

Estas reflexiones quedan reproducidas en una serie de viviendas que las refuerzan, si bien asimismo son reflejo de su deformación. En el proceso de las viviendas House I y la House II se aprecia cómo la arquitectura emerge ajena al lugar], e identificamos influencias de arquitectos como Giuseppe Terragni así como de De Stijl ³²: *l'architettura non è costruzione e neppure soddisfazione di bisogni d'ordine materiale; è qualche cosa di più: è la forza che disciplina questi doti costruttive e utilitarie a un fine di valore estetico ben più alto [...] quell'armonia di proporzioni che induce l'animo dell'osservatore a sostare in una contemplazione, o in una commozione*” ³³

[La arquitectura no es ni la construcción ni la satisfacción de las necesidades de orden material; es algo más: es

32 De Stijl fue un movimiento artístico cuyo objetivo era la integración de las artes o el arte total, y se manifestaban a través de una revista del mismo nombre que se editó hasta 1931.

La arquitectura De Stijl se desarrolla en el espacio y en el tiempo, es funcional, económica, ligera y abierta, es una arquitectura que parece estar suspendida en el aire, donde interior y exterior se comunican y fluyen, donde los distintos volúmenes se desarrollan desde el centro hacia el exterior. No hay simetría ni repetición de elementos, no hay modulación.

33 TERRAGNI, G. “Per un’architettura italiana moderna”. La Tribuna, 23 marzo 1931.

*la fuerza que disciplina estas dotes constructivas y utilitarias con un fin de valor estético mucho más alto [...] aquella armonía de proporciones que induce a la mente del observador a detenerse en la contemplación, en la conmoción]*³⁴.

Según Moneo, Eisenman crea arquitectura a partir de una retícula pero dando un paso más allá respecto a sus antecesores y teniendo como resultado una obra rigurosa con la norma, con su propia norma.

Llama la atención que en la representación del proceso de estas casas no aparezcan alzados ni secciones, signo, por otra parte, del valor teórico de la obra por encima del resultado, como llama la atención que los espacios propiamente programáticos de la vivienda queden relegados a los intersticios generados por el movimiento de planos.

Cada casa de Eisenman queda así caracterizada por las operaciones “*profundas*” que el arquitecto maneja para generarlas, de forma que la House I podría ser producto de la frontalidad, como la House II lo sería de la traslación y la House III de la rotación. Puro mecanismo formal. Las obras que se van sucediendo son viviendas en las que el autor trabaja con el cubo y la composición tripartita para ir dando pasos que, con más o menos acierto, le acercan cada vez más al encuentro de sus propios mecanismos arquitectónicos como el encuentro cóncavo/convexo explorado en la House 11a que dotarán a las casas de contenido iconográfico pero siempre prescindiendo de la iconografía.

La importancia de seguir un proceso, aunque de diferente manera llevó a Rafael Moneo a encontrar soluciones formales más complejas como podemos observar en el proceso de búsqueda y de creación de las diferentes maquetas llavadas a cabo para encontrar la solución más interesante en el Rostro de la ampliación

³⁴ Traducción efectuada por el autor de la presente tesis.

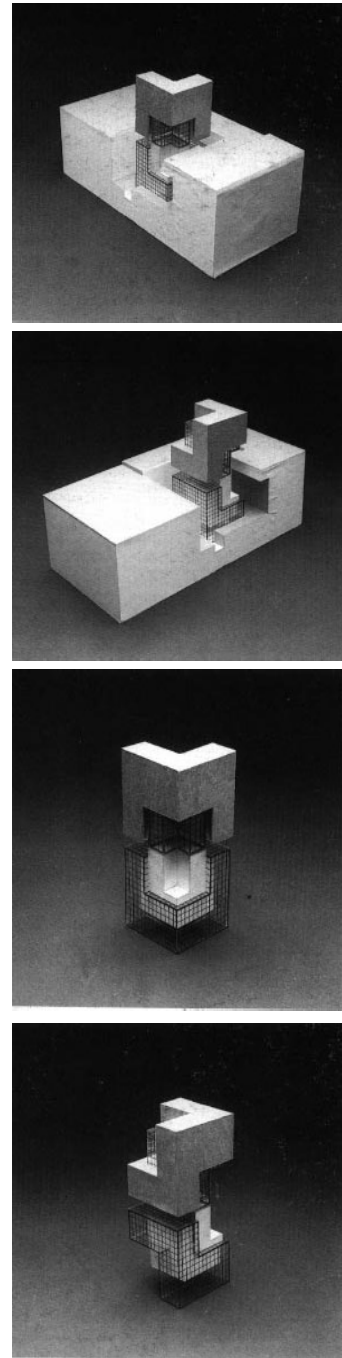


Figura 37: House XIa (proyecto) Maqueta. Palo Alto, California, 1971. Peter Eisenman.

del Ayuntamiento de Murcia.

2º Etapa: diagramas de exterioridad

La segunda etapa de Peter Eisenman es una etapa tan apasionante como sorprendente. Marcada fuertemente por un cambio de tendencia global sobre el mundo, que a partir de los 80 se ve caracterizada por el pesimismo y la conciencia acerca de la capacidad destructora de la humanidad que se ve obligada a vivir el presente sin pensar demasiado en lo que pasó ni lo que devendrá, la arquitectura de Eisenman se ve arrastrada también por el cambio de tercio. Su interés empieza a centrarse más en cómo reflejar o interpretar este mundo a través de la arquitectura dejando atrás la obsesión por evolucionar el Modernismo y la forma pura; se deja influir por los pensadores de la época tomando las ideas de éstos como base inspiradora de sus proyectos. Y es por ello que en este momento la arquitectura de Eisenman deja de ser autónoma.

En medio de este giro inesperado, Eisenman publica el artículo *The Futility of the Objects*, donde empieza a acuñar el término "*de-composición*". El término, difícil de definir, puede llegar a entenderse entendiendo los análisis que Eisenman realiza de los palacios venecianos. Considera arquitectura "*de-compuesta*" una "*arquitectura "extra-composicional", que se mueve en la periferia de la idea clásica de composición*"³⁵. Este concepto no es nuevo, sin embargo, sino que Eisenman reconoce sus

35 EISENMAN, P., "The Futility of the Objects". Art. cit., p. 69.

inicios en obras de Scamozzi³⁶, donde los criterios formales arquitectónicos no son desvelados de una forma directa, como tampoco el orden.

Como vemos, lo que ahora nos propone Eisenman es una arquitectura basada en principios muy distintos a los que lo guiaron en sus inicios, aunque respecto a ellos mantiene la necesidad de explicar la arquitectura a través de un proceso. Asimismo desvelamos también cómo el arquitecto norteamericano redescubre “*el lugar*”, los condicionantes ligados al emplazamiento y las características que transmiten al proyecto futuro, lo que se traduce en que empiece a trabajar con tramas, a diferentes escalas, a superponerlas entre sí para ver cómo la ciudad existente “*reacciona*” a ellas, cómo conviven y se entienden desde el punto de vista de una nueva retícula. Estas nuevas inquietudes son las que emergen en proyectos como el de Cannareggio, en Venecia de 1978, o el Wexner Center en Ohio de entre 1983 y 1989.

La evolución del concepto “*de-composición*” no siempre le llevó a soluciones acertadas, en opinión de Moneo, ya que partir de una metáfora filosófica o una idea o descubrimiento científico no tienen por qué traducirse en inspiración de proyectos de arquitectura, a pesar de la habilidad y las referencias del autor, como sucedió en el Biocentrum, J. W. Goethe Universität, en

³⁶ Vincenzo Scamozzi (Vicenza, 1548 - 1616), arquitecto renacentista de fines del siglo XVI y principios del XVII. Trabajó en Vicenza y en la República de Venecia, donde fue la figura más importante después de Andrea Palladio y su colega Baldassarre Longhena.

Según Scamozzi, la arquitectura -disciplina a la que dedicó toda su vida- debía ser una ciencia exacta, compleja, con reglas propias que se debían estudiar con atención y paciencia.

Scamozzi representó, en muchos aspectos, una figura moderna como arquitecto, estudioso e intelectual de su tiempo. Tuvo en cuenta la necesidad de reunir una notable biblioteca

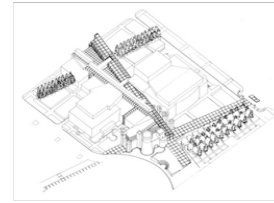


Figura 38: Wexner Center Acceso y perspectiva donde se aprecia el cambio de trama propuesto Columbus, Ohio, 1983 - 1989. Peter Eisenman.



Figura 39: Biocentrum (proyecto) Maqueta. Frankfurt, 1986 - 1987. Peter Eisenman.

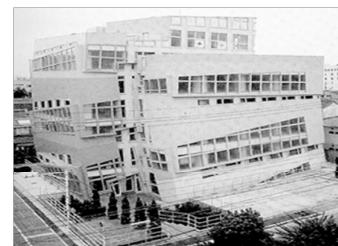


Figura 40: Sede de Nunotani Imagen exterior del edificio Tokio, 1990 - 1992, Peter Eisenman.

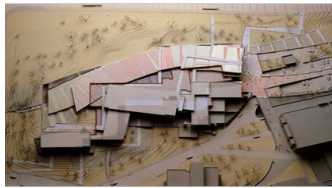


Figura 41: Centro Aronoff Maqueta de la intervención Universidad de Cincinnati, Ohio, 1988 - 1996. Peter Eisenman.

Frankfurt de 1986-87, o en la Sede de Nunotani, en Tokio (1990-92).

Una de las últimas intervenciones que suscitaron interés, sobre todo por la adopción de la misma estrategia que en el caso de Wexner Center, fue el Centro Aronoff, Ohio (1988-96). Digno de destacar es el dominio por los recursos gráficos y su traducción a la realidad constructiva.

2.2.5 Álvaro Siza

Nos encontramos con uno de los más laureados arquitectos para Moneo, aquél que aúna técnica, referencias y una sensibilidad que el propio Moneo admira como una condición casi innata que hace especiales todas sus obras.

A Moneo le agrada presentar a Siza de forma pseudopoética porque así es como lee sus obras, como las disfruta, equiparando las sensaciones que ambas le producen. Siza es por muchas razones más que un arquitecto; se le describe como la quintaesencia del Movimiento Moderno, representa la continuidad de sus ideas pero llevándolas más allá del formalismo, encontrando en su arquitectura el valor de lo inesperado sin olvidar la esencia, y fundamentalmente la importancia del lugar y de los valores ligados a la obra, expresados a través del fuerte protagonismo de la construcción tradicional.

Una de las facetas que más admira Moneo es la del "*Siza poeta*", y lo analiza a través del poeta portugués Fernando Pessoa: es tal el respeto que le profesa, que siente que la poesía nos trasmitirá más fielmente los sentimientos y sensaciones que describen su arquitectura, que si tratase de narrarlo con sus propias palabras. Pero hay otro gran aspecto que interesa de Viei-

ra y éste es el método, la forma de trabajar del artista. Para comprenderlo, Moneo hace alusiones constantes a otros arquitectos a modo de comparativa, estando en ellas especialmente presentes Eisenman pero sobre todo Aldo Rossi, para explicarnos las grandes cuestiones presentes en la obra del portugués. Así, en torno al conocimiento del lugar, opina Moneo que al estudiar a Rossi, encontramos obras prototípicas idílicas del mundo, en Eisenman se deduce la obsesión por el método, en Siza vemos lo inesperado, el descubrimiento de lo oculto que nace en la arquitectura.

El método, o como habíamos nombrado antes, las grandes cuestiones presentes en la arquitectura de Siza son, en este punto, resumidas en ocho puntos que luego pretende Moneo explicar a través de un recorrido por sus obras. Dichas cuestiones son:

1º- Acercamiento al lugar basado en la experiencia y conocimientos propios pero también dejándose inspirar por factores ajenos como una fotografía, una historia, una idea,... *"Ningún lugar está desierto"*³⁷.

2º- Distancia, búsqueda del anonimato y la concentración en un café de Oporto.

3º- Tener en cuenta al futuro usuario en la obra mediante el trato directo con él.

4º- Obsesión por trabajar con elementos conocidos y sus transformaciones.

5º- Búsqueda del resultado que sorprenda, del factor incertidumbre, del conflicto entre elementos.

6º- Necesidad de construir (con todas sus letras) la arquitectura y de darle su tiempo al proceso.

37 SIZA VIEIRA, A., "Architecture Writings". Skira, 1977.

7º- Interpretación del trabajo como obra abierta en la que el usuario termina de acabarla.

8º- Disfrutar de un trabajo que es resultado de muchas personas que con su aportación permiten re-descubrir pequeñas singularidades.

Las obras en las que se centra Moneo pueden ser clasificadas en dos épocas en las que Siza bien podría enmarcarse a nuestro criterio. Curiosamente estas épocas coinciden con un primer período cuyas obras son abiertamente alabadas por Moneo, mientras que el segundo está entre luces y sombras, más criticado que elogiado por razones que más adelante veremos. En cualquier caso, las citadas etapas son:

Primeros años:

En las obras tratadas por Moneo descubrimos el interés de Siza por proyectos de vivienda y barrios residenciales. Durante sus primeros años se vivía en Portugal una situación de pobreza que propició la aparición de barrios obreros y modestos. La afinidad de Siza con el ideario que defendía la necesidad de estas nuevas zonas en la ciudad le llevó a aceptar varios encargos que además, resolvió con propuestas de gran interés. Finalmente proyectó algunos edificios de los que también Moneo considera oportuno hablar. De esta forma subclasificaremos los primeros años según el tipo de intervención.

VIVIENDA

La primera obra de la que habla Moneo es la Casa Manuel Magalhães, en Oporto de 1967-1970. Éste es un gran proyecto porque nos descubre muchas de las constantes que posteriormente se repetirán en las viviendas proyectadas por Siza, como son la creación de un patio que toma mucha importancia en el desa-

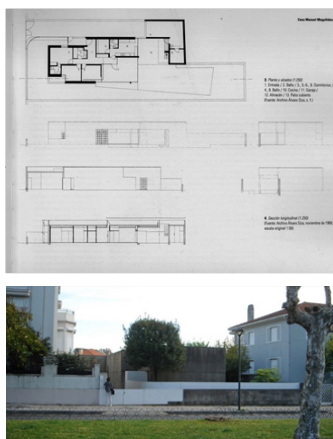


Figura 42: Casa Manuel Magalhães Planta y alzados (Planos) y vista exterior de la fachada principal Oporto de 1967-70. Alvaro Siza.

rollo de la vivienda, la adopción de un acceso lateral que lleva al usuario hasta el fondo de la parcela o las claras referencias a la arquitectura de Le Corbusier o Wright. Efectivamente, el primer aspecto en el que Siza se fija es la el potencial de la parcela. Así, el autor proyecta desde la planta una obra de muy marcada formalidad y cierta plasticidad formal cuyo principal interés para Moneo reside en el hábil tratamiento de la forma y de alineaciones y geometría, junto con la elección de materiales que mezcla hormigón (tosco y gris) con prismas metálicos blancos que generan una interesante dialéctica. Como influencia clara, podríamos dislumbrar ahora, la relativa importancia que Rafael Moneo le otorga a las entradas centrales e imponentes, frente a las preconcebidas entradas laterales o postergadas. Ejemplo de ello tenemos el acceso lateral de Ayuntamiento de Murcia y Bankinter, así como el insignificante acceso no monumental del Ayuntamiento de Logroño.

Otro gran proyecto de vivienda resultó ser el de la Casa Alcino Cardoso de entre 1971 y 1973. En ésta resulta especialmente llamativo el recurso al conflicto, en el cual Siza se recrea. Conflicto entre alineaciones nuevas (que ahora responden a las del viñedo y la zona norte de la parcela) respecto a las antiguas, conflicto en los encuentros entre paramentos, en los materiales de calidad, en los espacios ni en las hábiles distribuciones donde los espacios intersticiales son grandes protagonistas.

Por último, en la Casa Beires nos encontramos con un edificio de gran autonomía donde los diminutos espacios fluyen en torno a la sala de estar, la cual orbita en torno a un patio que es el centro de la intervención. El salón mira a este jardín a través de un gran ventanal que lo funden con el entorno, separando inte-

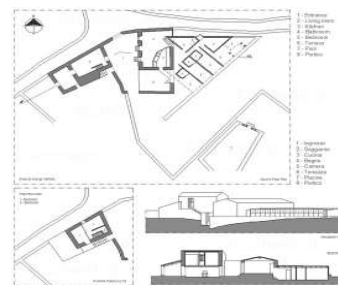


Figura 43: Casa Alcino Cardoso. Vista exterior, planos y secciones y vistas interiores. Moledo do Minho, 1971 - 1973. Alvaro Siza.

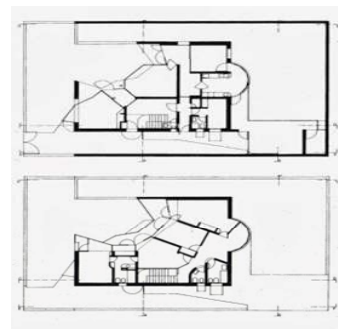


Figura 44: Casa Beires. Póvoa de Varzim, Oporto, 1973-76. Plantas baja y primera y vista exterior desde alzado de forjado quebrado. Alvaro Siza.

rior y exterior tan sólo por la gran línea sesgada y quebrada que es el voladizo de hormigón. Una vez más el acceso lateral y el interés de los espacios intersticiales aparecen en este gran proyecto.

EDIFICIO PÚBLICO

El primero de los edificios que Moneo cita es el Restaurante Boa Nova en Leça da Palmeira, de 1958-63. Pese a ser una obra temprana de Siza se erigió como uno de sus grandes proyectos dada la delicadeza con la que Siza proyecta un muro quebrado que va generando plataformas entre la roca hasta alcanzar el cuerpo del proyecto. Moneo destaca, pues, la importancia del lugar, de su conocimiento y la adaptación del proyecto al entorno, pero también la importancia de los materiales, de las cualidades que pueden aportar a las distintas atmósferas ideadas por el arquitecto. Destacan asimismo las cubiertas, construidas según modelos tradicionales, muy cuidadas. Confluyen como vemos en este proyecto muchos de los puntos clave de la producción arquitectónica de Siza.

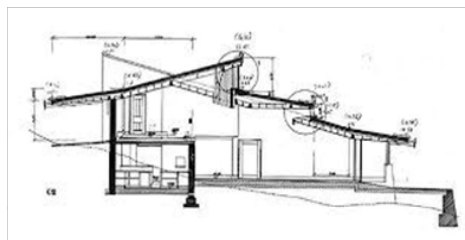
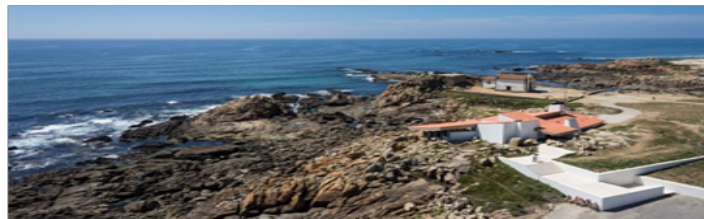


Figura 45: Restaurante Boa Nova Vista de desde acceso a la intervención y sección, 1958-1963. Alvaro Siza.

Un proyecto de tratamiento parecido al anterior son las Piscinas de Leça da Palmeira de 1961. Aquí aparece un recurso más del autor y éste es el juego entre opuestos. Siza proyecta dos grandes piscinas a través de una serie de plataformas que de nuevo aparecen entre las rocas como si ahí hubiesen estado toda la vida, como un elemento más generado por las olas. La forma curva frente a la ortogonal de las piscinas así como la identificación de las vigas seriadas en el acceso a los vestuarios que permiten una sutilísima entrada de luz, lo cual nos habla del conocimiento del autor acerca de la obra de Wright, hace de ésta una de las más delicadas y comprometidas con el lugar obras de Vieira.

El último gran edificio que caracteriza estos primeros años en el trabajo de Siza es el Banco Pinto & Sotto Mayor en Oliveira de Azeméis de 1974. Una vez más hallamos las constantes con las que a Siza le gusta trabajar, como el acceso lateral o la introducción de la curva en un sistema a priori de planos ortogonales. Pero este edificio es mucho más que eso, pues en el marco de un programa mínimo y una ínfima parcela, el arquitecto utiliza un sistema escalado de curvas generadas por las escaleras que dotan al interior de una amplitud y sensación de grandiosidad difícilmente imaginables hasta que se entra al edificio. Vieira propone, pues, una promenade de exploración lingüística donde la arquitectura habla por sí sola, mostrando la calidad en su complejidad y el fantástico uso de los distintos recursos. El recurso de la curva en planta del edificio y el uso del patio interior que más adelante veremos en varios maestros influencia de Moneo, nos recuerda el patio anterior existente que el arquitecto navarro propone frente al edificio de Murcia, que sirve entre otras cuestiones para alejar al espectador de la fachada y poder mirarla de tu a tu de igual modo que lo haría con la Catedral.



Figura 46: Piscinas, Vista general, sección y alzado Leça da Palmeira, 1961. Alvaro Siza.

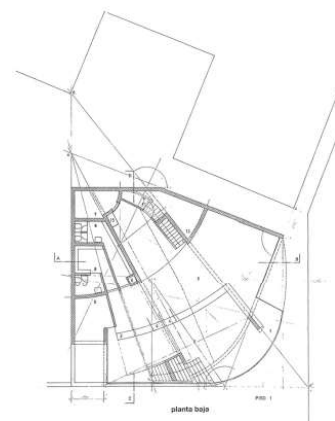


Figura 47: Banco Pinto & Sotto Mayor Plantas y vista exterior Oliveira de Azeméis, 1974. Alvaro Siza.

URBANISMO

Esta primera etapa concluye con la mención a una importante intervención urbanística de origen modesto pero espléndido resultado en cuanto a tratamiento del lugar y elección tipológica a escala territorial y doméstica.

Se trata de las Viviendas Saal da Bouça en Oporto, de 1973-77. El interés que produce esta intervención es a juicio de Rafael Moneo el respeto con el que el autor lo acomete, las decisiones que toma y la delicadeza con la que lo construye pese a la modestia del programa. Siza realiza un proyecto en el que el conjunto se caracteriza por la repetición tipológica que da como resultado un bloque de cierta envergadura volumétrica que se abre paso en medio de un entorno difícil.

Etapa de Madurez

Si durante sus primeros años Siza fue un arquitecto que rápidamente reconoció y respetó la crítica, que demostraba genialidad en cada una de sus obras, que se caracterizaba por un gran instinto arquitectónico y de quien merecía la pena analizar cada detalle, los años sucesivos son tristemente más discutibles. El propio Moneo se debate entre la admiración y la crítica conforme pasan los años, pues el Siza arquitecto-poeta, el de la intuición y amante del factor sorpresa, pasa a practicar una arquitectura cada vez más teatral que se centra en el empleo de elementos y sistemas bien conocidos por el autor, eliminando de su obras la fuerza que las caracterizaba, quizá por culpa de la gran cantidad de encargos que Vieira empieza a recibir gracias a la fama acumulada.

Diferenciaremos de nuevo entre viviendas, edificios públicos e intervenciones urbanas.

VIVIENDA

En esta etapa de madurez hay grandes obras y una de ellas es la Casa António Carlos Siza en Santo Tirso de 1976-1978. Dado que el emplazamiento de la vivienda carecía de atributos que lo caracterizasen, Siza centra sus esfuerzos en proyectar una vivienda de acceso lateral que coloniza el espacio a base de formas arbitrarias que de nuevo vierten hacia un pequeño patio en U desde el que se controlan todas las estancias. En esta casa existe un juego de elementos dispares, un ejercicio geométrico que no pierde de vista la arquitectura doméstica ni la importancia que en ésta tienen los espacios intersticiales. Es una de las obras con más fuerza emocional por parte del autor, donde expresa con desgarro sus sentimientos a través de la arquitectura.

En adelante Siza realiza más viviendas pero el rasgo de la autonomía de su arquitectura está cada vez más presente, realizando obras como las Dos Viviendas Van der Venne en La Haya (1985-1988) que parecen sacadas de contexto, donde el capricho formal y la narración empiezan a estar demasiado presentes, como también sucede en la Casa Avelino Duarte (1980-1984).

EDIFICIO PÚBLICO

El Banco Borges & Irmão (1978-1986) es otro buen ejemplo de manipulación del espacio mediante los núcleos de comunicación vertical como lo fue el Banco Pinto & Sotto Mayor. Este proyecto se concibe como un pabellón alargado donde la curva de la fachada invita a recorrerlo a lo largo de una serie de mostradores que son elementos fijos de la arquitectura, pues Siza piensa en este espacio de forma integral. La cuidada ilumina-

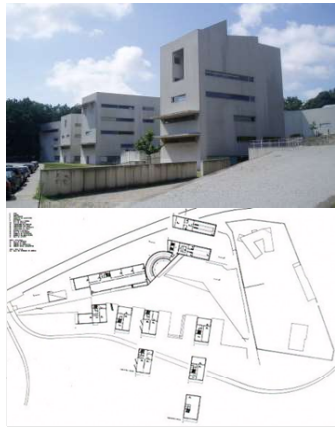


Figura 48: La Escuela de Arquitectura de Oporto. Acceso, vista exterior sur y planta general de la intervención. Oporto, 1985-1996, Alvaro Siza.

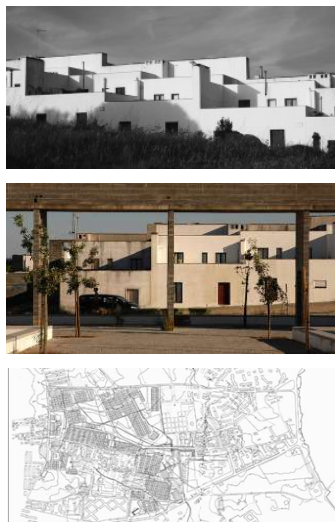


Figura 49: Viviendas Sociales Plano de la intervención, vista exterior de conjunto y detalle de calle entre las viviendas. Quinta da Malcaqueira, 1977, Alvaro Siza.

ción y la renuncia a las referencias tipológicas hacen de este interior un espacio libre que de controlados y cuidados espacios intersticiales y superficies.

Los siguientes edificios llevados a análisis se caracterizan por la ya mencionada teatralidad y el empleo de sistemas ya conocidos que erradican la emoción de lo inesperado, la chispa, si se permite la expresión, de la primera etapa de Álvaro Siza. Así Moneo se esfuerza por destacar atributos de edificios como el Pabellón Carlos Ramos, Escuela de Arquitectura de Oporto de 1985-86, donde el máximo interés quizá resida en el patio de nuevo como un espacio más de su arquitectura.

Los mismos síntomas de arquitectura desgastadas identificados en la Biblioteca Universitaria de Aveiro de 1988-1995 o en el Instituto de Educación Superior de Setúbal (1986-94): el esquematismo se apodera de las obras y llegan a aparecer elementos discutibles que buscan el asombro sólo a través de la forma.

Por último el más representativo del esquematismo de los últimos años de Siza es La Escuela de Arquitectura de Oporto (1985-1996). En este edificio, y como el propio Moneo cita, ya no hay conflictos, la autonomía se ha apoderado del edificio para obviar el entorno y generar una arquitectura aparentemente simple de la que poco aporte por parte del autor se vierte a la cultura arquitectónica.

URBANISMO

La más interesante intervención urbana de Siza (aunque no escapa de cierta crítica por parte de Moneo) es la de las Viviendas Sociales en Quinta da Malagueira, de 1977. Nacido una vez más como un proyecto

de necesidad social donde se pretendía la ampliación de la ciudad a partir de una serie de asentamientos espontáneos surgidos fuera de los límites de la antigua muralla, este magnífico proyecto recupera el tratamiento de alineaciones a través de planos que generan una estructura que a pesar de su envergadura no pierde de vista la escala de los distintos acontecimientos. Siza trabaja con dos tipologías de vivienda y genera un sistema “preparado” para ser cambiante, pensado contando con las modificaciones que en él introducirían sus habitantes.

Moneo sólo pone un “pero” a este proyecto y éste es el acueducto que recorre la intervención, el cual obedece a una intención monumental y quizá también un volumen excesivo en comparación con su escasa relevancia de cara al proyecto, que no aporta cualidad alguna.

2.2.6 Frank O. Gehry

En cuanto a este arquitecto, y a nivel didáctico, Moneo ha dejado ver las claras diferencias que existen entre su propio modo de hacer arquitectura y el de Gehry, pero también nos hace entender (o quizá simplemente lo justifica) que la forma de afrontar un proyecto no sólo depende de una visión más o menos acertada acerca de los grandes problemas iniciales de una obra arquitectónica como son la integración del edificio en su entorno, la elección de los materiales o la respuesta al programa. Al analizar a Gehry y su procedencia, sus raíces, sus intereses, descubrimos que es uno de los arquitectos que más fielmente ha mantenido sus ideas a lo largo de su carrera, y que su obra no es resultado de un mero capricho formal no falto de coherencia artísti-

ca y compositiva.

Para entender, pues, a Gehry hay que enmarcarlo necesariamente en la ciudad en la que se formó, la que lo influyó, la que lo vio nacer como arquitecto. En la visión positiva que Moneo tiene sobre la obra de Gehry, pese a ser claramente distinta a la suya, reside un gran esfuerzo en establecer una gruesa frontera con respecto a los arquitectos europeos como Rossi. Frank Gehry pasó de ciudad en ciudad hasta establecerse en Los Ángeles. Y esta ciudad es especial por muchas razones; para empezar es una ciudad claramente colonizada por los medios de transporte, es una ciudad plural donde se aprecia la libertad y los valores individuales. Es una ciudad cambiante, un bombardeo de información donde hacerse notar, va más allá del respeto a las circunstancias o a la integración dentro del contexto urbano. Por ello, mientras en las altas esferas arquitectónicas americanas se debatían entre la continuidad y el respeto a los modelos clásicos, o la búsqueda de un nuevo lenguaje encabezado por los Five Architects³⁸, la aparición de Gehry resultó un soplo de aire fresco que fue gratamente recibido por ciudadanía y crítica americanas.

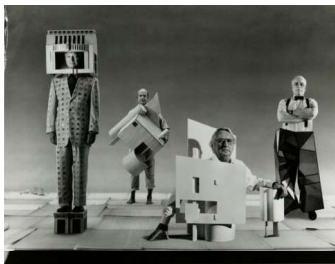


Figura 50: Five Architects, fotografía de 1969.

Gehry suponía la celebración de la libertad, la necesidad de explicarnos cómo se construyen las cosas (no como proceso sino como conjunto de acontecimientos), la ruptura con el unitarismo canónico, reflejaba el movimiento, la arquitectura pseudoescultórica, la expresión de la belleza, el más absoluto conocimien-

³⁸ Los Five Architects fue un grupo arquitectónico estadounidense formado en Nueva York y compuesto por Peter Eisenman, Michael Graves, Charles Gwathmey, John Hejduk y Richard Meier. Constituyeron un movimiento de corte neorracionalista y reflejaron una lealtad común a una forma pura de la arquitectura moderna, volviendo a la obra de Le Corbusier de los años 1920 y 1930, siempre contraria a los preceptos del postmodernismo.

to de los materiales.

Moneo hace hincapié en la estrategia o método proyectual de Gehry: su arquitectura es resultado del trabajo en maqueta, una arquitectura al margen de la representación porque lo que importa es el resultado fragmentado y el carácter de cada una de las piezas y de cómo se relacionan, lo cual sólo puede valorarse a través de la maqueta. Gehry considera que el proceso de representación desvirtúa el resultado y prefiere pasar directamente a la arquitectura, a tocar, a construir.

Según Moneo, a Gehry le encanta recrearse en el potencial de los materiales cuando son empleados de una forma contraria a aquélla para la que se usan habitualmente y disfruta más con el edificio durante el proceso constructivo que cuando está acabado, por ello busca en cierto modo la estética de lo inacabado, de lo fragmentario e individual.

A pesar de confirmar lo que al principio exponíamos acerca de Gehry como uno de los más fieles arquitectos respecto a sus ideas y métodos, Moneo habla de dos etapas en su producción arquitectónica, más relacionados con un cambio de intereses a modo compositivo que da como resultado una pérdida de fuerza en la obra acabada, que con un desgaste a nivel creativo. Así pues, pasamos a hablar de estos dos períodos.

Etapa de Juventud

Llegados a este punto, donde se ha llevado a cabo el análisis de la obra de varios arquitectos, parece conveniente hacer un comentario a modo de reflexión. Y es que la mayoría de ellos, pasando ineludiblemente por Eisenman o Siza producen sus mejores proyectos, aquéllos donde mejor se expresan las bases de sus res-



Figura 51: Casa Danzinger Vista exterior. Los Angeles, 1965, Frank Gehry.



Figura 52: Casa para Ron Davis Vistas interior y exterior Malibú, 1972, Frank Gehry.



Figura 53: Casa Gunther (Proyecto) Maqueta 1978, Frank Gehry.

pectivas arquitecturas, en programas reducidos, fundamentalmente en la vivienda. Y también esto es un rasgo en Gehry, allí donde todos los espacios permanecen “*bajo control*”, si se permite la expresión.

Los primeros encargos del canadiense fueron viviendas. La Casa Steeves de 1959 con sus marcados rasgos californianos o la Casa Danzinger de 1965 donde se interviene con una arquitectura escueta, según describe el propio Moneo, pero donde la fuerza de los volúmenes ya nos hablaban de acontecimientos diversos. En cada uno de los proyectos se dejan ver los intereses de su creador.

Asimismo vemos principios de experimentación en la solución material de la Casa para Ron Davis de 1972, junto con una concepción flexible del espacio, más pensado para ser pensado que para ser vivido.

Un Gehry que no renuncia a ningún tipo de proyecto, obviando la mediocridad que de ellos pudiera deducirse, le lleva a construir el Edificio de Oficinas Thornwood Mall en 1976 y el Supermercado Santa Mónica entre 1972 y 1980. Sin embargo Gehry es un arquitecto astuto y sabe sacar partido de la aparente vulgaridad, aprovechando cada situación para trabajar la libertad compositiva en planta o las posibilidades de la provocación de la fachada.

Pero donde la personalidad de Gehry empieza a manifestarse abiertamente es en las tres viviendas que sucesivamente proyecta. En la Casa Gunther, Gehry parece querer mostrarnos un edificio despojado de piel, en el cual se potencia la inestabilidad de forma premeditada como expresión de la fuerza de lo inacabado. Y en esos principios es donde esta arquitectura encuentra su justificación.

Los resultados que Gehry busca son plenamente recreados en su propia casa. Tomando como base una antigua casa se propone reformarla con sus propias

manos e interviene en ella generando todo un repertorio de planos diferentemente tratados que nos hacen pensar en el interés didáctico que el autor nos quiere transmitir respecto al proceso constructivo y la función de los elementos. Disfruta disponiendo mallas metálicas allí donde lo necesita, perforándolas allí donde hay un hueco, recubriendo elementos aunque no se produzca un ensamblaje perfecto entre materiales, conviviendo con elementos aparentemente discordantes de la casa existente inicialmente.

La arquitectura de Gehry empieza a hacerse notar y los encargos comienzan a ser también más importantes. En la Casa Benson de 1979 encontramos un interesante ejemplo de cuán diferente es la forma de ver la arquitectura del arquitecto canadiense, o quizá mejor dicho, cuán diferente se quiere hacer sentir respecto a sus coetáneos. La ideación al margen de la representación o el protagonismo de elementos cuyo interés es más constructivo que formal se hacen plenamente manifiestos en esta obra.

La relación de Gehry con el mundo del arte siempre fue estrecha. Tal es así que llegó a hacer una relectura de una serie de conocidas sillas de la Bauhaus pero con la intención de la exploración material, construyéndolas en un simple cartón ondulado. A Gehry le apasionaba la apariencia inacabada el aspecto deteriorado que les concedía este material.

En la siguiente casa que proyectó, Gehry añade otro matiz a la arquitectura. Cuando construye la Casa para un Cineasta en 1981 proyecta en realidad una serie de acontecimientos arquitectónicos que se expresan en diferentes estancias y que responden exactamente al modo en que viviría su ocupante. Materialmente, el autor de la casa pretende enseñarnos cómo usar mate-



Figura 54: Casa Gehry. Fachada Principal. Santa Monica, 1977 - 1979. Frank Gehry.

riales aparejándolos al modo en que otros materiales se dispondrían, de modo que el matiz de deconstrucción tradicional está absolutamente ausente en esta arquitectura. Una vez más, el trabajo con los materiales. Gehry sigue trabajando en viviendas, alcanzado cada vez más, el perfeccionamiento de su intención arquitectónica.



Figura 55: Casa Norton. Fachada principal. Los Angeles, 1982-1984, Frank Gehry.

En la Casa Norton de 1982-84 Gehry vuelve a recrear una escenografía en la que el programa se despliega dando lugar a distintos niveles. Destaca la intención de Gehry de desmarcarse respecto a los arquitectos de su época, la voluntad de expresar la independencia respecto a estilos o problemas de diseño para colocarse del lado de una arquitectura libre e intensa, y precisamente esto es lo que vemos en la Casa Tract de 1982. Mientras el mundo de la arquitectura quedaba prendado de la retícula y del cubo con el ejercicio clásico de la retícula de nueve cubos, Gehry prefiere recomponer los volúmenes, introducir otras geometrías, jugar con la transición entre lo público y lo privado.

Gehry retoma la arquitectura pública mediante el Museo Aeroespacial y el Teatro de California en 1982-1984. En este punto de su carrera su fama ya era notoria y las autoridades empiezan a encargarle proyectos.

Sin embargo, el canadiense sabía cómo resolver un edificio público cuando la institución se lo permitía, pues si en algo destacaba Gehry era en la habilidad para resolver programas ciñéndose al presupuesto, cualquiera que fuera la ambición económica de la obra, y sin perder fuerza expresiva en la arquitectura. Y esto es precisamente lo que consigue en la Loyola Law School entre 1979-84. El autor consigue ser plenamente consciente del barrio modesto donde se encuen-

tra, potenciando los edificios de más carisma arquitectónico y cediendo protagonismo a un espacio abierto de conexión, la escalera, con la pretensión de que la arquitectura envuelva al usuario mientras la recorre. Es un concepto contrario a la promenade pues el objetivo no es una arquitectura recorrible sino un recorrido arropado por la arquitectura. Destacan de esta obra la focalización en los problemas del lugar y el contexto, de forma que el autor se siente libre de un respeto infundado hacia la institución universitaria de crear un edificio con vocación sacra, como habría hecho cualquier otro arquitecto de la época.

Etapa de Madurez

La etapa de madurez de Gehry arranca con la producción de más viviendas. En ellas destaca que la predilección del arquitecto por diseñar partiendo de la maqueta da como resultado una serie de piezas de claro interés formal y compositivo, que responden excelentemente al programa, pero que al ser construidas, materializadas, pierden su fuerza expresiva.

Es el caso de la Casa Winton de 1982-1987. Este interesante proyecto es resuelto mediante una serie de volúmenes que orbitan en torno a la estancia principal que es el salón, y adquieren distintas formas y materialidades en función del carácter de la estancia, como forma de marcar su autonomía y enfatizar la intención de descomponer el todo. La fuerza abstracta de las piezas en maqueta se desvanece cuando se le insertan elementos que las doten de escala como puertas o ventanas, o los despieces de los materiales. Esto nos lleva a pensar en el Gehry escultor, en el que genera arte, el moldeador de volúmenes que tanto adora trabajar con materiales pero que sin embargo pierde a veces la



Figura 56: Loyola Law School Fachadas delantera y trasera Los Angeles, 1979-1984, Frank Gehry.



Figura 57: Casa Winton. Fachadas delantera y trasera Wayzata, Minnesota 1982-1987, Frank Gehry.

frescura que había acompañado a su intuición arquitectónica.

En la Casa Schnabel de 1986-1989 destacaríamos la intensidad con la que las ideas del arquitecto están presentes. Pero de la misma forma que sucede en la Casa Winton, detectamos cómo la materialidad doméstica y el carácter de la obra lo desvirtúa de forma que ya no se aprecia la fuerza de lo inacabado, dando lugar a una arquitectura cuyo programa provoca la aparición de rasgos estilísticos poco interesantes por su origen forzado.



Figura 58: Casa Schnabel. Vista exterior y detalle del salón, Los Angeles, 1986-1989, Frank Gehry.

Estos mismos acontecimientos tienen lugar en edificios públicos como el American Center de 1988-1994. Las estrictas normas urbanísticas que se imponían en la ciudad, fuerzan la aparición de una obra donde la arquitectura parece haber sido domada. Ya no se puede fragmentar el programa ni hablar de los materiales y su carácter inacabado sino que se ha dado (triste) paso a una serie de episodios que llegan a caer en el sinsentido.



Figura 59: American Center Vista exterior, París, 1988-1994, Frank Gehry.

Y estos rasgos los seguimos identificando en otras obras como el Museo Weisman de 1993, o llevadas al extremo como en el caso del edificio para el National Netherlanden de 1992-1996 donde, en palabras del propio Moneo, el desgaste y la limitación de su arquitectura se hacen más que visibles.

Finalmente considera importantes Moneo dos edificios de su obra reciente donde Gehry recupera la libertad y la potencia de sus obras más tempranas gracias a que los condicionantes del entorno y la naturaleza del encargo lo hacen posible.

El Gehry que parecía sentirse encapsulado bajo la seriedad de los encargos y las imposiciones de los entornos urbanos da rienda suelta a su arquitectura en medio de un paisaje sin restricciones ni referencias en el Museo Vitra (1987-1989). Sin embargo ha de mencionarse un cambio en la estrategia proyectual consistente en la ausencia de arquitectura fragmentaria, en la centralización del espacio y la intención de mostrarnos la obra como un todo ausente de diversidad de materiales pero en la que el movimiento es la base del mecanismo. Este proyecto es, pues, clave como punto de inflexión ante una nueva realidad arquitectónica en la que el interés reside en la fluidez del espacio.

Para acabar Moneo hace mención al Museo Guggenheim de Bilbao de 1991-97, como no podía ser de otra manera. Y es que la trascendencia de la obra como paradigma de la ciudad, pero también de la nueva intención arquitectónica del autor, es indiscutible. Gehry representa el futuro prometedor de la ciudad vasca mediante un edificio flameante que apoyado por el titanio hace brillar los diferentes volúmenes pero que también destaca por el interés que suscita la solución urbanística que supone la construcción del nuevo mu-



Figura 60: Museo Weisman Vista exterior, Minneapolis, Minnesota 1993, Frank Gehry.



Figura 61: Nationale Netherlanden Vista exterior, Praga, 1992-1996, Frank Gehry.



Figura 62: Museo Vitra. Fachadas delantera y trasera Weil am Rhein, Alemania, 1987-1989, Frank Gehry.



Figura 63: Museo Guggenheim Vista de pájaro donde se aprecia el estratégico emplazamiento y el valor de la intervención urbanística proyectada paralelamente al edificio, Bilbao, 1991-97, Frank Gehry.

seo. Probablemente, reflexiona Moneo, a nadie se le ocurriría decir que Gehry es un arquitecto que no se interesa por el lugar, pues su arquitectura es consecuencia directa del acercamiento a éste, tratando ahora los edificios con un nuevo sentido de la monumentalidad y la vocación de la experiencia arquitectónica inspiradora y que despierta nuestros sentidos.

2.2.7 Rem Koolhaas

El recorrido a lo largo de la obra de este arquitecto holandés en opinión de Rafael Moneo es un recorrido sin duda interesante. Analizando los comienzos de Koolhaas descubrimos que su carrera como arquitecto vino después de empezar a estudiar cine, lo cual influyó ciertamente en su forma de representar la arquitectura. Sus maquetas, principalmente alcanzarían a través de sus fotografías con cuidada iluminación siempre muy logradas y sugerentes escenografías.

Pero no es el cine la única de sus influencias, pues el joven Koolhaas comenzó sus estudios en Londres pero pronto se trasladó a Estados Unidos, donde su visión arquitectónica tomó forma. Por un lado fue discípulo de *Ungers*³⁹, de quien aprende sobre la tradición moderna y quien lo acerca al urbanismo, a la ciudad y en concreto a Nueva York. A partir de este momento Koolhaas se declara amante de Nueva York, de su arquitectura, la considera la ciudad por antonomasia.

Para Moneo, los intereses y la intención de la ar-

³⁹ Oswald Mathias Ungers, arquitecto, profesor y decano alemán. En su concepto de arquitectura la forma ideal y completa es el cuadrado. Por eso, Ungers se orienta en las obras del maestro italiano Andrea Palladio, el arquitecto francés Ledoux y del prusiano Schinkel.

arquitectura de Koolhaas pueden resumirse en una serie de puntos que pasamos a desarrollar:

1º- LA CIUDAD: ECONOMÍA Y TECNOLOGÍA: son las dos fuerzas que, en su opinión, mueven el mundo moderno, por contra de la cultura. Koolhaas, asocia, pues, economía y tecnología con la cultura de masas; ésta se convierte en su máximo interés, en su meta, y de ello habla en *Delirious New York*⁴⁰. Para Koolhaas la cultura de masas es quien produce una construcción mejor basada en la lógica, en las que el ánimo de lucro les hace libres del yugo de la forma y ajenas a la exigencia funcional.

Estos principios son visibles fundamentalmente en las primeras obras de Koolhaas, en *The City of the Captive Globe* y en *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture*, proyectos fuertemente influenciados por la retícula de Manhattan, y su arquitectura ajena a los preceptos de la forma, proyectos ambos, herederos de la influencia de los artistas conceptuales de la época.

Ello le lleva, pues a creer en una arquitectura basada en las altas densidades y la congestión, tomando como paradigma de alta densidad los rascacielos de su amada Nueva York.

2º- EL PROGRAMA: como admirador de una arquitectura que fomenta el libre movimiento de las circulaciones internas de los edificios, Koolhaas defiende que ésta debe ser capaz de generar densidad, tensión, ficción, espacios intersticiales, alentar la identidad y estimular lo impreciso, y ser resultado de experiencias y referencias diversas. Por tanto, la arquitectura como mestizaje que en el caso de Koolhaas será reflejo de lo que el Movimiento Moderno influyó en su formación,



Figura 64: *The City of the Captive Globe*, Proyecto 1972, Rem Koolhaas.



Figura 65: *Exodus or the Voluntary Prisoners of Architecture* Proyecto 1972, Rem Koolhaas.

40 KOOLHAAS, R., "Delirious New York". Gustavo Gili, Barcelona, 2004

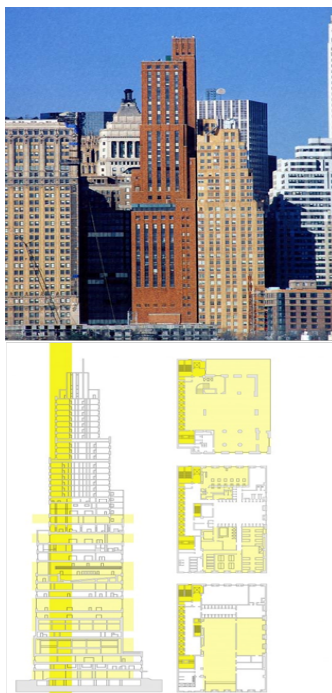


Figura 66: Downtown Athletic Club Alzado desde el río Hudson, sección y diferentes plantas mostrando los diversos usos con el componente común de los núcleos de comunicación vertical y la estructura Nueva York, 1931 Starrett, Van Vleck y Duncan Hunter.

así como de una construcción racional, consecuencia de la arquitectura comercial que tanto le atrae. Para ello se servirá de la industria. Al contrario que su coetáneo Frank Gehry, quien disfrutaba explorando los materiales, y las cualidades que su uso proporcionaban a la obra, Rem Koolhaas prefiere hacer un uso bien distinto de estos: motivado por hacer una arquitectura para las grandes masas movida por el mercado, la expresión material de sus edificios es más cercana al deseo de los promotores que a una necesidad estética o constructiva del edificio. Y esta arquitectura que responde a un servicio social es por tanto independiente también del lugar.

Para ilustrar estos postulados procederemos a hablar en primer lugar del Downtown Athletic Club. Esta obra de 1931 admirada por Koolhaas, firmada por los arquitectos Starrett, Van Vleck y Duncan Hunter, es mencionada en *Delirious New York* por ser reflejo de la arquitectura como cúmulo de acontecimientos que tanto interesa al holandés: el edificio se manifiesta como contenedor donde no interesa la forma sino la máxima explotación del espacio, lo cual hace que en el interior del edificio convivan muy diversos usos: hoteles, oficinas, restaurantes... y todo ello lleva a pensar que el edificio no ha sido generado desde la planta, sino más bien por la estructura y los núcleos de comunicación.

Este modelo arquitectónico es practicado, en el proyecto para el Ayuntamiento de la Haya de 1986. En esta obra Koolhaas se preocupa de diseñar un edificio de planta genérica que después moldea verticalmente para dar lugar a una fachada movida potenciada por la retícula de ventanas. Esta arquitectura heredera de Nueva York es expresión de un volumen neutro, modular y reticular que permite ser "recortado" libre-

mente. Interiormente la sección libre, que más tarde será comentada como componente fundamental de la arquitectura de Koolhaas, es también trasladada al edificio y es fácilmente identificable en las geometrías puras enfocadas a usos característicos y que contrastan con la retícula de forjados. Nótese el interés que en Moneo despierta la habilidad para presentar el proyecto del autor a través de unas sugerentes fotos de la atractiva maqueta, reflejo del conocimiento de la potencia de la imagen que el contacto con el cine proporcionó a Koolhaas.

El concepto de fluidez del tráfico interno, la libertad de movimientos en el interior de los edificios se hace explícito en una de las más representativas obras de la arquitectura del holandés: la Estación Marítima en Zeebrugge. Su condición unitaria de volumen compacto convive con una planta baja que Moneo califica de inestable: en ella confluyen todo tipo de circulaciones, peatonales, rodadas o marítimas, como si de la congestión de toda una metrópoli se tratase. En este polivalente edificio encontramos diversidad de usos, una sección completamente libre, que no condiciona la forma ni la estructura, pero sobre todo, valora Moneo el uso iconográfico que Koolhaas hace de la obra, que sirve a la vez de faro y de hito en el paisaje. Todo un dossier de su ideario.

Otro de los ejemplos con los que Moneo ilustra el independencia del programa patente en las obras de Koolhaas es la Biblioteca de Francia. En su empeño de independizarse de forma, programa y lugar, el arquitecto proyecta un interesante edificio de indudable interés. En este prisma traslúcido cuyo fin último es la conservación y el almacenaje de las obras escritas, los usos paralelos a esta labor como salas de reunión u otros usos aparecen como retícula de volúmenes, de



Figura 67: Estación Marítima en Zeebrugge (proyecto) Secciones, plantas y maqueta, Bélgica, 1989, Rem Koolhaas.

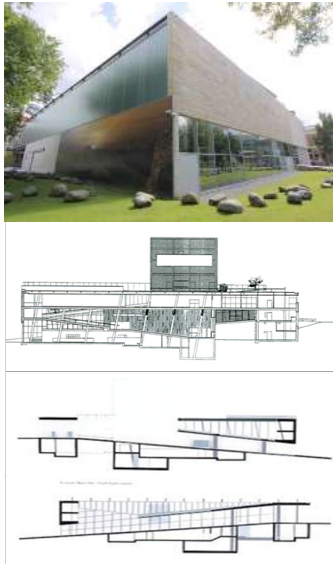


Figura 68: Museo Kunsthall, alzado principal y secciones transversales donde se aprecian los juegos de rampas Rotterdam, 1987 - 1992, Rem Koolhaas.

lentos, que flotan en el vacío que son las plantas de almacenaje. Así, mientras volumen y estructura son invariantes de las distintas plantas, los espacios singulares se alternan y cambian de posición relativa y forma para mostrarse como el juego de órganos que componen un organismo viviente.

Y el mismo modelo se lleva a cabo en el Centro de Arte y Técnicas Multimediales de Karlsruhe, solo que en este caso la estructura queda relegada la envolvente para dar lugar a plantas diáfanas donde a pesar del tamaño reducido se dan lugar gran variedad de usos.

El último de los edificios a los que haremos referencia con respecto al programa será el Kunsthall de Rotterdam (1987 - 1992). Este paradigmático edificio se desarrolla en torno a un recorrido donde el programa fluye como descomposición del prisma puro que es volumen del edificio. El movimiento es generado gracias a recursos como las rampas, las hendiduras, los cortes, que dinamizan la experiencia.

3º- LA ESCALA: hay un gran interés por parte de Koolhaas en acertar con la dimensión de la arquitectura, en la escala, como manera de establecer un límite entre lo público y lo privado.

Esta característica de su arquitectura queda patente en proyectos como las Two Patio Villas de 1984 - 1988, donde el arquitecto interviene con la virtud de asumir la escala del modesto contexto, ejecutando dos viviendas de escueto programa pero indudable inte-

Figura 69: Two Patio Villas Fachadas de acceso. Rotterdam, 1984 - 1988, Rem Koolhaas.



rés. A destacar, como también advierte Moneo, las referencias a sus influencias del *Movimiento Moderno* y más concretamente Le Corbusier, con la ventana *longeur*, y la intención iconográfica del uso del color.

Esta obsesión por la adecuación a la escala de los edificios y de la consciencia con la que se interviene en un lugar es también base de la arquitectura de Rafael Moneo, con similitudes y discrepancias con respecto al holandés.

4º- LA SECCIÓN LIBRE: El último y seguramente más importante de todos los rasgos de la arquitectura koolhaasiana sea la sección libre, como también manifiesta el propio Moneo. Si bien la sección no determina la forma.

Koolhaas concibe los edificios como grandes contenedores donde los acontecimientos internos de formas diversas se dan lugar sin modificar el perímetro. La verticalidad por la que el joven arquitecto apuesta obliga a desmenuzar sus edificios en sección vertical, lo que da lugar a edificios unitarios y compactos desde fuera pero increíblemente variados en el interior.

Este concepto ha sido tratado de pasada en obras mencionadas párrafos arriba como son la Biblioteca de Francia, la Estación Marítima, o el Ayuntamiento de la Haya, donde el volumen rotundo es contenedor de variedad de formas, comunicaciones y escalas.

2.2.8 Herzog & de Meuron

Finalizamos el análisis de las obras de algunos arquitectos del interés de Rafael Moneo con este gran estudio suizo. A decir verdad, la investigación de lo que para Moneo significan no nos ha acercado a con-

cluir en similitudes entre sus arquitecturas, pero sí, quizá, a una tendencia arquitectónica que probablemente sea precursora de todo un movimiento y por ello merece claramente su estudio.

Este recorrido a lo largo de los siete arquitectos anteriormente estudiados nos ha transportado por diferentes experiencias y modos de entender la arquitectura, teniendo en cuenta, inevitablemente la época en que dichas arquitecturas eran desarrolladas, pero quizá el componente común del análisis previo de cada uno de los arquitectos haya sido siempre su postura frente al Movimiento Moderno. Partiendo de su postura frente al Movimiento Moderno, de las influencias del arquitecto analizado, de su recorrido arquitectónico y sus intereses hemos visto sus evoluciones y que seguían conviviendo con un Movimiento Moderno vigente de una u otra forma en todos ellos a lo largo de todo un siglo. Pero, volviendo a Herzog & De Meuron, ellos son los primeros cuyo pensamiento parte, según Moneo, no ya de la aceptación o rechazo hacia los postulados del Movimiento Moderno, sino de la consecuencia de éste: del cansancio.

Como resultado a este cansancio, los comienzos de la carrera de Herzog & De Meuron vienen marcados por la búsqueda del origen, de las bases de la arquitectura y más concretamente de la construcción. Moneo se interesa pues, en este “reset”, en la búsqueda de una nueva concepción basada en la lógica constructiva más que en la forma (que pasa a un segundo plano para dejar paso a la exploración de los materiales y su potencial). El rechazo al postmodernismo se expresa en la arquitectura de Herzog & De Meuron a través de la pérdida de toda referencia iconográfica, así como el despojo de todo lo que en ella pudiera ser un gesto “caprichoso” o injustificado del arquitecto.

En la búsqueda de una arquitectura universal, Herzog & De Meuron ceden todo el protagonismo a los materiales y centran su interés en asimilar los productos que la industria les ofrece, explorarlos, con el vidrio como protagonista como paradigma de materialidad de los edificios de la arquitectura contemporánea, y la expresión formal de sus edificios encuentra en el prisma la más elemental de las figuras, el contenedor básico.

Pasamos pues a mencionar algunas de las obras que Moneo considera claves para aproximarnos al estudio suizo.

La primera de ellas es la Casa Plywood, de 1984 -1985. Esta primera vivienda es todo un ejemplo de la búsqueda del origen de la arquitectura a través de la construcción. La solución de pabellón alargado, la separación respecto al suelo como modo de separar lo natural y lo construido, el panelado, el alero,... remiten todos ellos a una arquitectura genérica, únicamente dinamitada por la ruptura de las fachadas que quiebra para respetar el árbol.

Herzog & De Meuron tuvieron la posibilidad de trabajar hasta en tres ocasiones para la marca Ricola. La primera y más importante de las tres intervenciones tuvo lugar entre 1986 y 1987, cuando construyeron el Almacén para Ricola. Moneo destaca la importancia de esta obra no solo por los ya comentados gestos en búsqueda de lo genérico, sino también por lograr en esta búsqueda transmitir, sin referencias directas, sensaciones de arquitecturas primarias ya conocidas. El edificio no es más que un prisma con envoltura de madera, caracterizado por tres ritmos, tres escalas dadas por las líneas horizontales. El remate de la cornisa nos remite a recursos ya conocidos, que *“parecen haber estado siem-*



Figura 70: Casa Plywood, Vista exterior y planta, Bottmingen, 1984 - 1985, Herzog & De Meuron.

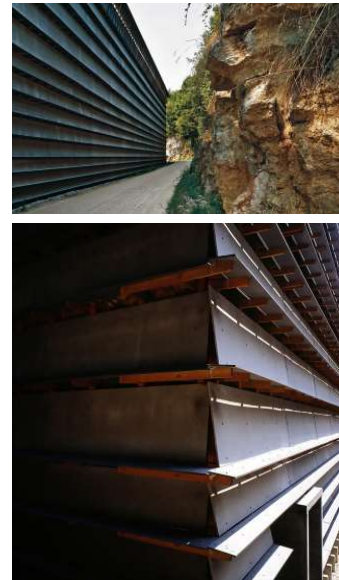


Figura 71: Almacén para Ricola Fachada y detalles, Laufen, 1986 -1987, Herzog & De Meuron.

pre presentes en la arquitectura”⁴¹.



Figura 72: Depósito de la Estación de Ferrocarriles de Basilea Vista Aérea de las Cerchas - Tragaluz Basilea, 1989 - 1995, Herzog & De Meuron.



Figura 73: Iglesia Ortodoxa de Zurich (proyecto), Maqueta Zurich, 1989. Herzog & De Meuron.



Figura 74: Pabellón Industrial de Ricola Vista Exterior Mulhouse, Francia, 1992 - 1993, Herzog & De Meuron.

Otros importantes ejemplos de su arquitectura minimalista donde predomina el prisma y la construcción toma el total protagonismo, siempre al servicio de la estructura, son el Depósito de Ferrocarriles de Basilea y el proyecto de la Iglesia Ortodoxa de Zurich. En el primero de ellos destacan el ritmo, la serialidad y el uso de grandes cerchas para soportar las grandes luces de la nave que toman a su vez importancia casi de espacios, teniendo además la labor de iluminar el interior. En esta obra empieza a tomar protagonismo el vidrio como material estrella de sus proyectos. Por su parte, en la Iglesia Ortodoxa de Zurich destaca Moneo, paralelamente a una solución constructiva impecable que vuelve al vidrio para crear juegos de transparencias que dan lugar a un más que sugerente interior, la ocupación de la parcela: Herzog & De Meuron deciden separarse del perímetro para generar y dar importancia a los espacios que quedan entre las paredes que la enmarcan y la iglesia.

Otro de los edificios que Herzog & De Meuron construyeron para Ricola fue su Pabellón Industrial en 1992 – 1993. En un nuevo ejercicio de experimentación con los materiales, los arquitectos exploran con muros cortina serigrafiados. El tratamiento resulta ser una ornamentación seriada que introduce la componente artística en un edificio de claro carácter industrial, que probablemente Andy Warhol⁴², según Moneo, podría

41 MONEO VALLÈS, R., “Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos”. Servicio de Publicaciones Actar, Barcelona, 2004.

42 Andy Warhol, artista plástico y cineasta estadounidense que desempeñó un papel crucial en el nacimiento y desarrollo del pop art. Tras una exitosa carrera como ilustrador profesional, Warhol adquirió fama mundial por su trabajo en pintura, cine de vanguardia y literatura, notoriedad que vino respaldada por una hábil relación con los medios y por su rol como gurú de la modernidad.

haber inspirado.

La exploración a través de los materiales centra cada vez más el trabajo de los arquitectos en transmitir sensaciones a través del tratamiento de fachada. En el caso del Centro de Señales de la Estación Ferroviaria de Basilea, se podría decir que el edificio es toda una exaltación del cobre, en el que se juega con los efectos visuales que se producen al vibrar las lamas horizontales al paso de los trenes en búsqueda, indudablemente, de un resultado iconográfico.

La última gran obra de la que Moneo se hace eco son las Bodegas Dominus. Su admiración por el edificio radica en las virtudes de la elección material y el sistema constructivo: el acercamiento al lugar y la celebración material lleva a Herzog & De Meuron a proyectar un sistema de muros, una muralla ciclópea de mampuestos a hueso que además de servir de estructura al edificio aportan una teatralidad en la iluminación que caracteriza y resulta realmente innovadora, además de un diálogo material y visual con el entorno.

En los últimos años de la obra de los suizos, Moneo destaca un cambio en el enfoque de las obras, pues éstos se proponen la inmersión en nuevos caminos arquitectónicos donde el prisma deja de ser la expresión formal de sus edificios y ya no se busca la vuelta al origen mediante la construcción, probablemente como resultado de un agotamiento arquitectónico del recurso de la exploración material de las fachadas. Donde anteriormente la investigación se centraba en las posibilidades de la materia, ahora ésta parece estar más enfocada en experimentación del tipo, entendido como estructura formal o espacial arquitectónica.

Así, sus últimos edificios siguen teniendo la intención iconográfica como meta, pero las formas son

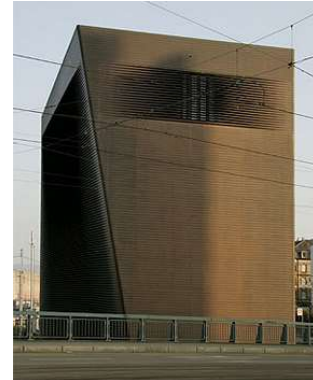


Figura 75: Centro de Señales de la Estación Ferroviaria (Stellwerk). Vista exterior y detalle de fachada Basilea, 1994 - 1998, Herzog & De Meuron.



Figura 76: Bodegas Dominus Vista exterior y detalle de pasillo interior y constructivo del paisaje por los mampuestos, Napa Valley, 1995 - 1998, Herzog & De Meuron.

diversas, y la potencia del volumen pierde fuerza, como es el caso de la Biblioteca Universitaria de Cottbus, de 1993, uno más de los ejemplos donde, reflexiona Moneo, *“el fantasma de la forma arbitraria como origen de la arquitectura hace su aparición en la escena”*⁴³.

43 MONEO VALLÈS, R., *“Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos”*. Servicio de Publicaciones Actar, Barcelona, 2004.



Figura 77: Biblioteca Universitaria Vistas exteriores nocturna y diurna Cottus, 1993, Herzog & De Meuron.

2.3 APROXIMACIONES CONCEPTUALES. INFLUENCIA DE DETERMINADAS TEORÍAS URBANÍSTICAS Y ARQUITECTÓNICAS. CARÁCTER PÚBLICO Y PRINCIPIOS ARTÍSTICOS

*“Abrimos puertas y ventanas para construir una casa y, únicamente en estos espacios se halla su utilidad. Por lo tanto, mientras nos aprovechamos de lo que es, urge que reconozcamos la utilidad de lo que no es”.*⁴⁴

Lao Tzu está hablando de lo que no es, del vacío y su necesidad para la utilidad de las cosas: el vacío (espacio) entre los radios, el vacío (espacio) del jarro, el vacío (espacio) del muro en puertas y ventanas.

Una de las características más relevantes de la arquitectura moderna, y especialmente la contemporánea, es la idea del “espacio”. Se piensa que la materia prima con la que trabaja el arquitecto es, precisamente, el espacio.

La manera en la que el arquitecto es capaz de “esculpir” el aire, albergando en el interior de la obra el espacio resultante, es la que hace que la arquitectura sea una de las disciplinas más complejas, por la cantidad de factores a tener en cuenta que aúna; pero a la vez más satisfactorias, por la cantidad de deleites (exponencialmente superior a los factores originales) que nos devuelve, de las que actúan en el campo de los acontecimientos humanos.

Bruno Zevi, definirá la arquitectura como “*el arte del espacio*”, llegando a decir, de un modo extremista, que allí donde no hay espacio no existe arquitectura. Según señala Bruno Zevi, el espacio interno de la arquitectura no puede ser representado, pero sin embar-

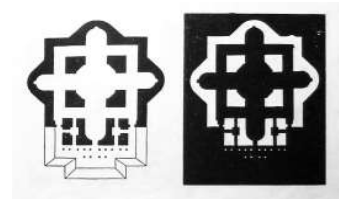


Figura 78: Proyecto de San Pedro de Roma, Simplificación de la planta y su negativo. Espacialidad, Miguel Ángel.

44 LAO TZU, Tao Te Ching, siglo VI a.C.

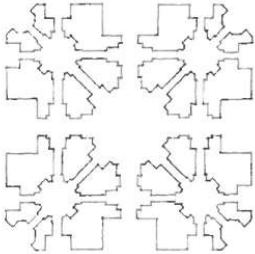


Figura 79: A. La línea define la separación entre forma y espacio.

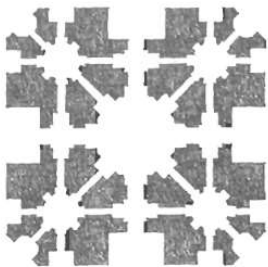


Figura 80: B. La fábrica de ladrillo se convierte en figura.

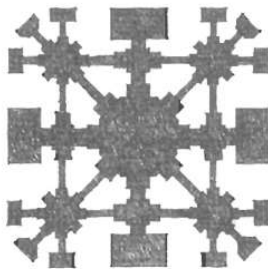


Figura 81: C. El espacio pasa a ser figura.

go, es el protagonista del hecho arquitectónico. Dicho espacio interior es donde los hombres habitan y supone la verdadera esencia de la arquitectura.

El espacio en sí no significa nada, no es nada, no es perceptible, pero la concepción que tenemos de él, lo que experimentamos, es lo que hace que un lugar sea "arquitectónico". Es en el vacío en el que nos movemos, visitamos, acudimos... en el que vivimos al fin y al cabo, en el cual percibimos esa idea de espacio y lo entendemos como arquitectura.

Por otro lado, el profesor Frank Ching afirma: *"Cuando un espacio comienza a ser aprehendido, encerrado, conformado y estructurado por los elementos de la forma, la arquitectura empieza a existir."*⁴⁵

De modo inverso, no es posible la definición y comprensión de un espacio arquitectónico sin unos límites manifiestos que confinen dicho espacio, aunque esos límites no tengan por qué ser físicos y palpables, sino meramente inteligibles.

Frank Ching comenta también la importancia del vacío de la arquitectura, el cual que está sin dibujar en los planos, pero que va tornándose definido entre los muros y que debe verse como en sí misma como figura más del dibujo y del plano de arquitectura.

*"Que el espacio, el "vacío", sea el protagonista de la arquitectura, resulta, en el fondo, muy natural: ya que la arquitectura [...] es también, y en primer lugar, el ambiente, la escena en la cual se desarrolla nuestra vida."*⁴⁶

Volvemos aquí a la idea de espacio como ausencia de materia, como ente que se puede recorrer,

45 CHING, F., *Arquitectura: forma, espacio y orden*, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 1998, p. 92

46 ZEVI, B., *Saber ver la arquitectura*, Ed. Poseidón, Barcelona, 1981, p. 31

experimentar, vivir. Es en esa ausencia donde se desarrollan los hechos cotidianos, ya sean urbanos o arquitectónicos. Por tanto no nos equivocamos cuando alegamos que el espacio, encuadrado por unos límites bien marcados, es el intérprete de las vicisitudes de nuestra vida.

Para Berlage, la arquitectura debe crear un espacio proporcionado. Si las teorías clásicas intentaban proporcionar geoméricamente la forma, la masa, los volúmenes, Berlage introduce un giro al sustituir la masa por el espacio. Propone la aplicación de unos principios.

En primer lugar, la identificación entre geometría y espacio. Un espacio entendido como vacío. Un espacio vacío geométrico. Esto implica proyectar de dentro hacia fuera, desde el interior al exterior. O sea, primero proyectar el espacio geoméricamente proporcionado, y luego, proyectar su límite. Es pues un proceso inverso al utilizado por la arquitectura clásica y académica.

Por último, Berlage defiende que el espacio es social, porque en él se pueden desarrollar actividades que resuelven necesidades sociales.

*“Concibo la arquitectura en sentido positivo, como una creación inseparable de la vida civil y de la sociedad en la que se manifiesta; ella es, por su naturaleza, colectiva.”*⁴⁷

Podemos llegar incluso a hablar de la arquitectura y sus connotaciones estéticas en función de las circunstancias espaciales que albergan y que provocan. Es más, podemos hablar, como nos referencia Bruno Zevi, de *“sí arquitectura”* o *“no arquitectura”* dependiendo de la existencia y presencia de la espacialidad inte-

⁴⁷ ROSSI, A., La arquitectura de la ciudad, Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2013, p. 11

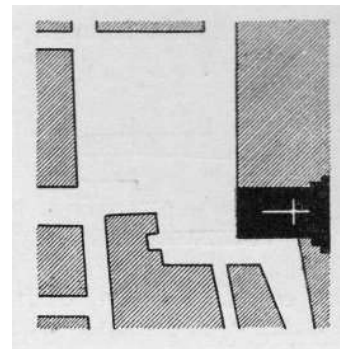


Figura 82: Piazza del Duomo Piacenza.

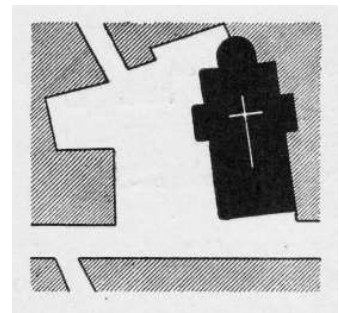


Figura 83: Santa Cita, Palermo.

rior.

Bruno Zevi, indicó que la definición de la arquitectura, es aquella que se encuentra en el interior y la arquitectura que no gusta es aquella que tiene un espacio interior que nos disturba, pero la idea fundamental que nos transmitió fue que lo que no tiene espacio interno, no es arquitectura. (Saber ver la arquitectura, 1981, p. 27).

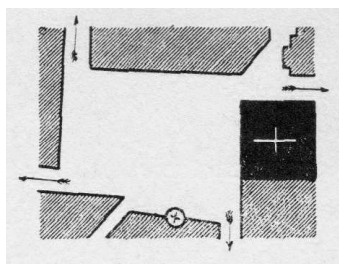


Figura 84: Piazza del Duomo, Ravena.

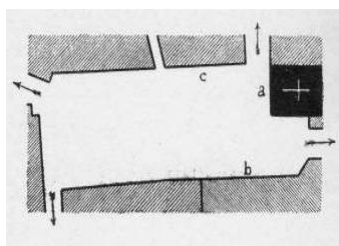


Figura 85: Piazza di San Pietro Mantua a. San Pietro b. San Reale c. Palazzo Vesco-vile.

Más adelante haremos distinción entre los espacios interior y público pero podemos adelantar que cuando hablamos de espacio arquitectónico lo hacemos de todo tipo de espacios, los pertenecientes a la propia edificación y los que unen ésta con la ciudad, concibiendo la ciudad como un ente arquitectónico que alberga espacios para desarrollar todos los hechos relativos a la vida.

Y todavía más adelante nos sumergiremos en la idea del diseño de los límites que definen el espacio, ya sea éste interior o público. En cómo proyecta Moneo la envolvente del edificio según unos condicionantes aprehendidos y de cómo en cada uno de los proyectos estos condicionantes son diferentes, manteniendo un concepto común respetado en todos ellos de la misma manera que sostiene una tónica usual respecto a la definición de los espacios.

“Todo edificio se caracteriza por una pluralidad de valores: económicos, sociales, técnicos, funcionales, artísticos, espaciales y decorativos [...] fijando la atención sobre los factores artísticos, es claro que el espacio en sí, a pesar de ser el sustantivo de la arquitectura, no basta para definirla.”⁴⁸

48 ZEVI, B., Saber ver la arquitectura, Ed. Poseidón, Barcelona, 1981, p. 29

Como podremos observar más adelante, en el momento del análisis de sus proyectos, el espacio en la obra de Rafael Moneo adquiere una importancia reseñable como condicionante de contexto en el inicio del proyecto. No pasa desapercibido para él, es más, sin el espacio no podrían generarse sus obras.

Podemos hablar de dos tipos de espacio arquitectónico en un proyecto: el espacio público (urbano) y el espacio interno. Como ya hemos comentado anteriormente, el espacio percibido (ya sea público o interno) es aquél delimitado por unos confines, ya sean éstos físicos o no. Dependiendo del contexto en el que esté situado el espacio hablaremos de un tipo del otro, siendo el interno el referido a la envolvente del edificio y el público el concerniente a la relación existente entre dicho edificio y la ciudad o entorno.

El espacio público en la ciudad es testigo de la vida de la misma, espectador del sobrevenir de acontecimientos sociales, culturales, económicos y políticos.

En principio diremos que el espacio público corresponde a aquel territorio de la ciudad donde cualquier persona tiene derecho a estar y circular libremente. Esta es una afirmación importante ya que, partiendo de esta base, cuando hablemos de que Moneo ofrece la condición de ser públicos a muchos de sus edificios, lo hará con todas las consecuencias que ello acarrea. Es decir, si cierto espacio del edificio lo consideramos público debemos de entender que en él podrán permanecer y transitar cualquier persona sin impedimento alguno de barreras físicas, horarios restringidos.

“Teóricamente se ha demostrado que en la Edad Media y el Renacimiento utilizábanse intensamente las plazas urbanas, y que por otra parte había también un acuerdo per-

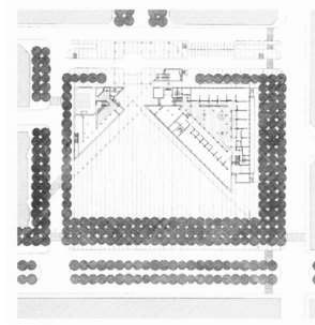


Figura 86: Ayuntamiento de Logroño. Logroño, 1973-1981. Moneo Vallés, R.

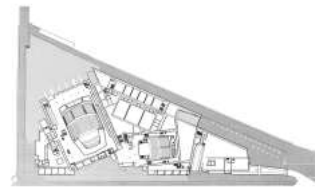


Figura 87: Kursaal San Sebastián, 1990-1999 Moneo Vallés, R.

*fecto entre ellas y los edificios públicos adyacentes*⁴⁹

Podemos advertir en las obras de Rafael Moneo una intencionalidad a la hora de tener en consideración los espacios públicos contiguos a sus edificios, a diferencia de arquitectos como Rem Koolhaas, que desarrolla los proyectos hacia el interior, siendo muy preciso en la configuración espacial interna pero obviando ligeramente la condición contextual en donde se encuentran insertos.



Figura 88: Sede de Previsión Española, Sevilla, 1982-1987, Moneo Vallés, R.



Figura 89: Edificio L'Illa Diagonal, Barcelona, 1987-1993, Moneo Vallés, R.

Una de los primeros conceptos tenidos en cuenta por Moneo en el comienzo del proyecto es el lugar, entendido éste como el conjunto de condicionantes físicos, sociales, culturales, políticos y económicos en los que se emplazará el edificio. Más allá del resto de condicionantes, el espacio físico es uno de los más venerados por Moneo. Ya sean edificios públicos o privados, trata de no cerrar el edificio hacia sí mismo, sino todo lo contrario, promueve que, tanto el edificio forme parte de la ciudad, como la ciudad del edificio.

El ayuntamiento de Logroño, la Previsión Española en Sevilla, el edificio Illa Diagonal, así como el Kursaal de San Sebastián poseen en su configuración a nivel de calle en planta baja unos espacios intersticiales que comunican diferentes ambientes públicos y que enriquecen los recorridos a través de los edificios.

"[...] un espacio libre en el interior de la ciudad evolucionó hasta transformarse en plaza, [...]. Puede ser que esto baste según conceptos técnicos, pero desde el punto de vista artístico, un trozo de terreno vacío no es aún una plaza. Rigurosamente considerado, fáltale, en tal sentido, adorno, significación y carácter. [...] Hoy, por el contrario, búscase

49 SITTE, C., Construcción de ciudades según principios artísticos, Catálogos de Arquitectura, nº3, Ed. Canosa, Barcelona, 1927, p. 22

su rotura.”⁵⁰

*“El origen de las típicas irregularidades de las plazas antiguas, está en su paulatino desarrollo histórico [...] Es extraño, y sin embargo muy frecuente, que plazas irregulares de viejas ciudades no nos parezcan mal, mientras que los ángulos no rectos en las disposiciones modernas, siempre nos causen mal efecto[...]”*⁵¹

En el Ayuntamiento de Logroño Moneo busca disolver el edificio en la trama urbana para crear un espacio público y propiciar la aparición de los hechos urbanos. Por ello gira la planta del edificio respecto a la disposición urbana consolidada y en el vacío existente coloca una plaza rodeada de árboles, estratégicamente situados en el perímetro para dejar el centro libre. Además rompe el encuentro de ambos volúmenes para dejar libre la planta baja y comunicar las dos partes, anterior y posterior, de la plaza.

La obra del Kursaal de San Sebastián también rompe con la trama urbana tradicional, girando los dos grandes cubos y creando un espacio libre en planta baja a modo de plaza que mira al mar. Vuelven a estar presentes aquí los principios de espacialidad libre, de irregularidad, de dinamismo y de relación edificio-ciudad.

Según nos dice Camillo Sitte en su libro *Construcción de ciudades según principios Artísticos* (1927, p.161), uno de los cometidos fundamentales del urbanismo es armonizar. Para ello se utiliza el Principio Perspectivo característico del Barroco, por medio del cual es positivo que al mirar el conjunto arquitectónico

50 SITTE, C., *Construcción de ciudades según principios artísticos*, Catálogos de Arquitectura, nº3, Ed. Canosa, Barcelona, 1927, pp. 41, 47

51 *Ibíd*em, pp. 61-64

que se quiere observar, de un solo vistazo éste quede totalmente dentro del haz cóncavo de rayos visuales.

En el Ayuntamiento de Logroño podríamos afirmar que Moneo encontró la manera de aunar los principios barrocos de concavidad para la percepción visual del conjunto, el concepto de plaza libre de la Edad Media y el Renacimiento al situar el edificio adosado a uno de los límites de la parcela y dejando el centro libre incluso de vegetación, ya que ubica todos los árboles en el perímetro, convirtiendo el edificio en un fondo perspectivo institucional para la ciudad.

En las obras de la Previsión Española en Sevilla y L'Illa Diagonal también podemos apreciar la disolución del edificio en la trama urbana, llegando incluso a desaparecer. Las plantas bajas de ambos edificios se llegan a confundir con el trazado de calles y la presencia de plazas. Esto es lo que Moneo pretende conseguir, no tratar el edificio como un ente independiente de la ciudad, ni la ciudad como un sistema en el que se dejan caer los edificios, sino que se configuren y se nutran mutuamente en una simbiosis indisoluble. No seríamos capaces de vislumbrar qué es ciudad y qué es arquitectura porque toda arquitectura es ciudad y toda ciudad es arquitectura.

“Pueblos importantes, necesitan un edificio mayor para ayuntamiento [...]. Si se concediese al arquitecto autordel plano, proyectar también la plaza y los alrededores, [...]naciendo así artísticas plazas públicas en vez de los solitarios y oscuros patios interiores.”⁵²

Rafael Moneo considera (artículo, Rafael Moneo ajusta cuentas con la arquitectura, 2013) que la libertad de construir es muy atractiva pero no siempre es posi-

52 SITTE, C., Construcción de ciudades según principios artísticos, Catálogos de Arquitectura, nº3, Ed. Canosa, Barcelona, 1927, p. 163

ble, ya que los edificios adoptan una importancia en el momento en que se construyen y forman parte de un conjunto superior llamado ciudad. Para Moneo, este hecho obliga a posicionarse de otra manera, y así lo ha representado durante muchos años, tanto profesionalmente como en su docencia (sometiendo a la nueva obra a la historia y el contexto).

CAPÍTULO 3. IMPLANTACIÓN, TERRITORIO Y EVOLUCIÓN DE LAS DECISIONES DE UN PROYECTO EN UN CONTEXTO. ANÁLISIS DE SEIS OBRAS CLAVE.

3.1 IMPLANTACIÓN DEL EDIFICIO EN EL CONTEXTO, ANÁLISIS GRÁFICO, CON- CEPTUAL Y ARQUITECTÓNICO

En el Capítulo II se ha realizado una búsqueda, investigación y recopilación de datos sobre el propio Rafael Moneo, tanto de los hechos biográficos que influyeron en su proceder profesional, como de su trayectoria arquitectónica.

Una vez desarrollado esto, vamos a profundizar en el análisis más diagramático y gráfico de las seis obras, en el que se están dibujando los puntos clave de los proyectos con intención analítica, descubriendo vinculaciones no evidentes, haciendo visibles las concordancias entre las seis obras en sí y las relaciones con las teorías analizadas en el anterior capítulo.

Para ello, se han pormenorizado y redibujado cada una de las seis obras objeto de estudio de la tesis desde el punto de vista crítico, para conocer profundamente todas las peculiaridades de las mismas, utilizando para ello el conjunto de conocimientos extraídos de la parte de análisis teórico, y con el objetivo de fondo de proporcionar relaciones entre ellas y con las referencias del propio Moneo, para extraer la mayor información posible que nos genere un potente caldo de cultivo que nos permita afrontar con garantías el último capítulo, la parte de conclusión y opinión crítica.

“Cuando la arquitectura se inspira en una geometría que emerge de lo contingente”

El edificio de la nueva sede de Bankinter se va a erigir en la que hemos denominado arteria principal de la ciudad de Madrid ya que, no sólo con esto nos queremos referir al Paseo de la Castellana, si no que si

prolongamos su extensión hacia el sur, pasamos al Paseo de Recoletos y posteriormente al Paseo del Prado.

En palabras del propio Moneo:

“[...] En efecto, Bakinter se levanta junto a un palacete de la Castellana, arteria a la que cabe llamar espina dorsal de la ciudad [...]. Paseo y lugar de encuentro a finales del siglo XVIII, sede de las instituciones y de la nobleza en el siglo XIX, vía de tráfico y asentamiento preferido del sector terciario en el siglo XX, la Castellana ha vivido una profunda transformación que ha supuesto la desaparición de las viejas construcciones decimonónicas. [...]” 94



Figura 90: Sede de Bankinter, Madrid 1972-1976.

En tanto en cuanto se ha de situar en una vía urbana de tanta importancia y desarrollo, así como la propia imagen de desarrollo y evolución que el banco ha de transmitir, Moneo estima oportuno que el edificio debe relacionarse urbanamente con la ciudad a través de su fachada este, fachada que va a volcar sus vistas hacia la Castellana. Teniendo fijada la imagen urbana que la sede ofrecería a la ciudad, la parcela se encontraba “poblada” por el palacete del Marqués de Mudela, un condicionante que no iba a pasar inadvertido, ni mucho menos menospreciado, para Moneo.

Desde el primer momento Moneo exigió la conservación del palacete, condición que derivó en dos nuevas exigencias.

Por un lado, se disponía de menor edificabilidad, ya que al conservar el palacio, Moneo se vió obligado a agotar el resto de edificabilidad que restaba hasta alcanzar la establecida en las ordenanzas.

Por otro lado e incluso con mayor importancia que la anterior, ante la convivencia planteada entre

94 MONEO VALLÈS, R., “Apuntes sobre 21 obras”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p.45



Figura 91: Eje Prado-Recoletos-Castellana. Principal arteria urbana de Madrid.

ambos edificios, era necesario reubicar el acceso a la nueva sede del banco. Dicho acceso se situó en la calle Marqués de Riscal, un acceso tangencial que otorgó al edificio una nueva perspectiva.

De una parte existía la vista urbana concedida a la ciudad en el Paseo de la Castellana, y de otra la percepción oblicua que el edificio mostraría en su acceso a la hora de acceder al mismo.

Esta doble perspectiva obligaría a Moneo a establecer por ende una doble estrategia formal, las cuales respondieran de distinta manera a las mencionadas exigencias: la percepción frontal y la visión sesgada.

El edificio en la parcela colindante al oeste poseía numerosas ventanas en la medianera del mismo, por así llamarla. Moneo decidió no privarlo de las vistas volcadas a la Castellana y mucho menos de la entrada de luz, liberando así una parte de la parcela. Este respeto por el “vecino” se convirtió en un invariante en el proyecto. Por ello Moneo giró el eje formal hasta encontrar la medianera ciega, en la cual sí se apoya.

Desde este eje girado traza otro eje perpendicular al mismo en el que sitúa el acceso interior al edi-

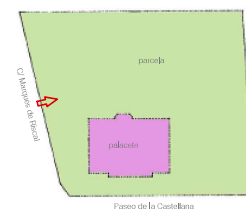


Figura 92: Esquema de invariables en el proyecto.

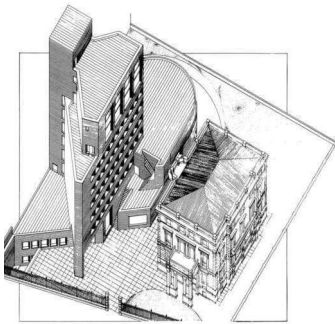


Figura 93: Axonometría su-reste.

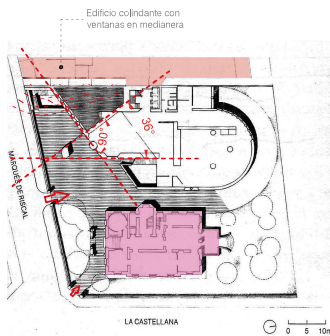


Figura 94: Esquema de planteamiento formal según los condicionantes de contexto.



Figura 95: Croquis de Moneo de la vista desde Marqués de Riscal.



Figura 96: Vista desde la calle Marqués de Riscal.

ficio. De esta manera consigue que, a pesar de que la fachada perceptible desde la Castellana sea paralela a dicha vía, el acceso se encuentre rápidamente conforme se entra en la parcela.

*“[...] La exagerada proa nació como consecuencia de respetar la entrada de luz a una casa medianera. Por tanto, la matriz geométrica del proyecto estuvo ligada siempre a lo contingente, al contexto. [...]”*⁹⁵

Es así como aparece la imponente “proa” que caracteriza al edificio en su acceso, ofreciendo así las dos vistas antes mencionadas, una neutra y frontal y otra dinámica y tangencial. Es en esta última, desde Marqués de Riscal y debido a la arista en la que confluyen la diagonal y la frontal, donde parece que el edificio alcance una altura mayor que la que en realidad posee.

Moneo señala en su libro *Inquietud teórica y estrategia proyectual* en la obra de ocho arquitectos contemporáneos (2004, pp. 20-22), que el giro de la diagonal de la fachada refuerza lo abstracto del edificio, otorgándole mayor sensación de peso y de volumen, y generando un rasgo diferente y definitorio del edificio y al mismo tiempo deja entrever que esta cuestión, se torna fundamental en la fachada lateral de Bankinter.

Esta manera de ir trabajando tanto el edificio globalmente así como los condicionantes particulares derivados del contexto tratándolos como detalles individuales es lo que hace que el proyecto no pierda la unidad de conjunto pero que, sin embargo, vaya resolviendo de manera autónoma todas y cada una de las problemáticas de proyecto.

Stirling fue un arquitecto de influencia para

⁹⁵ MONEO VALLÈS, R., “Apuntes sobre 21 obras”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010, pp. 47-49



Figura 97: Vista Aérea de la Escuela de Ingeniería de Leicester, Inglaterra (1959-1963). James Stirling.

Moneo, el cual componía sus obras por medio de diferentes elementos volumétricos que a priori podrían resultar independientes, ya que fueron creados con cierta autonomía, pero que en definitiva no llegan a dissociarse de la obra completa. Basado en esta condición el arquitecto navarro, aceptó como suya, la condición de aquellos elementos que podrían inicialmente evadir el conjunto, pero que son parte unívoca de él, (cítese en Bankinter tanto la proa, como el volumen curvo trasero, que podría haber sido recto, aunque se dispusiera pegado al acceso al parking)

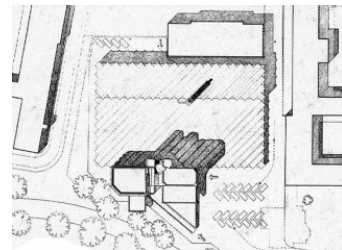


Figura 98: Planta de conjunto de la Escuela de Ingeniería de Leicester, Inglaterra, (1959-1963), James Stirling.

Se trata de ir resolviendo condicionantes particulares de manera autónoma sin perder el fondo del proyecto como unidad. Así coinciden en estos proyectos la forma de dinamizar diagonalmente el edificio, la manera de tratar la piel exterior constructivamente o el tratamiento de los detalles de las ventanas y/o escaleras.

"[...] la presencia de la torre y la honestidad del ladrillo pulcramente trabajado, monolítico como si de hormigón-

sese tratara [...]”⁹⁶

“[...] El palacete era un edificio que alternaba el uso de ladrillo prensado, un material muy utilizado en la arquitectura madrileña de la segunda mitad del siglo XIX, con guarniciones de piedra arenisca. Y así, si pretendíamos una buena vecindad, y cierto que la pretendíamos, el ladrillo prensado parecía la única opción posible, y rápidamente optamos por él. [...] el material -el ladrillo- se convierte en auténtico protagonista y la construcción de un muro es prueba de cuál es el grado de conocimiento que de su disciplina tiene un arquitecto. [...]”⁹⁷

Durante los años 50 y 60 Moneo estudió muy cuidadosamente y con mucha atención a Frank Lloyd Wright y gracias a ello podemos ver que gran parte de ese conocimiento queda reflejado en su obra en lo que al uso de los materiales se refiere, siempre de una manera pulcra y clara.

El uso del ladrillo en la obra de Bankinter de un modo tan tectónico nos recuerda al edificio de Wright, Larkin Building, hoy en día demolido, pero que debería poseer una apariencia como la que podemos observar en la imagen a color retocada. El volumen rotundo, los potentes muros verticales de ladrillo, son conceptos que reinterpreta Moneo en la fachada de la Castellana del edificio de Bankinter para dar una imagen firme y categórica a la ciudad de lo que significa la compañía financiera.



Figura 99: Larkin Building, Buffalo (Nueva York), (1903-1905). Frank Lloyd Wright.

Descendiendo la mirada y la escala al detalle, también se vislumbra en Bankinter el uso minucioso que del ladrillo hace Wright en sus casas, tratando los

⁹⁶ FARRÚ, A., “Tres proyectos, tres décadas: La arquitectura de Rafael Moneo”. Revistas Académicas de la Universidad de Chile nº 14, 2006, p. 124

⁹⁷ MONEO VALLÈS, R., “Apuntes sobre 21 obras”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p. 49

detalles de un modo delicado pero a su vez imperativo.

También podemos vislumbrar la influencia en la utilización del ladrillo como material fundamental, acompañado de la piedra granítica y piedra caliza (elementos constructivos tradicionales de la ciudad de Madrid de aquella época), en la Sede del Ministerio de Sanidad (llamado Edificio Sindicatos), ubicado en el Paseo del Prado en Madrid, del arquitecto Fco. Asís Cabrero, en colaboración con Rafael Aburto; finalizada en el año 1951, cuya utilización del ladrillo se vuelve generalista y cuya construcción supone ser uno de los primeros ejemplos de arquitectura moderna de la posguerra en la capital.

3.1.1 Sede de Bankinter (Madrid) (1972-1976)

En la obra de Moneo para la sede de Bankinter se pueden apreciar reminiscencias de la arquitectura de Alvar Aalto, tanto en los apartamentos de Bremen como en el ayuntamiento de Saynatsalo.

Por un lado nos encontramos la doble percepción que nos ofrece el bloque de apartamentos dependiendo desde dónde lo observemos. Como en Bankinter existe una fachada más estática y frontal y una “proa”



Figura 100: Robie House, Chicago (1908-1910). Frank Lloyd Wright. Figura 101: Hanna House, Stanford (California), (1936-1937). Frank Lloyd Wright.



Figura 102: Ayuntamiento de Saynatsalo, Finlandia (1949-1952), Alvar Aalto.

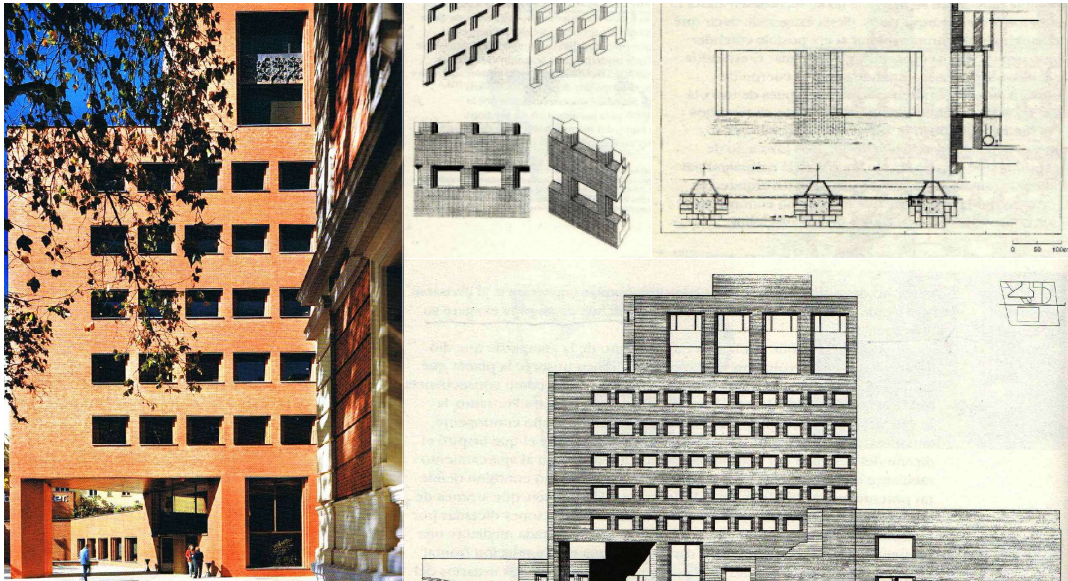


Figura 103: Vista frontal y alzado desde la Castellana. Detalles de huecos de ventanas. Sede de Bankinter.

dinámica generada por una triangulación en planta. Es esta triangulación la que permite que los apartamentos, partiendo de un único punto común como son las escaleras y ascensores, vayan conformándose para conseguir soleamiento. En el ayuntamiento de Saynatsalo puede verse reflejada la condición volumétrica y tectónica que pretende la sede de Bankinter, así como el tratamiento constructivo de las fachadas de ladrillo, cuidando los detalles de los puntos singulares. El acceso a través de las escaleras que se derraman desde el patio nos ofrece una visión dinámica del conjunto tal y como lo consigue el acceso al edificio desde la calle Marqués de Riscal. El tratamiento del hall de entrada así como el uso de la madera en el interior también son conceptos que se pueden observar en ambos edificios.

“[...] Construir un muro de ladrillo es ser capaces de incluir un hueco [...] La construcción del muro, el modo de abrir un hueco en él, surge como momento crucial del proceso. [...] En nuestro caso, los arquitectos deseábamos tan vivamente mantener intacta la presencia del ladrillo que el

huevo incluyó una traba del mismo que permitiese mostrar el espesor del muro al practicar en él la apertura del citado hueco. [...]”⁹⁸

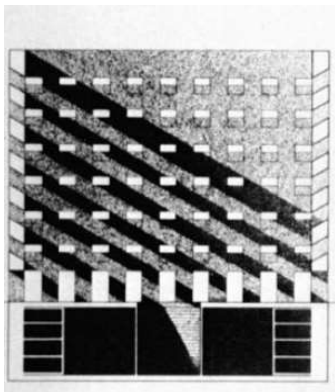


Figura 104: Cementerio de San Cataldo, Modena (1971), Aldo Rossi.

Hacer arquitectura en los 70 era conocer los procedimientos constructivos, ser un buen maestro de obra, un buen maestro de construcción. Moneo influenciado por su tiempo y por sus coetáneos incorporó en Bankinter un electo constructivo apropiado y entendido por la sociedad de aquel momento...el cementerio de San Cataldo entre otros fue uno de los edificios creados en la Línea de la Tendencia Italiana, pero a diferencia de éste que se sitúa como una pieza aislada del conjunto del resto de las edificaciones del cementerio, Bankinter busca todo lo contrario. Como telón de fondo de un edificio histórico que preside la Castellana, quiere adaptarse al medio, a lo urbano no destacando pero sí generando un fondo de miradas en la que la relación formal de fachada entre los dos edificios de la parcela no generase controversia. Para ello Moneo utilizó como recurso constructivo la fachada de ladrillo prensado, generando no solo un plano recto, sino dándole una profundidad una densidad, generando un sustrato con unos huecos de gran profundidad, solo rotos por los alféizares y dinteles de bronce dentro de las estratificadas jambas. Estos huecos que más adelante veremos como en la obra de Rafael van definiéndose más y más, llegan hasta su separación generando incluso una doble fachada como sucedió en la obra de la Ampliación Ayuntamiento de Murcia. En Murcia, este retablo Post-Herreriano generará la separación virtual entre dos épocas históricas bien diferenciadas.

⁹⁸ MONEO VALLÈS, R., “Apuntes sobre 21 obras”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p. 51

*“[...] He intentado demostrar que la interpretación del Bankinter no está en el descubrimiento de la arquitectura o del parecido que más poderosamente ha influido en la obra. La nuce del edificio nace de la consideración de unos problemas de arquitectura en un lugar y en una ciudad, y de la clara toma de posición frente al problema del uso del Movimiento Moderno. [...]”*⁹⁹

Tal y como comenta Gabriel Ruiz Cabrero, el edificio de la sede de Bankinter no es sólo urbanismo, no es sólo imagen, ni tan siquiera es sólo construcción, de hecho no es el mejor en ninguno de esos campos, pero es la maestría con la que Moneo aúna y desarrolla cada uno de esos conceptos, y los hace partícipes y visibles en un porcentaje específico y particular del total de la obra, lo que convierte a Bankinter en una obra singular.

Como, a pesar de tener que adaptarse a las ordenanzas urbanísticas, asume toda el bagaje cultural adquirido de la Escuela de Chicago y de la Tendencia Italiana, para plasmarlo de manera minuciosa y dosificada en cada punto del proyecto, en el acceso, en el muro neutral como telón de fondo del palacete, en cada hilera de ladrillos, en cada hueco practicado en el muro, en cada ventana ...

“[...] el edificio Bankinter, más allá de su propuesta urbana, conjuga una serie de elementos que lo hicieron y lo hacen especial y paradigmático [...] el uso del material como respuesta a una técnica constructiva y como imagen arquitectónica [...]; la disposición de las ventanas de la torre de manera regular [...], con un sentido de neutralidad y como significado de un espacio libre y flexible, donde no se desta-



Figura 105: Guaranty Building, Nueva York, (1895-1896), Louis Sullivan.

⁹⁹ RUIZ CABRERO, G., “Sobre Bankinter o ¿un americano en Madrid?”. *Arquitectura Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid (COAM) nº 208-209, 1977, pp. 104-111*



Figura 106: Wainwright Building, St. Louis (Missouri), (1891-1892), Louis Sullivan.

can los diferentes niveles y se conforma un todo uniforme; la compacidad del volumen; y finalmente la singularidad en la composición con la diagonal [...]”¹⁰⁰

Como hemos podido observar, todos y cada uno de estos conceptos que menciona Álvaro Farrú, están contenidos en las obras que hemos citado de Wright, Aalto, Sullivan, Stirling y Rossi, autores del Movimiento Moderno de los que Moneo ha sabido sacar todo el partido a sus enseñanzas y obras, llegando incluso a potenciar los ideales de cada uno de ellos, pero unificándolos en un sólo edificio, la sede de Bankinter de Madrid.

¹⁰⁰ FARRÚ, A., “Tres proyectos, tres décadas: La arquitectura de Rafael Moneo”. *Revistas Académicas de la Universidad de Chile* nº 14, 2006, p. 126



3.1.2 Ayuntamiento de Logroño (1973-1981)

Figura 107: Ayuntamiento de Logroño, vista general

“La ciudad como arquitectura o los edificios configurados como fragmentos de la ciudad”

En el Ayuntamiento de Logroño podríamos afirmar que Moneo encontró la manera de aunar los principios barrocos de concavidad para la percepción visual del conjunto, el concepto de plaza libre de la Edad Media y el Renacimiento al situar el edificio adosado a uno de los límites de la parcela y dejando el centro libre incluso de vegetación, ya que ubica todos los árboles en el perímetro, convirtiendo el edificio en un fondo perspectivo institucional para la ciudad.

“[...] Las investigaciones más documentadas, nos enseñan que las iglesias no se colocaron nunca aisladas, pues están siempre, bien adosadas, bien empotradas en otras edificaciones, formando plazas muy interesantes [...] Cuanto va dicho puede aplicarse a teatros, ayuntamientos, etc.; padecemos la obsesión de que todo ha de verse, que lo más excelente es un vacío uniforme alrededor, sin considerar que es de por

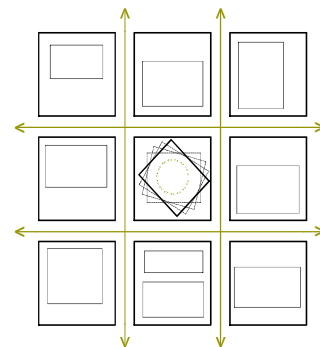


Figura 108: Esquema de la trama urbana de Logroño en el entorno del solar del Ayuntamiento.

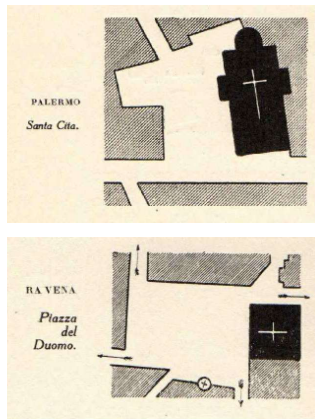


Figura 109: Imágenes de plantas de plazas italianas. Desplaza el edificio a un lado de la plaza, no lo construye en el centro.

*sí molesto, por destruir la multiplicidad de efectos. [...]”*¹⁰¹

Entre otras, esta reflexión provoca que Moneo coloque el ayuntamiento en un lado de la plaza, no en el centro como cabría esperar...con ello altera la morfología del espacio público y lo adopta como parte de la propuesta. Ahora el ayuntamiento no es solo un edificio sino que es más bien una plaza libre construida en uno de sus lados.

En esta obra podemos observar dos soluciones de fachada articulados dentro del mismo discurso. La primera (área política-pública-salón de actos) con una piel con más espesor, más profunda, de más peso, de más carácter significativo generando una separación histórica entre la plaza como entorno más histórico y lo representativo de los poderes políticos, con un peso específico más representativo, más institucional y la segunda (área administrativo-ciudadanía), una fachada más fina, sin tanto peso específico encuadrada por medio de un soportal casi inexistente de acero blanco que permite entender esta área del edificio como un edificio más permeable, más para que sea utilizado por el ciudadano de a pie. Este juego de dos edificios dentro de un mismo conjunto y articulados por un área común es estrategia buscada por Moneo. En su área central, donde se evidencia cada vez más su estrechez, es donde se propone el paso cubierto hacia el río, menos pesado, más ligero, generando el camino claro y sencillo hacia el otro lado de la plaza.

Repitiendo parcialmente la misma cita anteriormente transcrita, *“Este es el principio perspectivo, [...] mediante el cual consiguen los mayores efectos, pues su forma general permite abarcar de una sola ojeada el mayor número posible de objetos del espacio; [...] el arte exige la concavidad*

¹⁰¹ MONEO VALLÈS, R., “Apuntes sobre 21 obras”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p. 62

*y las conveniencias la convexidad de las imágenes. [...]”*¹⁰²

La búsqueda de las perspectivas y cómo estas se desarrollan en la arquitectura desde edades tempranas de la conceptualización de un proyecto, es uno de los quehaceres básicos de todo arquitecto. Moneo, decide cómo quiere que su arquitectura se observe, trabaja desde este planteamiento cada uno de sus proyectos. Esta herramienta de trabajo, al que Rafael hace referencia está inspirada en el principio perspectivo utilizado ya desde el Barroco. Cómo podemos observar en el Ayuntamiento de Logroño, se ha planteado el mismo principio.

En vez de diseminar los espacios del proyecto a lo largo de una parcela, se han definido los dos volúmenes principales en el fondo de la misma y a lo largo de una misma línea de visuales, el edificio se reconoce entero con una misma mirada. Logroño al igual que Bankinter pretende ser un telón de fondo. A diferencia de Bankinter donde el protagonista es el Palacete, ahora en Logroño es lo público, los acontecimientos de la plaza. El edificio de Logroño es ahora es el telón de fondo de lo que representa, el edificio de la ciudadanía, el ayuntamiento.

En el Ayuntamiento de Logroño Moneo busca disolver el edificio en la trama urbana para crear un espacio público y propiciar la aparición de los hechos urbanos. Por ello gira la planta del edificio respecto a la disposición urbana consolidada y en el vacío existente coloca una plaza rodeada de árboles, estratégicamente situados en el perímetro para dejar el centro libre. Además rompe el encuentro de ambos volúme-

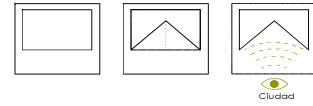


Figura 110: Vista del edificio y la plaza.

¹⁰² SITTE, C., “Construcción de ciudades según principios artísticos”. Catálogos de Arquitectura, nº3. Ed. Canosa, Barcelona, 1927, p. 107

nes para dejar libre la planta baja y comunicar las dos partes, anterior y posterior, de la plaza.

Lo que Moneo pretende conseguir es no tratar el edificio como un ente independiente de la ciudad, ni la ciudad como un sistema en el que se dejan caer los edificios, sino que se configuren y se nutran mutuamente en una simbiosis indisoluble.

De esta manera no seríamos capaces de vislumbrar qué es ciudad y qué es arquitectura porque toda arquitectura es ciudad y toda ciudad es arquitectura.

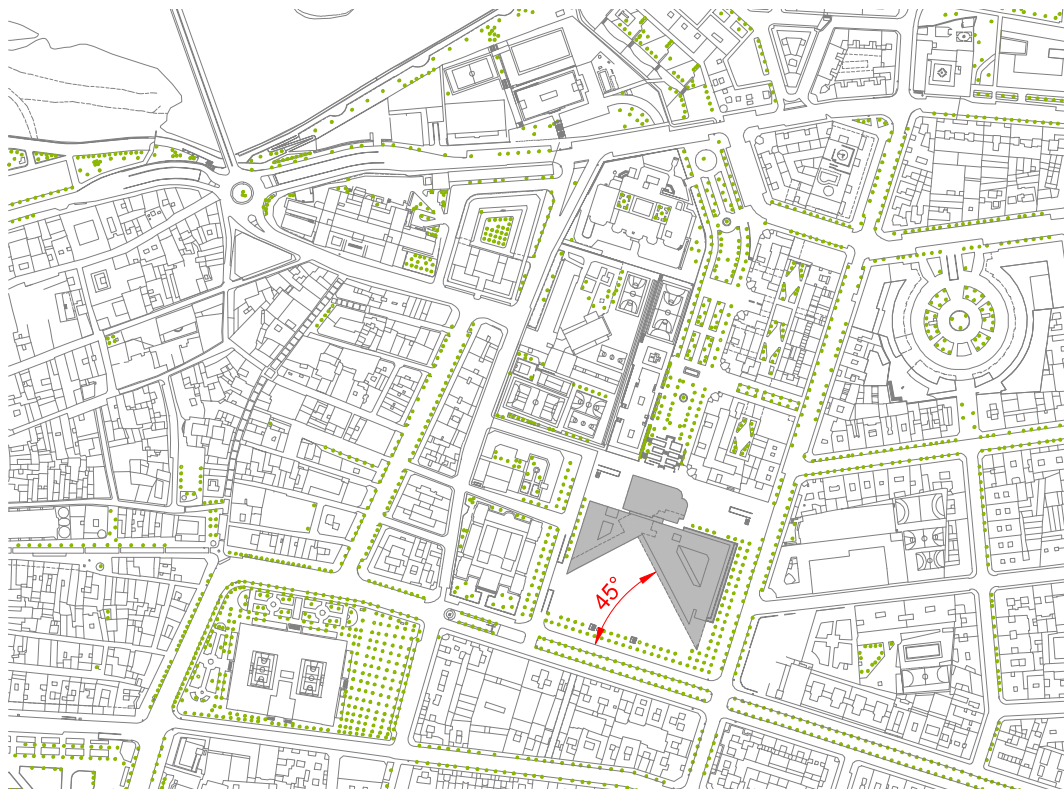


Figura 111: Planta del entorno urbano del Ayuntamiento de Logroño.



Figura 112: Plano de entorno del edificio y el bulevar trasero.

“[...] Pero, ¿cuáles fueron los criterios, si es que los hubo, para determinar el giro de la plaza respecto al perímetro de la manzana? Me atrevería a decir que se adoptaron consideraciones visuales, por un lado, [...], y razones de otro tipo a las que quizá cupiese calificar de estructurales, tales como hacer que el vértice del rectángulo que define la incompleta plaza se convirtiera en el punto de arranque del bulevar que lleva al río, situado al norte de la ciudad. [...]

La plaza ofrece así una doble lectura: puede entenderse como el resultado de enlazar dos edificios diversos o como un solo edificio definido por el vacío de la nueva plaza. [...]” ¹⁰³

¹⁰³ MONEO VALLÈS, R., “Apuntes sobre 21 obras”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p. 77

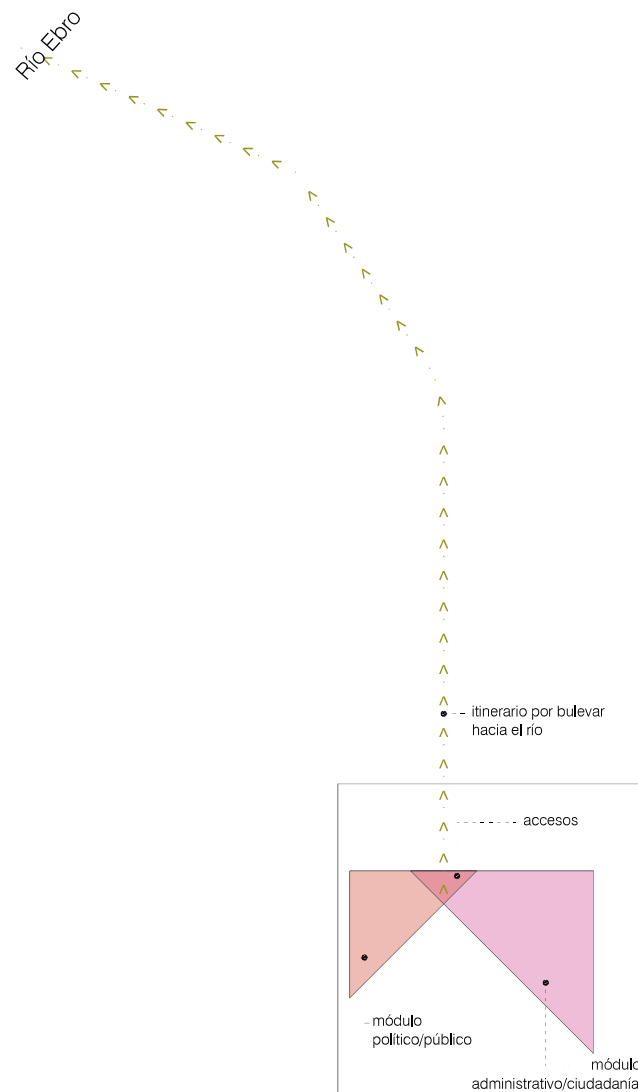


Figura 113: Esquema representativo de edificio y su entorno.

*“[...] ¿Cuál es la significación perspectiva de una plaza libre, si la llenamos de follaje? De eso se deduce que los árboles no deben ser un impedimento visual, y esta norma obliga a volver a los modelos barrocos. Su puntual observancia es imposible, ya que hoy representaría el aniquilamiento de todas las plantaciones, pues igual que para los monumentos, no poseemos para los árboles lugar adecuado. [...]”*¹⁰⁴

¹⁰⁴ SITTE, C., “Construcción de ciudades según principios artísticos”. Catálogos de Arquitectura, nº3. Ed. Canosa, Barcelona, 1927, p. 122

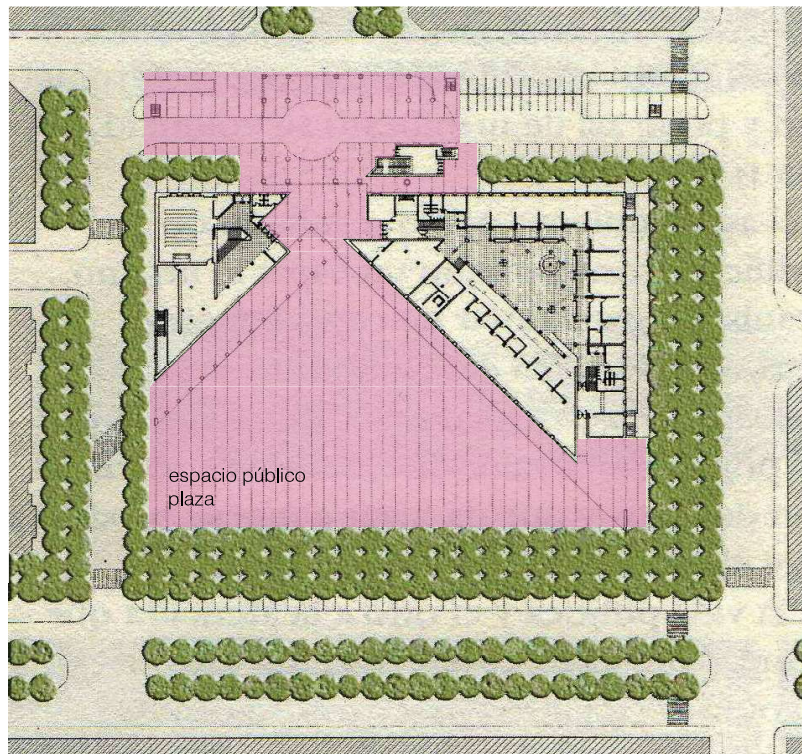


Figura 114: Esquema del espacio público generado mediante la liberación de la planta baja.

*"[...] Al describir una ciudad nos ocupamos preponderantemente de su forma [...]. Ahora bien, por arquitectura de la ciudad se puede entender dos aspectos diferentes; en el primer caso es posible asemejar la ciudad a una gran manufactura [...]; en el segundo caso podemos referirnos a contornos más limitados de la propia ciudad, a hechos urbanos caracterizados por una arquitectura propia [...] En uno y otro caso nos damos cuenta de que la arquitectura no representa sino un aspecto de una realidad más compleja [...], constituye el punto de vista más concreto con el que enfrentarse al problema.[...]"*¹⁰⁵

La propia forma del edificio del ayuntamiento genera, junto con la serie de árboles dispuestos de manera lineal en el perímetro de la manzana, un espacio libre conformando una plaza que se construye con la intención de que aparezcan y surjan los hechos urbanos de los que habla Rossi.

El Ayuntamiento, más allá de pretender su protagonismo individual, busca sumergirse en la ciudad y formar parte de la misma, de esa realidad más compleja que no sólo está forjada por las formas de los edificios y los vacíos que éstos libran,

¹⁰⁵ SITTE, C., "Construcción de ciudades según principios artísticos". Catálogos de Arquitectura, nº3. Ed. Canosa, Barcelona, 1927, p. 163

sino también por una serie de aspectos socio-económico-culturales. La fusión de todos estos términos es la que configura la ciudad que conocemos hoy en día y de la que la arquitectura forma parte y participa activamente en que eso sea así.

En palabras del propio Moneo: “[...] *que la plaza del ayuntamiento haya acabado integrándose y haciéndose parte de la vida de la ciudad [...]*”¹⁰⁶.



Figura 115: Palazzo della Ragione de Padua.

La vida de la ciudad que menciona Moneo respecto a su edificio es la pluralidad de funciones que comenta Rossi, ya que más allá de las funciones para las que ha sido concebido el ayuntamiento intrínsecamente (las cuales tiene que cumplir por defecto), puede generar un potencial capaz de sostener toda una serie de actividades que no están derivadas directamente del uso principal que al ayuntamiento se le supone. Como ejemplo podemos recorrer desde la instalación del belén por navidad hasta tomar el sol en verano, pasando por jornadas deportivas o por el simple hecho de sentarse a descansar y charlar en mitad de un paseo.

[...] La experiencia espacial propia de la arquitectura tiene su prolongación en la ciudad, en las calles y en las plazas [...], en los jardines, allí donde la obra del hombre ha delimitado “vacíos”, es decir, donde ha creado espacios cerrados. [...]”¹⁰⁷

El espacio (el vacío) en la obra de Rafael Moneo adquiere una importancia reseñable como condicionante de contexto en el inicio del proyecto. No pasa desapercibido para él, es más, sin el espacio no podrían generarse sus obras.

106 MONEO VALLÈS, R., “Apuntes sobre 21 obras”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p. 87

107 ZEVI, B., “Saber ver la arquitectura”. Ed. Poseidón, Barcelona, 1981, p. 27

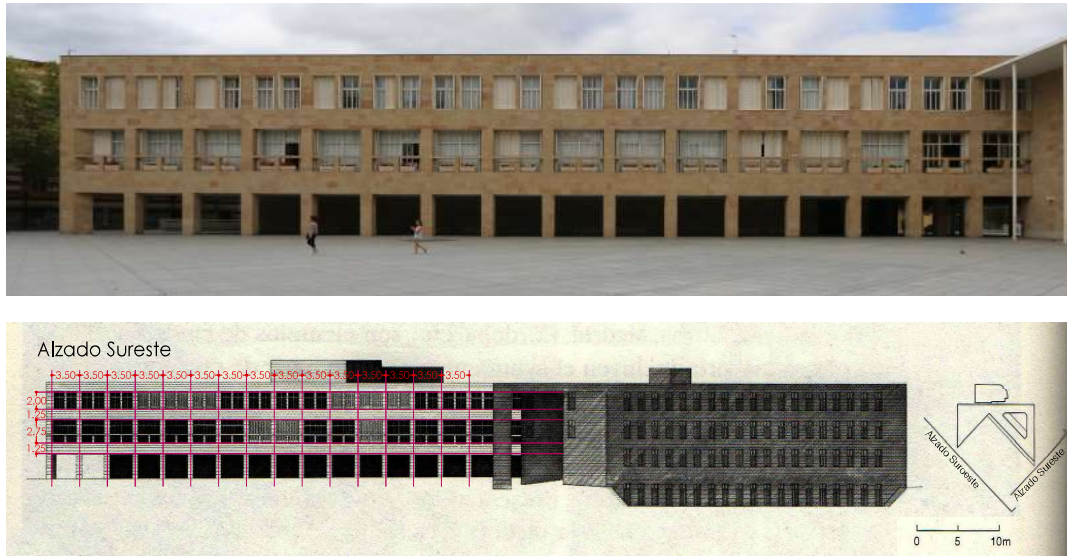


Figura 116: Alzado del Ayuntamiento.

Podemos hablar de dos tipos de espacio arquitectónico en un proyecto: el espacio público (urbano) y el espacio interno. Como ya hemos comentado anteriormente, el espacio percibido (ya sea público o interno) es aquél delimitado por unos confines, ya sean éstos físicos o no. Dependiendo del contexto en el que esté situado el espacio hablaremos de un tipo o del otro, siendo el interno el referido a la envolvente del edificio y el público el concerniente a la relación existente entre dicho edificio y la ciudad o entorno. El espacio público en la ciudad es testigo de la vida de la misma, espectador del sobrevenir de acontecimientos sociales, culturales, económicos y políticos.

En principio diremos que el espacio público corresponde a aquel territorio de la ciudad donde cualquier persona tiene derecho a estar y circular libremente. Esta es una afirmación importante ya que, partiendo de esta base, cuando hablemos de que Moneo ofrece la condición de ser públicos a muchos de sus edificios, lo hará con todas las consecuencias que ello acarrea. Es decir, si cierto espacio del edificio lo consideramos público debemos de entender que en él podrá perma-

necer y transitar cualquier persona sin impedimento alguno de barreras físicas, horarios restringidos...

El complejo Monte Amiata es un conjunto de viviendas en el barrio Gallaratese de Milán, en Italia, diseñado por los arquitectos Carlo Aymonino y Aldo Rossi a fines de la década de 1960 (1967-1972). El complejo fue concebido como una micro-ciudad utópica dentro de la misma ciudad, basado en las ideas de Aymonino y Rossi, enfatizando la relación entre los bloques de vivienda y su contexto urbano. Aymonino y Rossi mencionaron especialmente a la Unité d'Habitation de Marsella como fuente principal de inspiración, aunque su objetivo fue el de mejorar el modelo creado por Le Corbusier.



Figura 117: Fachada del Ayuntamiento.

Rossi también se inspiró en las pinturas de Giorgio de Chirico al diseñar uno de los cinco bloques, el más pequeño.



Figura 118: Alzado del Complejo Monte Amiata.



Figura 119: Diferentes obras de Giorgio de Chirico.

Durante su estadía en Roma, en la Academia de España, entre 1963 y 1965, Moneo conoció a varios arquitectos que vivían recociéndose en el caldo de cultivo de la arquitectura romana existente, entre ellos a Carlo Aymonino.

Otro de los autores que leyó con mucha atención en los años 70 y del que asumió su ideología fue Aldo Rossi, que predicaba la importancia de una arquitectura que sólo podía ser entendida desde la ciudad. Mo-

neo llega a afirmar que muchos de sus propios proyectos son más coherentes con esos principios que él entendía que Rossi quería exponer, que lo que el propio Rossi había experimentado en su obra.

Es así como surge la idea de convertir su arquitectura en ciudad y que la ciudad se beneficie de su arquitectura, que tanto hemos comentado respecto al Ayuntamiento de Logroño.



Figura 121: Porche del Ayuntamiento de Logroño.

3.1.3 Sede de Previsión Española, Sevilla (1982-1987)

“Criterios con los que construir en la ciudad histórica: una discusión acerca de la noción de carácter”

Sevilla es una de las ciudades más importantes de España, caracterizada por un gran valor histórico y monumental, de origen musulmán, es abrazada en área más antigua por la muralla que la contiene, repleta de calles y callejuelas angostas y movidas, y compuesta por una arquitectura de gran valor folklórico y escala minuciosa.



Figura 120: Sede de Previsión Española, Sevilla, fachada principal



Figura 122: Trazado del casco histórico de Sevilla.

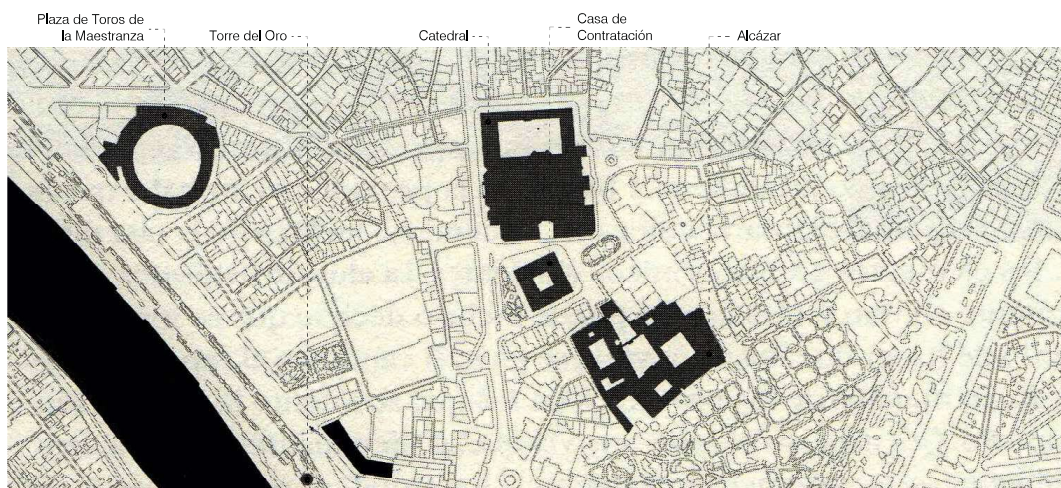


Figura 123: Monumentos históricos más importantes de Sevilla.

La muralla de la ciudad ejerció de frontera física frente al río en la época medieval. Hoy en día es el viario el que establece esta separación. Moneo decide adaptarse a la alineación de la calle para retomar la idea de barrera pero sin ocultar los vestigios de la antigua muralla, es más, plantea sendos pasajes que conecten el viario con las ruinas para dar acceso público. Este respeto por lo preexistente forma parte de la búsqueda de una arquitectura que pueda inscribirse

en el trazado de la ciudad histórica, conviviendo y dialogando con ella, teniendo en cuenta su carácter y su grandilocuencia.

La parcela inicialmente se encontraba dividida en dos, dejándose entrever los vertigios que la ciudad medieval había dejado, con su muralla atravesando el solar. Moneo decidió unirlos en uno sólo por medio de un nuevo edificio que aceptó las alineaciones, ensalzando lo que fue la muralla antigua...a su lienzo histórico.

En este sentido, se puede comprobar la constante en la obra de Moneo al aceptar y consolidar lo impuesto desde lo histórico, respetando e incluso re-delimitando aquello que fue y es historia de la ciudad Defensiva de Sevilla. Estas dos parcelas separadas inicialmente se vieron conscientemente unidas sólo a partir de la primera planta, liberando en planta baja un vacío que permite la contemplación libre de la muralla que se queda tras la construcción de la Sede. Este paso público no contiene puerta, generando un acceso a una pequeña plaza interior magnificando las ruinas de la muralla. Habiendo otra entrada a este espacio-patio interior por la parte norte, esta concesión arquitectónica permite airear y dotar de espacio público-histórico a la ciudad.

Mas allá de toda la carga cultural que poseía el solar donde se iba a situar Previsión, el entorno inmediato no era menos simbólico. En la ribera del Guadalquivir se erigía la Torre del Oro, un dodecágono (hoy en día exento al no formar ya parte de la muralla) que se muestra inconmensurable desde la margen derecha del río.

Así pues, otra de las estrategias de partida iba a ser configurar el edificio horizontalmente, actuar como



Figura 124: Torre de la Plata



Figura 125: Fachada posterior de Previsión desde la Muralla.

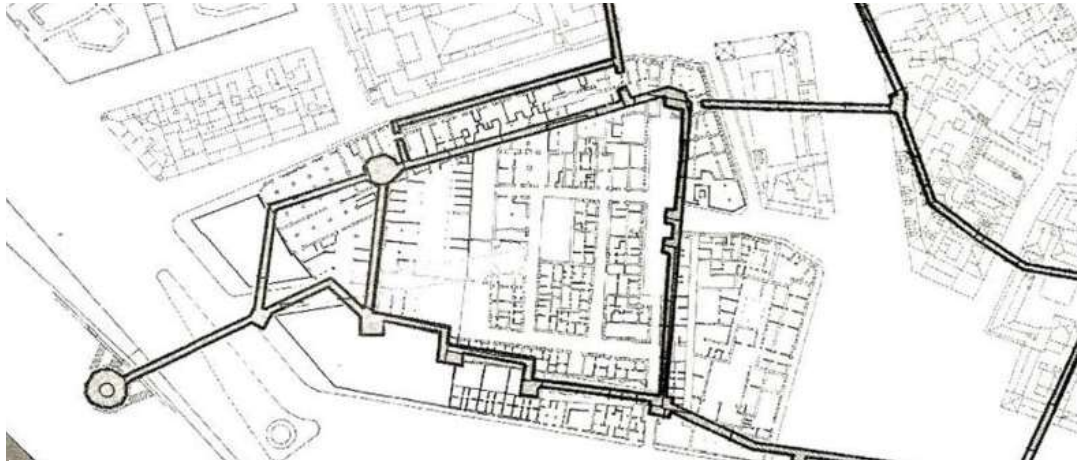


Figura 126: Trazado de la muralla de la ciudad.

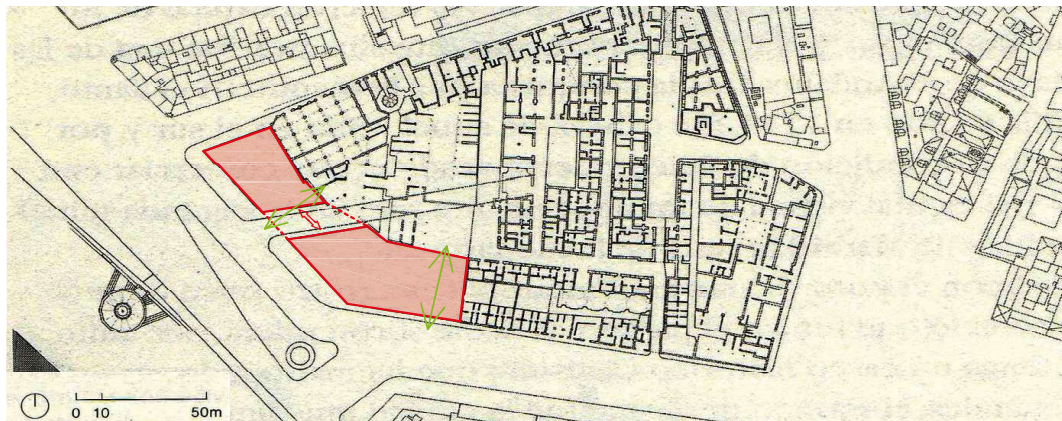


Figura 127: Solares iniciales para la ubicación del proyecto.

telón de fondo sobre el que se destaque la verticalidad de la Torre del Oro.

Rafael Moneo define su obra mediante una neutra horizontalidad que pone en valor para ser parte del fondo de la Torre del Oro. La fachada recupera la condición de muro a modo de Telón y redelimita la muralla antigua que cede a la ciudad.

Cuando se observa la fachada desde el otro lado del Río Guadalquivir y en toda su extensión, es cuando se puede ver con más claridad la carga compositiva, influencia directa de la arquitectura sevillana y de la introducción de las injerencias y recursos propios del autor. La entrada en esquina se coloca para evitar ser fondo de alguna de las dos fachadas, aprovechando el volumen de esquina como charne-

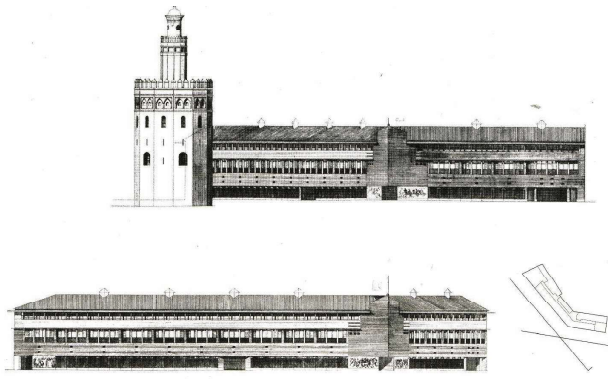


Figura 128: Alzados desde Paseo de Colón y Almirante Lobo.

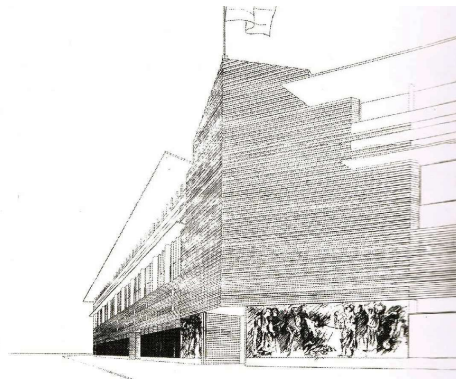


Figura 129: Vista perspectiva de la esquina de acceso.

la, posición de proa entre las dos alas del edificio. Esta situación permite situar en dicha charnela, las comunicaciones verticales responsables de dar acceso a un pasillo central que comunica todas las plantas.

El edificio se concibe como el fondo neutral, tanto es así que Rafael Moneo impone la puerta de entrada fuera de la visual fotográfica de la Torre del Oro, concretamente emplazándola en la esquina del solar.

Con esta decisión Moneo relega la puerta principal de entrada a la esquina donde se sitúa hoy, contraviniendo intencionadamente los postulados y estándares palaciegos andaluces del siglo XVI donde la entrada se situaba en el área central de la fachada principal, haciendo un guiño al movimiento Manierista que nació años posteriores.

Obviando relaciones arquitectónico-históricas directas, el situar la entrada principal en la esquina entre las dos alineaciones, permite que la fachada de la Previsión obtenga dentro de las Figuras 128 y 129, un equilibrio de pesos sin dejar de ser el fondo de telón donde el protagonista (la Torre del Oro) centra la escena.



Figura 130: Vista de la Torre del Oro con el edificio de Previsión como telón de fondo.

De nuevo la utilización del ladrillo y el acabado del hueco (véase la resolución de los umbrales), genera el juego de traslación entre una obra ejecutada en su pequeño detalle, con recursos constructivos más modernos y otra para ser observada de una manera más general, con un objetivo global más histórico, palaciego y representativo.

Cómo podemos observar y obviando en que cabría pensar que se realiza o no una traslación directa entre lo canónico y lo actual, Rafael influenciándose en lo histórico, toma decisiones propias operando en el espacio con su arquitectura, generando en su fachada con un carácter y un significado que da una respuesta con intención a la ciudad, que va más allá del funcionalismo interior del edificio.

Como ocurre en los palacios sevillanos, la fachada de la Sede de la previsión Española se configuró por medio de la utilización de una estructura horizontal, por medio de tres partes bien diferenciadas; el zócalo, planta noble y planta alta.

En su marcha a Roma en 1963 Moneo entrará en contacto con la sofisticada cultura italiana, donde permanecerá dos años, hasta 1965, recociéndose en el caldo de cultivo de la arquitectura romana existente.



Figura 131: De arriba a abajo y de izquierda a derecha: Palacio Davila (Jerez, 1580), Palacio Pimentel (Valladolid, 1527), Palacio Condes de Guadiana (Úbeda, 1615), Palacio Francisco Godoy (Cáceres, 1548), Palacio de los Ríos y Salcedo (Soria, 1549), Palacio Vela de los Cobos (Úbeda, 1571).

Es ese paso por la consagrada arquitectura italiana, y el percibirla de una manera tan directa e intensa, el que hará a la larga que Rafael Moneo entienda que la arquitectura es algo que debe sobrevivirnos, que tiene que perdurar más allá de nosotros y que, en consecuencia, es algo que se debe tener en cuenta a la hora de plantear un nuevo proyecto en un lugar con una carga simbólica, histórica y arquitectónica como Sevilla.

En la época de formación del arquitecto navarro, en la década de los 60, el saber trabajar en ciudades históricas era fundamental en los nuevos graduados, en lo que entendemos como preesistenze ambiental.

La estratificación de la fachada también tiene una trascendencia en su interior, ya que cada planta tendría un uso distinto de las demás. En planta baja recepción y atención al público, planta primera dirección y administración en las plantas altas.

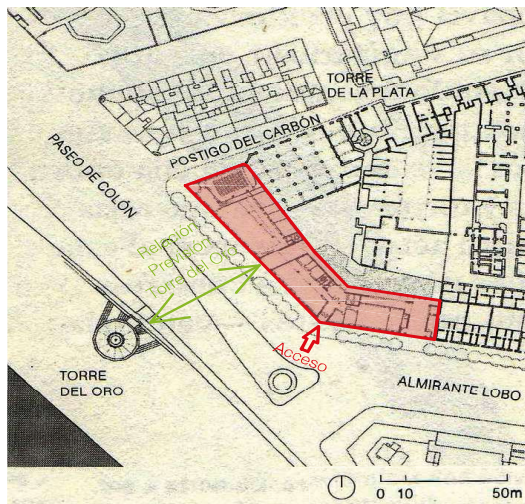


Figura 132: Planta de emplazamiento del edificio y su entorno.



Figura 134: Puerta principal de acceso en esquina.

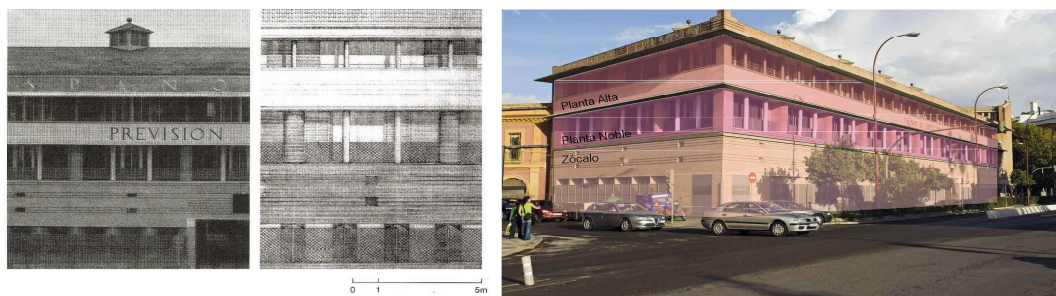


Figura 133: Horizontalidad tripartita de la fachada. Niveles.

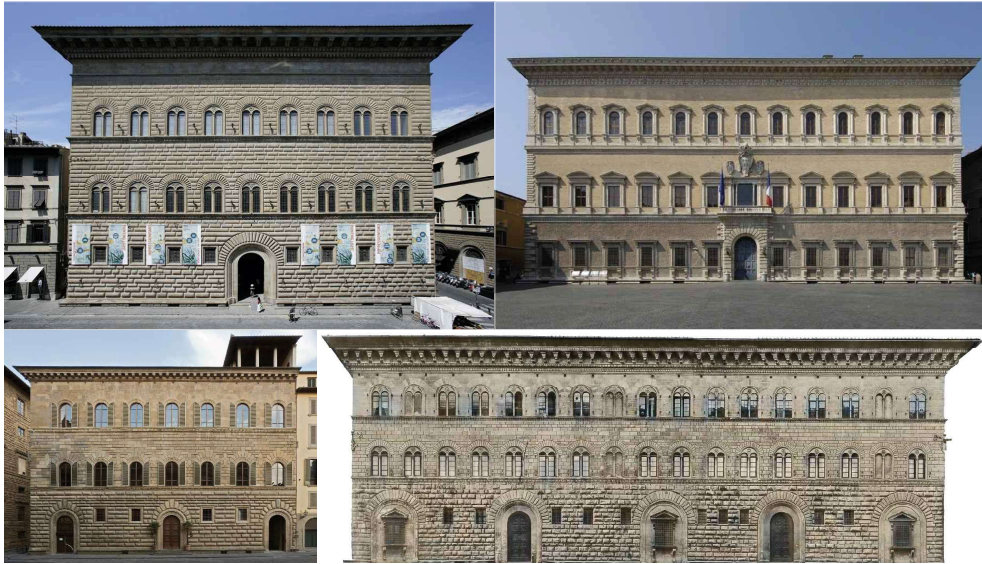


Figura 135: De arriba a abajo y de izquierda a derecha: Palazzo Strozzi (Florencia, 1489), Palazzo Farnese (Roma, 1515), Palazzo Gondi (Florencia, 1490), Palazzo Medici Riccardi (Florencia, 1445).

En la figura 135, nos encontramos con recursos de trabajo claros que Rafael utilizó y que provienen de los Palacios Italianos del siglo XV. Estos ejemplos de arquitectura fueron estudiados por los arquitectos en formación de la década de los 60. Moneo desde la rama de la composición arquitectónica y la historia, aceptó el encargo que le propuso en Excelentísimo Ayuntamiento de Sevilla y volvió a plantear veinte años después un ejercicio de adaptación personal desde los postulados históricos más profundos. Igual que sucedía entonces, ahora la fachada de la Previsión, es también telón de fondo creado con independencia de la Torre del Oro.

“[...] La presencia recurrente del motivo horizontal es una pauta definida que impregna la formalización de la fachada en la que se alude a los ejemplos de la arquitectura pública sevillana que se basan en la definición de un zócalo con dos plantas superpuestas. [...] el Palazzo Davanzati es



Figura 136: Loggias (Galerías) de las fachas principal y posterior.

un ejemplo característico. [...]”¹⁰⁸

La manera de ir definiendo la fachada mediante ladrillos aplantillados, cerrajería de fundición, mármoles ... demuestra el compromiso del edificio para con la impronta del lugar, marcando una autonomía frente al respeto por las alineaciones y los monumentos de su entorno.



Figura 137: Palazzo . Davanzati (Florencia, 2ª mitad s. XIV).

Este manierismo o “manera del autor” con el que cada arquitecto trabajó entre el 1530-1600 D.C. permitió generar en la fachada sevillana canónica la introducción de una serie de elementos personales que dieron como resultado una arquitectura lleva de suaves colores, elementos ornamentados y huecos varios, estableciendo una fachada representativa dentro del folclore sevillano. Rafael Moneo asumió esta condición vernácula sevillana para repartir en este telón horizontal entre las diferentes alturas, una serie de elementos que no fueron tratados en su color de manera artificial, sino que por su condición y color propio de material dieron a la ciudad una fa-

¹⁰⁸ GARCÍA BARBA, F., “La sede de Previsora Española, una obra sevillana de Rafael Moneo”. Revista Basa, Colegio de Arquitectos de Canarias, 1988

chada completa y representativa, de una manera adecuada al lugar donde se implanta.

Para Rafael Moneo fue fundamental la utilización de una gran cantidad de materiales diferentes, como una respuesta al contexto, sin perseguir la mimesis o la copia directa, pero también tuvo real importancia la escala menuda a través del modo de colocación de los diferentes materiales.



Figura 138: Puerta de acceso con el bajorrelieve en bronce.



Figura 139: Fachada Principal.

3.1.4 Edificio L'Illa Diagonal (1987-1993)

El edificio se situó en la “Manzana de Oro”, llamada así por varias razones, la primera es que era una parcela que permanecía vacía y por su escala generaba un gran hueco muy cotizado en la ciudad que había

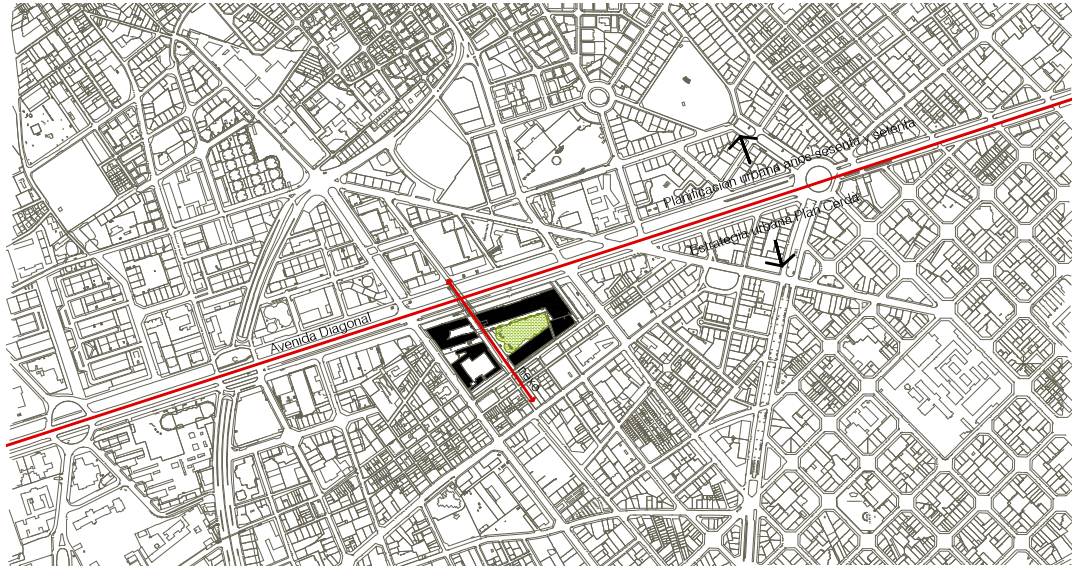


Figura 140: Fachada edificio L'Illa Diagonal (Barcelona).

que completar, y la segunda; es que era un solar que estaba comunicado por la arteria principal de la ciudad y que además era testigo de dos urbanismos diferentes separados por dicha arteria.

Desde los primeros esquemas, se trató de potenciar esta presencia del nuevo conjunto urbano sobre la avenida Diagonal, planteando una estrategia urbanística que pretendía la transformación del vacío en un nexo de unión entre los sectores de ciudad mencionados.

“El proyecto trata al solar como una pieza única en la totalidad de su perímetro, con una ocupación interna donde



*la escala hace posible integrar la heterogeneidad, sin que los precintos de edificación marquen parcelas aisladas. [...]"*¹⁰⁹

Figura 141: Esquema de condiciones e intenciones de proyecto.

A lo largo de la historia, cuando un arquitecto debía enfrentarse a un proyecto de gran escala, no variaba su forma de proyectar. Y no había de variarlo porque no dudaba de “la finalidad” del edificio como no se duda de la finalidad de una vivienda, es decir, su uso estaba totalmente claro y definido.

Si le era encargado un hospital, una catedral o un monasterio, en tanto en cuanto les podemos designar con una palabra que les identifica, conocía exactamente qué debía proyectar sin lugar a dudas.

En la actualidad, ha habido un viraje de esta premisa hacia su opuesto. Ahora, en los edificios de gran escala prima su polivalencia, encontrando grandes volúmenes tendentes a la diafanidad y de fachadas inmaculadas que alcanzan un alto grado de autonomía respecto a la trama de su emplazamiento.



Figura 142: Plano del entorno, previo a la construcción de L'Illa Diagonal (1933).



Figura 143: Solar, previo a la construcción de L'Illa Diagonal.

¹⁰⁹ SOLÀ-MORALES, M. y MONEO VALLÈS, R., “Se buscó el equilibrio entre las masas con un control casi escultórico”. Barcelona: L'Illa Diagonal, 2003, pp. 14-17

Figura 146: Edificación aislada en altura que genera un espacio urbano con sentido propio VERSUS Edificación que fortalece la trama existente mediante el lleno.

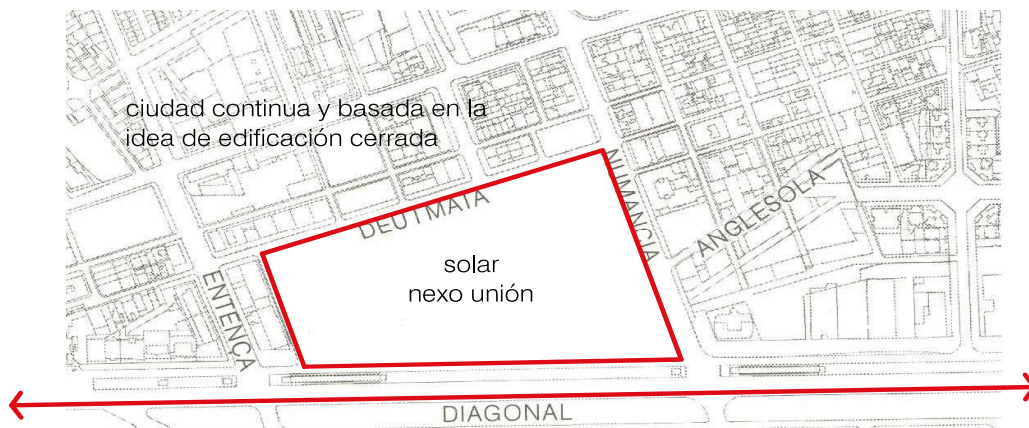


Figura 147: Esquema de condiciones e intenciones de proyecto.



Figura 148: Conexiones urbanas contempladas.



Figura 149: Volúmenes edificatorios.

rentes respuestas al entorno conforme se pasa del tejido de manzana cerrada predominante de los años 60 y 70, al tejido definido por el Plan Cerdá de manzanas cerradas compuestas por un centro hueco de grandes dimensiones.

Así pues y más concretamente como podemos observar en las figuras 148 y 149, a nivel urbano, la propuesta va cogiendo forma al tener en cuenta las conexiones a mantener desde la calle Angelosa y calle Constanza, así dotando al centro de espacio libre y verde, ambos arquitectos permitieron respetar las visuales de la ciudad y hacerlos propios en su proyecto. También a nivel edificatorio y volumétrico, como respuesta a lo construido se decidió ir repartiendo la edificabilidad del programa proporcional a su homólogo edificado al otro lado de la calle. De ahí surge la gran masa volumétrica en la diagonal, con su juego de alturas en una y en otra esquina como respuesta a las alturas de los edificios frente a estos frentes y desarrollado en el resto de la manzana otros programas como

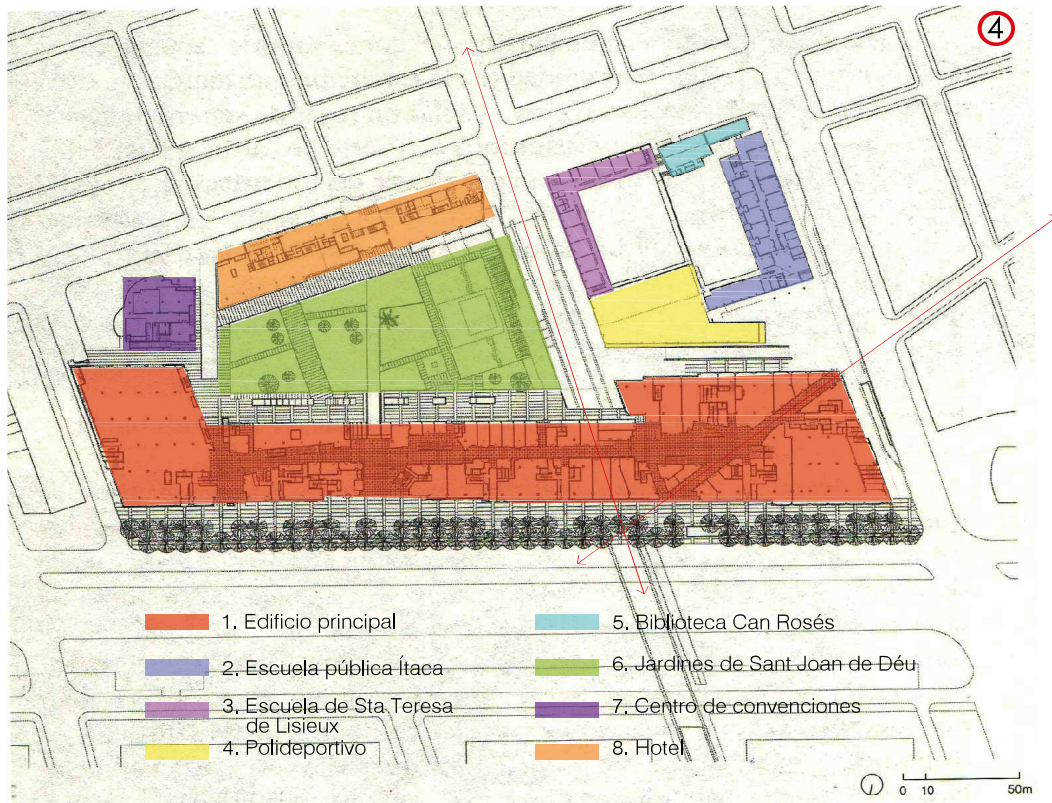


Figura 150: Distribución del programa en los volúmenes.

colegios y hoteles como planteamiento de mínimos dotacionales urbanísticamente hablando.



Figura 151: Starret & Van Vleck, Downtown Athletic Club. Nueva York, Estados Unidos, 1931.

Este edificio da prioridad a la idea de estrategia urbana frente a la respuesta compositiva propia, ya que sus recursos caminan hacia la resolución del contexto más inmediato. La respuesta al problema de ciudad, da prioridad al volumen horizontal buscando una imagen lo más urbana posible, disimulando y diseminando el gran volumen y escala gigantesca del edificio en volúmenes menores, hasta la disolución de éste en la trama urbana.

Al cuerpo principal que da rostro a la Diagonal, se le ha llamado comúnmente “El rascacielos tumbado”, después de que así lo presentaran y describieran

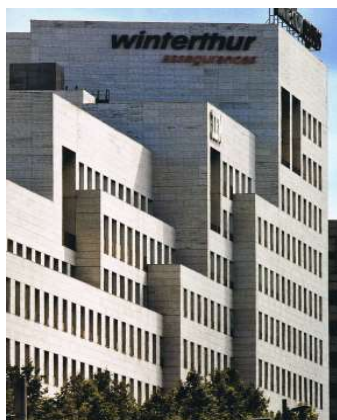


Figura 152: Fotografía en escorzo desde la Avenida Diagonal.



Figura 154: Perspectiva de L'illa desde la esquina de la calle Numància



Figura 155: Fotografía desde Avenida Peatonal.



Figura 153: Fotografía Cuatro torres de Madrid.

el Propio Moneo y Solá-Morales ante la ciudadanía Barcelonesa. L' Illa Diagonal resulta de un proceso proyectual basado en las influencias que de las grandes ciudades obtuvieron Moneo y Solá-Morales. Propusieron utilizar esta idea de rascacielos tumbado como respuesta a la escala de lo existente, para dar un planteamiento diferente al comúnmente elegido.

Evidentemente la gran edificabilidad de la manzana no fue utilizada en altura, sino como respuesta al entorno. No se pretendía sobresalir sobre ninguna parte de la ciudad buscando un alarde de protagonismo, sino que utilizando esta analogía se consiguió dar a la ciudadanía lo positivo de un rascacielos y lo bueno de un espacio conexionado en horizontal...grandes accesibilidades, variadas posibilidades de estrategia comercial, un edificio para el ciudadano de a pie, un parque en una manzana privada con acceso público, etc. Es por ello que la propuesta tumbada daría más posibilidad de interaccionar con el entorno de la ciudad y dar mejor solución al programa comercial propuesto en su plantas más en contacto con el peatón de a pie.



Figura 156: Alzado de la Avenida Diagonal

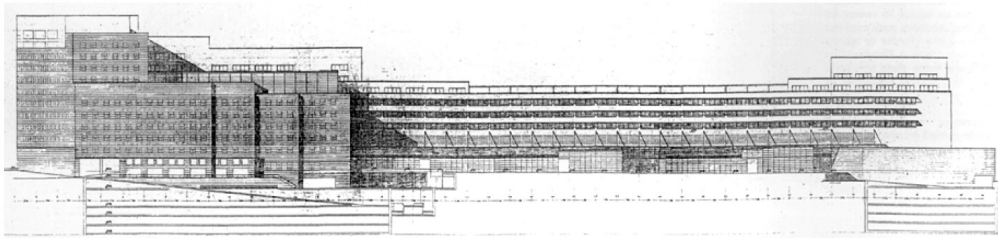


Figura 157: Alzado interior del parque central de manzana.

Se hace necesario hablar del concepto de *“rascacielos horizontal”*, el cual encuentra su origen en el constructivismo soviético. El apogeo de la versión soviética del rascacielos americano se da en 1924, con el llamado *“Apoyanubes”* de Moscú, el *Wolkenbügel* de El Lissitzky.

Como podemos apreciar en las siguientes imágenes de materiales y texturas, la idea de basamento sobre el que se levanta el edificio como ocurre en el Kursaal de San Sebastián, vuelve a repetirse. Esta vez mediante la generación de una potente franja horizontal y oscura, conseguida por los grandes huecos de acceso, los grandes paños de vidrio y el negro granito africano.

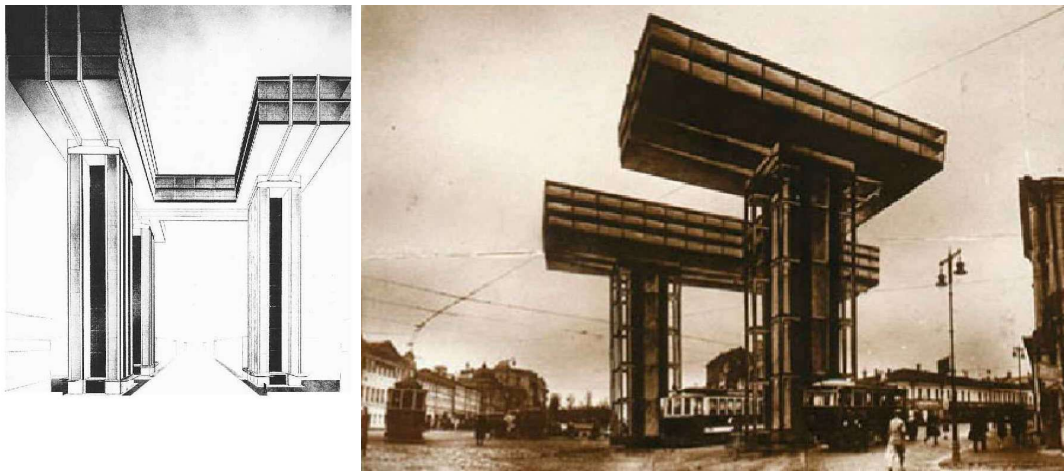


Figura 158: Imágenes del Wolkenbügel de El Lissitzky.

“[...] La fachada es la principal reguladora de proyecto, como se ha expresado anteriormente. [...] El plano del vidrio se retrasa de manera exagerada respecto al plano de fachada para conseguir mayor sensación de profundidad. Así mismo este plano se recupera mediante el elemento ‘barandilla’ [...] de hierro forjado color ‘oxiron’, idéntico al premarco de la ven-

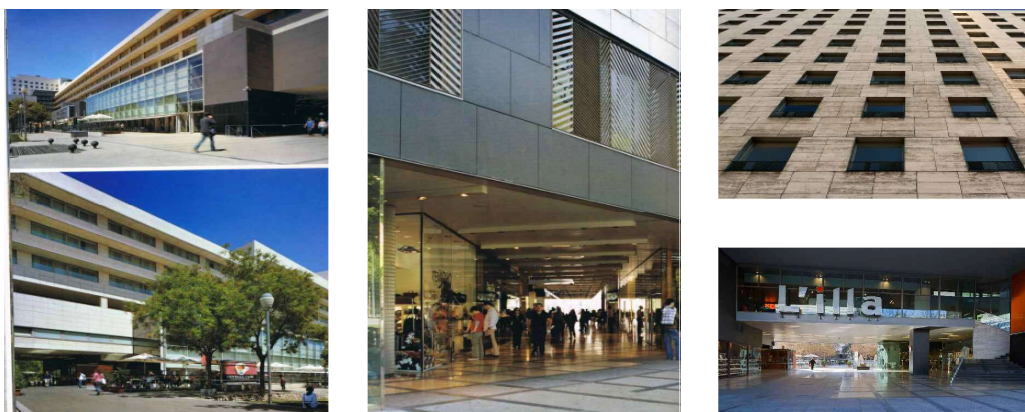


Figura 159: Imágenes de los materiales y su despieces empleados en fachada.

tana. [...]”¹¹⁰

Aquí nos encontramos de nuevo con influencias que provienen de la cultura arquitectónica Italiana del 1972, cuando Aldo Rossi gana el concurso para el cementerio de San Cataldo. La I’ Illa, Es concebida sólo 10 años después del inicio de la construcción del cementerio de Rossi, pero las influencias de esta arquitectura “que se vacía” de Rossi se hace patente en los huecos de fachada y la exagerada profundidad buscada en los mismos. Estos huecos de ventanas profundos que simulan el vacío, se reproducen en los diferentes caminos de la obra de Moneo con total claridad y forman parte de la composición de la logia que se autoimpone al crear la fachada de la Avda. Diagonal.

Muy cerca del edificio L’Illa, en el otro extremo de la Avenida Diagonal, junto al mar, se construye entre los años 2002 y 2005 el edificio Illa de la Llum, unas torres de viviendas de los arquitectos Lluís Clotet e Ignacio Paricio en el que se hacen tangibles estrategias similares a las vistas en el edificio de Rafael Moneo: repetición del hueco, compacidad, idea de basamento y por último, retranqueos que dan ritmo a los grandes paños construidos.

En el interior del edificio se destacan los cambios de escala y toda una serie de discontinuidades que manifiestan la densidad de lo construido y la diversidad de los programas que se desarrollan en el interior, a modo de una ciudad dentro de otra ciudad...

Como se puede observar en la imagen de planta del volumen principal del edificio, existe una calle principal que unifica todo el espacio interior, pero de una manera poco ortodoxa, ya que dicha calle se muestra lleva de recovecos, ángulos, deformaciones, anchu-

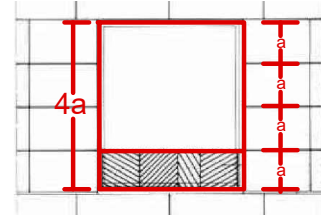


Figura 160: Detalle ventana edificio L’Illa Diagonal.

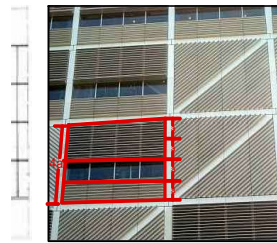


Figura 161: Detalle ventana Moneo Lies down. Broadway.



Figura 162: Edificio Illa de Llum.

110 GRCstudio, [Web en línea]. [Consulta: 23-04-2014]

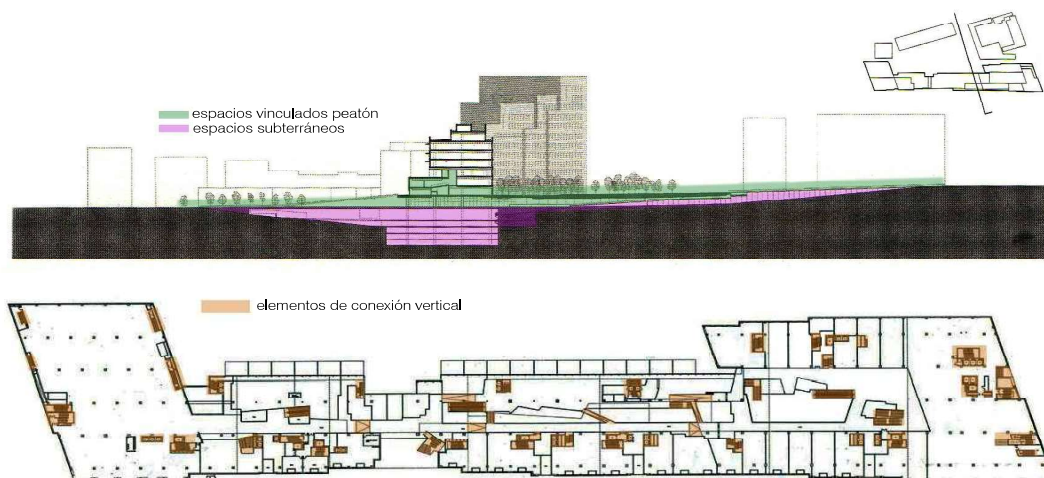


Figura 163: Sección transversal: Fuente (189) Figura 191: Planta primera:

ras, estrecheces y juego de alturas, emulando un lugar urbano nuevo cada día, con permitiendo el reconocimiento claro y fácil de su desarrollo y evitando por ello una propuesta aburrida.



Figura 164: Interior de L'Illa Diagonal. Iluminación natural lateral y grandes alturas libres.

En busca de las máximas interconexiones con la realidad urbana, el entorno del edificio y la configuración del edificio en sí mismo, Moneo y Solá-Morales plantean un proyecto desde lo específico del lugar, atendiendo las claves que lo urbano arrojan a la arquitectura, dejando a un lado las modas arquitectónicas de la época, que se advertían como la utilización de una estrategia unidireccional ciega que no permite el dominio del rostro generado a la ciudad, definido concretamente en el edificio Illa de Llum. Moneo así nos indica que sigue en una línea de generar estrategias personalizadas para cada edificio, atendiendo al entorno y renunciando al alzamiento personal de una arquitectura de firma por medio de la generación de edificios que atienden más a la búsqueda de una originalidad urbana que a la búsqueda de lo adecuado para dicha ciudad. Desde este punto de vista, podemos observar cómo incluso el interior del edificio de la diagonal es parte de la ciudad, ciudad dentro de la ciudad por medio de un espacio generado para ello, compues-

tos de espacios que te llevan sin darte cuenta desde el exterior al interior y viceversa, sin apenas darte cuenta.

En un edificio donde asoma el debate entre arquitectura de gran escala y la especificidad de su volumen contenedor, sería bueno recordar al gran arquitecto Frank Lloyd Wright. Como ejemplo concreto, es evidente que hablaremos de las oficinas y laboratorios Johnson en Racine de 1938.

El arquitecto pudo responder a este programa con un rotundo volumen que albergara planta a planta el programa requerido, pero en vez de esto, diseñó un complejo que sólo con la geometría que se aprecia en el exterior, anuncia su heterogeneidad y su atención a



Figura 166: Exterior de las oficinas Johnson.

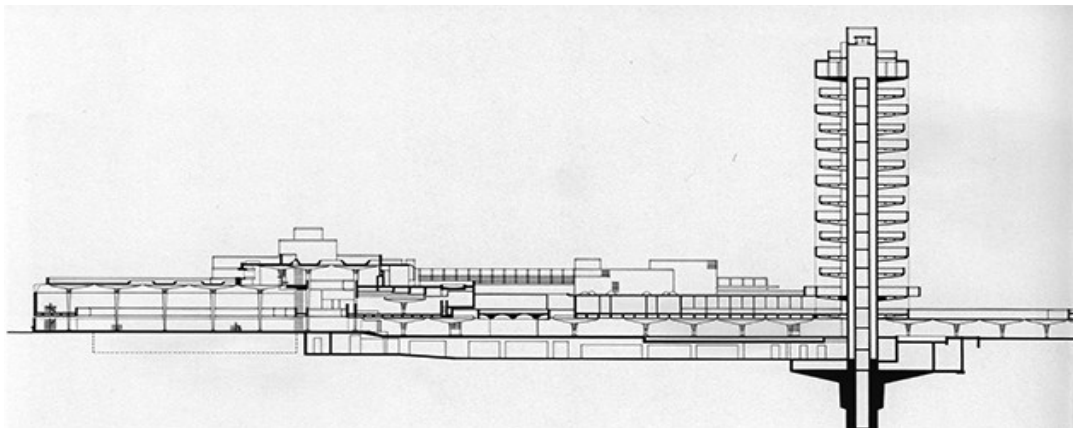


Figura 165: Sección transversal de las oficinas Johnson.

lo particular. Patios, porches, escaleras, grandes alturas libres y demás elementos intermedios, son conglomerantes de la totalidad del conjunto.

De un modo muy parecido, los grandes vacíos generados en el interior de este “rascacielos tumbado”, abren una infinitud de posibilidades programáticas que enriquecen el espacio interior... generando “una ciudad dentro de otra ciudad”..., y es así como se re-



Figura 167: Interior de las oficinas Johnson. Iluminación natural cenital y grandes alturas libres.

parten las diferentes tiendas interiores de programas de índole comercial y heterogénea entre ellos dentro del mismo edificio. La influencia que el edificio de los laboratorios Johnson and Johnson de Wright nos otorgó, ha sido recuperada de nuevo en la calle interior de L' Illa Diagonal.

3.1.5 Kursaal, sala de conciertos y centro de convenciones. (San Sebastián (1990-1999))

“Cuando la singular condición de la geografía de un lugar obliga a hacer uso de la intuición arquitectónica”



Figura 168: Alzado desde el mar.

*“[...] La arquitectura nace en el lugar, se engendra en él y, como consecuencia, los atributos del lugar -lo más profundo de su ser- se convierten en algo íntimamente ligado a ella. Una obra de arquitectura no puede estar donde quiera que sea. [...] aprender a escuchar el murmullo, el rumor del lugar, es una de las experiencias más necesarias para quien pretende alcanzar una educación como arquitecto [...]”*¹¹¹

Como docente y arquitecto que trabaja bajo el paraguas de una serie de puntos comunes que podrían definir una estrategia proyectual y que más adelante en conclusiones de esta investigación nombraremos, Rafael Moneo siempre ha atendido otra característica

¹¹¹ MONEO VALLÈS, R., “Apuntes sobre 21 obras”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p. 377

que aprecia de los estudiantes de arquitectura y que éste refuerza abiertamente...la idea primigenia... esa intuición arquitectónica que surge de la mente del arquitecto preocupado por dar una solución adecuada al problema arquitectónico...

No es que se contrapongan dos disciplinas de la concepción arquitectónica tan divergentes, si no que habla de ellas en comunidad, como complemento una de la otra. Tenemos que entender que esta intuición primera no surge de una mente sin preparación arquitectónica, sino que surge fuertemente de una mente educada en lo arquitectónico, nutrida de influencias, obras, escritos teóricos, etc...es decir que esta idea primigenia alude a un acortamiento de un proceso mental teórico en el momento de la búsqueda de una estrategia proyectual que resuelva el planteamiento de lo que está vivo encima del tablero.

Si observamos el plano de la ciudad de San Sebastián, comprobaremos cómo el tejido ordenado y racional ha ido ganando terreno hasta acercarse en demasía a la costa. Tanto, que se sitúa frente a ella olvidando la esencia de una ciudad constituida intrínsecamente por potentes accidentes geográficos como son la bahía de La Concha, el río Urumea con su desembocadura en el mar Cantábrico, el puerto al abrigo del monte Urgull y varios promontorios costeros.

Es por este motivo, que Rafael Moneo trata de "detener" este avance ordenado y previsible en su llegada del mar, proyectando el Kursaal con la naturalidad de lo no planificado por el hombre, casi se podría decir del azar, esa parte de suerte incierta que corren dos piedras que han llegado a la costa arrastradas por las olas y el agua.

Para Moneo era crucial entender que el edificio debería de mantener la condición natural y por ello se

renunció a toda referencia y trama urbana. Surgieron por lo tanto, dos rocas de gran escala que se habían quedado baradas en la playa. Dos volúmenes que iluminan la costa a modo de dos grandes faros en la noche.

“[...] A mi entender, era crucial que aquel ámbito mantuviese su condición natural y, por ello, nada mejor que prescindir de cualquier alusión a la trama urbana. Y así surgieron los dos cubos, volúmenes abstractos capaces de absorber y contener el programa, inscribiéndose en el paisaje al acusar la presencia del monte Ulía y del monte Urgull.”¹¹²

No perder la condición de accidente geográfico era la meta, al materializar la idea de construir dos cubos abstractos. Condición esta no olvidada desde el principio hasta el final de la obra. Rafael Moneo decidió entonces que esos cubos debían de ganar altura para albergar los auditorios.

1999 es el año en el que se finaliza el proyecto y coincide con el año en que el afamado arquitecto Rem Koolhaas diseña su “*Casa da Musica*” para Oporto.

Casualidad o no, ambas obras comparten el concepto de la elevación del auditorio sobre un pedestal (que desarrolla el resto del programa) para que el encuentro con el suelo no rompa la idea abstracta del edificio, el cuál es tratado como un icono dialéctico en el caso de Koolhaas y como un accidente geográfico en el caso de Moneo.



Figura 169: Ópera de Sydney.

Según hemos podido ver en el capítulo II, un Moneo joven es influenciado por el trabajo de Jøhn Utzon durante el periodo de colaboración en la Ópera de Sydney. Debemos también destacar que Koolhaas pudo generar una arquitectura con las reminiscencias

¹¹² MONEO VALLÈS, R., “[Substantial inmobility] El murmullo del lugar”. *El Croquis* (Rafael Moneo 1967-2004), 2004, pp. 634-641

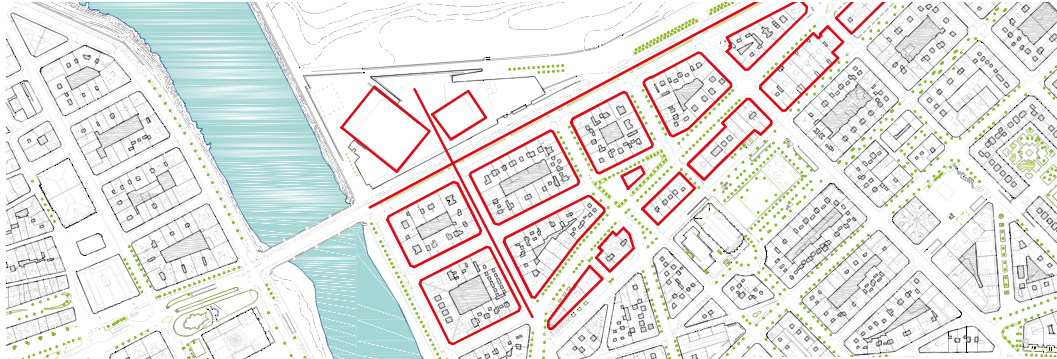


Figura 170: Plano de emplazamiento. Trama urbana.

del Kursaal, pero que también el maestro Moneo las tuvo de igual manera con la exposición al trabajo de geometría descriptiva que él mismo realizó en el desarrollo de las cúpulas de la ópera. De igual manera, es aquí donde la materialización del gran podium de la ópera australiana, pudo velar inconscientemente una imagen duradera en la retina del propio Rafael Moneo, que más adelante surgió como recurso arquitectónico en San Sebastián.

En este caso, existe un proyecto en el currículum del propio estudio que sirve de referencia a Moneo, L'Auditori de Barcelona, donde se puede comprobar en la sección, cómo ambas salas están construidas en torno a un contexto edificado que se minimiza en el caso de la principal, sala que prácticamente se apoya sobre su base.

Así mismo, la forma última, el espíritu más escultórico del Kursaal, está altamente influenciado por el reconocido escultor vasco Jorge Oteiza (Orio, Octubre de 1908 - San Sebastián, Abril de 2003). La mayor parte de su obra está expuesta en el Museo Oteiza, situado en Navarra, obra del arquitecto Francisco Javier Sáenz de Oiza, quien diseñó una construcción que evoca la propia obra del escultor y nos recuerda a los contundentes rasgos del Kursaal (no olvidemos que Moneo comenzó a formarse en sus primeros años como



Figura 171: Kursaal.

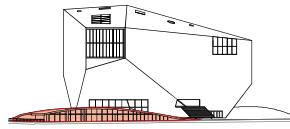


Figura 172: Casa da Música, Oporto (1999). Rem Koolhaas.

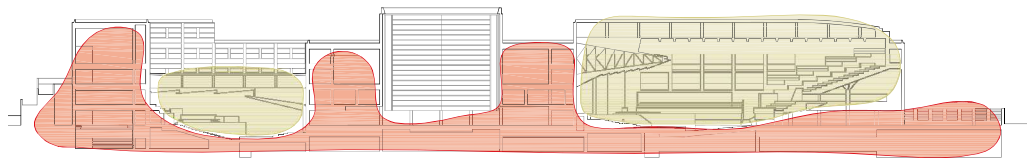


Figura 173: Sección de L'Auditori de Rafael Moneo Barcelona, 1986.

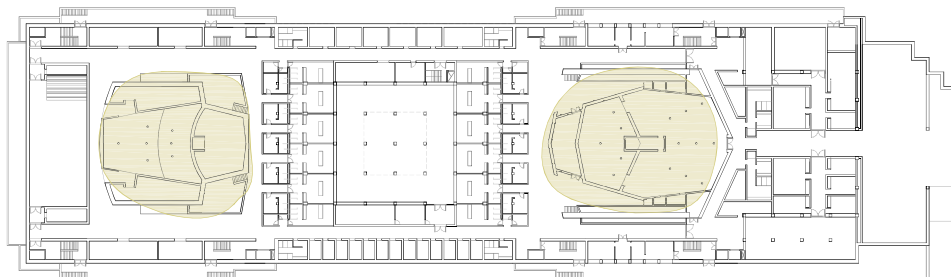


Figura 174: Planta de L'Auditori de Rafael Moneo Barcelona, 1986.

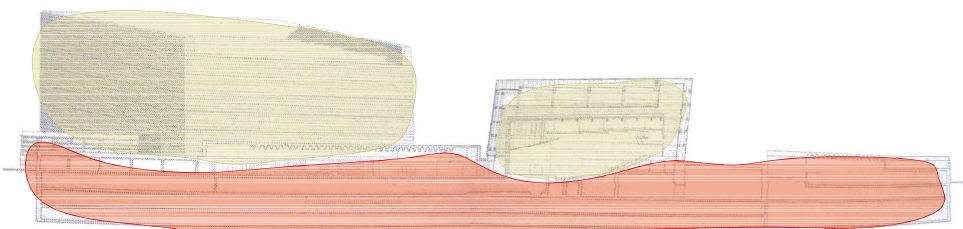
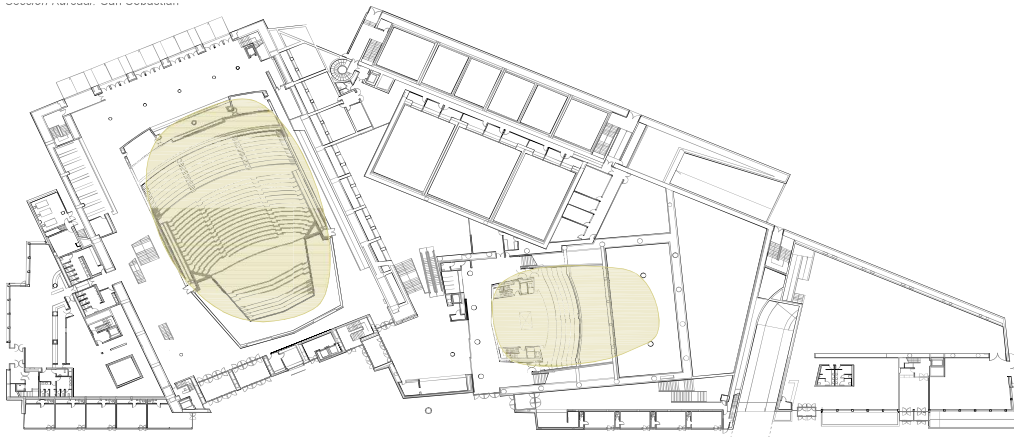


Figura 175: Sección del Kursaal.



profesional en el estudio de Oiza). Por ello Rafael Moneo recuerda la deuda que la arquitectura del Kursaal tiene con Jorge Oteiza y la herencia de entender los sólidos como esculturas en movimiento. Por ello, estos prismas oblicuos fueron concebidos para reconocer las fuerzas de la marea que les da forma y los orientan.

A diferencia de Oteiza, Moneo da un paso más en la obra de San Sebastián; implantando a los grandes volúmenes no lo de una presencia en el paisaje que representa unos bloques varados de piedra frente a un mar violento, sino que al utilizar vidrio exteriormente en la doble piel que envuelve a los usos más característicos del edificio permite dos aspectos en el rostro de la obra con un carácter y un significado. Esta doble piel no permite la entrada de luz por doquier en todo su plano como cabría pensar de manera inmediata, sino que permite dos grandes cualidades, la primera es el ser intersticialmente iluminada, adquiriendo una dimensión de faro en la noche, y la segunda es la utilización del cuarzo fundido en vidrio de la propia arena de la playa de Zurriola, como elemento resistente y protector de los duros agentes atmosféricos frente al mar.

“[...] El Museo Oteiza es obra del arquitecto Francisco

Figura 176: Planta del Kursaal.

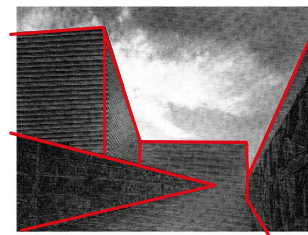


Figura 177: Kursaal.



Figura 178: Escultura de Jorge Oteiza.



Figura 179: Escultura de Jorge Oteiza.

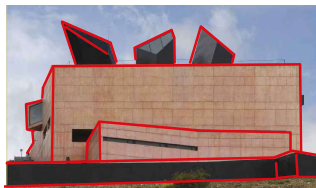


Figura 180: Museo Jorge Oteiza, obra del arquitecto Sáenz de Oíza.



Figura 181: Itinerario de visuales en el entorno del Kursaal: 1- Playa de la Zurriola. 2- Kursaal. 3- Paseo de la Zurriola. 4- Puente de la Zurriola. 5- Paseo de la Rep. de Argentina. 6- Río Urumea. 7- C/ Peña y Goñi.

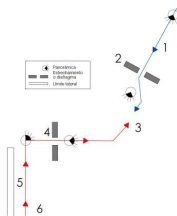


Figura 182: Esquema de percepción visual.

*Javier Sáenz de Oíza, que ha proyectado un gran cubo de hormigón rojizo, que acoge la colección del escultor e integra la vivienda ocupada por Jorge Oteiza durante dos décadas. [...]*¹¹³

Ahora que se ha analizado la morfología del Kursaal, podemos comprobar cómo afecta en la trama urbana desde el punto de vista del peatón, cómo acenúa perspectivas, genera nuevos espacios, es elemento observado y elemento para la observación.

*“[...] Dialéctica tectónica-atectocidad: la resolución de cada nudo y las opacidades de los vidrios estriados dejan entrever la estructura metálica que pinta de blanco, el cuerpo de fábrica descarga tierra a través de la sólida presencia del hormigón y de la piedra de ardesia.[...]”*¹¹⁴

El vidrio precurvado en el exterior, era el material abalado por la condición de erosión de las fachadas del lugar y su condición intencionada de generar una masa densa, translúcida y abstracta alejada de lo urbano, a modo de foco en la oscuridad. Así mismo, su doble piel vítrea interior esta vez plana, de definió por la condición estructural de los grandes volúmenes y su capacidad de iluminación interior.

En arquitectura, a nadie se le escapa que forma y material son dos factores irremediamente unidos. Pero en el caso de este centro de convenciones, la relación entre ellas (forma y material) mejora si cabe, la idea de proyecto.

Mientras que con la forma de estos grandes cu-

¹¹³ Web: Fundación Museo Jorge Oteiza “www.museoteiza.org/información-general”

¹¹⁴ Blog arquitectura y tecnología: <http://arqytec.blogspot.com.es/2012/07/rafael-moneo-kursaal.html>, que cita fuente original de textos como: Fuente WikiArquitectura & Archivo Marcelo Gizzarelli (Profesor Universidad Torcuato Di Tella. TDT-DETALLES)

bos se recupera la potente imagen que representa la costa rocosa que generan en el frente de la ciudad, el material elegido (vidrio translúcido) permite que por las noches, el Kursaal funcione como un potente faro icónico de la ciudad de San Sebastián.

La subestructura del vidrio (que se aprecia con sutileza gracias a la reducción de contraste que confiere la pintura blanca sobre el metal y la translucidez del vidrio), marca un ritmo regular y armonioso rotó únicamente con total intencionalidad en los puntos donde Moneo quiere colocar el énfasis, tales como el acceso o determinadas ventanas que colocadas estratégicamente, aportan una sensación de “azar” desde el exterior (¿por qué ahí? ¿por qué esa dimensión?) pero que desde el interior, siempre encuadran una visual perfectamente estudiada que genera la idea de lienzo real, un cuadro de la ciudad que envuelve al edificio.

De nuevo vamos a tratar sobre el arquitecto Rem Koolhaas, en concreto, sobre dos de sus obras contemporáneas al Kursaal, (aunque previas a éste). Se trata del Kunsthal en Rotterdam (1987-92) y del Palacio de



Figura 184: Semejanza metafórica estética entre un faro y el Kursaal en mitad de la noche.



Figura 185: Rocas varadas en la arena con el Kursaal al fondo.



Figura 183: Vista panorámica de la playa de la Zurriola. El Kursaal, de altura similar a la del resto de edificios, destaca por su transparencia



Figura 186: Continuamos con la misma visual y nos dirigimos por la playa hacia la abertura que producen los dos cubos. La volumetría del edificio y su situación, limita la visual hacia la entrada, quedando de fondo la calle Peña y Goñi



Figura 187: Los cubos de la edificación, no se alinean con la calle como hemos visto anteriormente, de hecho se giran sobre sí mismos acentuando el propio acceso al Kursaal (efecto embudo)



Figura 188: Las monumentales farolas del puente acentúan la visual hacia el paseo de la Zurriola, manteniendo el Kursaal como telón de fondo.



Figura 190: Fachada principal, Kursaal.



Figura 189: Nos dirigimos hacia el puente de la Zurriola, que establece una conexión axial con el paseo del mismo nombre



Figura 191: Iniciamos el itinerario rojo siguiendo el curso del río. A la altura de la desembocadura, se divisa el puente de la Zurriola y en un segundo plano, el Kursaal

Congresos y Exposiciones en Lille (1988-91).

Como puede observarse en las fotografías, el primer vistazo nos alerta de varios puntos en común, aunque esta primera impresión puede ser engañosa, ya que a priori nos hace ver más similitud entre el Kur-saal y el Palacio de Congresos en Lille que con el Kuns-

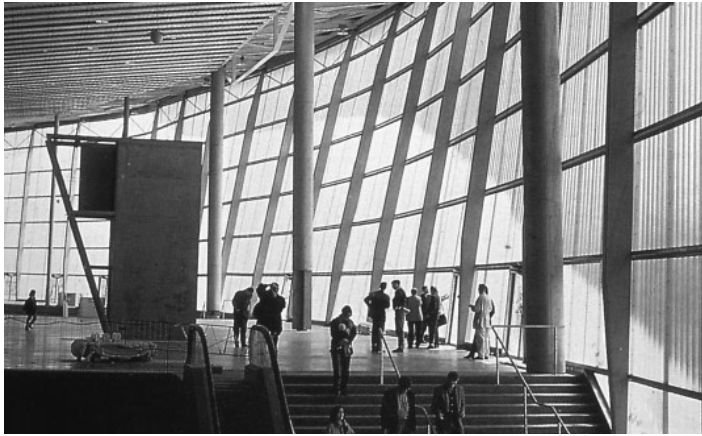


Figura 192: Interior del Palacio de Congresos y Exposiciones, Lille (1988-91). Rem Koolhaas.



Figura 193: Interior del Palacio de Congresos y Exposiciones, Lille (1988-91). Rem Koolhaas.



Figura 194: Interior del Kur-saal.



Figura 195: Interior del Kur-saal.



Figura 196: Interior del Edificio Kunsthal, Rotterdam (1987-92). Rem Koolhaas.

Figura 197: Pájaro en el aire. Brancusi Rotundidad del exterior del Palacio de Congresos y Exposiciones, Lille (1988-1991). Rem Koolhaas.



Figura 198: Detalle del zócalo de pizarra del Kursaal.



thal de Rotterdam.

Hay que hacer mención a que las plataformas del pódium que sustenta los dos grandes volúmenes vítreos, están compuestos por unas incrustaciones de pizarra basados en la obra de Richard Long.



Figura 199: Obra el escultor Richard Long.



Figura 200: Rafael Moneo revisando piezas de hormigón y pizarra inspiradas en la obra de Richard Long.

Tanto el Kursaal como el Palacio de Congresos (Grande Palais Congrexpo), comparten su gran dimensión que se adapta a las necesidades de la sociedad del momento, y que además se han solucionado con una gran rotundidad geométrica de la que ya veníamos hablando en el caso de Moneo y su relación con Oteiza.

Rafael Moneo, vuelve a trabajar inspirado en el trabajo de escultores a la hora de plantear el perímetro de la edificación. Con la contundencia que le confiere el hormigón prefabricado, plantea incrustar piezas de pizarra que no hacen otra cosa sino marcar geometrías decididas a la par que hace un guiño al ornamento que tradicionalmente ha acompañado a la arquitectura.

En el caso de Lille, la geometría que se plantea en el concurso es indiscutiblemente rotunda y contun-

dente.

Una única pieza que conforma toda la cubierta, alabeada y pulcra de forma que al propio Moneo le evoca imágenes escultóricas de la misma decisión como es la obra de Brancusi.

*"[...] Koolhaas da muestras, como en otras ocasiones, del valor que tienen los gestos rotundos y decididos. [...] Condición rotunda de la forma como uno de los rasgos más característicos de la arquitectura de Koolhaas. [...]"*¹¹⁵

*"[...] La estrategia de Koolhaas para activar el neutro volumen que define el perímetro actúa en dos frentes: por un lado, el prisma queda transformado mediante toda una serie de planos oblicuos [...]. Es uno de los episodios más notables de este edificio. [...]"*¹¹⁶

Como veremos a continuación Rafael critica duramente la falta de compromiso entre lo presentado y lo realmente ejecutado en el concurso del Palacio de Congresos y Exposiciones en Lille, así como también la pérdida de la relación existente entre estructura y forma del edificio. Con el párrafo, Moneo esta posicionándose frente a una actitud crítica frente a su obra y a la de sus coetáneos. Este racionalismo comprometido lleva a Rafael a girar los bloques varados, pero nunca a deformarlos...entendiendo la formalización de sus edificios no como algo banal o descuidado. Fruto de todo ello, y al mirar hacia atrás podemos ver la intención de personalización en la adecuación de determinadas fachadas como la de La Previsión en Sevilla, e incluso Bankinter en Madrid.

"[...] De ahí que interior y exterior se entiendan como

¹¹⁵ MONEO VALLÈS, R., "Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos". Servicio de Publicaciones Actar, Barcelona, 2004, p. 357

¹¹⁶ *Ibidem*, p. 354

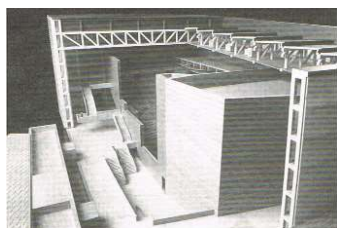


Figura 201: Kursaal, San Sebastián (1990-1998). Rafael Moneo.

*dos mundos diversos. Nada habría que objetar a estos contrastes si una misma actitud se hubiese mantenido al construir. [...] No me explico cómo el arquitecto que ha asociado estructura y planos inclinados en la Kunsthall de Rotterdam procede ahora de tan descuidada manera. [...] La misma decepción nos acompaña cuando observamos la propia cubierta. La continuidad que prometía el hueco de la maqueta ha quedado interrumpida por toda una serie de elementos de estructura transversales que destrozan la promesa espacial que Koolhaas con tanta energía había formulado. [...]"*¹¹⁷



Figura 202: Fachada del Edificio Kunsthall, Rotterdam (1987-92). Rem Koolhaas.

En conclusión, vemos que tanto Kursaal como Kunsthall, comparten la coincidencia entre estructura y forma, así pues, cuando un plano se inclina, la estructura lo hace con él. En el libro "S,M,L,XL"¹⁴⁸ de Koolhaas, imágenes y slogans que aparecen en ellas, hacen alarde precisamente de este gran esfuerzo espacial y estructural conseguido, donde las paredes de vidrio y los suelos de trámex potencian la espectacular relación entre espacios.



Figura 203: Exterior del Edificio Kunsthall, Rotterdam (1987-92). Rem Koolhaas.

Por otro lado, no cabe duda que el Palacio de Congresos en Lille, pertenecía a este grupo en su fase de concurso, aunque durante su ejecución se distanciara tan notablemente.

¹¹⁷ MONEO VALLÈS, R., "Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos". Servicio de Publicaciones Actar, Barcelona, 2004, p. 357



Figura 204 Visual generada desde el interior del Kursaal a través de la ventana 2: Playa de la Zurriola, mar Cantábrico.



Figura 206: Fachada noroeste del Kursaal.



Figura 205: Visual generada desde el interior del museo a través de la ventana 1: Cúpula del Palacio Consistorial de Cartagena.



Figura 207: Fachada del Museo del Teatro Romano de Cartagena. Rafael Moneo, 2008.

3.1.6 Ampliación del Ayuntamiento de Murcia (1991-1998)



Figura 208: Fachada del Ayuntamiento de Murcia.

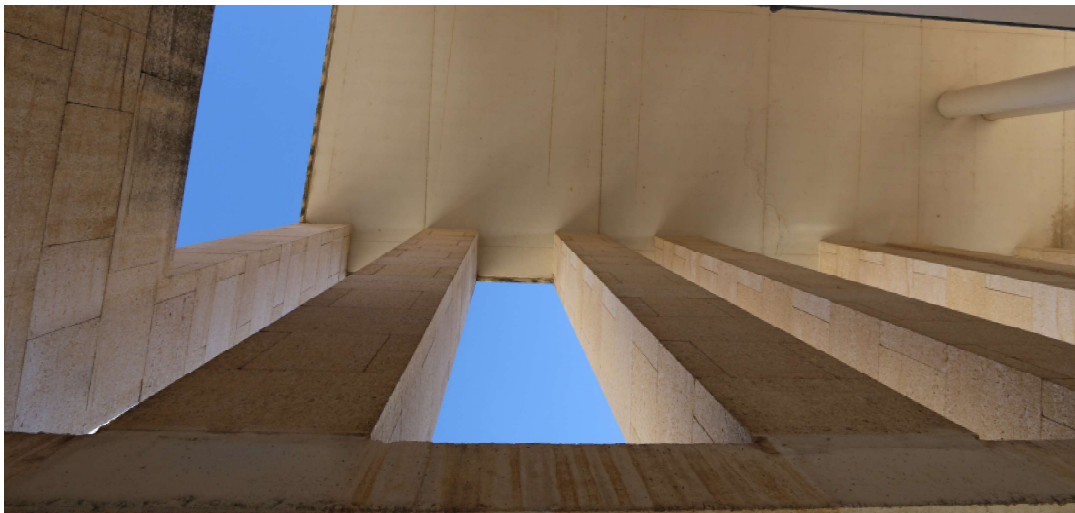


Figura 209: Fachada del Ayuntamiento de Murcia.



“Cuando el respeto a lo preexistente no es óbice para construir sin necesidad de referencias contextuales y estilísticas”

Figura 210: Vista panorámica 360° de la plaza del cardenal Belluga.

“[...] la plaza. Su geometría es el resultado del encuentro azaroso de los cuatro planos que la configuran. [...]. Decidí no mantener la alineación del edificio derribado, ya que su condición oblicua no hubiese propiciado el enfrentamiento -que parecía deseable- [...] La alineación del nuevo edificio del ayuntamiento se produjo [...] dependiendo tan sólo del respeto debido a la fachada catedralicia. [...]”¹¹⁸

La propia plaza del cardenal Belluga había quedado inacabada, desprotegida, al producirse el derribo de la casa dieciochesca existente en su flanco oeste. Dicho solar sería el idóneo para ubicar la nueva sede del ayuntamiento, pues dicha plaza era uno de los espacios más importantes de la ciudad de Murcia. De esta manera Moneo decidió plantear un edificio que cerrara la plaza, que hiciera de límite para conformar de nuevo un espacio cerrado, un espacio urbano (la plaza) que, sin la condición limítrofe de los edificios que lo conforman, no recuperaría la condición de tal.

“Teóricamente se ha demostrado que en la Edad Media y el Renacimiento utilizábanse intensamente las plazas urbanas, y que por otra parte había también un acuerdo perfecto entre ellas y los edificios públicos adyacentes, mientras que hoy [...], no existiendo apenas relación artística alguna

¹¹⁸ MONEO VALLÈS, R., “Apuntes sobre 21 obras”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p. 443

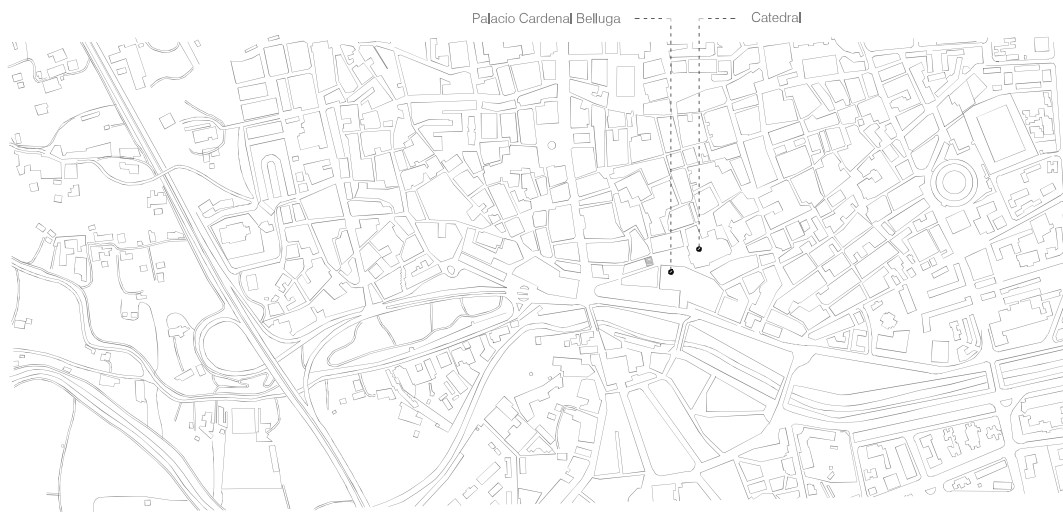


Figura 211: Plano de situación.

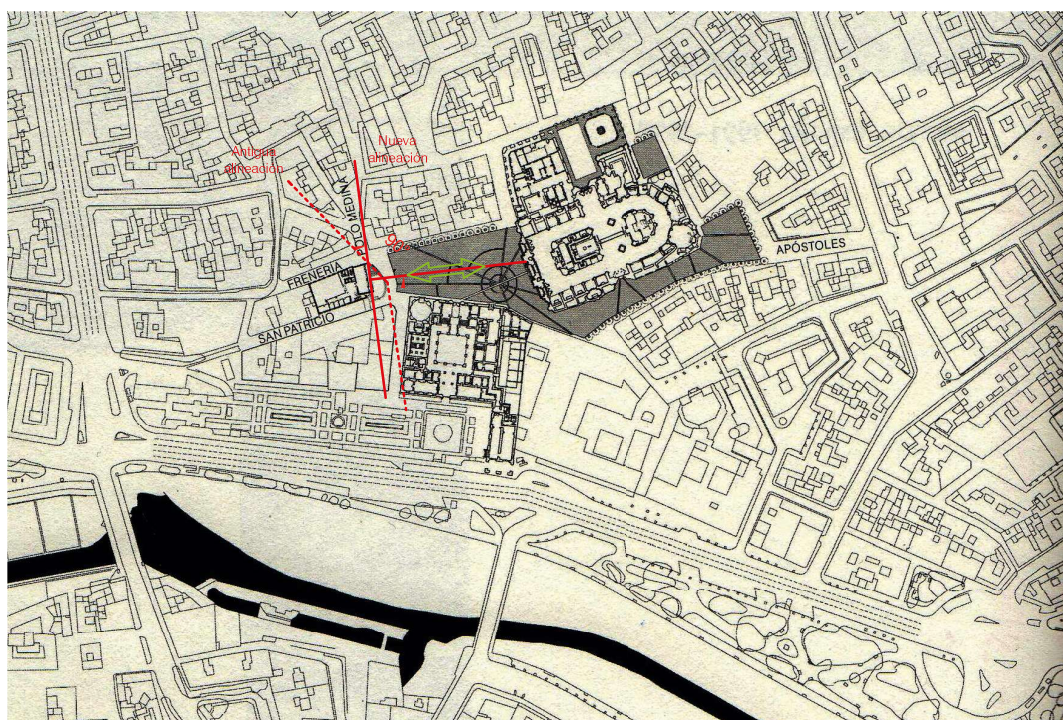


Figura 212: Plano de emplazamiento. Giro de la fachada para mirar directamente, frente a frente, a la catedral.



*entre ellas y sus edificios. [...]”*¹¹⁹

Pocos lugares existen en la ciudad de Murcia con esta cantidad de preexistencias culturales, religiosas y políticas como lo es este. En esta plaza se aúna el poder religioso con su Catedral y su Palacio Episcopal y el poder civil, con la nueva injerencia de la ampliación del Ayuntamiento de Murcia. Si te sitúas en el centro de la plaza, y vas girando la cabeza puedes observar en el mismo momento prácticamente muchas de estas características. Esta propiedad no es muy dada, porque normalmente se reserva un espacio de plaza o para un Ayuntamiento, o para una iglesia, pero ambas no comúnmente. Esta mezcla de usos, ha sido forzada artificialmente al introducir el poder civil en una plaza con tales características religiosas. Este hecho inició una gran cantidad de suspicacias en los sectores más religiosos, porque ahora el Ayuntamiento y la Catedral compartían un mismo espacio público.

Desde tiempos remotos, viene evolucionando históricamente el concepto de plaza y su concepción. De una plaza como simple ensanche de la trama urbana, indicada como espacio abierto que permitía las

Figura 213: Perspectiva de la plaza a vista de pájaro. Límites que conforman el espacio interior.

¹¹⁹ SITTE, C., “Construcción de ciudades según principios artísticos”. Catálogos de Arquitectura, nº3, Ed. Canosa, Barcelona, 1927, pp. 22,41,47



Figura 214: Piazza Sordello (Mantua, 1330).

maniobras de los transportes de materias en los comercios, hasta las plazas abiertas que se conciben para poder disfrutar de edificios de gran importancia en el tejido de la ciudad, como iglesias y edificios que representan el poder civil. La plaza del Cardenal Belluga nació con una vía rodada para carros que procedía de las calles que acometen a ella y en el espacio de coincidencia de esos flujos aparecía una pequeña glorieta ovalada con jardín y una fuente central. A lo largo de los años evolucionó como espacio abierto frente al poder religioso, pero fue en el momento del desarrollo de la obra de Rafael Moneo en 1995, en el que se decidió eliminar estos elementos y pavimentar la plaza en su totalidad, cediendo el uso y disfrute únicamente al ciudadano de a pie.

“Pongamos uno junto a otro toda una serie de edificios y, en su conjunto, colectivamente, nos proporcionarán mucho mayor placer visual [...], pero pongamos media docena de edificios uno junto a otro, y comprobaremos que es posible la existencia de otro arte, perfectamente distinto del de la arquitectura. [...]”¹²⁰

Rafael Moneo entiende y asume lo existente como parte fundamental del proyecto. Por una par-

¹²⁰ CULLEN, G., “El paisaje urbano”. Ed. Blume, Barcelona, 1984

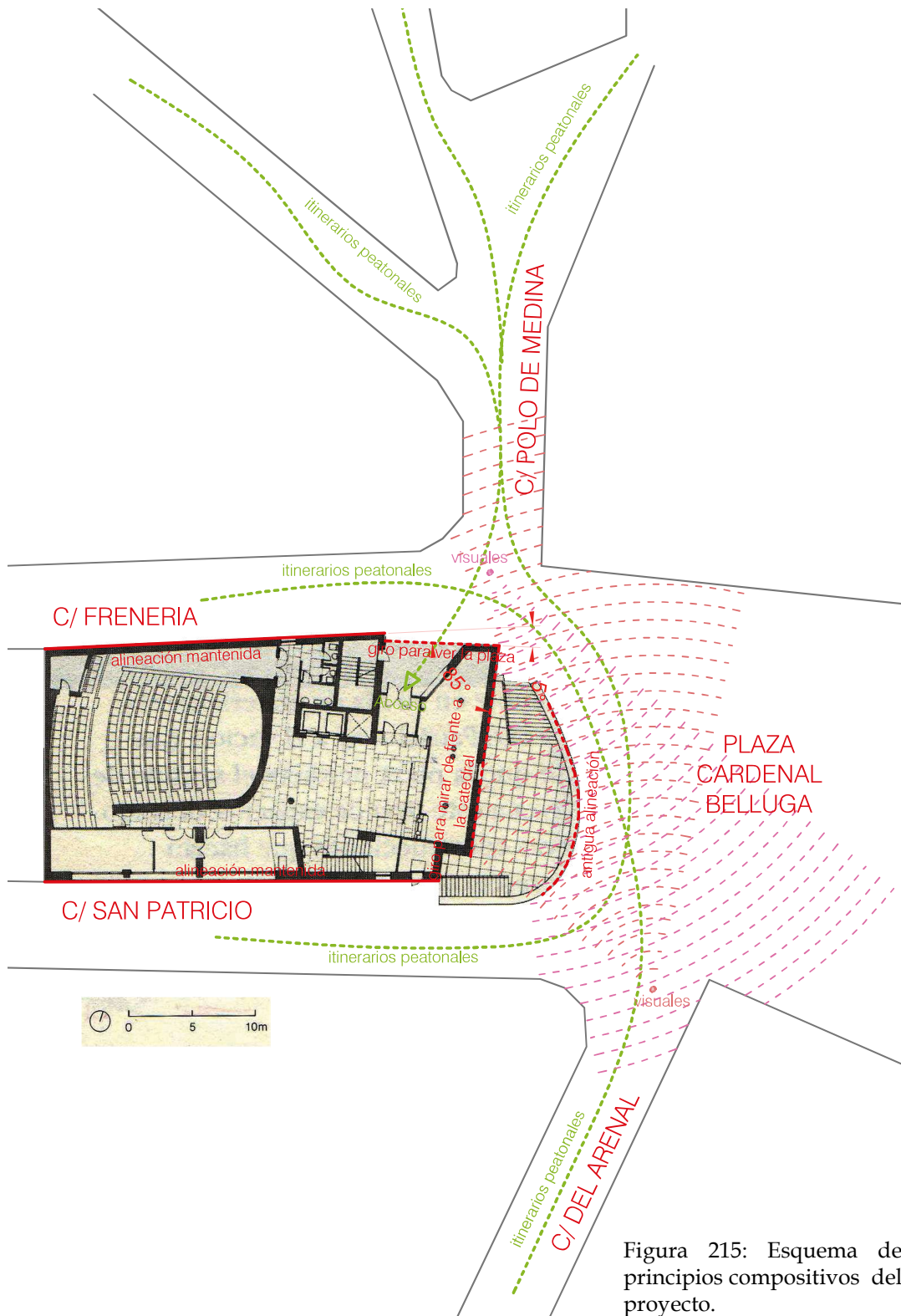


Figura 215: Esquema de principios compositivos del proyecto.



Figura 216 : Plaza del Cardenal Belluga.

te la idea de ciudad, de plaza...la introducción de un elemento nuevo en esta plaza histórica para cerrar un vacío y generar un nuevo rostro volcado al espacio interior y por otra, la de dar solución a un contexto difícil y con fuertes cargas simbólicas y de representación.

Para proponer un edificio que representa un poder civil en una plaza de un estatus principalmente religioso, se necesitó realizar un concurso de arquitectura. Éste tuvo una propuesta ganadora que no terminó de encajar el paisaje de la plaza, por lo que y pasado algún tiempo se decidió encargar el edificio de la ampliación del ayuntamiento de Murcia a Rafael Moneo. La propuesta ganadora no aunaba aquellas características que eran necesarias en la plaza, características más profundas en todo su ámbito y carácter. El estudio profundo del entorno y la capacidad del planteamiento teórico de Moneo, terminó por ser la más adecuada de las propuestas presentadas a las autoridades, que finalmente fue construida como todos sabemos. Generando un simil respecto de los planteamientos de Gordon Gullen en su libro, no sirvió la propuesta ganadora originalmente por no ser portadora de un análisis profundo y racional del paisaje de la plaza.



Figura 217: Vista del acceso principal desde la calle Polo de Medina.

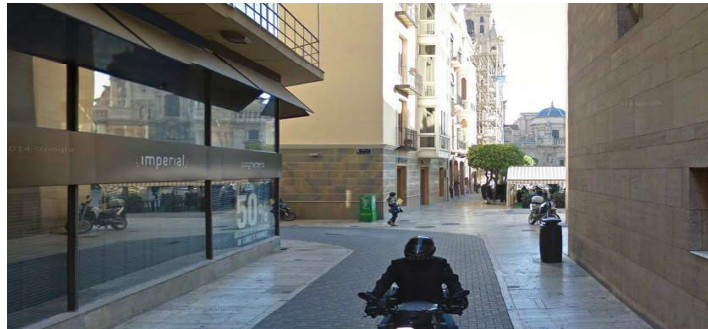


Figura 218: Vista de la plaza y la catedral desde la calle Fresnería. El quiebro de la fachada nos abre el espacio y permite la visual.

El acto de sesgar la alineación antigua sobre la plaza, fue un acto voluntario que dio como resultado varios objetivos, el primero; fue dotar capacidad de unión entre la calle Fresnería y San Patricio de una manera más adecuada con una cierta atención hacia el Río Segura y la segunda; fue el colocar la fachada de la Ampliación del Ayuntamiento frente a frente con la fachada Catedralicia.

A parte de estas nuevas geometrías de las calles de acceso a la plaza en el contorno de la obra de Mo-
neó, el foso que generó la antesala al edificio y el acceso al sótano, no fue solo el resultado de esas alineaciones, sino que Rafael planteó desde su concepción un elemento separador para otorgar una medida necesaria y mínima del espectador que visualiza la logia generada, para permitir una observación más distanciada y adecuada.

La concepción de la fachada, se determinó con la idea de la convivencia entre la Catedral y el palacio del Cardenal Belluga, sin referencias estilísticas, aunque con la introducción de unas reglas de alineaciones en altura que proporcionaron una serie de conexiones visuales, con idea de establecer una cierta igualdad. Ejemplo de ello fue colocar el balcón del Ayuntamiento-

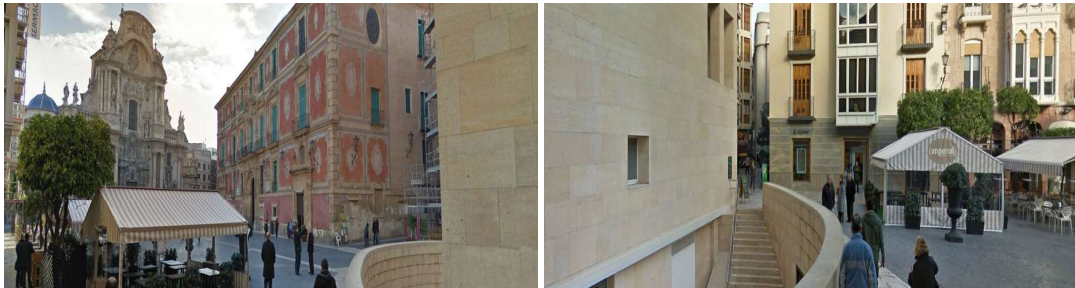


Figura 219: Vistas desde calles Polo de Medina y del Arenal. Se puede apreciar la continuidad visual entre ambas calles que conectan el centro y el río.

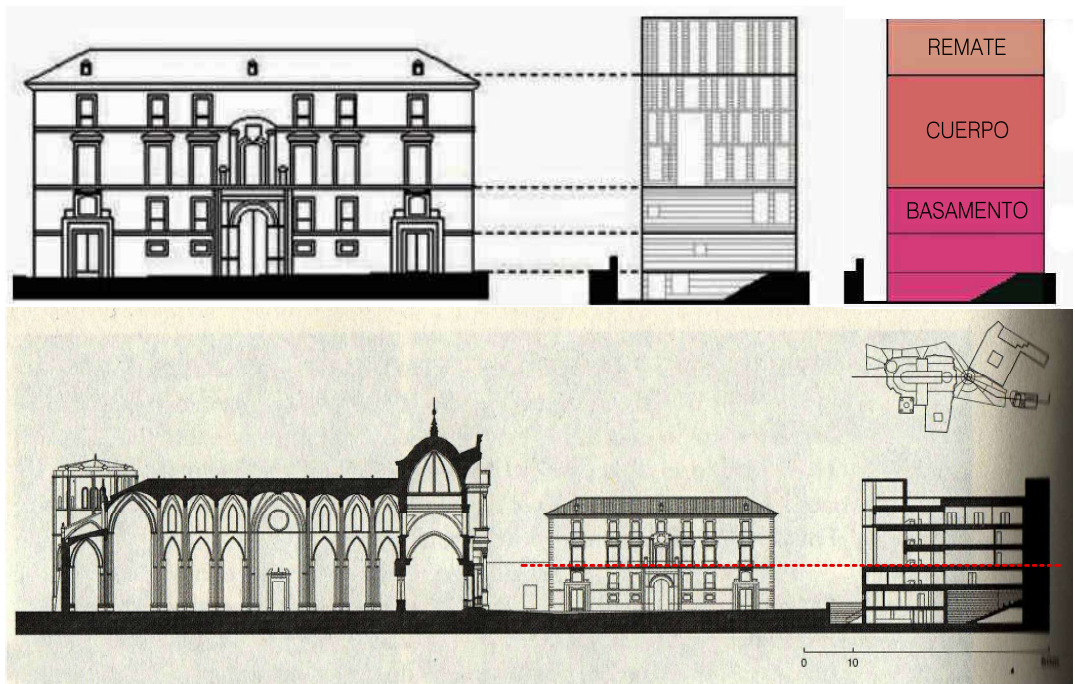


Figura 220: Niveles compositivos del ayuntamiento respecto a los edificios de la plaza.

to a la misma altura que el balcón central del palacio del Cardenal Belluga, buscando la equiparación entre poder civil y poder religioso. Además de todo ello, la utilización de la logia en la fachada principal, y las dos columnas que definen ese balcón, permiten ver el retablo de la Catedral de una manera diferente...“de otro modo”.

La solución de la logia, es ya muy reconocida de la arquitectura de Moneo. Como veremos a continuación, este recurso arquitectónico procedente de la Italia de los siglos XV y XVI, plantea diferentes profundidades respecto de la situación o confrontación en el carácter histórico de la fachada que cada fachada de la ampliación del Ayuntamiento tiene delante. Así pues; en la fachada principal que mira hacia la plaza del Cardenal Belluga, la logia se hace realmente profunda como si de un puente de espacio-tiempo se tratara. Esta solución genera un desplazamiento importante de la piel más programática o funcional, con la doble piel que genera el rostro a la plaza donde el arquitecto ha puesto la gran mayoría de su interés e intención, con el fin de adaptar el rostro un edificio del siglo XX volcado hacia una plaza del siglo XVIII predominantemente barroca. En la Calle Frenería, Rafael Moneo responde con una fachada contundente compuesta por sólidos y algunas aperturas minúsculas cuadradas de poca profundidad y muy ordenadas, a una fachada posmodernista de los años 80, pero en la calle San Patricio (hacia el Ayuntamiento de Murcia) lo hace de igual manera pero colmatando el alzado con huecos también cuadrados con mayor profundidad y una logia superior de menor profundidad según podemos observar en la Figura 222, relacionando la ampliación del siglo XX con el Ayuntamiento Original del siglo XIX. En definitiva esta logia recurso de Moneo, conecta realidades arquitectónicas de diferentes épocas jugando con su configuración de llenos y vacíos y su profundidad. La condición abstracta de retablo se pierde cuando se materializa en piedra Lumaquela (arenisca local) toda la fachada del edificio.

Es evidente la influencia del paso de Rafael Moneo por la Italia en la época entre el año 1963 y el año



Figura 221: Línea virtual que une al mismo nivel los balcones del palacio Belluga y el Ayuntamiento.



Figura 222: Fachada Ayuntamiento de Murcia.

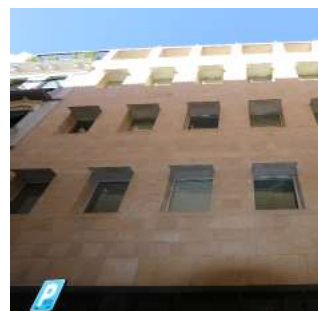


Figura 223: Fachada Ayuntamiento de Murcia.

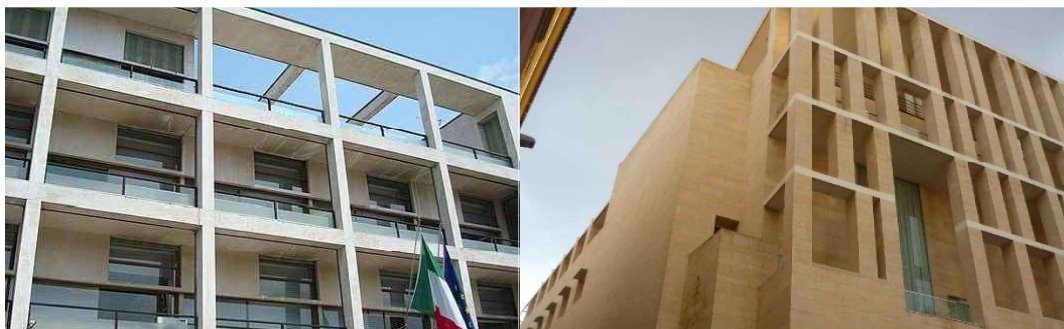


Figura 224: Detalle de las fachadas de la Casa Fascio y el Ayuntamiento de Murcia.

1965, y también desde su formación teórica temprana y futura (1971-1980) Cátedra de Elementos de Composición en la ETSAB. Pero además existen unas carencias y ritmos arquitectónicos que nos recuerdan la fachada de la Casa del Fascio, en Como, Italia. Este racionalismo fascista se rememoró en la obra de Moneo, pero introduciendo otros recursos de musicalidad, sección aurea, y desmaterialización de los vacíos como sucedía en Bankinter.

Mientras que la fachada de la Catedral podría concebirse como un gigantesco retablo barroco bien establecido e iconográfico, la fachada de la Ampliación del Ayuntamiento procedería de una organización aleatoria vertical, como las notas de una partitura musical, aceptando unos niveles horizontales adaptados a la topografía de las fachadas vecinas.

*“Así, habría que decir que cuando el arquitecto se refiere a los retablos al dar razón de su obra, está pensando más en los postherrerianos que en los barrocos o medievales. Incluso puede que no estuviese fuera de lugar recordar la deuda que tales retablos tienen con la escena del teatro romano y relacionar así la fachada murciana con algunas ruinas teatrales norteafricanas. [...]”*¹²¹

Si nos referimos al artículo de “sobre el concepto de arbitrariedad en la arquitectura”, podíamos enten-

¹²¹ MONEO VALLÈS, R., “Apuntes sobre 21 obras”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p. 445

der mejor la estrecha relación que existe entre lo racional y ordenado, con la intuición primigenia de la forma que Moneo impone en sus obras y que tanto valora.

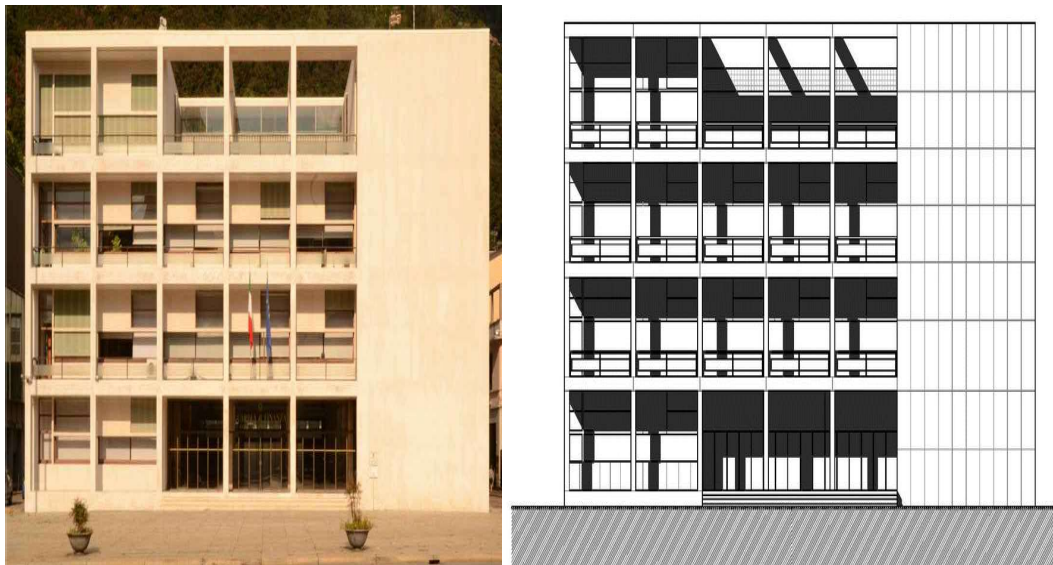


Figura 225: Casa Fascio en Como, Italia (1932-1936). Giuseppe Terragni.

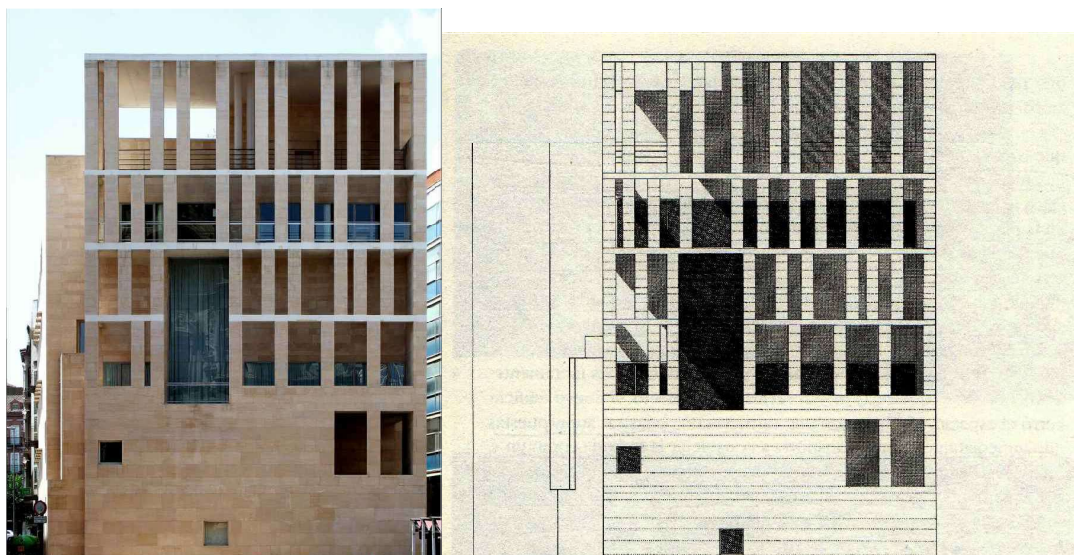


Figura 226: Ayuntamiento de Murcia.

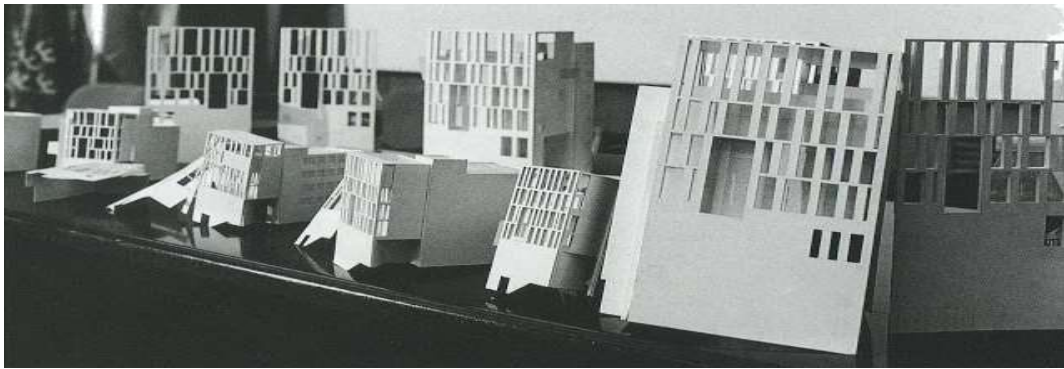


Figura 227: Estudio de la composición de la fachada con maquetas.



Figura 228: Villa Le Lac (Petite Maison Corseaux) en Vevey, Suiza (1922-1924). Le Corbusier.



Figura 229: Villa Savoye en Poissy (París), Francia (1929). Le Corbusier.

De este binomio se consiguen propuestas de calidad superior, como lo es el juego en el trabajo de composición de la fachada de la ampliación del Ayuntamiento de Murcia. La música es aleatoria?...componiéndose por pentagramas y notas perfectamente medidas en su tiempo y fonética?...las matemáticas lo son?...Aquí, Moneo realiza un guiño a otras arquitecturas a otros arquitectos como Le Corbusier, que entierran la imagen a la que quieren prestar más valor y concentración visual como recurso de atención y puesta en valor...(ver figuras 232 y 233).



Figura 230: Ayuntamiento de Murcia. Vista de la Catedral.



Figura 231: Teatro Sabratha, Libia (s. III d.C.).



Figura 232: Retablo mayor de la Colegiata de San Luis en Villagarcía de Campos (Valladolid), España (1579). Juan de Herrera.



Figura 234: Partitura musical.

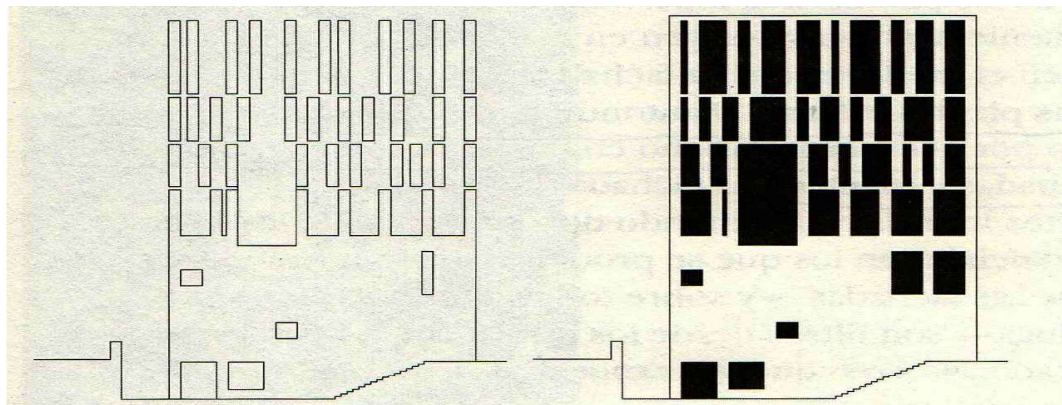


Figura 233: Interpretación de llenos y vacíos en la fachada del Ayuntamiento de Murcia.

**CAPITULO 4: ANÁLISIS INTEGRAL. CONTEXTUALISMO, FA-
CHADA Y RESPETO URBANO; MADRID Y MURCIA.**

4.1 DESDE EL RESPETO URBANO QUE CONSTRUYE EL ESPACIO Y LA GEOMETRÍA. EDIFICIO BANKINTER.

En este primer epígrafe se pretende contextualizar la obra arquitectónica como acontecimiento que, tratándose de Moneo, conviene englobar en una época caracterizada por la situación política y por la trayectoria del arquitecto, que en el momento profesional en el que proyecta el edificio Bankinter, probablemente se encuentra y se siente profundamente influido por la historia y su experiencia y aprendizaje de la cultura italiana cohetánea y clásica.

4.1.1 La importancia de la historia

Cuando Rafael Moneo recibe el encargo de construir la sede de la entidad financiera Bankinter, se encuentra con que el edificio se situaría en una posición privilegiada, una parcela situada en el Paseo de la Castellana.

Un joven Moneo, consciente de la importancia de dar a la entidad de un edificio representativo, tiene también clara la trascendencia del lugar: por un lado su edificio estaría en una de las principales arterias de la ciudad en cuanto a actividad y envergadura; por otro, la parcela presentaba unos interesantes condicionantes que el arquitecto estaba decidido a considerar.

En su cara este, con fachada a la Castellana, la parcela contenía una construcción de valor arquitectónico e histórico: el palacete del Marqués de Mudela, del s. XIX,



Figura 235:Palacio del marqués de Mudela Lorenzo Álvarez Capra.



Figura 237: Palacio de la Condesa de Casa Valencia Paseo de la Castellana, Madrid, año 1878. Arquitecto Agustín Ortiz de Villajos.



Figura 238: Palacio del Marqués de Fontalba. Paseo de la Castellana, Madrid, año 1911. Arquitecto José María Mendoza Ussía.



Figura 236: Palacio del Marqués de Villamejor. Paseo de la Castellana, Madrid, año 1893. Arquitecto José Purkiss.

del arquitecto *Lorenzo Álvarez Capra*¹⁵⁶. Este tipo de construcción característica del ensanche de los barrios de Chamberí, Buenavista, Congreso y Universidad, había visto su esplendor en los años previos a la Segunda República como propia de las residencias de los grupos de poder del Madrid de la época, aunque cuando se le hizo el encargo del edificio Bankinter tan solo permanecían en pie tan solo doce, entre los cuales se encontraban ejemplos de arquitectura similar como el palacio de la Condesa de Casa Valencia (actual Palacio de Alcalá-Galiano), el palacio del Marqués de Fontalba, o el palacio del Marqués de Villamejor. Entre finales del siglo XIX y los primeros años del siglo XX, las élites nobles y adineradas comenzaron a instalarse en palacetes de nueva planta, en su mayoría hechos de ladrillo con cadenetas de piedra blanca, cuya arquitectura quería acercarse a la coetánea francesa, con alusiones a los estilos neoclásico, neomudéjar o Segundo Imperio, aunque sin una filiación estilística determinada, firmada por arquitectos y grandes maestros de

¹⁵⁶ Lorenzo Álvarez Capra (Madrid, 1848 - 1901) importante arquitecto español.

Realizó su formación profesional en la Escuela de Arquitectura de Madrid, obteniendo su título en 1871, y fue nombrado académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid en el año 1883. Fue autor del Pabellón de España en la Exposición Universal de Viena de 1873, el primer edificio construido en estilo neomudéjar.

obra como Saldaña ¹⁵⁷ o Zuazo ¹⁵⁸. La ocupación de las parcelas diseñadas en Plan Castro¹⁵⁹ de 1857 era variable de unos palacios a otros, pero en casi todos los casos, los palacios contaban con grandes zonas ajardinadas que nada tenían que ver con las de la tradición existente en los palacios del viejo Madrid. Asimismo, la Castellana empezó durante la Restauración a engalanarse con árboles y plantas de cierta altura que ayudaban a los palacios a aislarse de la vía, quizá también como símbolo del estatus de sus habitantes con respecto a los viandantes.

Sin embargo, la combulsión de los años de la II República y la posterior Guerra Civil produjeron grandes cambios en estos barrios de la ciudad: por un lado, algunos palacios fueron ocupados por las milicias de los partidos y sindicatos republicanos, lo que propició que muchos palacios se vaciasen, dado que sus dueños decidían abandonarlos y exiliarse. Otra parte fueron vendidos o alquilados escalonadamente desde la década de los años 40 a los 60 y otro tanto fueron definitivamente destruidos. Aquéllos que quedaban empezaron

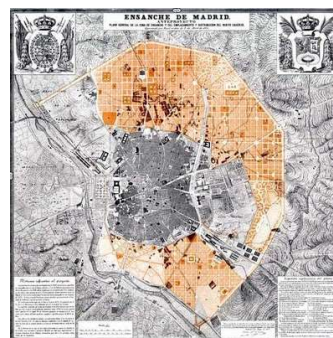


Figura 239: Plano de Madrid con la ampliación prevista por el Plan Catro en 1857. Carlos María de Castro.

157 Joaquín Saldaña y López (Madrid en 1870 - 1939), arquitecto español titulado en Madrid en 1894. Fue el arquitecto favorito de la clase aristocrática del Madrid de final del siglo XIX a los que construyó diversos palacetes y casas señoriales.

158 Secundino Zuazo Ugalde (Bilbao, 1887 - Madrid, 1971), arquitecto y urbanista español. Su obra se caracterizó, en un primer momento, por el gusto por la arquitectura tradicional, el regionalismo y el historicismo. Posteriormente, un viaje por Holanda y el centro de Europa le harán evolucionar hacia un racionalismo depurado, con planteamientos cada vez más simplificados y adaptado a las exigencias funcionales, higiénicas y al confort que demandaba la sociedad de comienzos de la década de 1920.

159 Castro ensanchaba Madrid dentro de una concepción que la ordenaba racionalmente, estableciendo tres zonas de expansión en cuadrículas ortogonales y calles jerarquizadas por anchura, que se dividieron en Ensanche Norte (Chamberí), Ensanche Este (Sala-manca y Retiro) y Ensanche Sur (Arganzuela).



Figura 240: Nuevos Ministerios, Paseo de la Castellana, Madrid 1933. Secundino Zuazo Ugalde.

a verse ocupados por instituciones y no por familias. Finalmente, las políticas franquistas sobre la propiedad urbana no beneficiaron tampoco a los últimos resquicios de alta sociedad, que a partir de ese momento fueron sustituidas por los afines al régimen. Los palacios fueron así sustituidos por edificios comerciales, todo ello propiciado por el planteamiento de un ambicioso proyecto de reforma de la ciudad de creación de espacios que sirvieran al poder, en el que se incluyó la remodelación de la parte baja de la Castellana, y la construcción de nuevos edificios residenciales de clase media y de oficinas, como Nuevos Ministerios.

Difícilmente podían convivir los burgueses palacios y el estilo de vida que conllevaban con el nuevo carácter que se quería imprimir a esta zona de la ciudad, y por ello fueron pocos los que sobrevivieron al cambio. En este triste proceso de renovación urbana cayeron derribados numerosos palacios hasta llegar a nuestros días tan sólo doce.

Volviendo al análisis de la preexistencia de la parcela de la Castellana encontramos en su cara oeste un edificio de gran altura, sin aparente interés arquitectónico, pero que mira hacia la gran arteria y al citado palacete. Rafael Moneo fija como requisito del futuro edificio Bankinter la adopción e integración del palacete como una parte más del proyecto.

Asimismo opta por una actitud de respeto hacia el ya citado edificio de viviendas, afirmando que su integración urbana no pasa sólo por el respeto hacia una arquitectura de valor, sino también por una atmósfera, unas vistas y un modo de intervenir conciliador, el cual fue posteriormente aplicado a todos aquellos proyectos donde los condicionantes geográficos, urbanos o paisajísticos e incluso sociales, lo requieren.

4.1.2 Contexto histórico del edificio Bankinter

La actitud frente al proyecto de Moneo constituía un punto de inflexión no sólo por la preferencia por la conservación e integración de la preexistencia, sino también porque se aparta de la tendencia aceptada durante la década, adoptando una estrategia arquitectónica y urbana que en el resto de Europa llevaba practicándose desde los años 50, pero que llega con retraso y resulta rompedora en el Madrid de los 70.

Durante la aparición del racionalismo en Europa, esta corriente no halló en España el ambiente idóneo para sentar sus bases dado que el país no contaba con unos entornos social ni político oportunos.

Así, mientras en Europa despegaba una nueva visión intelectualista basada en un funcionalismo sometido a la forma que se desnuda de ornamento y se entrega a la aparición de nuevos materiales y técnicas constructivas, durante los primeros años de posguerra en España se destapa un debate que divide a los arquitectos en torno a dos posiciones: por una lado los que respaldan que España camine a la par del resto del continente y por otro, aquéllos que se vieron inspirados por la necesidad de una reconstrucción nacional sobre los cimientos de un estilo propio, que engrandeciera el sentimiento patrio y ensalzara un estilo propiamente español.

Entre los años 1939 y 1945 tuvo lugar, pues, el auge de las construcciones según los viejos estilos militares combinados con estéticas republicanas y de los fascismos rurales que dieron lugar a una visión monumentalista, casi brutalista, basada en un estilo neoclásico como materialización de la grandeza del Estado.

Se desmarcaron puntuales proyectos de induda-



Figura 241: Fachada Principal del Pabellón de España para la Exposición Internacional de París, año 1937. Josep Lluís Sert y Luis Lacasa.

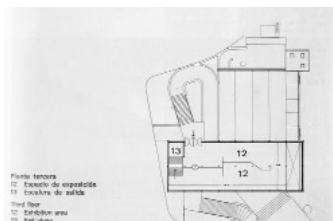


Figura 242: Planta Baja Pabellón de España para la Exposición Internacional París, año 1937. Josep Lluís Sert y Luis Lacasa.

ble interés como el Pabellón de España para la Exposición Internacional de París del año 1937 de los arquitectos Josep Lluís Sert¹⁶⁰ y Luis Lacasa¹⁶¹, que aunque previo a la guerra, ya incluía elementos prefabricados y basaba el proyecto en la funcionalidad y la racionalidad con plantas libres enlazadas por escaleras y rampas, libre de cualquier tipo de ornamento, mientras en los años posteriores, como señala el propio Lacasa, la respuesta por parte de los arquitectos madrileños a sus inquietudes políticas y sociales consistía en ese “*racionalismo moderado*” a base de la utilización en las fachadas, del ladrillo ladrillo aparente¹⁶²/¹⁶³.

Finalmente, con la llegada de la dictadura, parecieron consolidarse los planteamientos afines al engrandecimiento del estilo propio nacional, abandera-

160 Josep Lluís Sert López (Barcelona, 1902 - 1983), arquitecto español. Estudió en la Escuela Superior de Arquitectura de Barcelona. Durante un viaje a París en 1926, se incorporó al estudio de Le Corbusier y colaboró con él durante varios años. En 1930 comenzó a diseñar sus primeros edificios, que reflejan a través de su color blanco y la profusión de luz un inconfundible estilo mediterráneo. Al mismo tiempo estos edificios carecen de ornamentos y otros elementos innecesarios, con lo que Sert realizó por primera vez en España edificios de carácter racionalista.

Junto con otros arquitectos, Sert fue miembro fundador del GATCPAC ó “Grup d’Arquitectes i Tècnics Catalans pel Progrés de l’Arquitectura Contemporànea”. Al acabar la Guerra Civil fue represaliado por el gobierno de Franco, e inhabilitado para el ejercicio de la arquitectura, tras lo cual, en 1941 se exilió a los Estados Unidos.

161 Luis Lacasa Navarro (Ribadesella, 1899 - Moscú, 1966) Arquitecto y urbanista español. Titulado por la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1921, amplió estudios de urbanismo en Alemania. Fue uno de los introductores del movimiento racionalista en España y se le considera miembro de la llamada Generación del 25.

162 En el último cuarto del siglo XIX en la construcción de los muros resistentes de fachada, se introduce un cambio al ejecutar la hoja exterior con ladrillos prensados y dejar los ladrillos “al descubierto”.

163 LACASA L., “Escritos 1922-1931”. p.75-96

dos por arquitectos tales como Luis Gutiérrez Soto ¹⁶⁴, quien escribía:

*“A la hora de la reconstrucción [...]; dos tendencias marcan este período, una se apoya en las tradiciones populares y regionales, en la reconstrucción de los pueblos destruidos y otra, que inspirándose en la arquitectura de los Austrias y Villanueva, y en El Escorial como precursor de la sencillez, ha de marcar el camino de una arquitectura estatal netamente española, [...] en abierto contraste con aquella otra que nuestros sentimientos (...) consideran falsa y apátrida”*¹⁶⁵.

Se desmarca, pues, la arquitectura nacional del Movimiento Moderno con edificios tan significativos como el Ministerio del Aire, de Gutiérrez Soto, o el Valle de los Caídos, de los arquitectos Pedro Muguruza¹⁶⁶ y Diego Méndez¹⁶⁷.

Pero no es ésta una tendencia aislada en nues-

164 Luis Gutiérrez Soto (Madrid, 6 de junio de 1890 — ibídem, 4 de febrero de 1977), fue un arquitecto español. La mayor parte de su obra, que se enmarcó principalmente entre el art déco y el racionalismo, se concentró en la ciudad de Madrid. Formaba parte de la denominada Generación del 25, englobada dentro del denominado Movimiento Moderno. Evolucionó desde los presupuestos de la arquitectura tradicional hacia los nuevos postulados funcionalistas, racionalistas y expresionistas, propios de la arquitectura moderna y del GATEPAC (Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el progreso de la Arquitectura Contemporánea), grupo al que siguió de cerca sin llegar a vincularse.

165 FERNÁNDEZ ALBA, A., “La crisis de la arquitectura Española, 1939-1972”. Madrid, 1972

166 Pedro Muguruza Otaño (1893–1952), arquitecto español, Consejero Nacional y procurador en las Cortes Españolas durante las dos primeras legislaturas del período franquista. Adoptó el cargo de director de la reconstrucción de Madrid, en donde mostró el estilo imperial con lo que se ha dado en llamar Madrid Imperial.

167 Diego Méndez González (Madrid, 1906 - Madrid, 1987), arquitecto español.

Fue alumno de Pedro Muguruza, con quien comenzó a colaborar en proyectos arquitectónicos a partir de 1932.



Figuras: 243-244 Ministerio del Aire Calle Princesa, 87, Madrid, 1942-1951. Luis Gutiérrez Soto.



Figura 245: Casa Sindical de Madrid Paseo del Prado, 1949-1951. Francisco de Asís Cabrero y Rafael Aburto.



Figura 246: Edificio para el Gobierno Civil de Tarragona, Tarragona, 1959-1963. Alejandro de la Sota.

tro país ya que los regímenes autoritarios coetáneos al franquismo habían tomado direcciones similares que sin embargo tuvieron menos vigencia en el tiempo, como es el caso de Italia, o que por contra, caracterizaron el estilo del régimen como es el caso soviético o el nazi.

En la década de los 50 empieza a darse en Madrid un fenómeno que bien podría llamarse Segunda Modernidad, pues se retoma en arquitectura la tendencia que había caracterizado la arquitectura de los años previos al régimen franquista, con edificios cercanos a aquel pabellón de España para la Exposición Universal de París del 37. Fueron ejemplo de ello la Casa Sindical de Madrid, actual Ministerio de Sanidad, de los años 1949 a 1951, obra de la pareja de arquitectos españoles Francisco de *Asís Cabrero*¹⁶⁸ y *Rafael Aburto*¹⁶⁹, si bien se trataba de un edificio continuísta con el ideario colonialista Nuevos Ministerios de Secundino Zuazo, o el rompedor edificio para el Gobierno Civil de Tarragona de los años 1956 a 1963, del arquitecto Alejandro de la Sota, primer ejemplo de aceptación “oficial” de una arquitectura moderna más cercana al neoplasticismo

¹⁶⁸ Francisco de Asís Cabrero Torres-Quevedo (Santander, 1912 - Madrid, 2005) fue un arquitecto español de cuya formación destaca su colaboración con arquitectos como Sotomayor, Gamir, Olasagasti y Coderch. En 1941 viajó a Italia, donde conoció a Giorgio de Chirico y a Adalberto Libera, tomando contacto con la arquitectura de Giuseppe Terragni.

¹⁶⁹ Rafael Aburto Renobales (Neguri 1913 - Madrid 2014), arquitecto español. El proyecto de la Casa Sindical de Madrid (1950) –en colaboración con Asís Cabrero– supuso el registro más destacado de su trayectoria y de mayor trascendencia en la singladura moderna de nuestra arquitectura. A la par, desarrolló varios proyectos de locales interiores que evidencian el contrapunto, la autonomía y la autenticidad de sus intereses arquitectónicos que le llevaron, al final de su etapa activa, a conquistar un lenguaje abstracto de alta densidad plástica y expresiva.

holandés¹⁷⁰ e incluso del constructivismo abstracto.

“Unos han interpretado el proyecto de Cabrero, como el primer y definitivo triunfo de la arquitectura moderna [...]; otros, como un ejemplo de la más inconsistente arquitectura fascista española moderna y los mas, como una fértil evolución entre lo moderno y tradicional, atendiendo a la realidad de la arquitectura de los años cuarenta” ¹⁷¹.

En la última recta del régimen franquista, entre los años 1957 y 1975 se frenó la construcción de edificios oficiales, pues ya no se necesitaban para la reafirmación del poder. Así, el racionalismo moderado pasó a ser un instrumento vulgarizado para generar arquitectura destinada fundamentalmente a vivienda, que cubriese las necesidades de nuevas zonas residenciales dado el “boom” de natalidad de los años 60 ¹⁷², a través de construcciones simplificadas de calidad deficiente y nulo interés, orientadas a lograr la máxima funcionalidad.

4.1.3 La experiencia Italiana: urbanismo, racionalismo, Rossi

Durante el primer tercio del siglo XX tienen lugar en Europa los tres episodios bélicos y autoritarios más importantes de la historia. Se producen de forma casi simultánea nazismo, fascismo italiano y franquismo, y ello trajo indudables consecuencias sociales, históricas,

¹⁷⁰ También ha sido denominado constructivismo holandés, por su paralelismo con el constructivismo soviético, el neoplasticismo, nacido en Holanda, proponía despojar al arte de todo elemento accesorio en un intento de llegar a la esencia a través de un lenguaje plástico objetivo y, como consecuencia, universal. Con Theo van Doesburg fundó la revista De Stijl.

¹⁷¹ GRIJALBA A., “La Arquitectura de Francisco Cabrero”, Enseñanzas Artísticas Superiores, Escuela de Arte Valladolid (E.A.S.).

¹⁷² Al calor de la bonanza económica, la tasa bruta de natalidad dejó de disminuir e incluso aumentó ligeramente a partir de 1954.

y por supuesto, también arquitectónicas. Sin embargo el análisis de sus efectos suscita interés para la presente tesis no ya como visión comparativa de los distintos modelos dictatoriales y sus características, sino como visión global de un panorama político que, salvando distancias, tuvo puntos comunes en los diferentes países dominados por su influjo, como no, incluyendo el arte y la arquitectura, lo que nos ayudará a situar la intervención de Moneo en un contexto ideológico y quizá formal.

España, Italia y Alemania estaban tomando direcciones paralelas. Tras importantes guerras quería escribir la historia desde un punto de vista totalmente nuevo que singularizase el nuevo carácter impreso en cada uno de los países. En todos los regímenes autoritarios europeos se optó por el uso de la arquitectura como una herramienta propagandística más, que ayudara mediante la monumentalidad a representar los valores nacionales y enmarcar la concepción de las nuevas ciudades. Tanto en el nazismo como en el fascismo y el franquismo, se nombraron entidades y arquitectos destinados a construir los ideales de esos nuevos imperios.

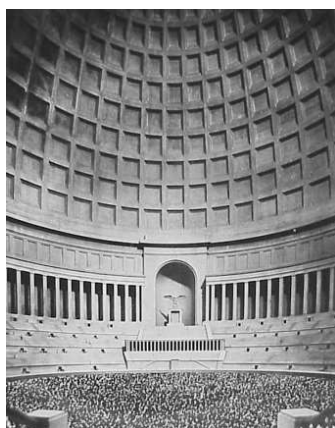


Figura 247: Volkshalle, edificio proyectado para el Tercer Reich, con capacidad para 15000 personas, coronado por una cúpula de 200 metro de altura, reflejo del afán megalómano del ideario nazi. Proyecto no Construido, Berlín(1933). Albert Speer.

En Alemania la actividad constructiva se centró en el desarrollo de formas estéticas directamente relacionadas con la guerra. El arquitecto Albert Speer ¹⁷³ fue nombrado por el mismo Hitler para el desarrollo de unos edificios de carácter colectivo como marco escénico para actos solemnes y celebraciones, al margen de construir edificios que prestasen servicio social alguno. Urbanísticamente, la ciudad como or-

¹⁷³ Albert Speer (Mannheim 1905 - Londres, 1981) fue un arquitecto alemán y Ministro de Armamento y Guerra del Tercer Reich durante la Segunda Guerra Mundial. Hitler le encargó diseñar y construir varios edificios, entre ellos la Cancillería del Reich y el Campo Zeppelín de Núremberg, sede de los multitudinarios congresos del partido.

ganismo histórico queda anulada, pues a partir del nazismo la arquitectura crearía *“hechos indiferentes”* a los que aporta su valor la idea de orden abstracta. La profesora de Historia del Arte de la Universidad de Zaragoza, Carmen Rábanos Fazi, llama *“antiurbanismo”* a esta nueva concepción de ciudad con vocación de atemporalidad ni referencias a tiempos anteriores, estructuradas rítmicamente por los edificios de poder en grandes avenidas. Dichos edificios se desharían de toda ornamentación, pues para Speer, la ornamentación es también símbolo de épocas y modas, optándose a cambio por una neutralidad a base de bloques con ejes de ventanas seriadas y superficies murales, reflejo de una actitud, un orden en perfecta consonancia, una exactitud a imagen y semejanza de las personas que compondrían esa sociedad idílica.

El caso de Italia es distinto, pero suscita mucho más interés, pues Moneo se trasladó a la península durante tres años en su época de estudiante y la estancia fue definitiva en su formación, en su opción arquitectónica y por supuesto, en la intervención para Bankinter. La Italia de Mussolini coincidía con el nazismo en el uso de la monumentalidad como vehículo promotor de las hazañas del régimen fascista. Se propuso la vuelta al Neoclasicismo, el concepto de la Tercera Roma,



Figura 248: Palacio de Congresos, edificio para la Exposición Universal de Roma de 1942. Roma, 1937-1938. Adalberto Libera.

clásica, barroca y fascista, como modelo arquitectónico imperialista que, a base de concursos, utilizó a los arquitectos racionalistas para la creación de edificios (para los cuales se prohibió el uso del cemento y el acero, decantándose por los mármoles y los pórticos rítmicos, plagados de columnatas) de potente volumetría cerrada como estilo obligado. Se prohíbe el desarrollo del Movimiento Moderno, se abandona el *Futurismo*¹⁷⁴ que había abanderado *Sant'Elia*¹⁷⁵... Aunque la postura del sector intelectual del panorama arquitectónico italiano (Quaroni, Gardella, Ridolfi, Ernesto Nathan Rogers, Samonà, De Carlo, Bottoni, Albini, o Bruno Zevi) distaba mucho de la que dictaba el régimen. Así, mientras el fascismo pretendía que en el plano urbanístico se recalificasen los centros urbanos como mecanismo de reactivación del sector de la construcción y la obra pública, pero también con miras especulativas, la élite arquitectónica concebía las grandes ciudades a través de manifiestos como aquél que hacía referencia a la arquitectura orgánica, ideada por *la Associazione per l'Architettura Organica*¹⁷⁶ fundada en el 45 por Bruno Zevi.

174 El Futurismo es el movimiento inicial de las corrientes de vanguardia artística, fundado en Italia por Filippo Tommaso Marinetti. Este movimiento buscaba romper con la tradición, el pasado y los signos convencionales de la historia del arte consideraba como elementos principales a la poesía, el valor, la audacia y la revolución.

175 El futurismo de Sant' Elia se encontraba influenciado por las ciudades industriales estadounidenses y por los arquitectos vieneses Otto Wagner y Joseph Maria Olbrich. Sant'Elia concebía el futurismo como arquitectura en "movimiento", un espacio arquitectónico ligado al tiempo, en un proyecto sistémico de la ciencia tecnológica de las máquinas.

176 Se describió la arquitectura orgánica como una actividad social, técnica y artística, dirigida hacia la creación de un entorno para una nueva civilidad democrática, para los seres humanos. Es la antítesis de una arquitectura monumental que sirve a los mitos del estado. Se opone al neoclasicismo contemporáneo que se oculta tras las formas pseudomodernas de la arquitectura monumental italiana de su tiempo.



Figura 249: Palacio de la Civilización Italiana, edificio para la Exposición Universal de Roma de 1942. Roma, 1938. G. Guerrini, E.B. La Padula, M. Romano.

De esta forma, caminaron paralelamente dos posturas en una andanza donde, la oficial, quiso recurrir inicialmente al racionalismo como lenguaje arquitectónico (aunque como se ha dicho, se optó por un estilo de modernidad “*menos comprometida*” que halló el desgaste en su propio país), y una postura en torno a los círculos milaneses, alrededor de las figuras de Pécico¹⁷⁷ y Pagano¹⁷⁸, quienes no llegaron a desvincularse del racionalismo del resto de Europa.

177 Edoardo Persico (Nápoles, 1900 - Milán, 1936) arquitecto, diseñador, escritor y crítico italiano. En 1929 se trasladó a Milán para editar la revista *Belvedere* y escribir para la publicación *Casabella*. En 1931 con Giuseppe Pagano, Persico se convirtió en la voz más autorizada de *Casabella*, revolucionando su diseño gráfico y su adaptación a los cánones del racionalismo.

178 Giuseppe Pagano Pogatschnig (Parenzo, 1896 - Austria, 1945), arquitecto y escritor italiano. Aunque en un principio era un miembro activo del partido fascista italiano, a partir de mediados de la década de 1930, la filosofía arquitectónica Pagano le llevó más allá de los arquitectos oficiales del régimen fascista. Pagano se opuso a la monumental “arquitectura representativa” de los racionalistas del Gruppo 7, pero especialmente en 1931 con el último grupo que trataba de identificar su arquitectura con el fascismo italiano, y convertirla en la arquitectura oficial del Estado.

Sin embargo, Rafael Moneo parece más cercano a los acontecimientos arquitectónicos, y sobre todo urbanos, que devinieron en años posteriores. En la decisión de preservar el Palacio de Mudela y de respetar el entorno al colindante edificio de viviendas parecen adivinarse rasgos que relacionan tal respuesta con los postulados que por los años 50 elaboraba *Ernesto Nathan Rogers*¹⁷⁹. Y es que durante estos años surge por parte del colectivo de arquitectos italianos la necesidad de elaborar un discurso teórico y metodológico de alcance internacional que confrontase experiencias diversas, quizá como reacción a una reconstrucción de posguerra que se estaba elaborando con fines económicos más que arquitectónicos o de conservación del patrimonio.

Estas conversaciones se canalizaron a través de las obras del Movimiento Moderno. En este aspecto surgieron dos corrientes de pensamiento, lideradas por dos arquitectos italianos.

De una parte, Bruno Zevi se opuso abiertamente a la evolución de lo que se entendía por “moderno”, pues durante los congresos empezaba a fomentarse la aparición de una “nueva tradición”. De otra parte, Nathan Rogers desarrolló su conocido discurso, crítico

179 Ernesto Nathan Rogers (Trieste, 1909 – Gardone Riviera, 1969), arquitecto italiano. Viajó por el mundo en el periodo de establecimiento internacional del Movimiento Moderno. En 1946 conoció en Buenos Aires a Clorindo Testa, quien fue fuertemente influido por la opinión humanista de Rogers sobre la arquitectura moderna internacional. A través de la dirección de dos importantes revistas de arquitectura, *Domus* (1946–1947) y *Casabella* (1953–1965). Al mismo tiempo, en las oficinas editoriales de las revistas se dirigió constituir un grupo de jóvenes arquitectos (Aldo Rossi, Vittorio Gregotti, Giotto Stoppino y Giancarlo De Carlo, entre otros), que ejercen una influencia profunda en la cultura arquitectónica.

con la herencia los CIAM¹⁸⁰, donde se pretendía valorar la herencia formal del Movimiento Moderno, pues según su punto de vista, debía superarse el esquematismo formal en el que la arquitectura se había sumido gracias a él para quedarse tan solo con su enseñanza metodológica y formal. De esta forma la idea de crisis se convertía en centro de atención, arrastrando en el discurso los términos de tradición, historia, entorno y monumento.

“Hemos tenido que recuperar el significado de la tradición porque, aunque vive implícitamente de las obras arquitectónicas (dado que la Modernidad es siempre un acto de profunda cultura), fue temporalmente dejada de lado en medio de la acción revolucionaria de una polémica que, hubo de teñir toda acción posible para soterrar los obstáculos del culturalismo académico, nostálgico y reaccionario”¹⁸¹.

En este contexto empezó a tomar importancia el concepto de “entorno”. En Italia comenzó a estudiarse de forma minuciosa el urbanismo, más concretamente los centros históricos, según una postura de respeto a éstos y a las relaciones con la realidad social del país, abanderando, pues, Rogers al mando de la revista Casabella, renombrada Casabella-Continuità por él mismo, la preocupación y la reivindicación por armonizar la arquitectura con el entorno preexistente. Emerge así, una corriente de pensamiento que aún la crítica

180 CIAM, Serie de Congresos Internacionales sobre Arquitectura Moderna que se desarrollaron en dos fases, divididas por el intervalo de la Segunda Guerra Mundial: el período de 1930 a 1934 y el período de 1950 a 1955. En estos Congresos se abordaron los principales problemas de la arquitectura y el urbanismo moderno y se plantearon soluciones e ideas que han sido aplicadas ampliamente en todo el mundo.

181 ROGERS, E. N., “Continuità o crisi?”. Artículo publicado en Casabella – Continuità en el nº 215 de abril-mayo de 1957.



Figura 250: Revista internacional de arquitectura. CIAM.

al Movimiento Moderno a la par que propone la reconstrucción de las ciudades a partir de un profundo conocimiento crítico de la historia, y desde la visión de un momento histórico delicado como era la posguerra y las necesidades urbanísticas que en Italia se desencadenaron. Se empieza a concebir la arquitectura como una disciplina social, más allá del arte, capaz de responder a las necesidades de la sociedad, lo que a la vez produce un distanciamiento teórico con respecto a lo que se planteaba en los CIAM, acercándose por contra al pensamiento caracterizado por el *Team X* ¹⁸².

4.1.4 Estrategia formal: posición y giro.

Como consecuencia de una opción arquitectónica no sólo desarrollada y reflexionada, sino también aprendida, el edificio Bankinter nace con vocación de convivir, de compartir espacio con el respeto como condición primera.

“[...] El volumen, que arranca de una planimetría rigurosa en la que se acusan las obligaciones dictadas por lo específico del lugar, se erosiona en el pórtico de entrada mediante una perpendicular a la oblicua citada, dando pie a una nueva relación frontal desde el acceso por Marqués de Riscal, que iba a ayudar a los usuarios del banco a percibir con claridad cuál es la puerta de entrada” ¹⁸³.

Moneo habla de obligaciones del lugar, dando a entender que desde el principio parte de una firme

182 El Team X, fue un grupo de arquitectos y otros participantes invitados a una serie de reuniones que se iniciaron en julio de 1953 en el congreso CIAM IX, desde donde introdujeron sus doctrinas al urbanismo. Se dieron a conocer con el Manifiesto de Doorn, en el que reflejaban sus ideas de arquitectura y urbanismo. Los integrantes del Team X exponían, discutían y analizaban problemas arquitectónicos, de manera que sus escritos no constituían dogmas, sino ideas y opiniones.

183 MONEO VALLÈS, R., “Apuntes sobre 21 obras”. Editorial Gustavo Gili, Barcelona, 2010, pp.47-49

predisposición al respeto por lo que está allí antes de que “él” llegase. De este axioma inicial se esbozan los primeros trazos formales y posiciones: el edificio sería visible desde la Castellana, enfrentando el alzado este del volumen principal paralelamente a ésta. Estudiando obras posteriores de *Rafael Moneo*¹⁸⁴ se observa que en la concepción de éstas, cuanto más constreñido está el espacio, cuantos más condicionantes espaciales se encuentra a la hora de proyectar, más se fija Moneo en la preexistencia, más le cuesta tomar decisiones desde la libertad. Es por ello que probablemente en el caso que nos ocupa, da respuesta con cada alzado a una circunstancia, diseña una solución para cada confrontación, un ritmo y volumetría concretos... De esta forma se crea un modo de conquistar un suelo subordinado a los distintos actores que intervienen. Pero esta integración va más allá de alineaciones y giros relativos. El emplazamiento del edificio dentro de la parcela responde también a una labor de jerarquización de volúmenes y vacíos, un esfuerzo por no absorber, no eclipsar, no conquistar, que pasa por recurrir a las dilataciones espaciales, dotándolas de mayor peso cuanto mayor es la carga histórica del edificio del que se separa. El tratamiento del vacío se convierte en una transición espacio-temporal en el que el peso de la historia vuelve a ser factor determinante.

Se descubre que en el edificio Bankinter existen además, dos formas de materializar ese vacío, dos formas que una vez más son dos soluciones distintas para dar respuesta a dos casuísticas distintas: en el caso del Palacete del Marqués de Mudela se genera una línea

184 Véanse las soluciones analizadas en la presente tesis, o los ejemplos de edificios como el Ayuntamiento de Logroño, o el Kursaal, en San Sebastián, donde la carga urbanística y paisajística es fuerte y en ella se basa el proyecto, mientras la carga histórica desaparece y libera la expresividad formal del arquitecto.

equidistante, un límite intocable, una separación continua según la cual la sede bancaria nunca llega a tocarse con el palacete. Esta separación que se proyecta a fin de mantener las distancias con respecto al acceso del palacete genera sin embargo una tensión poco controlada, ya que da lugar a una equidistancia sin volumen o cuerpo de llegada, sin final del recorrido, que envuelve al edificio y lo rodea, sin preocuparse de establecer diálogo con su entorno trasero ni cuidar los espacios residuales que aparecen, resultado de una volumetría que, como cuerpo, se erige al margen de la geometría parcelaria. Además de la respuesta volumétrica y el posicionamiento dentro de la parcela llama la atención que dentro de un sistema arquitectónico basado en el prisma compacto aparezca en planta un gran cuerpo de fondo curvo.

*"[...] He intentado demostrar que la interpretación del Bankinter no está en el descubrimiento de la arquitectura o del parecido que más poderosamente ha influido en la obra. La nuce del edificio nace de la consideración de unos problemas de arquitectura en un lugar y en una ciudad, y de la clara toma de posición frente al problema del uso del Movimiento Moderno. [...]"*¹⁸⁵

Si bien este razonamiento se fundamenta probablemente en la etapa arquitectónica por la que atravesaba Moneo como arquitecto, etapa de desarrollo de su opción arquitectónica y de madurez constructiva, que sin embargo en el ámbito internacional coincidía, como ya se ha expuesto, con la crisis del Movimiento Moderno por contra de un nuevo auge de los defensores de la tradición, parece más indicado pensar que la aparición de la curva responde más bien a dos criterios: el funcionalista, según el cual la formalización del

¹⁸⁵ RUIZ CABRERO, G., "Sobre Bankinter o ¿un americano en Madrid?". *Arquitectura* (COAM) nº 208-209, 1977, pp. 104-111

espacio interior se refleja directamente en el exterior dependiendo del uso (en este caso, un auditorio), y por otro lado, la intencionalidad notoria con la que el autor se siente libre de diseñar un volumen al margen de las normas del propio proyecto en el punto donde no ha de darse respuesta urbana ni parcelaria a condicionantes preexistentes. Como ya se ha comentado anteriormente, es de destacar la libertad con la que Moneo proyecta siempre y cuando no conviva con condicionantes arquitectónicos, urbanos o paisajísticos.

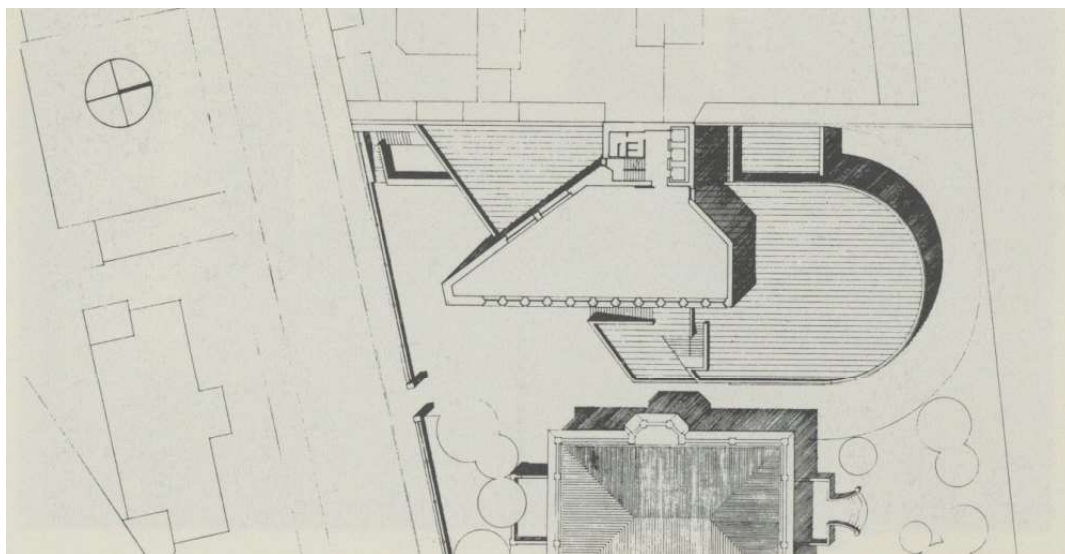
Por su parte, al vacío diseñado para convivir con el edificio de viviendas es claramente distinto, pues nace de un giro de la aparición de la diagonal; este sugerente recurso que Moneo retoma años después en el Ayuntamiento de Logroño, es generador de carácter y se traduce en un cuerpo que intercede con respecto al visitante para trasladarlo a la escala cercana, peatonal. Moneo no encuentra problema en adherirse a algunos de los paramentos de la medianería norte, sintiéndose libre de establecer una distancia con la intención de que el edificio de viviendas “*respire*”, a la vez que nace la proa característica de la intervención.

La influencia italiana lleva a Moneo a hacer uso de un segundo recurso para relacionarse con los edificios de su alrededor: el juego de alturas. A la separación con respecto al Palacete se suma la solución intencionada de no superar en altura a éste, sobre todo a cota cero, donde se produce el acceso. Así, como se aprecia en el esquema en planta con la gradación de grises (más oscuros cuanto mayor altura representan), Moneo propone un volumen de una altura sobre el nivel del suelo, justo en el punto frente al acceso al palacete, para luego ascender una planta más con el volumen situado al norte. El resto de cuerpos siguen elevándose de forma gradual conforme se alejan del

palacete, liberando el acceso a éste en su visión desde el acceso a la parcela. El arquitecto se va desprendiendo de la carga de la escala conforme asciende en altura, quedando así definidas las directrices volumétricas que, apoyándose de la zonificación interior del mismo, darán lugar al edificio.

El tercer recurso de relación del edificio con el entorno es el hueco de ventana. La importancia del hueco de la torre que se enfrenta al palacete no es sólo una referencia racionalista que nos conduzca de forma inequívoca a la arquitectura de Aldo Rossi, pues en el ritmo, proporción y tamaño de éstos reside la intención misma de su diseño. Mientras el Bankinter mira hacia el palacete con huecos regulares de tamaño relativamente reducido, como gesto intencionado de neutralidad respetuosa que genera un espacio interior flexible y libre, la solución del hueco es además una aproximación a los niveles de los que anteriormente se hablaba, una narración en altura acerca de las escalas, las del zócalo opaco que le corresponde al peatón, al nivel de calle, la escala de calle que sirve para establecer comunicación con su entorno próximo, y la escala urbana, la de los huecos que rematan el edificio superiormente y se agrandan para asomarse a la Gran Vía y no pasar desapercibidas, la escala divina.

Estas escalas enfluyen directamente en cómo se percibe el edificio en función de la cercanía, desde la ciudad o desde el propio solar, lo que se traduce en que Moneo las haga diferentes en los tres estratos, y que además las haga crecer hasta llegar a la escala monumental, rasgo que se repite en los tres de los seis edificios que se analizan a lo largo de esta tesis. Es por ello que descubrimos cierta intencionalidad a la hora de proyectar pensando en cómo se va a ser percibido, rasgo que recalca el interés urbanístico de las propues-



tas del racionalismo tardío de los discípulos de Rogers y Rossi, y por supuesto Giorgio Grassi, quien intervendrá según estos mismos principios incluso años más tarde en el Potsdamer Platz. El uso de la seriación de huecos de ventana en (por orden cronológico) el cementerio de San Cataldo, el Edificio Bankinter y el Park Kolonnaden posiciona a sus tres arquitectos en una misma tendencia arquitectónica, pero da a su vez las claves de los principios arquitectónicos que fundamentan las tres intervenciones, así como las particularidades que verdaderamente caracterizan los edificios.

Se observa, primeramente que en el cementerio de San Cataldo, los huecos de ventana tienen una proporción cuadrada. Se trata de no ventanas de la abstracción máxima del hueco que se desprende de carpintería, se mantienen en la misma proporción con respecto al "lleno", representa un fondo-figura, un contraste que no está pensado para relacionarse con el entorno. Es el cubo compartimentado, la arquitectura llevada al extremo. Estos rasgos nos hablan en realidad de la intencionalidad de la arquitectura de Aldo Rossi, de una obra coherente teóricamente, que alude al urbanismo y a la ciudad, a la importancia de integrarse

Figura 251: Planta Edificio. Bankinter, Madrid, Rafael Moneo.

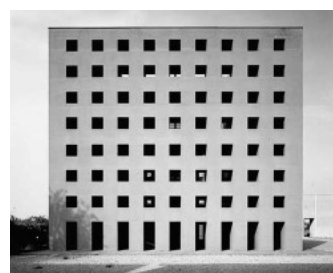


Figura 252: Hueco de Ventana de la Casa de los Muertos del Cementerio de San Cataldo. Modena, 1972. Aldo Rossi.



Figura 253: Detalle de los huecos de ventana que se enfrentan al Palacete del Edificio Bankinter. Madrid, 1972-1976. Rafael Moneo.



Figura 254: Detalle de los huecos de ventana que se enfrentan al edificio de viviendas del Edificio Bankinter. Madrid, 1972-1976. Rafael Moneo.



Figura 255: Hueco de Ventana del Park Kolonnaden en Potsdamer Platz. Berlin, 1997-2002. Giorgio Grassi.

dentro de una trama, pero que en realidad se materializa como elemento exento cuyo ritmo de fachadas no se referencian con ningún elemento del entorno. No hay referencia a escalas salvo por el zócalo de la base, y no está hecha para habitar ni concebida para un determinado uso. Quizá se averigua cierta referencia a los postulados de la Gestalt, una reflexión sobre la ley de la *Prägnanz*¹⁸⁶. Se abogaría a la capacidad del espectador según sus principios de *semejanza*¹⁸⁷, *proximidad*¹⁸⁸, *simplicidad*¹⁸⁹ o el mencionado fondo y figura¹⁹⁰.

El caso del Bankinter es distinto. Para empezar, el edificio se encuentra inmerso en un entorno urbano consolidado y fuertemente condicionado. Moneo establece una conexión real entre su edificio y los de alrededor a través de los huecos, pues da una respuesta a cada fachada, o mejor dicho, a cada situación o preexistencia. Así, mientras de cara al palacete encontramos unos huecos apaisados con aparente ausencia de carpintería, enmarcados por el abocinamiento de

186 Esta ley afirma la tendencia de la experiencia perceptiva, de nuestro cerebro, a adoptar las formas más simples posibles. Las partes de una figura que tiene "buena forma", o indican una dirección o destino común, forman con claridad unidades autónomas en el conjunto. Esta ley permite la fácil lectura de figuras que se interfieren formando aparentes confusiones, pero prevaleciendo sus propiedades de buena forma o destino común, se ven como desglosadas del conjunto.

187 Principio de la Semejanza: Nuestra mente agrupa los elementos similares en una entidad. La semejanza depende de la forma, el tamaño, el color y otros aspectos visuales de los elementos.

188 Principio de la Proximidad: El agrupamiento parcial o secuencial de elementos por nuestra mente basado en la distancia.

189 Principio de simplicidad: Asienta que el individuo organiza sus campos perceptuales con rasgos simples y regulares y tiende a formas buenas.

190 Principio de la relación entre figura y fondo: Establece el hecho de que el cerebro no puede interpretar un objeto como figura o fondo al mismo tiempo. Depende de la percepción del objeto será la imagen a observar.

las jambas y dinteles que se encrustan en el cerramiento, forzando una abstracción no tan neutra como la de Rossi, pero que pretende una referencia no competitiva con la arquitectura del palacete, de cara al edificio de viviendas los huecos se “domesticar” se aproximan a una arquitectura más cercana a la vivienda y por ello solo cambia su proporción, adquieren carpinterías y eliminan de su forma los abocinamientos.

En el caso de Grassi la repetición indiscriminada del patrón de hueco puede interpretarse más como una lectura urbana del entorno, que como una adaptación o respuesta a lo que envuelve el edificio. Las Ventanas poseen carpinterías, sus vidrios ya no pretenden ser una ausencia de materia, pues se visten de cristal y reflejan el entorno, dando la sensación de querer hacer referencia a él más que de pretender ser visto de una determinada forma.

Moneo demuestra así su posicionamiento dentro de un racionalismo que efectivamente mira lo que le rodea, da respuesta a aquel urbanismo del que hablaba Rossi sin perder su autonomía, ni tampoco la identidad, como podría interpretarse del edificio de Giorgio Grassi.

Con respecto a las formas, el modo peculiar de actuar frente a la zonificación, caracterizando cada espacio con una expresión volumétrica singular, conjuga, por su parte, la compacidad del volumen con la particularidad de la diagonal en un “*todo*” armónico. Los conceptos de compacidad, materialidad y calidad constructivas, y caracterización volumétrica de espacios, habían sido objeto de estudio del propio Moneo a través de distintas obras de Aldo Rossi, en la obra de F. L. Wright y en la Escuela de Ingeniería de Leicester de James Stirling respectivamente. Decía Moneo acer-

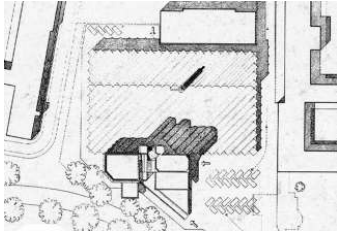


Figura 256: Planta de conjunto de la Escuela de Ingeniería de Leicest. Inglaterra, 1959-1963. James Stirling.



Figura 257: Vista Exterior de la Escuela de Ingeniería de Leicest. Inglaterra, 1959-1963. James Stirling.

ca de la Escuela de Ingeniería de Leicester, inaugurada en 1959:

*"[...] al dinamizarlos mediante un potente giro que hace de la diagonal del rectángulo un elemento clave: es el encuentro entre la diagonal y el perímetro el que dará lugar a un inesperado perfil que se convierte en el rasgo formal más acusado de la obra. La condición abstracta de esta arquitectura se refuerza al no establecer distinción alguna entre los elementos verticales y oblicuos del cerramiento: todo aquí es volumen. [...]"*¹⁹¹.

Tanto en el edificio Bankinter como en la Escuela de Ingeniería se convierte en propósito principal el ir resolviendo condicionantes particulares de manera autónoma sin perder el fondo del proyecto como unidad. Así coinciden en estos proyectos la forma de dinamizar diagonalmente el edificio, la manera de tratar la piel exterior constructivamente o el tratamiento de los detalles de las ventanas, y se diferencian quizá en la concepción esencial de los mismos: Moneo lo hace desde la planta, Stirling desde la sección.

4.1.5 Presencia, conexión, respeto.

De la estrategia formal inicial se dibuja el acercamiento, la convivencia, se define la intención proyectual, se genera la imagen del edificio másico, rotundo y compacto que resulta finalmente, el tratamiento del "lleno". Pero ha de hacerse un alto para hablar sobre el tratamiento del vacío, un vacío que se impone siempre como elemento compositivo intencionado, que marca ritmos, volúmenes o puntos clave.



Figura 258: Larkin Building Buffalo (Nueva York), 1903-1905. Frank Lloyd Wright.

¹⁹¹ MONEO VALLÈS, R., "Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos". Servicio de Publicaciones Actar, Barcelona, 2004, pp.20-22

Sin embargo no estamos hablando de un tratamiento unitario porque, si el volumen (la masa) habla de posicionamiento y relación, el vacío habla de intención y referencias: intención como modo de relacionarse y mirar hacia el entorno en función de dónde se mire, y referencias como expresividad de la experiencia, del conocimiento del panorama arquitectónico cohetáneo y del inmediatamente pasado por parte de Moneo. Dentro del tratamiento del vacío hemos de considerar tres tipos, que provienen de experiencias distintas, ya que cada circunstancia parece estar directamente relacionada con una referencia arquitectónica. Así, cuando hablamos de los huecos de ventana haremos irremendible referencia a Aldo Rossi; cuando hablemos del “mordisco” de acceso al edificio, hablemos de Alvaro Siza; y cuando hablemos de espacios intersticiales que modulan la relación entre edificios, hablemos del propio Moneo, que es una experiencia arquitectónica en sí.

Aunque aparentemente sea contradictorio aunar en un mismo edificio los nombres de Rossi y Siza, el Bankinter se materializa como expresión de la situación arquitectónica de su tiempo, una arquitectura que, durante los años 50 se debatía entre partidarios y detractores de un Movimiento Moderno que parecía haberse estancado. Moneo es testigo en primer plano del debate, pero aunque se adivina una cercanía más explícita hacia los postulados urbanicistas de Nathan Rogers y su discípulo y colaborador, Aldo Rossi, no deja de ser admirador de la arquitectura del portugués, al que el propio Moneo califica como “*quintaesencia*” del Movimiento Moderno, la evolución de Le Corbusier, la representación de la arquitectura más emocional, más sensorial.

La figura de Rossi se adivina en el tratamiento de los huecos, de la seriación de las ventanas. Apuesta con firme convicción por la reconcepción de la arquitectura como ciencia positiva, al servicio de las sociedad. Moneo la describe como la “[...] *voluntad de un diálogo con la realidad, con la sociedad a la que la arquitectura sirve, y por ende de su deseo de resolver el problema que para una actitud teórica [...] supone la aceptación del contexto*”¹⁹². La pregunta es qué hay de esta afirmación en el edificio Bankinter.

El ejemplo inmediato en el que se piensa es el Cementerio de San Cataldo en Modena, y más concretamente en la Casa de los Muertos, por la conexión formal y la solución constructiva. Sin embargo y aunque siempre enmarcados dentro del racionalismo, el origen de la respuesta de ambos edificios viene de situaciones bien distintas.

De un lado, Rossi busca con su obra las sensaciones que producen los contrastes: hueco-vacío, juego de escalas, segregación, repetición, desplazamientos, geometrías canónicas, ejes de simetría... elementos que de alguna manera, según Moneo, aluden a la historia, desde edificios tan tempranos como el Proyecto del Complejo Residencial San Rocco, su arquitectura va evolucionando hacia una abstracción compleja, más originada desde la emoción que desde la ciudad como inicialmente proponía en su celeberrima obra de juventud *“L’Architettura della città”*¹⁹³. En este último contexto nace el citado cementerio. Remárquese que éste se comenzó a construir muy poco antes (1971-1985) que el edificio Bankinter (1972-1976), por lo que más que una referencia arquitectónica, la obra de Rossi es un

192 MONEO VALLÈS, R., “Sobre la noción del tipo”. Rafael Moneo 1967-2004. El Croquis, 2004.

193 ROSSI A., “L’Architettura della città”. Citta’ Studi Edizione. Milán, 1966

cohetáneo racionalista, tendencia que tardíamente aterrizaba tanto en España como en Italia, lo que explica la construcción de edificios bajo su influjo aún entre los años 70 y 80, cuando ya se había abandonado en el resto de Europa.

A la hora de la elección del material, el arquitecto gira su mirada hacia el Palacete que da fachada a la Castellana, con el cual, Moneo decide llevar a cabo un paralelismo material. Los edificios de Moneo utilizan materiales que se han utilizado tradicionalmente para construir en la zona donde dichos edificios se sitúan, y la justificación de que las propiedades de estos materiales están avaladas por la historia y el paso del tiempo, así como por la subsistencia a los agentes climáticos. Dicha utilización de materiales “cercanos” forma parte también del concepto de que el edificio parezca llevar mucho tiempo construido, para evitar el contraste con la arquitectura existente o local. Según cuenta el propio arquitecto,

“El palacete era un edificio que alternaba el uso de ladrillo prensado, un material muy utilizado en la arquitectura madrileña de la segunda mitad del siglo XIX, con guarniciones de piedra arenisca. Y así, si pretendíamos una buena vecindad, y cierto que la pretendíamos, el ladrillo prensado parecía la única opción posible, y rápidamente optamos por él. [...] El material -el ladrillo- se convierte en auténtico protagonista y la construcción de un muro es prueba de cuál es el grado de conocimiento que de su disciplina tiene un arquitecto. [...]”¹⁹⁴.

Durante los años 50 y 60 Moneo estudió muy cuidadosamente a Frank Lloyd Wright, y gracias a ello podemos ver que gran parte del conocimiento y las conclusiones, pero también las imágenes retenidas

¹⁹⁴ ROSSI A., “Autobiografía Científica”. Gustavo Gili, 1998.



Figura 259: Monasterio del Escorial. Madrid, 1563-1584. Juan de Herrera.

quedan reflejadas en su obra en lo que al uso de los materiales se refiere, siempre de una manera pulcra y clara. Moneo recurre al ladrillo propio de la Castellana pero su uso no imita formas, ni es deudor de los estilos neoclásicos de primero de siglo, sino que es resultado de la abstracción formal, del recurso al material más elemental y al más austero de los sistemas constructivos tradicionales que se radicaliza, que ejerce de gran muro sólo roto por el ritmo de unos negros huecos que en ningún caso hablan de lo que sucede dentro.

4.2 ENTRE EL ORDEN CLÁSICO BARROCO Y LA ALEATORIEDAD CONTROLADA DE LA FORMA. FACHADA DE LA AMPLIACIÓN DEL AYUNTAMIENTO DE MURCIA. POSICIÓN E INTENCIÓN.

Cuando Moneo se enfrenta al encargo de la construcción de la ampliación del Ayuntamiento de Murcia, se encuentra con muchos condicionantes impuestos por las preexistencias que allí se hallaban. El proyecto se desarrolla en la Plaza del Cardenal Belluga, con el Palacio Episcopal a un lado de la plaza y la fachada barroca de la Catedral de Santa María al frente. Todos estos condicionantes, con un alto valor histórico y un gran carácter representativo dentro de la ciudad de Murcia, hacen que Moneo considere la aproximación al proyecto desde dos enfoques principales: El proyecto de fachada hacia dentro y el Proyecto de fachada hacia fuera. Se deben plantear dos líneas de proyecto simultaneas, el edificio para los usuarios (funcionarios, operarios, trabajadores, etc.) y para los habitantes de Murcia, el edificio como parte de la urbe, como entidad propia y como un nuevo hito físico dentro de la plaza.

Al enfrentarse al entorno urbano, Moneo se encuentra con dos agentes principales, la catedral y el palacio episcopal, ambos representantes del poder religioso presente en la ciudad de Murcia. La catedral de Santa María, consagrada en el siglo XV, sufrió varios añadidos y modificaciones durante los siglos XVI y XVII, como la torre-campanario o la adhesión de nuevas capillas, de esta manera se trata de una construcción de estilo gótico con añadidos renacentistas, barrocos y neoclásicos.

Algunas partes sufrieron reformas y añadidos hasta el siglo XVIII como la nueva fachada o imafronte, que tras los daños sufridos por la anterior, fue diseñada por el arquitecto Jaime Bort para convertirse en el nuevo rostro de la catedral. El arquitecto la diseñó como un retablo de piedra abierto a la plaza, concepto que siglos después utilizará Moneo para su retablo postherreriano que configurara la fachada del Ayuntamiento. La superposición de columnas en la fachada barroca, se asemejará a la logia que más tarde utilice Moneo en su fachada-retablo.

Al hablar de retablo postherreriano en la obra de Moneo, se hace referencia directa a la arquitectura herreriana, iniciada por el arquitecto Juan de Herrera con la construcción del Monasterio del Escorial y que se caracteriza por haber surgido en contra del exceso del gótico y la plateresca, siendo un estilo grandioso y severo, con muros resistentes y ausencia de decoración. Se entiende por tanto que el estilo postherreriano es una referencia actual a las influencias en el estilo de esta corriente de finales del S XVI.

Con la construcción de la nueva fachada de la catedral, se llevó a cabo una remodelación de la plaza, con el fin de embellecer el entorno del templo. Para ello



Figura 260: Fachada de la Catedral de Santa María. Murcia, 1754. Jaime Bort.

se produjo la demolición de la Mansión del Marqués de los Vélez y se construyó el nuevo palacio episcopal, con una fastuosidad acorde a la nueva fachada barroca diseñada por el arquitecto Jaime Bort. Su construcción se lleva a cabo entre los años 1748 y 1768 y está al cargo de los arquitectos José López y Baltasar Canestro. Se trata del principal palacio barroco de la ciudad con su fachada principal volcando sobre la plaza del Cardenal Belluga. El balcón principal de la fachada servirá a Moneo para indicar a que altura debe ir el balcón de la fachada del consistorio, igualando así los poderes religioso y civil.

La fachada de Murcia, en comparación a otras propias del Barroco, es de menor escala, pero no por ello de menor importancia. Robert Venturi asignó a la fachada de la catedral de Murcia en su libro *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*, aspectos propios de las grandes catedrales, pero todos ellos conjugados en un mismo frontal...en una misma fachada, de ahí la importancia de la misma, con valores musicales y escenográficos insuperables, según comenta Elias H. Albaladejo en su libro, *La Fachada de la Catedral de Murcia* (1990, p.17). Venturi explica este hecho por medio del concepto de "Inflexión", ya que, en el Imfronte de la Catedral, se dan al mismo tiempo la conjugación del frontispicio y el hastial, así como el doble concepto de portada y fachada. Todo esto conjugado en una obra total y absoluta. ¿Podríamos comparar este concepto de Inflexión o "todo en uno", con una idea preprogramada en los recursos compositivos y funcionales en la fachada de la Ampliación del Ayuntamiento de Murcia de Moneo?...podríamos decir que sí. Como veremos a continuación, sabemos que la fachada de Moneo reúne muchísimos recursos compositivos, dejándose aunque parezca raro afirmarlo pocas

libertades compositivas, por lo que la idea Primigenia de este proyecto como veremos más adelante, es resultado de su experiencia y preparación.

En el resto de la plaza encontramos: en un lado una serie de viviendas privadas cuya construcción se lleva a cabo durante los siglos XIX y XX, de estilo ecléctico y modernista y en el solar que ocupará el Ayuntamiento se encontraba hasta su demolición en denominado Palacio del Doctoral La Riva.

La plaza de diseño barroco se concluyó en la segunda mitad del siglo XVIII, siguiendo una división de espacios según sus usos. La plaza sufrió diferentes remodelaciones durante los siglos hasta llegar a 1995 donde Moneo proyecta la actual plaza, al estilo italiano, sin ser completamente horizontal, y donde el espacio se abre al peatón.

“Una buena piazza es rara vez plana, evita siempre la horizontalidad estricta”

Diferentes ejes recorren ahora la plaza uniendo los accesos de los diferentes edificios con el centro de la misma, menos con el Ayuntamiento de Moneo, pues el acceso se produce de manera lateral, cediendo todo el protagonismo de la fachada al espacio público.

4.2.1 La logia como recurso de frontalidad. El retablo herreriano. Sección y frontalidad.

La logia es un elemento arquitectónico, utilizado ampliamente en la arquitectura, sobre todo en el renacimiento italiano. Se constituye como una galería o pórtico abierto por uno de sus lados al menos y sostenido por arcos o columnas. Puede encontrarse a nivel



Figura 261: Logia del Ayuntamiento de Murcia. Murcia, 1998. Rafael Moneo.

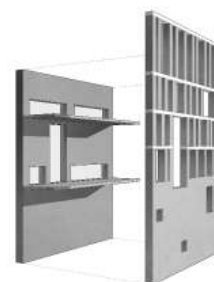


Figura 262: Separación de los planos de la fachada del Ayuntamiento de Murcia.



Figura 263: Materialización de la separación de los planos de fachada en el Ayuntamiento.

del suelo o en cotas más elevadas.

Moneo utiliza la logia en el proyecto del Ayuntamiento como una declaración de intenciones, con este elemento pretende marcar distancias y separarse, por una parte de la plaza y la Catedral y por otra del edificio ya existente del consistorio. La logia se convierte también en un reconocimiento a la importancia y el peso representativo de los edificios de los que pretende separarse.

El proyecto interior, el que se convierte en una solución disciplinar a un programa y unas necesidades, no se relaciona de manera directa con los edificios de mayor entidad histórica, sino que lo hace siempre a través de un velo, de un filtro, en este caso a través de la logia. El único alzado donde no encontramos logia alguna es el de la calle Frenería, donde se encuentra el acceso lateral y el edificio simplemente se enfrenta a un edificio de viviendas, reforzando así el carácter secundario que Moneo otorga al acceso de su edificio, no sólo no lo coloca en la fachada principal, sino que además lo sitúa en la calle con menor carácter arquitectónico y peso histórico.



Figura 264: Sistema de logia en los palacios de Venecia



Figura 265: La Tourette, Lyon, 1957-1960. Le Corbusier.

La fachada principal es una gran logia, hasta el punto de que podemos hablar de dos fachadas independientes, una fachada interior y funcional y una fachada exterior y formal, que no coinciden en altura pero tienen su punto de encuentro en el balcón principal. Moneo fuerza la logia hasta el punto de encontrarnos con dos fachadas diferenciadas, se dilatan los elementos y las fachadas no forman un único elemento, sino que se limitan a coexistir y quedar unidas a través del gran balcón.

El recurso de la logia es ampliamente utilizado a lo largo de la historia de la arquitectura, desde las

construcciones de los antiguos templos griegos y los primeros teatros romanos, pasando por los palacios de la Venecia del S XVI, hasta llegar a la Casa del Fascio en Como, donde Terragni utiliza la logia para enmarcar una arquitectura singular, de la misma manera que Moneo lo hace con la Catedral. Otro proyecto donde se utiliza la fachada para enmarcar arquitecturas es en La Tourette de Le Corbusier, donde también aparece la logia coronando el edificio. En todos estos casos a lo largo de la historia, la logia aparece como un espacio de transición entre el interior y el exterior, tamizando una relación directa y creando diferentes ambientes, según la relación histórica del edificio con su entorno.

La logia es un recurso que aparece en numerosas ocasiones en la obra de Moneo, como en el edificio de previsión española, donde existe un amplio espacio de transición entre la fachada interior y la exterior o en el Ayuntamiento de Logroño, donde Moneo crea un gran espacio porticado .

Mientras que en todos los ejemplos de logia que hasta ahora se han expuesto, esta tiene un carácter regular y seriado, en el Ayuntamiento de Murcia esta seriación solo se produce en una de sus fachadas. Moneo utiliza la logia como recurso lingüístico, apareciendo esta únicamente en las fachadas que están en contacto directo con edificios con cierto carácter arquitectónico o histórico, como el antiguo ayuntamiento o la catedral.

En la fachada que vuelca sobre la calle San Patricio se separa de la calle, toma distancia para poder observar, para crear un espacio de transición entre la calle y su edificio. Al separarse del antiguo consistorio, se le otorga su propio lugar dentro de la trama urbana, se le concede un papel como identidad propia y se



Figura 266: Logias (Galerías) de la fachada posterior del ayuntamiento de Logroño.

reconoce el carácter representativo de la propia construcción, así como su valor arquitectónico y patrimonial. Al separarse de la calle con la logia, aparece un juego de luces y sombras que constituyen ese espacio intermedio como un lugar con identidad propia, como un paso previo al edificio de la ampliación del Ayuntamiento. Pero en la fachada principal, estos “pórticos” no son regulares ni sus pilares equidistantes, sino que Moneo compone una fachada con un ritmo diferente, donde estos pilares se conjugan de una manera más arbitraria. Se convierte en una respuesta hacia una trama urbana desde un sentido conceptual.

Moneo desarrolla la logia con dos planos, uno que se convierte en una piel como cobertura de edificio y una segunda piel que responde al entorno urbano, dando lugar a espacios intersticiales de relación temporal. La segunda piel de la logia se construye desde el vacío, utilizando la extracción de volúmenes prismáticos de una fachada plana para conjugar su forma final. El elemento de la piel interior que es resultado directo de los usos programáticos no tiene una relación directa con los edificios que le rodean. Es en este momento cuando aparece una piel exterior, sin una funcionalidad constructiva, sino conceptual, artística e histórica. Esta es la fachada que otorga un carácter arquitectónico y donde Moneo revela toda su intencionalidad, se convierte en el rostro que vuelca sobre la plaza. De esta manera el arquitecto utiliza una logia más contenida en su forma en la calle San Patricio, pero al realizar la logia enfrentada a la catedral, explota las posibilidades conceptuales y formales de este recurso arquitectónico, dando lugar a una fachada libre, frente a una planta constreñida.

La logia de la fachada principal, crea un espacio intersticial, con un carácter único y que vuelca sobre

la plaza del cardenal Belluga. Este espacio de gran calidad por las vistas que ofrece, no es en realidad un espacio de mucho uso, pero tiene un carácter muy marcado, separa de manera física lo que ocurre en la plaza y lo que ocurre en el Ayuntamiento. Se convierte así la logia en un elemento clave que marca el carácter del edificio.

En la obra del Ayuntamiento de Murcia podemos percibir como el retranqueo físico de la fachada se produce como un gesto que propicia la observación de la Catedral de Santa María. Como resultado de este retranqueo aparece un nuevo volumen en la fachada, una nueva pieza resultado del desdoblamiento de esta, dando lugar a dos cuerpos independientes en cuanto a forma y concepto y únicamente unidos de manera constructiva. Moneo consigue generar una nueva arquitectura al separar las dos fachadas, entiende un elemento tradicional como el cerramiento desde una perspectiva que lo convierte en el rostro representativo del edificio, como la cara que presenta su obra ante la ciudad en la que se construye.

La intencionalidad de Moneo es clara a la hora de manifestarse en su obra en Murcia, perdiendo su privilegio de edificio representativo frente a un entorno histórico, mostrando respeto hacia los siglos de historia que le rodean y ante la enorme carga emocional que presenta el entorno en el que se encuentra en la identidad de la ciudad de Murcia. Lo hace de una manera tan profunda que la fachada pierde toda su identidad y se desdobra en varios planos, pasando de poseer como fachada un carácter constructivo a transformarse en un conjunto de planos que contienen la intencionalidad de un rostro que mira hacia la historia. Moneo quiere realizar un trabajo que desde el respeto y la admiración ante los arquitectos que allí actuaron

antes que él, merezca un lugar en la plaza del cardenal Belluga. Convierte así el Ayuntamiento en una nueva ventana que otorga una perspectiva renovada a los enclaves históricos de la ciudad de la Catedral y el Palacio episcopal.

En el Ayuntamiento de Murcia, Moneo se separa físicamente de la fachada como protección de la fachada interior, a través de una serie de elementos que componen el espacio existente entre el edificio y el espacio urbano. No existe una relación directa entre el interior del edificio y el entorno que lo rodea, sino que esta relación se produce a través de un espacio intersticial, un espacio de relación que no está destinado a un uso concreto, que no tiene una función programática determinada, pero que se convierte en el espacio clave para entender el desarrollo conceptual de todo el proyecto. Es este espacio el que crea la separación entre ambas fachadas y el que a la postre otorga al Ayuntamiento su carácter diferenciador como trabajo de arquitectura.

Para entender la logia en el trabajo de Moneo es necesario entender la función primigenia de este elemento en la arquitectura italiana del renacimiento. La época que el arquitecto pasa en Roma en su juventud, influirá de manera decisiva en su trabajo posterior, no solo por la influencia de la corriente de la *tendenza italiana*, sino por el estudio que Moneo realiza de otras arquitecturas anteriores, como las de orden clásico tanto romano como griego y los edificios renacentistas presentes en la ciudad de Roma y esparcidos por toda Italia, entre ellos los palacios venecianos, construcciones donde la logia se hace presente de manera rotunda. Este elemento aparece en las primeras etapas del renacimiento italiano con gran fuerza y desde entonces se desarrolla a lo largo de los siglos, aunque se trate de un elemento constructivo tomado de los órdenes clási-

cos. Esta formado por una galería o corredor que esta abierta al menos en uno de sus lados al exterior y que se forma por arcos y se soporta por columnas. En la obra de moneo los arcos han dado paso a una simplificación conceptual donde se ha utilizado un sistema arquitebado, formado por una distribución irregular de pilares. Aunque en la arquitectura italiana era característico de las logias el poseer numerosos adornos, Moneo no utiliza artificio formal alguno, se produce el adorno a través del movimiento de los pilares. Por norma general las logias se utilizaban en edificios oficiales, nobles o con gran carácter representativo, lo que la convierte en el elemento arquitectónico idóneo para ser utilizado en este proyecto. La logia es un elemento ampliamente utilizado por Moneo en su obra, como en el edificio de la Previsión Española de Sevilla, ciudad donde también existen ejemplos notables en los que aparece este elemento, como puede ser el edificio del Ayuntamiento de Lebrija o la fachada de los Ayuntamientos de Dos Hermanas y Sevilla.

Con la logia del Ayuntamiento de Murcia, Moneo se asoma a la plaza del Cardenal Belluga, y este gesto es tan pronunciado que acaba generando dos fachadas, la fachada activa y la fachada significativa, entendiendo la fachada activa como una mas funcional, que responde a las necesidades programáticas y la significativa como la fachada convertida en rostro, en la que el papel del programa no queda reflejado, pero que posee un desarrollo conceptual mucho más importante. Mientras la fachada activa se definió en las primeras etapas del desarrollo del proyecto, la fachada significativa sufrirá numerosos cambios, antes de que Moneo decida cual será su estructura formal final.

Moneo se encuentra con gran cantidad de problemas a la hora de aceptar el reto de construir la am-

pliación del Ayuntamiento de Murcia, no solo por los precedentes que existían tras el concurso que se había realizado y cuyo ganador nunca llegó a realizar el proyecto, sino porque se enfrentaba a un proyecto situado en la plaza con más carácter de toda la ciudad de Murcia, cualquiera que fuese su intervención en ella sería ampliamente observada, analizada y criticada. Debía “pegar sin dar golpe” realizando un proyecto y un edificio lo suficientemente rotundo y con el carácter que el encargo requería, pero sin desestabilizar el equilibrio que debía existir en la plaza, pues no debía ser algo que rompiera la estructura existente y se convirtiese en un edificio hito, que desentonase con su entorno. Con todos estos condicionantes y realizando un análisis exhaustivo del entorno, en cuanto a forma, historia y arquitectura, Moneo realiza el proyecto de la ampliación del Ayuntamiento de Murcia, comenzando la obra en 1993 y finalizándose en el año 1998.

Se consigue realizar un proyecto de manera que dos edificios conviven al mismo tiempo, el edificio que se ve y el edificio que se habita. Mientras el edificio habitado resuelve todas las exigencias del programa del Ayuntamiento, como pudiera ser oficinas, despachos y salas de conferencias, el edificio que se ve, la fachada, no cumple ninguna función de programa concreta, más allá de acoger el balcón principal, pero si cumple una función de rostro y entidad, convirtiéndose en una antesala de lo que dentro ocurra. Aunque en otros proyectos de Moneo como pueda ser el edificio de Previsión Española o la sede de Bankinter, si existe una relación directa entre las fachadas exteriores e interiores, lo que ocurría en el interior podía apreciarse desde la forma de la fachada, no es así en el edificio de Murcia, donde la separación y división de los espacios interiores no se reflejan de manera alguna en la fachada exte-

rior, pues no tienen el mismo tamaño, los mismos niveles o las mismas subdivisiones, se trata entonces de dos cuerpos independientes que encuentran su nexo de unión en el balcón principal, único punto por el que el interior del edificio se asoma a la fachada exterior, convirtiéndose así en el lugar donde exterior e interior fluyen de una manera directa. El balcón principal, es situado a la misma altura a la que se sitúa el balcón principal del palacio episcopal, de esta manera el arquitecto iguala y equipara el poder civil con el poder religioso, reclamando para si en cierta manera, parte del protagonismo que hasta entonces ostentaba únicamente el poder religioso, consiguiendo que ambos se conjuguen y se conviertan en protagonistas de la vida pública de la plaza y la ciudad.

Moneo llega a separarse tan radicalmente del exterior de su edificio que se encuentra ante la tesitura de que puede que desde el interior se pierda un entorno tan significativo como la Catedral de Santa María. Es en este punto donde el arquitecto debe encontrar una manera de conjugar ambas estrategias, la separación del exterior a modo de respeto y la inclusión del entorno exterior en el interior para aumentar la calidad espacial y la riqueza visual. Para resolver este asunto el arquitecto utiliza en los balcones de los despachos y oficinas volcados sobre la plaza, un vidrio de aumento, que consigue que desde estos la Catedral se perciba de un tamaño mucho mayor al que realmente posee, consiguiendo así que esa distancia marcada desde el respeto y la separación de espacios que se había producido no se perciba desde el interior, y no suponga un detrimento de la calidad de los espacios de trabajo que dentro se encuentran.

A lo largo de las tres obras estudiadas en la tesis, Moneo se enfrenta a un entorno con un carácter histó-



Figura 267: El entorno urbano de la Plaza del Cardenal Belluga posee una gran carga histórica y representativa.

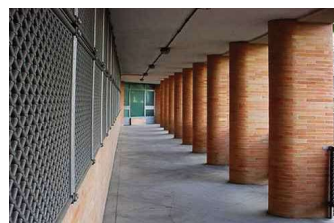


Figura 268: Logias (Galerías) de las fachadas principal y posterior Sede Previsión Española. Sevilla.



Figura 269: Acceso al Ayuntamiento de Murcia por la calle Frenería.

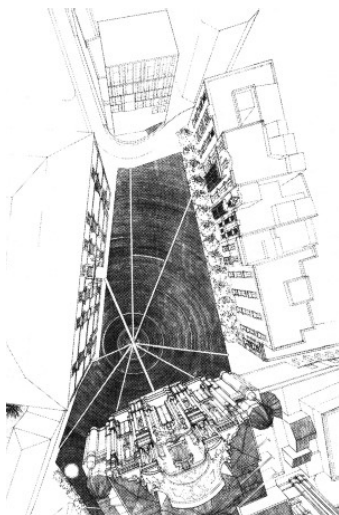


Figura 270: Nuevo diseño del pavimento de la plaza realizado por Moneo.

rico más o menos marcado o de una importancia mayor o menor, como puede ser el palacio decimonónico en la Castellana con la sede de Bankinter en Madrid, la Torre del Oro con el edificio de la Previsión Española en Sevilla o la Catedral de Santa María con la ampliación del Ayuntamiento en Murcia. En todos estos momentos aparece algo que podemos llamar “Tensión Histórica” y es que cuanto más importante es el entorno histórico y una relación de mayor fuerza existe con él, más se separa Moneo en la fachada. De esta manera podemos observar que mientras entre la sede de Bankinter y el palacio apenas existe esta tensión y por tanto no existen planos diferenciados en la fachada, en el edificio de la Previsión Española ya existe una tensión histórica importante con la Torre del Oro y es por tanto que Moneo separa su fachada en diferentes planos, apareciendo entonces la logia, pero al situarnos en Murcia y su relación directa y total con la fachada de la catedral, la tensión es tal que los planos de fachada se separan hasta convertirse en dos fachadas diferentes, en dos cuerpos separados. De esta manera es como Moneo, con el lenguaje arquitectónico, responde a los condicionantes históricos que encuentra a la hora de enfrentarse a sus encargos.

A la hora de desarrollar las diferentes fachadas del Ayuntamiento de Murcia, si nos centramos en las fachadas laterales, podemos observar claramente como cuando Moneo se enfrenta a una arquitectura más sencilla como el edificio de viviendas de la calle Frenería utiliza un lenguaje racionalista, mientras que al enfrentarse a un contexto más histórico utiliza un lenguaje más conceptual.

4.2.2 Desarrollo aleatorio y musical como apoyo conceptual.

La musicalidad de la fachada de Moneo, el proceso estocástico en la composición formal.

Al referirse a la composición de la fachada de la ampliación del Ayuntamiento de Murcia, en múltiples ocasiones se hace referencia a su musicalidad y las reminiscencias presentes en la misma de un posible pentagrama. Al hablar de música como lenguaje compositivo, se hace referencia a un concepto mucho más profundo y menos directo que un simple pentagrama o representación gráfica de las diferentes notas. Para entender la utilización de la música en la conformación del rostro del edificio de Moneo, es necesario entenderla como un lenguaje, con sus propias reglas y cadencias, que en este caso, a través de la composición se transforman en Arquitectura. Se convierte así el lenguaje compositivo en el vehículo que consigue unir dos disciplinas con grandes raíces matemáticas, como la Música y la Arquitectura, ambas constituidas sobre los cimientos del pensamiento racional y máximos exponentes de la intuición como agente creador.

Para entender los ritmos de la fachada de Moneo, primero es necesario desglosar el origen de la fachada de La Tourette de Le Corbusier y la influencia que el músico y arquitecto Xenakis sobre ella tuvo.

Con “*El Modulor*” Le Corbusier tiene la intención de definir una medida armónica a una escala humana, que fuera aplicable a la arquitectura y la mecánica. El concepto se basa en una serie de proporciones, ratios y divisiones por intervalos de la proporción humana que formen un sistema por el cual dividir el espacio. Existe



Figura 271: Iannis Xenakis (1922-2001)

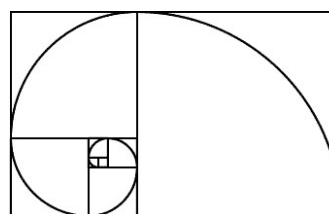


Figura 272: Geometría que forma la Divina Proporción o Sección Aurea.

en este desarrollo una relación directa con La Divina Proporción o la Sección Aurea, que ha aparecido en la Arquitectura, las matemáticas y la Música durante siglos. Aunque el sistema de Le Corbusier resultó ser poco flexible, las permutaciones de sus series iniciales creaban rápidamente medidas de proporción alternativas, convirtiéndolo en un sistema con el cual Xenakis podría trabajar para el desarrollo de sus teorías sobre los sistemas estocásticos.

“Sistema Estocástico: determinado por el azar, distribución de probabilidad indeterminada o patrón que puede ser analizado estadísticamente sin predecirse de manera precisa”

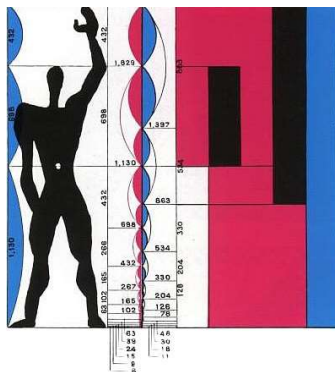


Figura 273: El modulor de Le Corbusier.

La propia experiencia interdisciplinaria de Le Corbusier y su predisposición al diseño sistemático y seriado conforman el ambiente perfecto para la incubación del lenguaje estocástico. El arquitecto se dedicó a estudiar la arquitectura de la Antigua Grecia con el fin de encontrar ejemplos donde apareciera la sección aurea. El sistema de El Modulor nació de la idea de que las proporciones matemáticas podían aparecer en el ser humano, en los objetos artificiales y en diversas representaciones de la naturaleza. Xenakis utilizó el método de Le Corbusier para unificar el trabajo aportado por varios arquitectos para la realización de la Unité d'Habitation de Marsella. En este proyecto el valor de la técnica es su versatilidad para conectar y unificar distintos diseños realizados por diferentes expertos más que su valor como una herramienta generativa. Se presenta como una metodología capaz de unificar elementos diferenciados, por lo que Xenakis reconoce su potencial a la hora de aplicarse a la composición musical. Tras resolver un problema existente con las vigas y el hormigón a través de sus cálculos, Xenakis consiguió que sus teorías empezaran a implantarse

en el campo arquitectónico. Le Corbusier combinaba elementos heterogéneos y partes independientes en el diseño de un único edificio, desplegando elementos formales y materiales de acuerdo a su intuición, confiando en la proporción como elemento unificador.

Xenakis desarrolla sus teorías a la hora de trabajar en la fachada de La Tourette, consiguiendo según palabras de Le Corbusier, *“superficies musicales de vidrio”*. Xenakis utiliza el Modulor para obtener una progresión de rectángulos de la misma altura y diferentes anchuras, formando filas de densidad cambiante para conseguir una apariencia asimétrica. Expande el diseño a diferentes plantas, conectando su diseño con la polifonía musical. *“Xenakis ha resuelto un problema arquitectónico con una solución musical, un estudio polirítmico detallado con la luz y la sombra como rango dinámico”* (Matossian, 1986). El éxito estético de la solución no recae en la arbitrariedad, sino en la proporción fundacional y las bases matemáticas que permiten que un proceso seriado y estocástico opere de manera fluida a través de distintas disciplinas.

De la misma manera que la intuición, la proporción, la composición musical y la técnica dan forma a la fachada de La Tourette, todos estos elementos se aúnan en la fachada del Ayuntamiento de Murcia.



Figura 274: Alzado de la calle San Patricio con la reja de hierro forjado al nivel de peatón.



Figura 275: Alzado de la calle San Patricio con la reja de hierro forjado al nivel de peatón.



Figura 276: Alzado de la calle San Patricio con la reja de hierro forjado al nivel de peatón.

4.2.3 La postergación lateral. La entrada desconocida.

Como se ha comentado anteriormente, en la resolución del problema arquitectónico del edificio en la Plaza del Cardenal Belluga, se necesitan dos fachadas; la representativa (la que supone un rostro común con un carácter y un significado, donde Moneo carga con todos sus recursos) y la fachada interior como resolución de un cerramiento convencional, (piel de protección de todos los programas interiores del edificio).

En esta dualidad de exterior-interior, Moneo debe conceder a cada una de las partes su importancia correspondiente, mientras el interior del edificio debe acoger un programa clásico de oficinas, en el exterior, su fachada, deberá tener un enfoque diferente, pues su localización hará que sea el contrapunto del lugar más característico de la ciudad. Para entender la fachada de la ampliación del Ayuntamiento, es importante entender primero donde se encuentra, a que condicionantes responde y como resuelve los problemas que presenta el proyecto.

El espacio público al que se debe volcar la fachada posee una gran carga histórica y un entorno muy característico. El trazado de las calles y de la plaza, marcan de manera inexorable la forma que debe adoptar el edificio en planta, que dispone de un espacio limitado para desarrollar todo el programa. Se entiende que la fachada del Ayuntamiento debe conjugarse como un elemento más de este espacio público, integrándose de manera natural y no convirtiéndose en un elemento extraño dentro de la plaza. Esta integración se produce a varios niveles: conceptual, formal y material. La fachada se representa como un retablo contrapuesto a la catedral, de líneas depuradas y geometría simple

que dividido en diferentes niveles se integra con las alturas de cornisa de los edificios que lo rodean. La piedra arenisca amarillo fósil, procedente de Albacete, material elegido para el recubrimiento de la fachada, entona con la materialidad presente en el entorno y se convierte así en nexo de unión entre el Ayuntamiento y las construcciones de alrededor.

El peatón se convierte en el protagonista de los recorridos y los flujos de circulación, pues se trata de uno de los lugares más concurridos de la ciudad y por tanto el viandante estará siempre presente. La fachada del Ayuntamiento se encuentra en un lugar clave, ya que está en el punto donde las calles Frenería y San Patricio abocan a la plaza del Cardenal Belluga, convirtiendo este lugar en un punto caliente de circulación. Cómo se actúe en este punto será decisivo a la hora de afectar a la circulación de la gente y la configuración de la plaza.

En el momento de plantear la fachada de un edificio público, el acceso principal cobra un papel protagonista, pues es aquí dónde se focaliza la circulación y es el punto que se convierte en el nexo más importante entre el interior y el exterior. Es en el acceso donde el

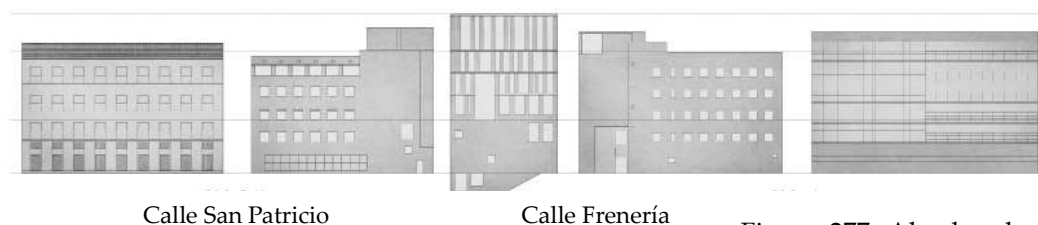


Figura 277: Alzados de las calles San Patricio y Frenería.

edificio público vuelca a la calle y reclama parte del espacio como suyo, inundando parte de éste. En los edificios de oficinas, el acceso suele corresponderse en el interior con un gran hall, donde la llegada y entrada al edificio se convierten en una parte primordial del recorrido que en él se podrá realizar.

Moneo a la hora de plantear los accesos principales de sus proyectos, da protagonismo a la fachada y no reclama espacio público para sus edificios, más allá del meramente necesario e imprescindible. Esto se puede apreciar en los otros proyectos que aquí se estudian, la sede de Previsión Española en Sevilla y la sede de Bankinter en Madrid. En ambos edificios los accesos se producen de una manera lateral a la fachada, nunca cobran un papel principal en la misma ni exigen el espacio público para si mismos. Mientras que en Bankinter la fachada principal se eleva sobre una plaza compartida con un palacio decimonónico, en la Sede de Previsión Española la fachada recorre todo el frontal del edificio, otorgando su imagen más característica a este proyecto. Tanto en un proyecto como en otro los accesos principales abandonan su papel de protagonistas, dónde ocuparían un lugar central en la fachada, y se convierten en actores secundarios, con una situación lateral, permitiendo que todo el frontal del edificio este ocupado por la fachada, convirtiéndose así en su cara más representativa.

En el Ayuntamiento de Murcia el acceso desaparece del alzado principal, y se sitúa en uno de los laterales del edificio para ceder toda la presencia en la plaza a la fachada, que al librarse del acceso se puede convertir en un cuerpo de dos planos, limpio, que llega desde el remate superior hasta el plano de suelo, llegando incluso a hundirse en él. De esta manera el acceso se diluye entre el fluir de la gente, no se convierte

en un foco de atención, sino que simplemente se limita a absorber el flujo circulatorio que por la calle Frenería llega hasta él. Se trata de una entrada modesta, sin grandes artificios ni añadidos innecesarios, es funcional, práctica y racional, que escondida de la vista de la plaza, cumple perfectamente con su función.

De esta manera podemos decir que la fachada se transforma en un rostro sin boca, ya que en esta, el acceso principal, se ha visto desplazado a un segundo plano para ceder todo el protagonismo al retablo como elemento singular. Al eliminar la entrada del alzado principal, Moneo se encuentra con una enorme libertad para trabajar los planos de la fachada, ya que no encuentra ninguna limitación a nivel de suelo, es más, lo que debería haber sido el acceso principal se ha convertido en un foso, que manteniendo la huella de la antigua trama urbana, imprime un nuevo carácter a la fachada.

Con este pequeño foso Moneo crea una distancia física entre la plaza y su fachada, crea una barrera, una distancia suficiente para poder admirar el trabajo, un punto clave a la hora de entender la configuración final de la plaza. Al separarse de la plaza Moneo crea no sólo una barrera, sino un punto de apoyo, un lugar de referencia en que el espectador debe ser quien decida a quien da la espalda, al Ayuntamiento de Murcia o a la Catedral de Santa María, y crear así una vez más un nexo de visuales entre el poder cívico y religioso.

Trabajando una fachada sin acceso, las limitaciones formales son mucho menos y las restricciones se desvanecen, dando al arquitecto mayor libertad. Moneo no reclama parte del espacio público para su acceso, decide generosamente que ese espacio a quien pertenece es a los usuarios, a los peatones, y que de-

ben ser ellos quienes lo disfruten. Al liberar la Plaza del Cardenal Belluga del tránsito que supondría tener usuarios y trabajadores del Ayuntamiento entrando y saliendo, Moneo otorga a ese espacio nuevas posibilidades de uso que en otros edificios públicos son imposibles. Frente a la fachada se pueden llevar a cabo numerosas actividades y usos, que el funcionamiento del Ayuntamiento no intervendrá en ellos para nada.

La fachada se convierte en un mero espectador de todo lo que en la plaza suceda, un espectador que no interviene en la acción pero que siempre está presente.

La libertad que tiene Moneo a la hora de desarrollar formalmente la fachada, le permite que el nivel de la calle se convierta en un basamento para el retablo que la conforma, de manera que a nivel de calle la fachada se mantiene como un paño prácticamente ciego, solo interrumpido por un par de huecos que ya empiezan a mostrar una intención en cuanto al ritmo que marcarán los distintos huecos que configuran la fachada.

Igual que Moneo se encarga del proyecto de la ampliación del Ayuntamiento, también es el encargado de realizar la remodelación de la Plaza del Cardenal Belluga, que como él mismo dice, al modo italiano, no debe ser una plaza completamente horizontal. El diseño de la plaza es sobrio y sereno, con intención de aunar todos los elementos que ahora la conforman, incluida la ampliación del Ayuntamiento.

Es muy significativo como a la hora de realizar el diseño de la plaza, Moneo plantea un epicentro, del que nacen distintos caminos que conectan los puntos más importantes de la plaza: las calles que desembocan a la plaza y los accesos principales de los edificios

más representativos, la Catedral, el Palacio Episcopal y el Ayuntamiento. En el caso del Ayuntamiento, este eje se dirige al centro de la fachada, lugar natural para la colocación del acceso principal, pero que en este caso, simplemente va a parar a la propia fachada. De esta manera Moneo está demostrando varias cosas: el carácter tan importante y protagonista que tienen los accesos de los diferentes edificios históricos, en contraposición a la fachada limpia del Ayuntamiento, y como estos edificios absorben parte de las circulaciones que en la plaza se producen, robando así parte del protagonismo que le pertenece, mientras que el Ayuntamiento simplemente se ha convertido en un observador mudo de ese flujo de viandantes, sin interrumpirlo, modificarlo o absorberlo.

Volvemos a ver una vez más la dualidad entre el poder religioso y el poder civil, como Moneo de esta manera enfrenta también el estilo de los dos edificios: mientras la Catedral tiene una entrada grandiosa, recargada y protagonista de la plaza, el Ayuntamiento prescinde de todo artificio y relega su entrada a un segundo plano, convirtiéndolo en algo meramente funcional, que no atrae la atención de la vista y que no tiene protagonismo alguno.

4.2.4 La geometría en el Ayuntamiento de Mo-

neo. La sección aurea.

Rafael Moneo ha incluido la sección aurea como

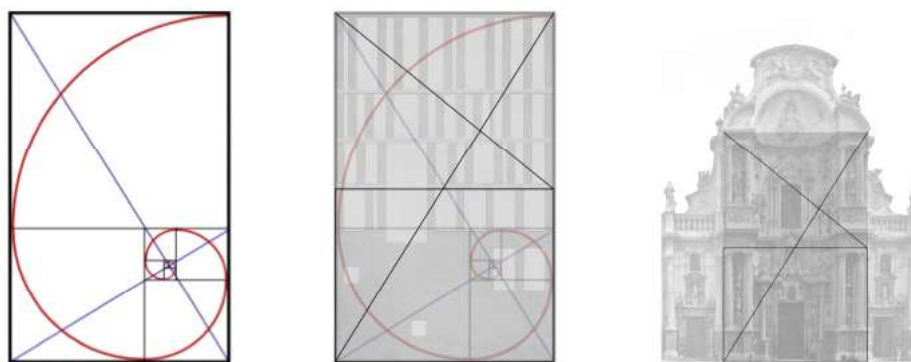


Figura 278: Relación de la Sección Aurea con la Fachada del Ayuntamiento de Murcia y la Catedral de Santa María.

parte de su arquitectura desde sus primeros proyectos, incluyendo esta medida de proporción en los aspectos formales de su obra.

“Sección Aurea: El número áureo es el valor numérico de la proporción que guardan entre sí dos segmentos de recta a y b (a más largo que b), que cumplen la siguiente relación: La longitud total es al segmento a , como a es al segmento b .”

Para conocer el origen de la utilización de la sección aurea en la obra de Moneo debemos remontarnos a su estudio de la Arquitectura Clásica. Durante su estancia en Italia, Moneo se dedicó a estudiar ampliamente los clásicos de la arquitectura, desde la arquitectura imperial romana a los edificios más emblemáticos de la arquitectura griega como el Partenón. Resultado de todos estos conocimientos fue su estudio de la proporción en la forma, algo que le influirá el resto de su carrera. La proporción es uno de los pilares básicos de la arquitectura de Moneo y en especial la sección aurea, que podemos encontrar en muchas de sus obras. En el Partenón encontramos la sección aurea en su fachada

más característica, pues es la relación existente entre la forma del alzado, la disposición de las columnas y el friso. Pese a la inclinación de sus columnas para corregir las deformaciones ópticas, las diagonales del rectángulo que forman la fachada, siguen manteniendo las proporciones aureas. En muchas obras de la arquitectura clásica griega aparece esta proporción, pues era considerada como la relación perfecta entre los lados de un rectángulo. El sistema constructivo utilizado en el Ayuntamiento de Murcia es más griego que barroco, pues Moneo es más sincero con su arquitectura, huye de artificios y utiliza el sistema arquitrabado para su fachada, donde la construcción se condensa en la esencia de las formas arquitectónicas.

La Casa del Fascio de Terragni es descrita por Zevi como la "*obra maestra del racionalismo italiano*" por su volumen puro diseñado en base a la sección aurea y consistencia clásica. Podemos observar de este modo que la sección de oro también aparece en las obras cumbre del racionalismo italiano, que tanta influencia tendrán sobre la obra de Moneo. Si se observa detenidamente la fachada de la casa del Fascio, podremos ver como al responder a unas reglas compositivas parecidas, existe una gran similitud formal, de tal manera que la fachada del Fascio al pasar de ser un rectángulo horizontal a uno vertical casi se convierte en una representación de la fachada de Moneo. La influencia de Terragni en Moneo hace que asuma como propia una forma aprendida y que a través de la aleatoriedad de la forma y la experimentación la asimile como parte intrínseca de su propio proyecto. El propio Le Corbusier cuya obra y trabajos de investigación se basan en la proporción y la forma, utiliza la sección aurea en muchas de sus obras y fachadas, y toma como referente la obra de Luca Paccioli sobre la "*Divina Proporzione*"

para sus escritos teóricos y desarrollos sobre el modular, que se acabará convirtiendo en la base de todo su desarrollo teórico en el campo de la arquitectura, el arte y la composición.

En el caso de la fachada del Ayuntamiento de Murcia, vemos como Moneo, no solo influenciado por todo lo anteriormente comentado, que es algo que le acompañará a lo largo de su carrera arquitectónica, sino también influenciado por la fachada de la Catedral de Santa María, decide que la proporción aurea sea la que marque la forma final de su fachada.

Podemos ver como la fachada, dividida en una zona con mayor número de huecos y una zona más maciza, responde directamente a las líneas marcadas por el rectángulo de la sección aurea, siendo estas líneas las que delimitan las zonas donde comienza la seriación aleatoria de huecos que forman la fachada. Aunque los huecos del rostro principal son diferentes entre sí, se puede apreciar perfectamente como algunos de ellos poseen unas proporciones que responden de manera directa a la sección aurea.

La Sección Aurea sirve como base para que Moneo plantee los primeros pasos de la geometría del edificio del Ayuntamiento de Murcia, dando lugar así a la proporción que condicionará su forma. A partir de estos condicionantes formales, y tomándolos como punto de partida, el arquitecto desarrollará sus ideas a través de la aleatoriedad de la forma para su característica fachada, usando la musicalidad y la composición para materializar la fachada del edificio.

4.2.5 Los alzados de Murcia. Modernismo y racionalismo

Al observar los tres alzados del Ayuntamiento de Murcia, podemos realizar un recorrido exterior por el edificio que nos ayudará a contemplar las diferentes características de cada una de las fachadas. Mientras que lo normal es usar un mismo lenguaje para todas las fachadas de un mismo edificio, Moneo se encuentra con el condicionante de que cada uno de los frentes de su edificio se contraponen a un escenario totalmente diferente, con diferentes cargas históricas y entorno urbanos

Debido a los diferentes condicionantes que afectan a las fachadas, Moneo decide enfrentarse de forma diferente a los 3 alzados, usando para cada uno de ellos un lenguaje de proporciones diferentes.

Si partimos de la premisa que para Moneo el tratamiento del espacio público es primordial y siempre pretende crear ciudad, con la apariencia de sus fachadas consigue transformar el espacio que las rodea, dotándolo de un carácter diferente y convirtiendo el recorrido exterior por su edificio en un viaje lleno de contrastes, matices y conceptos arquitectónicos, resultado de su amplia formación académica y sus múltiples influencias arquitectónicas.

La fachada principal al enfrentarse al retablo de la Catedral de un marcado carácter vertical, habla su mismo lenguaje, aceptando esa direccionalidad como propia y conservando la verticalidad como directriz de su forma. Aunque podemos decir que el rostro se encuentra dividido en niveles o estratos horizontales, sobre estos se apoyarán las distintas subdivisiones verticales que caracterizan la fachada.

Podemos establecer una referencia directa de esta configuración de la fachada con la fachada del convento de la Tourette de Le Corbusier, aunque en este caso la fachada tiene una horizontalidad total, pero encontramos el mismo sistema, subdivisiones aparentemente aleatorias y verticales del espacio apoyadas a su vez sobre niveles horizontales.

En la fachada principal se observa perfectamente como a medida que la fachada aumenta en altura también aumenta en la magnitud de sus huecos, de manera que mientras encontramos una zona muy másica y sólida a nivel de peatón, conforme ascendemos la fachada se va desmaterializando, volviendo más etérea y siendo coronada por una serie de huecos de mayor tamaño que los huecos inferiores, una característica propia de las obras de Moneo y que podemos observar en otras obras como la sede de Bankinter.

Ocupando los dos primeros niveles de los cuatro existentes formados por huecos, podemos encontrar el balcón principal, que vuelca sobre la plaza y se iguala al nivel del balcón principal del palacio Episcopal, igualando de esta manera el poder civil y religioso en la ciudad de Murcia.

En la escala urbana, la escala de la calle, las fachadas laterales pasan desapercibidas pues pese a encontrarse junto a una zona de gran afluencia y concurrencia de viandantes, se encuentran en unas calles estrechas y poco significativas que no son más que una vía de paso. Por eso Moneo no desarrolla en ellas tanto potencial formal y compositivo como en la fachada principal o rostro, sino que se nos encontramos dos fachadas más másicas, más densas, donde los huecos que las perforan siguen un ritmo, una cadencia, marcados por su carácter y por su entorno.

Mientras que frente a la fachada de la calle San Patricio nos encontramos con un edificio con un carácter histórico y representativo, se trata del edificio del Ayuntamiento, en la fachada de la calle Frenerías nos encontramos con un edificio de viviendas, cuyo carácter histórico y arquitectónico es de un nivel muy bajo, carece de interés.

Pese a esto último será precisamente en la calle Frenerías donde Moneo realice el hueco que se convierta en el acceso del edificio, creando así una entrada lateral y que no resta importancia a la fachada principal, característica de muchos de sus edificios.

Esta decisión se puede considerar fruto de la influencia que sobre el arquitecto ha ejercido la obra del portugués Álvaro Siza, que realiza esta misma estrategia en muchas de sus obras.

En el alzado de la calle San Patricio encontramos tres niveles de huecos, siendo el primero de ellos unas perforaciones realizadas en la fachada a nivel del peatón y que se encuentran cerradas mediante una reja, característica de la obra de Moneo, a una escala más de ciudad en un nivel medio nos encontramos con los huecos que proporcionan luz a las oficinas del interior, estos dos niveles de huecos se asemejan bastante al lenguaje que utiliza el edificio del Ayuntamiento para los huecos de esos niveles, un primer nivel cerrado con rejas y tres niveles de huecos que proporcionan luz al interior.

Es en el último nivel donde Moneo se desmarca del edificio del Ayuntamiento y decide coronar la fachada con una Logia, un remate de fachada con huecos de mayor tamaño, algo que ya hemos visto es característico de su obra.

Precisamente por ser esta fachada la que cuenta con un entorno de carácter más histórico es quizás que se corona con una logia, sistema utilizado en la fachada principal. Utilizando, hasta sus últimas consecuencias este sistema en el que la fachada se desmaterializa en su remate, se le acerca al nivel de la fachada o rostro principal y se le otorga una categoría a la fachada de la calle San Patricio.

En esta fachada Moneo utiliza un lenguaje más estudiado mientras que en Frenería realiza una solución de plano perforado.

Por otro lado en el alzado de la calle Frenerías, donde Moneo se enfrenta a un edificio de viviendas, de menor entidad arquitectónica, utiliza una malla de huecos, de cuatro niveles de perforaciones que otorgan luz al interior. En este caso no encontramos más que un par de perforaciones al nivel del peatón, que no siguen un orden concreto.

No existe, como en el alzado de la calle San Patricio, una gradación del tamaño y forma de los huecos, pues en este caso todos tienen el mismo tamaño, se encuentran repartidos de una forma equivalente en el alzado y no se van desmaterializando conforme aumentan en altura.

Esas características se reservan para los huecos de las fachas enfrentadas al Ayuntamiento y a la Catedral. En esta misma fachada encontramos el hueco que proporciona el acceso al edificio, convirtiendo así la entrada en un punto secundario del edificio, que no resta protagonismo a las fachadas más representativas. En esta fachada Moneo utiliza un lenguaje más racional, heredado de arquitectos como Aldo Rossi con su cementerio de San Cataldo.

La direccionalidad de las fachadas laterales es claramente horizontal, consiguiendo con esta linealidad que se produzca un escalonamiento que se relaciona con las diferentes escalas del proyecto: la escala del peatón, la escala de la ciudad y la escala urbana. Incluso la fachada principal de un marcado carácter vertical, se sirve de las líneas horizontales para marcar su niveles y estratos. Y es apoyándose sobre las horizontales como el rostro del edificio se va desmaterializando a medida que aumenta en altura.

Existe un elemento unificador en todos los alzados que es el material, la piedra, que recubriendo al edificio en todos sus laterales se convierte en un nexo más allá de la forma, otorgando a todo el conjunto un elemento aparente que auna las tres fachadas. En la Arquitectura Aparente del edificio de Moneo, nos encontramos que el Ayuntamiento busca el simbolismo, la respuesta simbólica, una respuesta más romántica.

El Ayuntamiento de Murcia se mueve entre la autonomía y el contexto, consigue convertirse en un edificio con la suficiente entidad como para destacar sobre lo que le rodea, pero al mismo tiempo consigue formar parte de su entorno, cambiando el lenguaje del contexto y construyendo una nueva realidad en la Plaza del Cardenal Belluga. En la obra de Moneo, tan importante es el juego de los volúmenes construidos como el del espacio negativo formado por el vacío en todos sus edificios. Es precisamente en la ausencia de la materia donde la forma de esta cobra toda su importancia e impone su presencia.

En la Fachada del Ayuntamiento de Murcia, dónde la composición juega un papel clave en su forma, son los huecos los que le otorgan su característica

apariencia. La seriación de huecos en fachada es algo que podemos observar en el resto de cara del edificio, donde las ventanas que vuelcan sobre la calle siguen una seriación constante y continua, mientras que en la fachada principal o rostro, esa seriación más racional da paso a una serie de huecos basados en la aleatoriedad.

Es a través del vacío como Moneo crea también dos espacios muy representativos en el edificio del Ayuntamiento, como son el foso frente a la fachada principal y el acceso al edificio. En el foso, el arquitecto toma distancia, se separa de la calle, y está al mismo tiempo, creando un punto de vista desde donde observar la fachada.

4.3 LUGAR, ESTILO, MÉTODO, LENGUAJE Y SOSTENIBILIDAD.

En la primavera de 1985, los arquitectos y directores de la revista *El Croquis* (Fernando Márquez y Richard Levene) realizan una entrevista a Rafael Moneo que, más adelante, en 2004, publicarían en una edición monográfica de la vida y obra del mismo. Una de las preguntas fue la siguiente.

“Por último, ¿dónde situaría su arquitectura dentro del panorama internacional? ¿Qué arquitectos extranjeros le interesan más?”

Si lo que me preguntáis es en cuál de las tendencias actuales de la arquitectura me siento incluido, siento el no poder responderos. [...] la actitud de un arquitecto hoy no puede estar predeterminada, prejuzgada por una ideología estética y, mucho menos, definitivamente marcada por un estilo. Debe ser, a mi entender, más abierta, más flexible, más

preparada para incorporar todos aquellos conocimientos y todas aquellas experiencias que se han ido adquiriendo en los últimos años, sin temor a que se le tache de inconsistencia por diverso.” [...] ¹⁹⁵

Rafael Moneo nos habla del estilo, de la forma, de que un arquitecto pueda poseer una morfología propia en su arquitectura, una morfología que, por sus características, seamos capaces de incluir en un esquema global, como si mediante la taxonomía pudiéramos ir desglosando y desmenuzando todos y cada uno de los edificios y albergándolos en pequeñas celdas que forman parte de un gran esquema de familias y especies. Especies que somos capaces de asemejar unas a otras por sus particularidades.

Pero no sólo estamos hablando de clasificar la arquitectura ya construida para obtener un catálogo de tipos o ejemplares. Estamos hablando de que a la hora de afrontar un nuevo proyecto, mucho antes de decidir su forma, y más allá del uso que el edificio vaya a tener, decidamos en que celda (de las que antes comentábamos) estará ubicado. Decidir su aspecto predeterminado estéticamente sin prestar demasiada atención a priori del propio uso del edificio, de la relación con la ciudad, la escala...

Pues bien, Moneo afirma que esta catalogación específica previa no debe ser propia de un arquitecto hoy en día. Si una vez que el edificio está construido es cuando, por ir adquiriendo madurez con el paso del tiempo y del uso de la gente, se le pueden averiguar ciertas similitudes en común con otras obras, entonces y solo entonces se podrá incluir en el esquema clasifi-

¹⁹⁵ MONEO VALLÈS, R., “El croquis-Rafael Moneo 1967-2004”. Entrevista realizada en primavera de 1985 por Fernando Márquez y Richard Levene. Ed. El croquis, Madrid, 2004, p. 19



Figura 279: Clínica para la investigación de enfermedades mentales degenerativas, Las Vegas 2007. Frank O. Gehry.



Figura 280: Museo Guggenheim, Bilbao 1992. Frank O. Gehry.



Figura 281: Ayuntamiento de Logroño.



Figura 282: Ayuntamiento de Murcia.

catorio global.

El inconveniente viene cuando, por defecto, queremos incluir el edificio en cierta familia morfológica, forzando para ello que el resto de condicionantes (no solo la forma y el aspecto exterior) se adapten a ello. Moneo rechaza el encasillamiento de un arquitecto en una cierta familia estética, si para ello ha de renunciar a toda prelación.

Es más, prefiere, si así ha de ser, que se le acuse de excesiva inestabilidad por pertenecer a demasiadas familias, si de esa manera se ponen en juego desde el primer momento todos los conocimientos adquiridos a lo largo del tiempo, si se tiene en cuenta la relación urbana con el resto de la ciudad, si se estudia con detenimiento el cómo se percibe el edificio, cómo se recorre, la composición y la escala de su fachada...

De este modo y como ejemplo podríamos analizar dos de las obras que nos atañen, sendos ayuntamientos de Logroño y de Murcia. A priori, en cuanto a tipología, deberíamos encuadrarlos en la misma especie pero, ¿y en cuánto a la forma?

Las obras de Rafael Moneo no poseen en común un estilo único, una forma preconcebida, como podría ser el caso de Frank Gehry, arquitecto al que Moneo admira por otras cuestiones pero que rechaza su manera de predeterminar la forma de sus edificios.

Dos edificios tan diferentes en cuanto a tipología como un museo y una clínica poseen sin embargo un estilo común por lo que estarían encasillados dentro de la misma especie morfológica.

Como hemos venido comentando, según la clasificación taxonómica a que nos referíamos, regulada por el 'estilo', los dos ayuntamientos de Moneo no per-

tenecerían a la misma familia ya que, como sabemos, poseen características morfológicas muy diferentes. Y si no coinciden en el estilo, ¿por qué podemos decir que son dos obras características de Rafael Moneo? ¿Qué conceptos son los que tienen en común?

Desde el primer momento Moneo está teniendo en cuenta la relación urbana, el trato que tendrán los edificios con el resto de la trama de la ciudad. Ambos se encuentran en una plaza, pero así como en Murcia la plaza ya existía, habiendo de establecer una relación con la misma a través de la fachada, en Logroño hubo que autogenerar su propia plaza, estableciendo la forma del edificio para que ello fuera posible.

Por ello podríamos afirmar que dentro del *'estilo'* de Moneo, de su manera de actuar, se encuentra la relación urbana. No tiene nada que ver con la forma, su *'estilo'* no es morfológico sino procedimental.

Quizás llegado este punto es necesario e ineludible que hagamos alusión a lo que es el conocimiento procedimental. Se define como el conocimiento relacionado con las cosas que sabemos hacer inconscientemente, como por ejemplo montar en bicicleta o hablar nuestra lengua. Lo procedimental se adquiere gradualmente a través de la práctica y está relacionado con el aprendizaje de las destrezas.

Comentaba Moneo que hoy en día la actitud de un arquitecto debe incorporar los conocimientos adquiridos a lo largo de los años. Esto está relacionado directamente con el conocimiento procedimental y es el método que utiliza él para desarrollar todos sus proyectos.

Aunque estemos hablando de dos obras tipológicamente equivalentes como lo son ambos ayunta-

mientos, pero morfológicamente diferentes, tienen en común el desarrollo procedimental desde el primer momento de su gestación. Podemos aseverar que el 'estilo personal' de Rafael Moneo, lejos de ser morfológico, es su método, la manera en que se enfrenta al desarrollo de la obra.

En la misma monografía, y al hilo de lo que venimos comentando, aparece otra entrevista, esta vez realizada por Alejandro Zaera en 1994, en la que se le cuestiona lo expuesto a continuación.

Alejandro comenta a Moneo que si la respuesta específica a cada problema arquitectónico u obra en particular es su manera de trabajar, si ese hecho no es ya una implicación cerrada a la hora de trabajar...un mismo estilo a la hora de proyectar...una misma forma útil de enfrentarse al problema arquitectónico en cualquier circunstancia.

De nuevo volvemos a tener presente el concepto de 'estilo', esta vez llamado por Alejandro Zaera 'ideología' y por Rafael Moneo 'lenguaje'.

Tal y como hemos venido afirmando, Moneo no admite, en el proceder de un arquitecto, la utilización de una misma expresión formal ante cualquier situación. En contra de esto propone la aparición de una 'educación' (una manera procedimental de actuar) en lugar de un 'lenguaje' específico característico.

Moneo, de manera minuciosa, pone estos tres conceptos en juego y no de una manera fortuita. Más allá de las connotaciones arquitectónicas metafóricas heredadas por la similitud entre el lenguaje, entendido como un sistema de comunicación estructurado para el que existe un contexto de uso y ciertos principios combinatorios formales; y la arquitectura, concebida tam-

bién como un sistema con un contexto propio y unas reglas de juego prefijadas; me gustaría aquí establecer una correspondencia literal con el término '*lenguaje*' a la hora de hablar sobre la manera de actuar frente a un proyecto a que se refiere Moneo.

Concienzudamente Moneo nombra el término '*lenguaje*' ya que, si pensamos en la manera en la que lo aprehendemos, ya sea el hablado o el corporal, desde que somos pequeños no se nos enseña unos únicos presupuestos lingüísticos universales que podamos utilizar en infinidad de situaciones, puesto que dicha infinidad de circunstancias comprenden excesivas casuísticas y en la gran mayoría de ellas nos quedaríamos cojos y faltos de términos lingüísticos para poder expresarnos con claridad.

Por ejemplo, no sería correcto que aprendiéramos sólo ciertos términos familiares o vulgares/coloquiales y que intentáramos hablar siempre en esos términos. Cuando por razones de trabajo o cualquier otro motivo, requiriésemos utilizar términos más cultos o específicos, no podríamos establecer una correcta comunicación (muy torpe y ralentizada) por falta de lenguaje.

Extrapolando el símil a la arquitectura, utilizar los mismos términos arquitectónicos (el mismo lenguaje) aprendidos ante cualquier situación produce una torpeza expresiva. No es lícito utilizar siempre las mismas expresiones formales en diferentes países, con diferentes climas, distintos clientes e incluso distintas tipologías. La manera en que la arquitectura se comunica y se expresa ante la gente produciría una confusión en la misma puesto que no estaría adaptada al contexto, como pasaría con el lenguaje.

De esta manera Moneo, muy inteligentemente,

propone una *'educación'* arquitectónica. Un catálogo de quehaceres que dominemos y seamos capaces de triar y poner en práctica los adecuados a cada situación. Una vez más, como haríamos con el lenguaje, estamos capacitados para elegir, en cada momento y contexto, de entre todas las reglas, formas de expresarnos y vocabulario aprendido; la más adecuada u óptima en ese momento.

Lo importante no serían las respuestas que somos capaces de dar. En palabras del propio Rafael Moneo, *"lo que hay en común en una agenda que permitiese hablar de una ideología es precisamente el orden de las respuestas"*. Y al hablar de orden volvemos a hablar de una sucesión de decisiones, lo que nos lleva a tener presente el método, el procedimiento.

De nuevo, en la misma entrevista, más adelante, vuelve a surgir la idea de *'estilo'*.

Moneo contesta a Zaera, que el hecho de plantear arquitectura con el mismo modo de pensar, no implica el mismo modo de construir...en consecuencia Moneo cree que sus clientes buscan más a un arquitecto que solucione problemas específicos, que otro que únicamente imponga su *"estilo personal"*.

En arquitectura, la definición de la forma, y el proceso de formalización es, quizás, el momento en que el arquitecto culmina su trabajo. Una forma que no hay que confundir con su representación gráfica en el proyecto sino con su ejecución real en el edificio construido. Y es en este aspecto que se ha centrado a lo largo de la historia, y se centran en la actualidad, todas las teorías de la arquitectura.

La utilización de las características formales para el conocimiento, la clasificación y la racionalización de

la arquitectura, se han ido concretando en la cultura arquitectónica moderna en los estilos. Un término éste, el '*estilo*', cargado de ambigüedades que abarcan desde su aproximación a la idea iluminista de carácter, al concepto moderno de mensaje propio de la semiología y la semiótica.

Si el estilo es un rasgo útil para el conocimiento y comprensión de la arquitectura, al hacer hincapié en los aspectos formales generales que nos ayudan a contextualizar, a través de las formas compartidas y comunes utilizadas en una época, o por un grupo de artistas, o en un lugar o por un autor, es, sin embargo, inadecuado como procedimiento para la creación y proyectación de la arquitectura.

Al comienzo de la entrevista Moneo afirma lo siguiente:

Moneo explica que no le preocupa tanto el lenguaje o el método de trabajo, como la capacidad de dar ideas capaces de solucionar problemas específicos de cada proyecto y lugar.

El término paradigma lo nombraba anteriormente Alejandro Zaera haciendo referencia a la idea de actuar de un arquitecto, preguntando a Moneo si esa manera de actuar no había de ser única, paradigmática, propia de él mismo.

De la manera en la que venimos comentando, Moneo alude por una arquitectura que, más allá de querer ser exclusiva, sea capaz de superar los problemas a los que se enfrenta, utilizando para ello todo el bagaje cultural y disciplinario aprendido a lo largo de los años de experiencia del arquitecto.

A pesar del comentario que realiza acerca del lenguaje o método de trabajo, se está refiriendo a estos

conceptos como un sistema cerrado de actuación, en el que aunque varíen los condicionantes externos y las preexistencias, el lugar o el clima, el tipo o el cliente; el arquitecto posea una misma manera de respuesta (de crear arquitectura) a la que no afectan todos esos cambios.

Sin embargo, su modo de entender la profesión sí que está de acuerdo con el significado de crear un lenguaje o un método en tanto en cuanto exprese una misma manera de actuar. El único método que debe de seguir un arquitecto, según sus ideales, es el de actuar siempre de la misma manera. Puntualizando en este caso, proceder de igual modo no es obtener el mismo resultado sino desarrollar los mismos procedimientos.

De esta manera y utilizando las mismas técnicas, lo que obtendremos para cada proyecto serán distintos resultados adaptados a cada uno de los condicionantes previos específicos de cada uno de ellos.

Como en las operaciones matemáticas en las que las reglas están definidas, pero en la que varían los enunciados, si cogemos los datos primigenios y los introducimos en una batidora junto con los conocimientos adquiridos y nuestra manera de actuar, nunca obtendremos el mismo néctar con el mismo sabor, en cada caso alcanzaremos una solución única.

Y esta solución única sí sería válida para Rafael Moneo, no la paradigmática y errónea manera de establecer la misma solución ante cualquier situación.

Y ya que andamos hablando del método, por qué no hablar del método de "enseñanza" que Moneo utilizaba o, al menos, del que era partidario e intentaba poner en práctica.

En la entrevista anteriormente comentada y efec-

tuada en la primavera de 1985 por los directores de la revista *El Croquis*, se le pregunta lo siguiente:

Además, en esta entrevista, Moneo explica que a Zaera, le obsesionaba el establecimiento de un método de trabajo que resolviese todos los problemas y producción arquitectónica de manera casi automática, pero lo que a Rafael Moneo le interesa realmente es la “personalidad del arquitecto” como independencia intelectual para la arquitectura.

Aparece en la respuesta de Moneo un concepto tan significativo como lo es el ‘método de proyecto’. Hemos venido hablando del procedimiento de actuación como manera lícita de operar en el desarrollo arquitectónico de una obra y, hablando de la faceta docente de Moneo, aparece, y no creo que casualmente, ya que ha estado implícito siempre a lo largo de su carrera.

Un Moneo que comenzó a dar clases recién regresado de Roma, en 1966 cuando apenas se cumplían cinco años desde que finalizó la carrera, advertía ya en sus alumnos un deseo por encontrar una fórmula, un procedimiento para generar sus proyectos, un ‘método’.

Como cuando uno imparte clases no solo está transmitiendo conocimientos y experiencia sino que también los recibe, produciéndose una relación simbiótica entre profesor y alumnos, Moneo empezó a sentirse interesado por la idea del procedimiento.

Inconscientemente quizás, y a lo largo de su carrera profesional como arquitecto, ha estado buscando, o más bien perfeccionando y depurando, su método de proyecto, su manera de actuar que le otorga, como si de una receta se tratase, el elemento final introduciendo

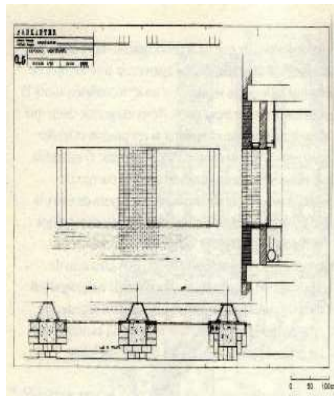


Figura 283: Imagen del detalle constructivo de los huecos en fachada del proyecto original de la Sede de Bankinter. Rafael Moneo.



Figura 284: Fotografía de detalle de los huecos en fachada de la Sede de Bankinter. Rafael Moneo.

do los condimentos adecuados.

Quizás esa insistencia estudiantil, esa ambición por encontrar una fórmula de sus alumnos, junto con las experiencias obtenidas con Oíza y Utzon, así como el bagaje cultural y arquitectónico obtenido en Roma, fueran los que hicieron que un Rafael Moneo jovencísimo comenzara a destacar por su manera de actuar y por el resultado obtenido en sus obras.

Para Moneo, el contexto arquitectónico es un factor decisivo y fundamental para el proyecto. Pero el proyecto no es una mera continuación con lo contextual, histórico o específico del lugar, sino que la arquitectura necesita de una idea que opere en el contexto material, social, histórico, representativo, etc. de manera específica y adecuada. Para Rafael Moneo hacer arquitectura es ir encontrando la sustancia implícita a la primera respuesta que se da al problema arquitectónico, con la intuición en plena libertad, que conlleva ese momento de aleatoriedad de la forma que no está determinada por ninguna circunstancia exterior a la propia obra.

A pesar de que el método de Moneo parezca una ordenación escrupulosa, casi científica, como cuando hablábamos de la clasificación taxonómica, en el que hay que seguir ciertos pasos para conseguir el resultado final, de repente aparece el término 'aleatoriedad'. Hablemos a continuación de lo que quiere decir Moneo con esto.

Un suceso aleatorio es un hecho que no ocurre con un determinado orden o ritmo, que no es predecible o previsible. Pues bien, al enfrentarse a un proyecto, en el primer momento de su generación, antes incluso de aplicar las reglas del método o de tener en cuenta los condicionantes, Moneo es capaz (y así abo-

ga por ello) de establecer un principio azaroso sobre el que irán aplicados todos los principios de su lenguaje y que será el generador de la expresión formal de la obra.

Dicha idea primigenia, como él comenta, es borrosa, se va puliendo con el devenir del desarrollo de la obra pero, si la mantenemos siempre presente en el tablero de juego, el proyecto llegará a buen puerto.

Lo que nos está queriendo decir Moneo con esto es que, a pesar de tener que respetar unas reglas del juego, ya sean normativa, contexto, cliente o nuestro propio método, si no somos capaces de determinar una idea originaria, el proyecto quedará inexpresivo.

Es en ese primer momento cuando, sin ninguna obstrucción y con total libertad, debemos ser capaces de sacar a la luz la creatividad y la intuición que generen el leit motiv del proyecto.

Podemos establecer una similitud con los diamantes. Un objeto precioso por definición en su fase última, es una vulgar piedra más en bruto antes de su talla, pero en potencia es un objeto muy valioso. Además de tener las herramientas adecuadas y de proceder de manera conveniente, también es necesario tener la materia prima idónea, pues si cogemos cualquier piedra, por muy bien que la trabajemos, nunca seremos capaces de obtener un diamante.

Con la obra de arquitectura sucede algo parecido. Hemos estado hablando del lenguaje, del método, de las reglas y el contexto; de cómo utilizar lo correcto en cada caso y para cada situación. Pues bien, sin la materia prima adecuada, sin esa idea aleatoria que tenga todo el potencial inherente, por muy bien que sepamos manejar las herramientas, nunca obtendremos

una pieza arquitectónica ejemplar.

Y como en el caso del diamante, Moneo también habla de pulir dicha visión, filtrándola y encajando en ella las distintas necesidades pero sin perder nunca la consistencia que posee.

Hemos estado hablando del método de Moneo, de su lenguaje, de su estilo, considerando todo esto muy particular, sin una forma final preconcebida, sin un producto último, sino unos procedimientos desarrolladores. Esta manera de trabajar está directamente ligada al lugar. Como ya hemos comentado anteriormente Rafael Moneo rechaza cualquier tipo de arquitectura predefinida, que pretenda ser autosuficiente, para gozo, disfrute y reconocimiento del propio arquitecto, y que pueda ser ubicada en cualquier lugar.

Llegados a este punto podemos manifestar uno de los conceptos básicos en la obra de Rafael Moneo, el lugar, entendido éste como contexto urbano, la ciudad. Todos y cada uno de los condicionantes y hechos urbanos que afecten e influyan sobre la obra arquitectónica.

Tal y como hemos venido afirmando, no es posible una forma arquitectónica "*tipo*" para cualquier lugar. Cada ciudad posee, citando en términos del historiador y teórico de arquitectura noruego Christian Norberg-Schulz, su 'genius loci', su espíritu del lugar. El 'genius loci' ha permanecido como una realidad viviente durante el curso de la historia, a pesar de no haber sido expresado como tal. Artistas y escritores han encontrado inspiración en el carácter local y han explicado el fenómeno, tanto en el arte como en la vida cotidiana, cuando se han referido al paisaje o a los ambientes urbanos.

Aprovechemos, antes de profundizar en el análi-

sis del lugar y del contexto urbano de Moneo, el punto de vista del lugar que le ha influenciado o sobre el que ha cimentado su teoría arquitectónica. En este punto tiene mucho que ver las connotaciones con las letras que Moneo anhelaba desde su período de formación académica antes de ingresar en la universidad. Su faceta filosófica y psicológica está detrás de todo el pensamiento que sobre el lugar ha desarrollado.

Vamos a hablar pues, versando las citas del doctor arquitecto y profesor de composición de la Universidad de Alicante, Joan Calduch, de la idea del lugar y de cómo el hombre es capaz de reconocerlo y sentirse reconocido a un tiempo; y de hallarse perdido y desorientado en el caso contrario. Así, hacemos referencia al espacio existencial como un espacio creado a partir de esquemas mentales que el hombre se forma dando origen a una imagen estable del ambiente que le rodea.

Martin Heidegger, filósofo alemán, va a plantear un concepto de espacio vinculado directamente a la existencia. Antes hemos aludido al concepto de espacio existencial como esquema mental que el hombre elabora en relación con su entorno físico inmediato, cargándolo de significado.

Para Heidegger, ser, estar y existir en el hombre significan esencialmente apropiarse del lugar. Captar el lugar (*"hacerse un lugar"*). Hacerse un lugar, apropiarse del lugar, es lo que Heidegger llama *"habitar"*, *"residir"*.

Previamente a la creación de la idea de espacio, el hombre se apropia de su espacio, se crea su lugar. Ese conjunto de lugares que el hombre se construye como el hecho básico de su existencia sería, precisamente, su espacio existencial.

Arriba, delante detrás, cerca... éstas son las “coordinadas” de ese espacio existencial. Y aún añade: “Sólo cuando somos capaces de residir podemos construir. La residencia es la propiedad esencial de la existencia.”

Residir es, por lo tanto, vivir en un lugar. Frente a la idea de un espacio abstracto, la idea del espacio de la experiencia construido y pensado. Frente a la idea de un espacio abstracto, la idea del espacio de la experiencia construido y pensado. Frente a la idea de un cosmos infinito, uniforme y continuo tal como nos lo muestra la ciencia, la idea de un espacio humano y concreto.

Por otro lado, Josep Muntañola, arquitecto y teórico de arquitectura, plantea la necesidad de entender la arquitectura como: *“Un proceso permanente de reinterpretación creativa, sensible y racional de nuestro habitar.”*

Es decir, el concepto de espacio arquitectónico, en el sentido más general, surge de ese trenzarse entre la experiencia del lugar que habitamos y su racionalización.

En resumen, en el pensamiento moderno la idea de espacio se ha orientado hacia un concepto de espacio existencial, de lugar, como espacio concreto de la experiencia. El espacio se concreta en el lugar, un lugar de habitar/existir que, para Heidegger el hombre se construye, un estar en el mundo como existencia espacial.

En cada momento histórico, la idea del lugar, la lógica del lugar, el pensar el lugar por un lado, y el modo de apropiarse del lugar (en definitiva, el habitar o residir), van siempre inevitablemente unidas. Implican siempre, según Muntañola, colocarse a la vez en

dos posturas contrapuestas respecto al lugar. O lo que es lo mismo, situarse a la vez ante la idea del espacio y ante la experiencia del lugar. Los dos aspectos entre los que, según este autor, bascula precisamente la arquitectura.

Frente a todas estas limitaciones, va a ser desde la psicología donde van a surgir toda una serie de teorías sobre el espacio mucho más directamente vinculadas al concepto de espacio arquitectónico. En relación con este tema, la psicología pretende comprender, en primer lugar cómo se forma en el hombre el concepto de espacio; en segundo lugar cómo lo percibe; y por último como lo interpreta.

Es la experiencia espacial la que está detrás de esa idea de espacio que le interesa a la psicología y que, como se puede fácilmente deducir, va a tener una influencia sustancial en el concepto de espacio arquitectónico en la medida que también participa de la experiencia vital del hombre.

Muntañola, citando a Heidegger, escribe:

“El hombre manipula la realidad, lo que ‘tiene a mano’. Así se empieza a formar un primitivo concepto de ‘lugar’; [...] el lugar[...] en relación con lo ‘que tiene a mano’. El tacto es, por lo tanto, el primer ‘instrumento sensible’ que utiliza para diferenciar entre ‘él mismo’ y ‘la realidad’. El paso siguiente es ‘lo que está a la vista’,”

Es así como el hombre va elaborando su concepto de lugar: como relación entre ‘lo que le envuelve’ y uno mismo. Inicialmente lo que tiene a mano, luego, lo que tiene a la vista que supone crear el concepto de distancia. El paso siguiente, es abstraer esas sensaciones o experiencias de lo ‘envolvente’ para crear la idea de espacio.

En definitiva, para la psicología, el espacio-lugar es una estructura o sistema mental que el hombre se va construyendo a partir de su experiencia con su entorno envolvente. En este proceso de construcción de la idea del espacio, la sensación táctil (*'lo que está a la mano'*) precede a la sensación visual (*'lo que está a la vista'*) y conforma la primera estructura mental de lo que llamamos espacio. Según Jean Piaget, psicólogo suizo:

"Es completamente evidente que la percepción del espacio implica una construcción gradual, y ciertamente, no existe ya de antemano al iniciarse el desarrollo mental."

Una vez ha cristalizado ese concepto de espacio que el hombre se va construyendo mentalmente a partir de sus experiencias con las cosas que le envuelven, adquiere un nivel de abstracción y de estabilidad mental que ya no le abandonará a lo largo de su vida. El espacio existencial viene influido, entre otras cosas, por la idiosincrasia personal, por las condiciones sociales o mejor socio-físicas, y por la cultura.

Un aspecto de la idiosincrasia al que alude Van de Ven es la sensación de claustrofobia o su contraria la agorafobia, que afecta de un modo particular a la percepción personal del espacio en el sentido de estrecho/ancho. Van de Ven, arquitecto holandés, escribe:

"Determinados instintos hacen que nos sintamos mejor en concavidades embrionarias, seguras. Otros nos llevan imperceptiblemente hacia lo abierto." Y concluye en relación con la arquitectura: "una de las más importantes tareas del arquitecto es tratar de reconciliar esos dos impulsos [...] manteniéndolos [...] en equilibrio, o más bien en tensión."

Junto a este aspecto de la idiosincrasia personal (modo de ser propio), hemos mencionado también la componente socio-física en la percepción del espacio.

Es decir, la influencia social, entendida como la situación de los otros individuos respecto a nuestro espacio existencial.

Tras este repaso por la idea de lugar podemos sintetizar que cada ciudad (entendida como lugar) posee unos rasgos característicos propios, al mismo tiempo fundados por los individuos que habitan en ella y con los que se sienten identificados. Dichas peculiaridades están asociadas o vienen constituidas por los espacios arquitectónicos y hechos urbanos que la gente es capaz de reconocer y asociar. Por ello, podemos afirmar que cada ciudad es un espacio arquitectónico diferente, y aunque distintas ciudades posean pormenorizadamente arquitecturas similares, en el cómputo global difieren.

Volviendo al pensamiento de Moneo, éste afirma que no puede existir una arquitectura estándar que se pueda ubicar en cualquier ciudad, puesto que no encajaría con el espíritu del lugar de todas ellas, sus habitantes no se sentirían reconocidos con dicha obra y su expresión formal sería tosca.

En relación a la pregunta que le formulan, Moneo alega también que no se ha de buscar una individualidad específica en la obra de arquitectura, puesto que pertenece a un todo (la ciudad) con sus propias definiciones, en la que ha de introducirse, pertenecer a ella y formar parte de la evolución de la misma. La ciudad, según él, va conformándose a partir de lo ya construido y mediante las nuevas construcciones arquitectónicas que van apareciendo, transformándose conforme al espíritu de la misma y a la idiosincrasia de los habitantes que residen en ella.

La labor del arquitecto no es reproducir los hechos del pasado, ni tan siquiera dictaminar los del fu-

turo. El quehacer del arquitecto es, teniendo en cuenta las experiencias arquitectónicas pasadas y la personalidad social-ciudadana de un determinado lugar, plantear y desarrollar las obras que seguirán haciendo que la ciudad prospere sin llegar a fijar en ningún momento como llegará a ser en el futuro, sino planteando su camino, su sostenibilidad el lugar.

De nuevo, y esta vez teniendo el lugar y la ciudad como telón de fondo, vuelve a surgir la idea de procedimiento. Procedimiento en el actuar arquitectónico para proyectar una obra y procedimiento en la manera de elegir y situar un cierto tipo formal de obra en la ciudad que responda a sus principios y que siga las reglas del método de desarrollo de la propia ciudad. Escribir en términos arquitectónicos un pedacito de historia de la novela inacabada que es la ciudad, respetando el lenguaje arquitectónico utilizado a lo largo de su vida para conformar su estilo, el estilo general de la ciudad, no el estilo personal de la obra individual.

En el catálogo de la publicación que la Fundación Barrié de La Coruña hace para presentar la exposición “Rafael Moneo. Una reflexión teórica desde la profesión. Materiales de archivo (1961-2013)”, el arquitecto Francisco González de Canales, comisario de la exposición, escribe lo siguiente:

“[...] El trabajo de Moneo se despliega por tanto de modo similar: evoluciona y se transforma como uno de los más precisos dioramas de sus tiempos, lugares y circunstancias.

[...]. Desde sus primeras obras Moneo siempre ha resistido la tentación de crear un estilo reconocible propio [...], implicando profundamente sus proyectos con la problemáti-

*ca específica a la que se enfrentan. [...]”*¹⁹⁶

Al hilo de estas palabras citaremos otras ideas que el propio Moneo hace en alusión a los conceptos de disciplina y conocimiento, entendiendo la disciplina como conocimientos específicos que permiten construir, por encima de conceptos como el estilo y el lenguaje.

Tras todo lo que hemos venido comentando acerca del estilo personal de Rafael Moneo o del lenguaje que utiliza en sus obras, aparece un nuevo concepto que, incluso él, afirma que predomina por delante de dichos dos términos: la construcción.

Rafael Moneo afirma que para la educación del arquitecto es muy importante nutrirse de una gran amplitud cultural, no solo del aprendizaje disciplinar más puro. Esto es básico para reconocer la condición específica de la arquitectura, y que esta estará en el punto medio entre la idea (que puede provenir de otras disciplinas, cultura musical, cinematográfica, etc.) y la obra construida (distancia media entre lo que imaginas y lo que finalmente será).

Como ya hemos comentado anteriormente, hemos venido hablando hasta este punto del “estilo” personal de Rafael Moneo y del “lenguaje” que utiliza para llevar a cabo sus obras. También hemos citado que dicho estilo y lenguaje no es otro que seguir un procedimiento basado en utilizar en cada una de sus obras los condicionantes del lugar (ya sean físicas, urbanas, climatológicas...) en que se implantarán, combinado con las características sociales de la población autóctona, todo ello envuelto por una fracción de aleatorie-

¹⁹⁶ GONZALEZ DE CANALES, F., “Rafael Moneo. Una reflexión teórica desde la profesión. Materiales de archivo (1961-2013)”. Ed. Fundación Barrié de la Maza, La Coruña, 2013, p. 17

dad e intuición del arquitecto que se va desarrollando, depurando y cogiendo forma (valga la redundancia) conforme avanza el proyecto.

Pero todo este juego de ideas, conceptos y estrategias, ¿cómo se formalizan? ¿Cuál es el procedimiento constructivo seguido para materializar los dibujos? De esto nos habla Moneo en las últimas alusiones citadas.

La arquitectura como disciplina, más allá de las connotaciones sociales, económicas... que pueda tener. La arquitectura es la "*ciencia*" de la construcción, no podemos hablar de arquitectura no construida. Por ello hablaremos a continuación de cómo Rafael Moneo construye y cuál es su idea de arquitectura/construcción.

Moneo está convencido de que la arquitectura en sí misma es una fuente suficientemente capaz de generar conocimiento, es más, aboga por que sea, si no la única, el principal fundamento disciplinar para producir obras.

Hoy en día se utilizan muchos préstamos interdisciplinarios (como bien apunta Rafael Moneo) que merman la capacidad instructiva de la arquitectura como doctrina. No es cierto que los arquitectos (así como cualquier "*creador/diseñador*") se deban basar sólo en la arquitectura como disciplina y aislarse del mundo exterior, es más, con el índice de globalización actual sería prácticamente imposible conseguirlo.

Toda la riqueza cultural que los arquitectos, así como los estudiantes de arquitectura, sean capaces de asumir les va a ayudar a valorar lo específico de la arquitectura. Todos esos préstamos de otros saberes que utilizamos en la arquitectura son enriquecedores en su justa medida, pero deben ser los menos en rela-

ción con el conocimiento específico que se desprende de nuestra propia profesión.

Así, y siguiendo el hilo de la disciplina, toda teoría arquitectónica basada en la producción determinada de conocimiento ha de basarse en la construcción, en la materialización de los croquis. Un edificio dibujado en un plano no es arquitectura, hablar de arquitectura es discutir acerca de cómo se va a formalizar en la realidad las ideas y los conceptos discernidos por el arquitecto y plasmados en sus dibujos.

Desde el primer momento que se recibe el encargo de una obra hay infinidad de vaivenes entre las ideas conceptuales y la materialización real en los que cada uno de los dos conceptos va modificando y depurando al otro hasta alcanzar la obra construida. En este sentido dicha disciplina no es una ciencia absoluta ni cerrada, es un sistema de conocimientos que va evolucionando y transformándose, adquiriendo experiencias con el paso del tiempo. También a medida que van apareciendo nuevos materiales y nuevas técnicas constructivas la disciplina se va complejizando y enriqueciendo al mismo tiempo.

Rafael Moneo apuesta por una disciplina arquitectónica propia de la profesión, que se va transformando a lo largo del tiempo, que de tanto en tanto acoge ciertos préstamos de otras doctrinas para enriquecerse, y que fundamentalmente está basada en el construir, en la ejecución material de las ideas y conceptos proyectuales.

CAPÍTULO 5. SÍNTESIS CONCEPTUAL, INTENCIÓN Y TERRITORIO

5.1 INTENCIÓN DE PROYECTO Y CON- TEXTO

- Intención de proyecto. *“Idea primera”* que desde el primer momento del encargo pretende alcanzar, a pesar de tener en cuenta al mismo tiempo, como es lógico, otros condicionantes. Intuición/aleatoriedad.

Es un sentimiento, o mejor dicho un presentimiento, por así nombrarlo, al que Moneo atiende en el primer momento del proyecto. Es algo borroso que va tomando forma con el transcurso del proyecto, se va depurando hasta llegar a la concreción de la obra terminada. Por poner un ejemplo digamos que es la materia prima en potencia que alberga la esencia de la obra, un mineral en bruto que se va esculpiendo, tallando y puliendo hasta conseguir una piedra preciosa. *“Lo que realmente genera un proyecto es una idea que opera sobre el contexto, social o material, en una forma específica, pero que no es una simple consecuencia de lo existente. Para mí, esta idea primera, el establecimiento de una estrategia apropiada, es crucial para la consistencia de un proyecto. [...] Para mí, en el origen siempre existe un momento de aleatoriedad, un componente de libertad a la elección de la forma que no está determinado por ninguna circunstancia exterior a la propia obra.”*²¹⁰

Recordando la cita de Rafael Moneo acerca de la idea primera que genera un proyecto empezaremos a hablar de las diferentes obras en relación con este concepto.

Tal y como aparecen en las fichas de cada obra, nombraremos fugazmente las ideas generadoras que

²¹⁰ MONEO VALLÈS, R., “El croquis-Rafael Moneo 1967-2004”. Entrevista realizada en primavera de 1985 por Fernando Márquez y Richard Levene. Ed. El croquis, Madrid, 2004, pp. 22, 23

hemos advertido en cada uno de los proyectos.

Empecemos pues con la primera obra, la Sede de Bankinter. La propia ubicación de la nueva sede de la empresa era uno de los activos en potencia de la obra. El palacete del Marqués de Mudela, obra del arquitecto Álvarez Capra, se alzaba en la parcela mirando a la Castellana. A nadie se le escapa la importancia de dicha avenida en la ciudad.

En la Sede de Bankinter, Moneo aboga por conservar la arquitectura existente en el solar de la obra, convivir con lo construido. En lugar de eliminar el palacete, como ha ocurrido (y comenta él mismo en la cita mencionada) con tantas otras obras decimonónicas, Moneo no solo lo conserva y respeta sino que realza su presencia cediéndole todo el protagonismo para con la Castellana y se retranquea con el edificio de la nueva sede creando un telón de fondo neutro de ladrillo que exalte su figura.

Una de las consecuencias que este invariante tuvo es el tema del acceso. En lugar de mantenerlo en la propia Castellana se relegó a la calle Marqués de Riscal. Desde este punto en el que ya no tenemos la preponderancia de la avenida, el edificio de Bankinter cobra su importancia debido a la percepción en escorzo de la sede y a la angulosa proa que exagera la altura del mismo.

Se podría destacar que Moneo no rehúsa la notoriedad de sus obras sino que la enfoca desde un punto de vista alternativo. No es partidario de hacer tabula rasa en el solar y si en él hay alguna preexistencia histórica o ha ocurrido algún hecho cultural importante anteriormente, ya sea arquitectónico o no, se preocupa por estudiarlo históricamente y conservarlo en la medida de lo posible, adaptando su propuesta a dicho



Figura 285: Fotografía desde la Avenida de la Castellana del palacete decimonónico con el edificio de la Sede de Bankinter al fondo.

hecho y conviviendo con él de manera amistosa, incluso, yendo más allá, de modo simbiótico, nutriéndose mutuamente hasta el punto de necesitar el uno del otro para existir.

Es por ello que cuando visitamos una obra (reciente en el tiempo) de Rafael Moneo podemos oír frases del tipo: “¡parece que este edificio lleve aquí toda la vida!” Más que necesitarse recíprocamente podríamos decir que ambos parecen uno, que uno sin el otro es como si la obra quedara mutilada de una de sus extremidades, y que el conjunto coexiste en una armonía tal que podemos llegar a pensar que la obra nueva del propio Moneo sea coetánea del hecho histórico al que acompaña.

De manera similar a la que ocurre en la Sede de Bankinter con el palacete, se evidencian situaciones parecidas con las obras de la Previsión Española de Sevilla y el Ayuntamiento de Murcia, con la Torre del Oro y la Catedral respectivamente. En la ciudad hispalense, el edificio iba a ubicarse en el antiguo trazado de la muralla, trazado que comunicaba con la Torre del Oro en su época.

Tal y como reflejan estas palabras del propio Rafael Moneo, toda la arquitectura sevillana que no es pública –nos estamos refiriendo a la arquitectura residencial cotidiana-, que no tiene carácter monumental, es por ende anónima y debe respetar y acrecentar las cualidades de los edificios público-monumentales.

Así pues, y con una condición de límite tan potente como poseía la ubicación del solar donde habría de insertarse el edificio de Previsión Española, en la ribera del río Guadalquivir y frente a la Torre del Oro, a Moneo no se le escapaba que su obra debía de ser un edificio humilde, que enalteciera la silueta de la torre.



Figura 286: Relación y convivencia del palacete decimonónico con el edificio de la Sede de Bankinter.



Figura 287: Dibujo original de Rafael Moneo de la relación de la Torre del Oro con el edificio de la Sede de Previsión Española.



Figura 288: Relación y convivencia de la Torre del Oro con el edificio de la Sede de Previsión Española.

Esa modestia que no pretendía rivalizar con la torre sino todo lo contrario, se materializó en una marcada horizontalidad del edificio, pudiendo recordar a quienes así lo vislumbren, al antiguo trazado de la muralla pero, sin embargo, dejando en su planta baja sendos pasajes que ponen a la vista y hacen posible el acceso al verdadero lienzo de la muralla. “[...] Cuando se observa desde la orilla del barrio de Triana, al otro lado del Guadalquivir, la inserción del nuevo edificio en el frente urbano es cuando las razones compositivas de la fachada ejecutada se comprenden en toda su magnitud [...]”²¹¹

La relación que el edificio de previsión iba a tener visualmente para con la torre estaba establecida pero, ¿y la relación física real por cercanía en el entorno? Para ello vamos a apoyarnos de nuevo en una cita del propio Rafael Moneo.

De nuevo Moneo percibe la torre como “lo construido”. Tal y como sucedía con el palacete en la sede de Bankinter, decide que el edificio de previsión sea el telón de fondo sobre el que se dibuje la torre. Además, la torre, años ha de su función como vigía imponente, tras quedar desligada del robusto cuerpo de la muralla, presentaba su venerable presencia aisladamente. ¿Cómo plantear, si la torre en sí misma no precisaba siquiera de la presencia de la muralla que tantos años la había acompañado, una obra que pretendiera la ligazón de ambos, torre y edificio?

Según las palabras de Moneo, no podía ni siquiera llegar a plantearse, digamos que era un invariante en el proyecto, pueden haber elementos que dependan de otros, que puedan variar, pero en este caso, en la relación del nuevo edificio con la torre, no había otra

211 GARCÍA BARBA, F., “La sede de Previsora Española, una obra sevillana de Rafael Moneo”. Revista Basa, Colegio de Arquitectos de Canarias, 1988

alternativa posible que permanecer aparte sin mostrar ningún tipo de relación con ella excepto la de respeto y sumisión.

Como hemos comentado anteriormente, ¿cuál sería la relación física entre ambos? La respuesta es simple, un edificio que no quiere sino respetar al monumento que tiene justo delante no puede situar su acceso enfrente al mismo sino que ha de producirse retiradamente. Moneo aprovecha muy bien la oportunidad que le brinda la situación alejada de la torre del acceso para ubicarlo en el quiebro que se produce entre ambas alineaciones de las fachadas, tal y como se producían en los palacios manieristas del siglo XVI.



Figura 289: Palacio Pimentel (Valladolid, 1527).

Por último y al hilo del respeto por el entorno monumental de los edificios de Moneo, resta por exponer el Ayuntamiento de Murcia. El edificio que se destinaría a representar el poder civil de la capital murciana se dispondría en un solar limítrofe de la Plaza del Cardenal Belluga, la cual albergaba el palacio homónimo y la catedral, símbolos del poder eclesiástico que ha regido históricamente en todo el territorio español. “[...] Entendí que con este nuevo edificio iba a hacer acto de presencia el poder civil en una plaza que debía mantener el carácter celebratorio del barroco y de ahí que mi propuesta se encaminara a diseñar un edificio que se presentara como un espectador más, sin pretender adquirir el protagonismo que tanto la catedral como el palacio del Cardenal Belluga ya tenían. [...]”²¹²

Cuando se enfrenta al proyecto del ayuntamiento de Murcia Moneo, debido a que ya posee una larga experiencia profesional contrastada, ha adquirido una madurez notoria que hace que sus decisiones y sus obras sean aún más respetadas y admiradas. Aun así,

²¹² MONEO VALLÉS, R., “Apuntes sobre 21 obras”. Ed. Gustavo Gili, Barcelona, 2010, p. 441



Figura 290: Perspectiva irreal de la Plaza del Cardenal Belluga, Murcia. Enfrentamiento de las fachadas del Ayuntamiento de Rafael Moneo y la Catedral. Nunca podrán verse al mismo tiempo ambas fachadas si no es con deformaciones ficticias como ésta.

para el propio Moneo, esta situación no es óbice para que abandone sus principios y opte por diseñar un edificio con el que obtener un reconocimiento personal, olvidándose de todo lo expuesto hasta ese momento. Se podría decir que debido a que Moneo pudiera gozar de una situación mediática, podría haber optado por acrecentar su “popularidad” mediante el diseño de un edificio que no tenga en cuenta ni respete el entorno donde se ubica en pos de vanagloriarse a través de los medios de comunicación. Veinte años después de haber ejecutado la sede de Bankinter, no rechaza la oportunidad de construir en un entorno monumental de manera respetuosa.

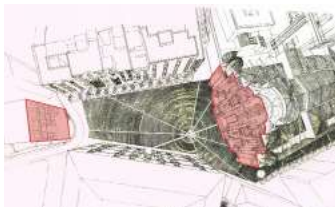


Figura 291: Plaza del Cardenal Belluga, Murcia. Enfrentamiento de las fachadas del Ayuntamiento de Rafael Moneo y la Catedral.

Pero, ¿cómo va a plasmar Moneo el respeto a este contexto en este caso? A diferencia de la obra de previsión, la fachada que vuelca a la plaza del Cardenal Belluga del ayuntamiento iba a buscar el enfrentamiento con la fachada de la catedral. En lugar de mantener la alineación del edificio derribado en el solar, Moneo plantearía un giro de la fachada para mirar frente a frente al monumento eclesiástico. ¿Se podría malinterpretar este acto y entenderlo como un desafío o una provocación?

Lejos de todo ello, Moneo entiende este hecho

como puro respeto en sí mismo. La capacidad del edificio de mirar fijamente a la catedral sin intentar ser más notorio que ella, no alzar la voz ni un decibelio por encima de la entonación de la misma. No hay gesto más apacible que el cruzar la mirada con alguien con la actitud de no ser desafiante. Esta última frase de Rafael Moneo podría resumir perfectamente lo que hemos venido comentando que es su estilo personal. Además es la definición concreta del análisis que estamos realizando sobre el concepto de “intención de proyecto” que tiene Moneo en cada una de sus obras.

En el respeto del enfrentamiento del que hemos hablado va a aparecer de nuevo (como en Bankinter y Previsión) el tema del acceso. A pesar de realizar el giro de la nueva fachada para mirar directamente la catedral, Moneo no desea provocar el protagonismo del edificio del ayuntamiento. Ambos edificios nunca van a poder ser observados a un mismo tiempo debido a su oposición en su ubicación en la plaza, tal y como reflejamos a continuación en la imagen panorámica deformada.

Aun así, Moneo no quiere que la importancia que desprende la puerta principal de la catedral, que vuelca sus servicios directamente a la plaza, se vea retada por un acceso al ayuntamiento que pudiera restarle categoría. De esta manera se ubica el acceso al nuevo edificio en una de las calles laterales, proponiendo la relación con la plaza y la catedral a través de la rotundidad de la propia fachada. Moneo plantea una relación de convivencia en que ninguno de los edificios vea afectada su atención en la plaza.

Esta convivencia sostenible, es la que nos hace sentir que las obras de Rafael Moneo hayan existido, si no desde el mismo momento en el que se instauraron

los monumentos existentes, casi desde ese instante. Además, no solo parece que sus proyectos existieran de antemano, sino que, y es la intención que Moneo pretende, puedan perdurar durante muchísimo más tiempo. Es decir que le sobrevivan a él mismo y a su propio tiempo.

*“[...] Es cierto que con los edificios los arquitectos dicen algo acerca de la situación en la que se encuentra la arquitectura [...]. Pero afortunadamente ese mensaje pronto desaparece y el edificio comienza a ser él mismo [...]. Me sentiría muy satisfecho, y hago todo lo posible para que así sea, si mis edificios pronto fuesen capaces de adquirir aquella mayoría de edad que difumina la presencia de los episodios circunstanciales. [...]”*²¹³

Tal y como hemos citado anteriormente, Moneo ansía escapar de las corrientes estilísticas de moda o asignar su edificio a un estilo predeterminado, no desea comentarios del tipo de que su edificio tiene un estilo “tal” o pertenece a la corriente de los “cual”, lo que verdaderamente quiere que consigan sus edificios es una autonomía propia, que no sean ni suyos ni de nadie, que sean de ellos mismos, y que se deban a sus usuarios. Solo de esta manera serán sus obras capaces de perdurar en el tiempo sin quedarse obsoletos.

Y hablando de obsolescencia y del respeto a los monumentos del entorno, también es cierto que en ocasiones se ha afirmado que los edificios de Moneo pudieran parecer antiguos, pertenecientes a otro tiempo, que no se corresponden con su época, que tienen un estilo clásico o que son eclécticos pero, ¿son ciertas todas estas afirmaciones? ¿Qué hay de veracidad y de

213 MONEO VALLÈS, R., “El croquis-Rafael Moneo 1967-2004”. Entrevista realizada en primavera de 1985 por Fernando Márquez y Richard Levene. Ed. El croquis, Madrid, 2004, p. 14

falsedad en todas ellas?

Moneo intenta operar con su obra en el entorno, mediante una arquitectura que se hace eco de la historia del lugar, su idiosincrasia, pero no actúa planteando los mismos métodos y formas ya construidas, con las que quiere establecer una conversación, sino que trabaja con una arquitectura con un lenguaje cuidadoso, a propósito del lugar, y conveniente, con el objetivo de adormecer su obra de una manera adecuada en el lugar donde se ubica. Por la parte del clasicismo, lo que se pretende alegar es que las obras de Moneo pudieran corresponderse con una época antigua, y aquí entrarían también las observaciones de que sus edificios no son modernos. Pero, ¿son estas afirmaciones perniciosas o halagadoras?

Si por moderno entendemos la utilización de las técnicas constructivas, materiales y sistemas constructivos contemporáneos, los edificios de Moneo son totalmente modernos, ya que un tema es ofrecer un respeto por lo antiguo y otra diferente construir como se hacía en aquella época. Las obras de Rafael Moneo cumplen todas y cada una de las normativas actuales en el país donde se originan, más que nada porque si no fuera de esta manera no podrían ejecutarse. Además, Moneo, un hombre de profundas convicciones arquitectónicas, de una manera muy inteligente, puede llegar a “representar” el aspecto arquitectónico de una época pasada en un edificio, pero utilizando materiales y técnicas actuales, que están más avanzadas y ofrecen mejores prestaciones.

Moneo no plantea en su profesión cómo generar un nuevo lenguaje arquitectónico que lo diferencie como arquitecto y con el que conseguir un reconocimiento sino todo lo contrario. Es un arquitecto humil-

de que entiende que la obra le debe sobrevivir a él y a muchos de los suyos, entregando su propia historia como arquitecto como carta de cambio para conseguir que sus obras perduren y sean parte de la historia.

Pues bien, los edificios de Moneo utilizan materiales que se han utilizado toda la vida para construir en la zona en la que se sitúan, y la justificación de que las propiedades de dichos materiales son correctas están avaladas por la historia y el paso del tiempo, así como por la subsistencia a los agentes climáticos. Tampoco se precisa una gran cantidad de energía para transportar dichos materiales al lugar de la obra y los residuos siempre pueden ser reutilizados en otras obras locales. De esta manera el balance global de energía consumida por el edificio desciende sustancialmente, a esto es a lo que le llamamos en parte, sostenibilidad arquitectónica.

Dicha utilización de materiales vernáculos forma parte también del concepto de sostenibilidad, con el objetivo de que el edificio parezca que lleve mucho tiempo construido y que no contraste con la arquitectura existente local. Además contribuye a que la obra sea reconocida por los habitantes de dicho lugar, se sienten orgullosos y representados con el edificio porque les resulta "*familiar*", y esto favorece la condición social del edificio, el que perdure durante muchos años y que el edificio, como hemos comentado anteriormente, posea una madurez particular ajena al propio Rafael Moneo.

En estos tres edificios de Rafael Moneo, Sede de Bankinter en Madrid, Sede de Previsión Española en Sevilla y Ayuntamiento de Murcia, la idea generadora del proyecto se ha basado en el respeto por el entorno cercano y los monumentos existentes, ya que la pre-

existencia de los mismos poseía un bagaje cultural tan potente que no podía ser obviado ni rechazado.

Es un acto de *“atención al lugar”*, acto de introducir el lugar en la obra arquitectónica y viceversa, el hecho de ser conveniente con lo que se plantea en la ciudad.

Cada ciudad tiene un color, una configuración, escala, historia, lenguaje arquitectónico... característicos de ella, que la representan y la diferencian de las demás. Moneo realiza en sus obras un acto de atención al lugar, una tendencia en el planteamiento de la arquitectura contextual que propone ante la autonomía de la forma, es decir, que su obra contiene un racionalismo arquitectónico en sus espacios al mismo tiempo que contiene ese lenguaje arquitectónico capaz de hacer coincidir su obra con el entorno más inmediato, hacer la obra propia de la ciudad y no del arquitecto, como planteaba Sáenz de Oíza: *“el arquitecto es un mero trabajador, lo que sobrevive, y así debe ser, es la obra, no el arquitecto”*.²¹⁴

En la obra del Ayuntamiento de Logroño Moneo busca disolver el edificio en la trama urbana para crear un espacio público y propiciar la aparición de los hechos urbanos. Por ello gira la planta del edificio respecto a la disposición urbana consolidada y en el vacío existente coloca una plaza rodeada de árboles, estratégicamente situados en el perímetro para dejar el centro libre. Además rompe el encuentro de ambos volúmenes para dejar libre la planta baja y comunicar la parte anterior de la plaza y la posterior, donde comienza el bulevar que conduce al río.



Figura 292: Palazzo della Ragione de Padua (Padua, 1218).

²¹⁴ SAÉNZ DE OÍZA, F.J., Transcripción original del documental televisivo *“Imprescindibles-No te mueras sin ir a Ronchamp”* emitido en la 2 de RTVE (Radio Televisión Española) el 26 de diciembre de 2014

Podemos advertir en las obras de Rafael Moneo, y especialmente en el ayuntamiento de Logroño, una intencionalidad a la hora de tener en consideración los espacios públicos contiguos a sus edificios, resaltando la condición contextual en donde se encuentran insertos.

*"[...] Pero no sólo para monumentos y fuentes es acertada la norma del centro despejado, sino también en lo referente a los edificios, sobre todo las iglesias, que en la actualidad se emplazan casi exclusivamente en medio de las plazas, en plena oposición con la costumbre antigua. Las investigaciones más documentadas, nos enseñan que las iglesias no se colocaron nunca aisladas, pues están siempre, bien adosadas, bien empotradas en otras edificaciones, formando plazas muy interesantes [...] Cuanto va dicho puede aplicarse a teatros, ayuntamientos, etc.; padecemos la obsesión de que todo ha de verse, que lo más excelente es un vacío uniforme alrededor, sin considerar que es de por sí molesto, por destruir la multiplicidad de efectos. [...]"*²¹⁵



Figura 293: Perspectiva a vista de pájaro del Ayuntamiento de Logroño. Rafael Moneo.



Figura 294: Plaza del Ayuntamiento de Logroño.

El ayuntamiento, más allá de pretender su protagonismo individual, busca sumergirse en la ciudad y formar parte de la misma, de esa realidad más compleja que no sólo está forjada por las formas de los edificios y los vacíos que éstos libran, sino también por una serie de aspectos socio-económico-culturales. La fusión de todos estos términos es la que configura la ciudad que conocemos hoy en día y de la que la arquitectura forma parte y participa activamente en que eso sea así.

La propia forma del edificio del ayuntamiento genera, junto con la serie de árboles dispuestos de manera lineal en el perímetro de la manzana, un espacio

²¹⁵ SITTE, C., "Construcción de ciudades según principios artísticos". Catálogos de Arquitectura, nº3, Ed. Canosa, Barcelona, 1927, p. 33

libre conformando una plaza que se construye con la intención de que aparezcan y surjan los hechos urbanos de los que habla Rossi.

*“[...]Todo esto requiere un conjunto de edificaciones que deben distribuirse en partes, pero según nuestro sistema de bloques, se le asignará en la parcelación un extenso espacio cuadrado. [...]”*²¹⁶

El espacio público en la ciudad es testigo de la vida de la misma, espectador del sobrevenir de acontecimientos sociales, culturales, económicos y políticos. Moneo tuvo la gran suerte, o la gran destreza, de poder diseñar el conjunto completo, edificio y plaza. ¿Por qué decimos destreza? Porque más allá del encargo del edificio consistorial, Moneo, en lugar de colmatar la manzana con la nueva obra, decide adosarse a uno de los lados y liberar el resto. Con esto se está otorgando a sí mismo la posibilidad y la oportunidad de englobar todo el complejo, evitando el riesgo de que ambas entidades se pensaran por separado, o incluso aún peor, que no existiera la plaza que acompañe al ayuntamiento.

Como se ha comentado en la página 146, en el Ayuntamiento, Moneo aunó los principios barrocos de concavidad para la percepción visual del conjunto, el concepto de plaza libre de la Edad Media y el Renacimiento al situar el edificio adosado a uno de los límites de la parcela y dejando el centro libre incluso de vegetación, ya que ubica todos los árboles en el perímetro, convirtiendo el edificio en un fondo perspectivo institucional para la ciudad.

La vida de la ciudad que menciona Moneo respecto a su edificio es la pluralidad de funciones que

²¹⁶ SITTE, C., “Construcción de ciudades según principios artísticos”. Catálogos de Arquitectura, nº3, Ed. Canosa, Barcelona, 1927, p. 163



Figura 295: Belén navideño montado en la plaza del Ayuntamiento de Logroño.



Figura 296: Personas sentadas en el porche del ayuntamiento.



Figura 297: Personas tomando el sol en la plaza del Ayuntamiento.



Figura 298: Jornadas deportivas en la plaza del Ayuntamiento.

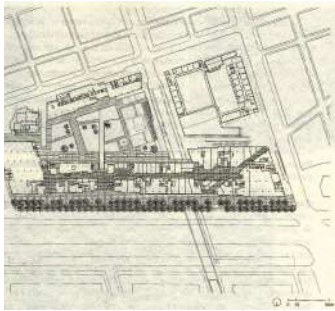


Figura 299: Plano de planta del proyecto original de Rafael Moneo del edificio L'Illa Diagonal.



Figura 300: Desembocadura del río Urumea en el entorno del Kursaal de San Sebastián.

comenta Rossi, ya que más allá de las funciones para la que ha sido concebido el ayuntamiento intrínsecamente (las cuáles tiene que cumplir por defecto), es capaz de generar un potencial que sea capaz de sostener toda una serie de actividades que no están derivadas directamente del uso principal que al ayuntamiento se le supone. Como ejemplo podemos recorrer desde la instalación del belén por navidad hasta tomar el sol en verano, pasando por jornadas deportivas o por el simple hecho de sentarse a descansar y charlar en mitad de un paseo.

Existen ciertos aspectos arquitectónicos que podrían asemejar la intención con la que Moneo ha intentado trabajar tanto el edificio de L'Illa Diagonal de Barcelona como el Kursaal de San Sebastián. A pesar de estar ubicados en dos enclaves, en principio, bastante diferentes como son la diagonal de Barcelona (lugar tremendamente urbano) y la playa de la Zurriola junto a la desembocadura del río Urumea (lugar eminentemente natural), ambos edificios persiguen la idea de integración en el entorno.

De esta manera el edificio de L'Illa Diagonal pretende las funciones de un rascacielos pero tumbado en posición horizontal, respetando la escala del contexto y buscando la integración en la ciudad (alturas, escalas...), en la trama urbana, pertenecer a la misma, desechando cualquier idea de autonomía e insularidad.

Según nos enseña Moneo, los edificios de gran escala tienden a ser tipo isla, concentrados en una parte de la parcela (origen claro de los mismos, por la falta de espacio donde se desarrollan y actualmente por medidas de sostenibilidad energética). Esta condición de elevación hace que muchas veces pierdan la relación con la ciudad y con los "hechos urbanos", concepto

que más adelante atenderemos. L’Illa quiere ser todo lo contrario...un edificio urbano que se segrega en un complejo autónomo.

A su vez, el Kursaal, a pesar de poseer ciertas connotaciones urbanas en cuanto a su posicionamiento en la trama de la ciudad se refiere, persigue la idea de erigirse como un accidente geográfico natural propio del medio en el que se inscribe, con la intención de no desentonar con la situación en el enclave marítimo donde se ubica, como si de rocas varadas se tratase.

Tal y como hemos podido entrever tras esta breve presentación de la intención de proyecto en las obras de L’Illa y el Kursaal, Moneo, según hemos venido comentando en su filosofía de proyecto, en su método de proyectación, encomienda gran cantidad de dedicación y de trascendencia al lugar y al estudio del mismo, la importancia del lugar, el murmullo del lugar.

“[...] Es el lugar donde el edificio adquiere la necesaria dimensión de su condición única, irreplicable [...]. De ahí que el lugar sea tan inevitable que incluso aquellos arquitectos que proclaman ignorar y rechazar la idea de lugar se vean forzados a incluirlo en su trabajo, y como resultado se vean obligados a inventar un lugar.”²¹⁷

“[...] Una ciudad se distingue de otra, incluso de sí misma a través del tiempo. De hecho la ciudad como concepto evolutivo se transforma, crece y se desarrolla, y el mismo lugar transcurrido un periodo se vuelve diferente, [...] La ciudad como concepto, como esquema espacial incluso, sobrevive más allá de su tiempo. Su vigencia es mayor que la de las obras y la persistencia de esquemas y líneas básicas de



Figura 301: Diagonal de Barcelona. Entorno inmediato del edificio L’Illa Diagonal. El juego de salientes y retranqueos producidos por las diferentes edificaciones construidas a lo largo de la calle provoca dinamismo.



Figura 302: Rocas varadas de la escollera en la playa de la Zurriola, en el entorno inmediato del Kursaal, San Sebastián.

²¹⁷ MONEO VALLÈS, R., “Inmovilidad Sustancial, El Murmullo del lugar”. Basada en la conferencia The Murrur of the Site, para la conferencia Anywhere, en Yufuin, Japón, 9 de junio 1992



Figura 303: Vista aérea del Downtown Athletic Club (Nueva York, 1931). Starret & Van Vleck.



Figura 304: Vista de L'Illa Diagonal desde la acera de la propia avenida en la que se pueden observar los retranqueos introducidos por Moneo para provocar dinamismo e integrar el edificio en el entorno urbano.



Figura 305: Vista del Kursaal desde el monte Ulía, San Sebastián.

*su estructura permite con cierta fiabilidad recomponer los eslabones de la cadena incesante de formas y elementos que sobre ellos se sustentaron. [...]"*²¹⁸

Hemos podido advertir que Rafael Moneo utiliza el concepto de lugar como herramienta de trabajo en su método de proyecto. El lugar, entendido como el conjunto de fenómenos físicos, sociales, económicos, históricos y culturales que determinan la idiosincrasia de una sociedad. Es por ello que cuando Moneo se enfrenta a una obra en un determinado lugar, afirma que el resultado de dicha obra es -y sólo puede ser- para ese lugar en concreto, no podemos coger el edificio y ubicarlo en otro lugar siendo igualmente válido.

Esto es porque la sociedad que habita en ese lugar se siente identificada con el mismo, se ha adueñado del lugar, lo ha hecho suyo, lo ha adaptado a sus costumbres, lo ha moldeado y acomodado a su forma de vivir, a su entorno... Ese lugar no está ni mucho menos acotado en su transformación y adaptación, sino que desde un principio está sufriendo variaciones a lo largo del tiempo y las seguirá experimentando en un futuro, con total seguridad sobrevivirá al propio arquitecto que haya desarrollado la obra de arquitectura.

Por ello Moneo, consciente de todo esto, decide no ejecutar una obra que pretenda la singularidad, que destaque de entre el resto de obras del entorno, que se deje llevar por las modas actuales en aras de conservar el espíritu del lugar, de integrarse en el propio medio y tener la capacidad de perdurar durante muchos años siendo reconocida por la población del lugar, más allá de la época en la que le ha correspondido vivir a él.

"[...] La arquitectura pertenece al lugar. [...] Los atri-

²¹⁸ CANO CLARES, J.L., "El espacio de Belluga". Ed. Real Academia Alfonso X el Sabio, Murcia, 1991

*butos del lugar. Entender cuáles son esos atributos, entender el modo en que se manifiestan, es el primer movimiento del proceso que sigue el arquitecto cuando comienza a planear un edificio. [...]"*²¹⁹

En el edificio de L'Illa, el contexto urbano impone a Moneo, teniendo en cuenta sus pretensiones de integrar el edificio en el entorno, un edificio más metropolitano, más característico de la ciudad. Además la gran escala del solar y el complejo programa hace que el edificio no posea una referencia tipológica presente.

Moneo pues, junto a Manuel Solà-Morales, opta por establecer la relación con un rascacielos, opción mucho más urbana y de gran escala, pero adaptando dicha solución a la posición en horizontal.

Esta disposición tumbada adapta también las comunicaciones más potentes y los flujos de personas a través del edificio, que en los rascacielos se realizan en vertical, a la posición horizontal, desplegando toda una serie de galerías, pasajes, plataformas, rampas, pasos peatonales y rodados transversales que relacionan el lugar a diferentes cotas y escaleras que conectan los distintos niveles del proyecto en horizontal, haciendo de esta condición una de las más potentes del proyecto.

La otra semejanza con los rascacielos neoyorquinos es que en éstos, según se va ascendiendo con la altura, las ordenanzas van requiriendo ciertos retranqueos que hagan la figura más esbelta. Tras la decisión de Moneo de integrar el edificio en la ciudad y formar parte activa de ella, generar ciudad a través del edificio, en lugar de generar bloques aislados, la solución iba a ser colmatar toda la fachada recayente a la Diago-

²¹⁹ MONEO VALLÈS, R., "Inmovilidad Sustancial, El Murmullo del lugar". Basada en la conferencia The Murmur of the Site, para la conferencia Anywhere, en Yufuin, Japón, 9 de junio 1992

nal para de esta manera continuar con la trama urbana.

El problema podía presentarse a la hora de acometer el diseño de una fachada de 300 metros de longitud. Para dar consistencia y unidad al conjunto se decidió utilizar el travertino romano como único material en la fachada. Para que no se apreciara el gran volumen como una masa indiferenciada, Moneo decidió introducir los retranqueos de los rascacielos neoyorquinos, además de en altura, en la planta. De esta manera se irían creando una serie de entrantes y salientes en la fachada que, desde el punto de vista del peatón que recorre la avenida, punto desde el que realmente se percibe la propuesta, establecerían un dinamismo y un juego que evitara la monotonía de la extensa fachada.

Como ya hemos comentado, en el Kursaal, a pesar de tener en común con L'Illa la integración en el medio, el contexto es bien diferente, pese a pertenecer a una ciudad como es San Sebastián y tener condiciones urbanas, el factor de límite de la misma que le otorga el estar ubicado frente al mar, en la playa, junto a la desembocadura del río Urumea, le confiere un ambiente mucho más natural, más orgánico.

La ciudad, engalanada por diversos accidentes geográficos propios de un atlas de geografía, está jalada por dos montes, el Ulía y el Urgull, que la acotan y delimitan. El edificio, rindiendo pleitesía a estos dos hitos, se formaliza mediante sendos cubos que recuerdan, que se orientan buscando dichos montes.

Es así como Moneo pretende la integración de la obra con el entorno, el edificio surge como un accidente geográfico más, otro ejemplo más en la lista de vicisitudes geológicas de la naturaleza que, por otro lado, recuerda a las rocas varadas en la arena en la playa de la Zurriola, nunca horizontales ni verticales, siempre

con cierto giro y hundimiento que las dota de un dinamismo propio de las corrientes marítimas que azotan el litoral donostiarra, o como dos piedras sedimentadas dejadas en el camino en el fluir del río Urumea hacia su encuentro con el océano Atlántico.

*“[...] De este modo se define un sitio en la ciudad vasca donde se ve cómo la singular geografía del lugar obliga a hacer uso de la intuición arquitectónica: cómo la configuración formal y la materialidad del Kursaal de San Sebastián consiguen que el edificio dialogue en su ubicación con el entorno que le rodea. [...] El auditorio simule ser otro accidente geográfico propio del lugar. [...]”*²²⁰

En el artículo citado podemos observar de nuevo las condiciones de autonomía y contexto que nos atañen. Por un lado Moneo, siempre fiel al lugar, establece un diálogo con el mismo, integrando su obra en él, proyectándola por y para ese contexto, quedando fuera de lugar en cualquier otro. Pero a pesar de ello, busca romper con la trama urbana y establecer una independencia material que destaque de entre la arquitectura de la ciudad para, de esta forma, ejercer de faro iluminado en la noche que guíe a los habitantes de San Sebastián, mostrándoles claramente el límite entre la tierra y el mar.

Como hemos visto en todas y cada una de las seis obras que nos conciernen, la *“intención de proyecto”* de Rafael Moneo es uno de los pilares básicos de su método o forma de proyectar.

²²⁰ MUNÁRRIZ, L., extracto del artículo “Arquitectura al servicio del lugar: Kursaal de San Sebastián”, de <<http://www.vagon293.es/arquitectura/arquitectura-al-servicio-del-lugar-kursaal-de-san-sebastian/>>, 27 de diciembre de 2011

5.2 TERRITORIO Y SOSTENIBILIDAD

- Intención urbana. Modo de relacionar el edificio con la ciudad teniendo en cuenta parámetros urbanísticos. Espacios urbanos.

Como hemos visto en la parte analítica, Moneo, promulgando la ideología de Aldo Rossi, no entiende la arquitectura sin la ciudad, ni por el contrario, ciudad sin arquitectura. De este modo tan estrechamente unidas, cualquier obra de Rafael Moneo tiene en consideración los parámetros urbanos de la ciudad en la que se inserte, así como también su obra desprenderá otros activos que contribuyan a la evolución y conformación de la ciudad y el territorio.

En la descripción que hacemos sobre lo que significa para nosotros el concepto de "*intención urbana*" que Moneo utiliza para el desarrollo de sus proyectos, aparece el término de ciudad, término en el que nos basaremos para comentar la parte urbana de las obras.

Y al hablar de ciudad, es inevitable que aparezca la figura de Aldo Rossi, que predicaba la importancia de una arquitectura que sólo podía ser entendida desde la ciudad. Moneo, en una conversación mantenida con Antonio San José en la Fundación Juan March el 11 de noviembre de 2011, considera que muchos de sus proyectos son más coherentes con los principios que él entendía que Rossi quería exponer, que lo que el propio Rossi ha experimentado en su obra.

Más que entender la ciudad por medio de un edificio, se debe entender el edificio por medio de la ciudad. El edificio se lee desde la ciudad, y la arquitectura es quien proporciona la configuración de dicho edificio. Por lo que la arquitectura se entiende desde la ciudad, desde la trama urbana...el entendimiento

primero de la ciudad hace de la obra arquitectónica verdadera parte de ésta y no al revés. Para Moneo, si finalmente el edificio se entiende de esta manera, este será adecuado para la ciudad.

De esta manera, tras haber ahondado en el análisis de cada una de las obras, y conociendo el pensamiento que el arquitecto navarro posee acerca de la importancia que tiene la arquitectura sobre la ciudad y viceversa, estamos en disposición de vislumbrar un patrón de actuación en el método de proyecto de Rafael Moneo en cuanto a la intención urbana se refiere.

Hemos advertido la aparición de dos frentes de actuación:

- A) Por un lado nos encontraríamos con la opción de cerrar el espacio urbano, de colmatar, de consolidar, continuar con la trama urbana ya existente para, de este modo, crear ciudad. Es más, no crear, sino hacer evolucionar la ciudad. Como hemos visto en una cita anterior, la ciudad es un ente vivo en proceso de cambio y transformación. Moneo apuesta por la retroalimentación del duplo arquitectura-ciudad para continuar el crecimiento de la ciudad ya consolidada.

En este supuesto estaríamos hablando de las obras de la Sede de Previsión Española en Sevilla, el edificio L'Illa Diagonal y el Ayuntamiento de Murcia. En estos lugares, los solares presentaban en cada una de las ciudades una trama urbana potente y con características lo suficientemente aceptables para potenciar sus propiedades.

- B) Por otro lado estaría la alternativa de romper con la trama urbana, de retranquearse, de plegarse y mirar hacia en otra dirección. Este modo de crear ciudad no está en desacuerdo con la ideología de Moneo



Figura 306: Trazado urbano del casco histórico de Sevilla.

acerca de la ciudad y la arquitectura, la importancia que tiene la ciudad para la arquitectura y la arquitectura para la ciudad, sino que de una manera algo más atrevida que la anterior, establece unos condicionantes urbanos para crear ciudad en lugares que, a su entender, no poseen unas preexistencias urbanas históricas o formales potencialmente atractivas.

En este punto abarcaremos las obras de la Sede de Bankinter en Madrid, el Ayuntamiento de Logroño y el Kursaal de San Sebastián. En las ciudades donde se incluyen estas obras no es que no se den las condiciones para consolidar la trama urbana existente, sino que por cuestiones particulares y específicas de cada uno de los solares, se decidió no continuar con las características del tejido existente y proponer una nueva manera de habitar la ciudad en pro de la evolución.

**CAPITULO 6. CONCEPTOS COMUNES Y ESCALA
DE ACTUACIÓN EN LA IMPLANTACIÓN DE LA OBRA
ARQUITECTÓNICA**

Según los análisis bibliográficos, biográficos, y urbanos realizados, así como el estudio in situ de cada una de las obras objeto de la Tesis, y tras investigar sobre el “estilo personal” y posicionamiento que Rafael Moneo adopta a la hora de proyectar, así como del lenguaje utilizado y su procedimiento, hemos advertido la existencia de seis conceptos comunes que definen la estrategia proyectual, en la implantación de la obra en el territorio. Aunque también existan divergencias que hacen a cada una de estas obras únicas, estos conceptos comunes generadores de proyecto también se clasifican según la escala en la que se desarrollan y se expondrán en cada una de las obras objeto de esta investigación, en los siguientes puntos.

6.1. Intención e intensidad del proyecto, “Idea primera”

Como se ha expuesto en el capítulo anterior, se refiere a la “Idea Primigenia” concebida bajo postulados de Intuición, formación y aleatoriedad. Este presentimiento borroso que surge en la mente de Moneo desde el momento uno del encargo y pretende alcanzar a la idea global de la obra arquitectónica, a pesar de tener en cuenta al mismo tiempo, como es lógico, otros condicionantes. Dicha idea primera, se va puliendo con el devenir del desarrollo de la obra pero, si la mantenemos siempre presente en todo momento, el proyecto llegará a ser una buena arquitectura para el lugar. Desglosamos pues estos a través de las diferentes obras;

- Sede de Bankinter, Madrid (1972-1976). La estrategia principal en este proyecto es conservar el Palacete existente conviviendo con él como telón de fondo. Respetar lo existente, lo histórico, aceptando la pérdida de edificabilidad del solar y renunciando a que la fachada del nuevo Edificio mire al Paseo de la Castellana.

- Ayuntamiento de Logroño (1973-1981). En este edificio la idea que fundamental que centra el proyecto es la renunciar a la situación del edificio desde un punto de vista ortodoxo, no ubicarlo en el centro de la parcela, renunciar a su protagonismo apartándolo a un lado para no otorgarle más importancia que a la propia plaza pública en la ciudad.

- Sede de Previsión Española, Sevilla (1982-1987). Aquí el objetivo primero es actuar adecuadamente en la ciudad histórica, dando respuesta a las alineaciones casi pérdidas y dejando entrever de nuevo el trazado de la muralla antigua de la ciudad de Sevilla, unificando en una las dos parcelas de proyecto, consolidándolas

y haciéndolas accesibles para su visita y disfrute, por medio de la introducción de dos pasajes peatonales públicos.

- Edificio l'Illa Diagonal, Barcelona (1987-1993). El planteamiento fundamental fue incorporar y combinar al máximo los variados programas necesarios de la propuesta en la ciudad, introduciendo una composición de diferentes soluciones, por medio de una arquitectura flexible en diferentes escalas, específicas en cada uno de los frentes de la manzana de proyecto, que dieran respuesta a la integración máxima del nuevo edificio con su entorno más inmediato, generando una solución a modo de un concepto nunca antes visto, por medio de la construcción de un "rascacielos tumbado" perforándolo rodada y peatonalmente para su máxima integración en el territorio.

- Kursaal, San Sebastián (1990-1999). El objetivo fundamental, fue construir un edificio con un carácter intencionado que representase la cultura de San Sebastián, cuya forma se adquiriría por medio de una estrategia de mimesis, integración y atención a los agentes geográficos de la naturaleza del entorno, dando lugar a un edificio con carácter de accidente geográfico inscrito en el paisaje, a modo de dos cubos como "dos rocas gigantes varadas" en la playa de Zurriola.

-Ayuntamiento de Murcia. Moneo utiliza diferentes recursos para la formalización de la fachada de su edificio que da directamente a la plaza del Cardenal Belluga. El primero es el desdoblamiento de la fachada en dos pieles muy diferenciadas, la interior como la piel protectora y la exterior como la piel representativa. La primera cierra energética y constructivamente el edificio y la segunda representa el rostro del edificio que vemos desde la plaza, adquiriendo un carácter y un significativo, representando la cara del edificio que da a la plaza, con una fuerza y entidad propia. Una vez que la fachada representativa se libera de toda función disciplinares cuando Moneo vuelca libremente toda su energía y preocupación, dotándola de una solución sin referencias directas tanto contextuales como estilísticas. Para ello trabajó desde varios conceptos. El primero fue la renuncia a mirar de frente a la catedral y para ello postergó la entrada principal al lateral. Esto supuso liberar si cabe más aún el plano de fachada-rostro, lo que llevó a una mayor libertad compositiva.

El segundo concepto fue utilizar para el ayuntamiento, el mismo recurso utilizado en la composición de la fachada de La Catedral comúnmente llamado "divina proporción o sección áurea". Tanto es así, que la fachada representativa es más alta que la propia fachada funcional o piel protectora del ayuntamiento.

El tercer concepto fue componer la fachada por medio de elementos horizontales y verticales a modo de una Logia. Para los horizontales Moneo aceptó la disposición de éstos, coincidiendo con los propios del Palacio Episcopal (disposición del balcón del ayuntamiento al mismo nivel que el balcón del Palacio), componiendo por relación a éste, tres partes (basamento, cuerpo intermedio y remate) análogo a la fachada de Previsión Española y llevando a este último a alejarse en escala de los demás haciendo un guiño al concepto de “Escala Divina”, recurso utilizado en Bankinter y puntualmente en La l’Illa Diagonal. A diferencia de las horizontales, para las verticales Moneo no asumió ninguna imposición, sino todo lo contrario, por medio de un orden aleatorio, basado más en conceptos de musicalidad matemática.

El cuarto concepto fue el juego intencionado entre el lleno y el vacío que investigó por medio de múltiples maquetas de trabajo.

El quinto concepto fue la pérdida de todo artificio y decoración para crear una fachada a modo de un espectador, aunque con el tiempo ha adquirido más notoriedad, contrario a lo decorado y ornamentado de la catedral. Finalmente podríamos hablar acerca de las fachadas laterales, donde la “Tensión Histórica” es diferente y por ende su respuesta por medio de la logia y de la composición del resto de la fachada. Entre la Calle Frenería y el edificio de la ampliación del Ayuntamiento no existe una respuesta de tanta importancia como en la fachada principal, ni interés arquitectónico hacia el edificio vecino, por lo que esta fachada mantiene una estética sobria con ventanas cuadradas, dispuestas regularmente, pequeñas y ordenadas. En la calle de San Patricio, dicha tensión (siglo XIX-Casa Consistorial original y el XX), se vuelve relativamente más importante para Rafael, de ahí que éste realice una respuesta diferente a la fachada de Frenería, llegando a introducir una pequeña logia en su parte superior.

6.2 Decisiones en el Territorio Urbano. Escala amplia

Punto ya tratado ampliamente en el Capítulo 5, punto 2. Modo de relacionar el edificio con la ciudad teniendo en cuenta parámetros de escala en el Territorio. Moneo, no entiende la arquitectura sin la relación con la ciudad. Enunciaremos a modo de síntesis la intención generadora sobre el territorio, que se ha advertido en cada uno de los proyectos;

- Sede de Bankinter, Madrid. Estrategia clara de reubicar el acceso, la ubicación y la percepción del palacete respecto de la imagen que se proyecta desde el Paseo de la Castellana, así como también agotar la edificabilidad restada de la propia del Palacete. La secuencia de los huecos de fachada y su escala se conceptúan para que sean entendidos desde diferentes distancias y ubicaciones a media distancia.

- Ayuntamiento de Logroño. Tiene como objetivo prescindir de todos los aspectos de proyecto como idea de edificio monumental, así pues; el ayuntamiento pierde "su aspecto de edificio oficial" y se gira en la parcela rompiendo la trama urbana del habitual sólido centrado en parcela, para generar un espacio libre a la espera de propiciar la presencia de los "hechos urbanos, creando un "espacio público" a modo de una plaza libre para el pueblo" que permitirá oportunidades de relación social, económica y política. Este giro, permite poner en valor la Escuela de Artes y Oficios y deja entrever el paso hacia el boulevard que nos dirige al Río Ebro.

- Sede de Previsión Española, Sevilla. Moneo, después de intensos estudios morfológicos de la ciudad de Sevilla, crea un edificio cuyo objetivo es inscribirse en la trama de la ciudad, respetando profundamente las alineaciones históricas, por medio de la unión de los dos solares existentes, para crear uno único y cerrar así definitivamente la manzana. Gracias a dicha unión y a la composición de su fachada de gran escala horizontal, el edificio tomó notoriedad y aumentó su repercusión en el territorio, ensalzándose ahora como un edificio a modo de una nueva "fachada de ciudad" permitiendo excelentes imágenes de gran valor, hacia el Río Guadalquivir, con la Torre del Oro como protagonista.

- Edificio l'Illa Diagonal, Barcelona. En esta propuesta, la estratégica urbana pretendió la transformación de la realidad del vacío original de la parcela de proyecto, en un nexo de unión entre dos realidades urbanas muy diferentes. La respuesta a tales propósitos fue proyectar un edificio longitudinal que va adaptando sus alturas y volumen a la trama existente, y que se desarrolló discurriendo paralelo a la avenida Diagonal y lo largo del resto del perímetro de toda la manzana. Esta propuesta tenía la intención de fortalecer la trama de ciudad existente en todos sus flancos. Moneo utilizó directamente el "vacío" como nexo de unión de los dos sectores de la ciudad, entre dos planteamientos de ciudad diferentes, uno de ellos representado por la planificación urbana de manzanas cerradas y compactas de los años 60 y 70, y el otro definido por medio de una estrategia urbana basada mayoritariamente por el Plan Cerdá, desarrollado por manzanas cerradas pero huecas en

“El entendimiento del Lugar”. Para Rafael Moneo el lugar no es aspecto trivial en el desarrollo de sus obras. Cada obra está pensada para insertarse y operar en el lugar para el que se encargó de una manera “adecuada” pero sin perder la introducción de una carga de intención en el proyecto. Moneo no opera de una manera lineal y continua con un método cerrado, sino que imprime en sus obras una intención personal como hemos definido en el punto 6.1.2., donde cada lugar tiene su espíritu y su gente posee unas características únicas, por ello cada proyecto debe contener algo de ese espíritu y ofrecer a sus habitantes, y a la ciudad donde se sitúa, aquellos aspectos y parámetros con los que se sientan identificados.

- Sede de Bankinter, Madrid. Rafael Moneo y Ramón Bescós, plantearon una propuesta cuyo objetivo fundamental era poner en valor la ciudad y su patrimonio (El Palacete del Marqués de Santa Cruz de Mudela, del arquitecto Alvarez Capra), contradiciendo la pauta que en aquella época era de normal aplicación, consistente en derribar los pocos palacetes que quedaban en pie. Esto no solo significaba aplicar el concepto de sostenibilidad a modo de continuidad con lo histórico, sino también con lo natural conservando el jardín existente. Proponiendo un edificio de nueva planta en una parcela de una época pasada, que responda a lugar sin eliminar lo existente, dándole valor al no querer ser protagonista y ensalzando lo preexistente y lo histórico. Este acto de conservar y respetar sin imponer, se traduce no sólo al palacete, sino también a la existencia de dos edificios de viviendas. Uno de ellos de los años 30, obra de Fernández-Shaw Iturralde, que tiene servidumbre de huecos en una fachada-medianera y el segundo era un edificio residencial de lujo de los años 50, que abrían luz y vistas al espacio libre ajardinado sobre el Paseo de la Castellana, obra de Mariano Garrigues Díaz-Cañabate. Este movimiento doble de la fachada de Bankinter dio como solución el concepto de proa en la entrada principal lateral de Bankinter.

- Ayuntamiento de Logroño. Rafael renunció en su conceptualización a uno de los elementos más importantes que definen a las construcciones institucionales: la entrada principal representativa. Para ello gran parte del volumen central en su acceso, desaparece, abriéndose un paso hacia otro hecho urbano definido por el Bulevar que nos lleva al Rio Ebro. A diferencia de otros muchos ayuntamientos, donde uno de los puntos más importantes en el diseño es generar una gran entrada como representación de la casa del pueblo, Moneo cede este acto representativo y hace todo lo contrario. Como hemos podido ver en el capítulo III, el ayuntamiento de Logroño es un edificio formado por dos triángulos rectángulos de usos diferentes; político y

administrativo, concurrentes en un punto de la planta que queda libre para el peatón, lo que indica una intención clara para dar paso a través de él al itinerario hacia el río. Es decir que el edificio en sí mismo es un embudo de flujos peatonales que te acompaña a entrar en otra dimensión de la ciudad, a conectarte con otras partes del lugar, de tanta importancia como esta. Todo esto indica claramente la intención de Moneo al querer dar continuidad con lo público, y generar una conexión sostenible y entre diferentes espacios para él de igual importancia.

- Sede de Previsión Española, Sevilla. Moneo, en un primer momento admite el contexto histórico de la parcela y se deja llevar por la “Preesistenze ambientali” y la geometría impuesta por el lugar. Así pues, con su edificio, redescubre y consolida el trazado de la muralla antigua. Gracias a ello, se consiguió redibujar las antiguas alineaciones perdidas y se devolvió algo de la historia que la ciudad había perdido. Se unieron las dos parcelas iniciales de proyecto, dejando grandes pasos para conectar dos realidades; la ciudad y la muralla.

- Edificio l’Illa Diagonal, Barcelona. Este edificio es el resultado estratégico y personal de una respuesta múltiple a las múltiples características de las situaciones de contorno que Moneo y Manuel de Solá-Morales encontraron en la manzana objeto de proyecto. Para ello la estrategia fue clara, responder con la propuesta en alturas y formas, a las diferentes alturas y formas de lo urbano directo...de lo cercano, introduciendo múltiples elementos de continuidad rodada y peatonal, que perforan y comunican el edificio para llevar esta respuesta a su máximo exponente, intentando dotar al interior de aspectos propios del exterior, tema que veremos más adelante. Otra vez nos encontramos un caso de renuncia a lo inmediato, que era hacer unas grandes torres que floreciesen en el skyline de la ciudad de Barcelona y que ensalzasen o autoproclamasen directamente la figura de los arquitectos, pero no fue así. Tanto es así que Moneo, no optó por realizar una o varias torres en altura frente a la diagonal de Barcelona por medio de elementos de altura (de moda en las grandes ciudades a nivel internacional en la época de proyecto), sino que decidiendo dar una respuesta más sostenible y apropiada para el lugar y la ciudad, optó por ser de nuevo anónimo frente a su obra y decidió volcar estas torres y generar un “Rascacielos tumbado”. Para Moneo lo inmediato no es lo más sensato, quizás no es lo mejor para la ciudad.

- Kursaal, San Sebastián. Aquí Rafael, nos sorprende erigiendo un monumento

integrador entre los diferentes accidentes geográficos de la bahía de San Sebastián. Gracias a su definición y geometría desequilibrada, este edificio asume la escala y naturaleza del lugar, adsorbiendo todo lo que encuentra en su entorno. Podríamos decir, que en este edificio confluyen dos realidades distintas y bien intencionadas. La primera; es la percibida desde sus cotas superiores, la de un Kursaal (compuesto por el Auditorio y la Sala de Cámara), como elemento de representación, a modo de accidente del paisaje de primer orden, iluminado, grandioso, sorprendente y bello para disfrute del recorrido del paseante entre Igueldo y Ulía,. Y la segunda realidad, es un Kursaal entendido desde en sus cotas inferiores como un edificio servidor, programático, entrelazado con la trama del Barrio de Gros, al cual accedemos a su interior rodada y peatonalmente de una forma sencilla y directa, desde el Paseo de Zurriola. A Diferencia de otras propuestas planteadas a lo largo de los años, la de Moneo no tenía como objetivo destruir la presencia de la desembocadura del Urumea, sino tratar la parcela como un elemento más del paisaje. Finalmente observamos como Rafael, llevado por su intuición y su método personal, opera en el espacio de forma valiente, proponiendo una serie de soluciones específicas englobadas en un único edificio, resultado de entender el lugar y su realidad existente.

- Ayuntamiento de Murcia. A parte de otros condicionantes contextuales y religiosos que se han ido enumerando a lo largo de la tesis, el emplazamiento en el espacio público más notable de la ciudad, confeccionado por una ubicación cerrada y casi claustral de la plaza debido a su pequeña escala, ocasionó un proyecto que ya desde el principio se suponía con una alta complejidad teórica y crítica. Tanto fue así, que se produjeron discusiones y concurso, no llegando a buen puerto ninguna de las posiciones planteadas. No se tenían claras las normas y cánones a seguir, pero fue Moneo quien las abandonó, planteando una propuesta basada en “el murmullo del lugar” y la atención al instinto. Para ello Moneo generó dos propuestas diferenciadas y que se desarrollaron prácticamente como independientes dentro de la misma obra. La primera fue entender el edificio como respuesta disciplinar a los programas planteados por el ayuntamiento, donde el arquitecto trabajó por medio del conocimiento más disciplinar y directo. La segunda fue, concebir el edificio como una fachada que debía dar respuesta a un contexto, atendiendo al problema planteado por medio de un conocimiento más crítico, teórico e instintivo. Arquitecto disciplinar o arquitecto teórico, ambos unidos en la misma obra.

en el uso de la logia. Ambas hipotenusas adquieren diseños distintos para subrayar la diferencia entre la parte más institucional y la más administrativa. Si paseamos por las calles de Logroño y prestamos atención, podremos observar como en los entornos más históricos, aparecen en los bajos de los edificios una serie de soportales a modo de logia densa y profunda. La utilización de la logia en la arquitectura de Moneo, es un recurso común y utilizado en las fachadas de la mayoría de las obras que hemos analizado. Pero lo sustancial aquí, es que dicho recurso estilístico recoge una escala, altura, tectonicidad y profundidad diferentes en cada una de estas dos fachadas que se observan al mismo tiempo. Cabe decir que Rafael utiliza la logia como un recurso para dar una respuesta ante lo que le impone respeto, ya sea histórico o urbano. En este edificio aparecen dos tipos de logias; en el módulo político-institucional una más tradicional con la hendidura de la planta baja respecto a la elevación de las demás plantas (a modo de los soportales de Logroño) y en el módulo administrativo-ciudadanía otra una logia “más blanda”, más moderna si cabe reseñar, que sobresale del volumen general de la planta compuesta de una seriación de pilares finos de acero blanco.

- Sede de Previsión Española, Sevilla. Moneo se enfrenta a una tensión provocada por un entorno con un carácter histórico y geográfico de gran importancia para la ciudad de Sevilla. Por ello Moneo entiende que la nueva fachada de la Previsión, será el fondo con el que convivan el Río y la Torre del Oro. Esta “Tensión Histórica” es mayor cuanto más importante es el entorno histórico o la relación y respuesta obligada, del nuevo edificio con ésta. También la utilización de la logia como recurso de composición, se hace más profunda cuanto más fuerza histórica exista entre la propuesta y la realidad. Por comparativa, podemos observar que mientras entre la sede de Bankinter y el Palacete, apenas existe esta tensión, y por tanto no se separan apenas los planos de fachada, generando únicamente como solución una profundidad pequeña en el abocinamiento en las ventanas, en la sede de la Previsión como Moneo interpreta mayor “Tensión Histórica” ya van separándose los planos de la logia y la fachada más de un metro.

- Edificio l’Illa Diagonal, Barcelona. La idea de integración como respuesta hacia la arquitectura inmediata existente en el contorno de la parcela, no sólo se produce en cuestión de alturas y proporciones de volúmenes arquitectónicos, sino que va más allá, ya que este conjunto edificatorio nos concede diferentes configuraciones de fachadas exteriores e interiores de manera muy diferente. Hablamos de la configuración y disposición de los huecos de la fachada. Para ello en las fa-

El segundo concepto fue utilizar para el ayuntamiento, el mismo recurso utilizado en la composición de la fachada de La Catedral comúnmente llamado "divina proporción o sección áurea". Tanto es así, que la fachada representativa es más alta que la propia fachada funcional o piel protectora del ayuntamiento.

El tercer concepto fue componer la fachada por medio de elementos horizontales y verticales a modo de una Logia. Para los horizontales Moneo aceptó la disposición de éstos, coincidiendo con los propios del Palacio Episcopal (disposición del balcón del ayuntamiento al mismo nivel que el balcón del Palacio), componiendo por relación a éste, tres partes (basamento, cuerpo intermedio y remate) análogo a la fachada de Previsión Española y llevando a este último a alejarse en escala de los demás haciendo un guiño al concepto de "Escala Divina", recurso utilizado en Bankinter y puntualmente en La Illa Diagonal. A diferencia de las horizontales, para las verticales Moneo no asumió ninguna imposición, sino todo lo contrario, por medio de un orden aleatorio, basado más en conceptos de musicalidad matemática.

El cuarto concepto fue el juego intencionado entre el lleno y el vacío que investigó por medio de múltiples maquetas de trabajo.

El quinto concepto fue la pérdida de todo artificio y decoración para crear una fachada a modo de un espectador, aunque con el tiempo ha adquirido más notoriedad, contrario a lo decorado y ornamentado de la catedral. Finalmente podríamos hablar acerca de las fachadas laterales, donde la "Tensión Histórica" es diferente y por ende su respuesta por medio de la logia y de la composición del resto de la fachada. Entre la Calle Frenería y el edificio de la ampliación del Ayuntamiento no existe una respuesta de tanta importancia como en la fachada principal, ni interés arquitectónico hacia el edificio vecino, por lo que esta fachada mantiene una estética sobria con ventanas cuadradas, dispuestas regularmente, pequeñas y ordenadas. En la calle de San Patricio, dicha tensión (siglo XIX-Casa Consistorial original y el XX), se vuelve relativamente más importante para Rafael, de ahí que éste realice una respuesta diferente a la fachada de Frenería, llegando a introducir una pequeña logia en su parte superior.

6.5 El material de fachada como recurso expresivo e incorporación contextual. Escala de detalle

El Maestro Moneo adapta este concepto al proyecto según el resto de condicionantes, no al contrario. No impone un único material para todas sus obras, sino que lo extrae de allá donde se construya. Al igual que en el resto de conceptos, Rafael Moneo no interpreta que exista un material esencial o generalista para cualquier obra de arquitectura, sino que para cada uno de sus proyectos se decide por el más apropiado. Desde la fecha del encargo, con las primeras ideas borrosas, las características del lugar y la tipología edificatoria, Moneo propone los materiales adecuados para formalizar constructivamente dichos conceptos en realidad, utilizando los denominados “Materiales cercanos”, aquellos propios del lugar...nacidos en este. Esto forma parte también del concepto del edificio integrado, además de que pueda parecer que lleva ya tiempo construido, da la sensación de procedente del propio del lugar. Aquí el concepto de sostenibilidad material adquiere otros matices que le permiten a la arquitectura de Moneo una adecuada estética e integración del edificio en el entorno, evitando así el máximo contraste con la arquitectura existente del lugar. Concretamente;

- Sede de Bankinter, Madrid. Como sabemos, la intención de integrar el nuevo edificio en la parcela donde residía el Palacete, fue una decisión tomada desde el principio del encargo. Además para formalizar más aún esta decisión, se propuso utilizar el mismo tipo de ladrillo existente en las fachadas del Palacete, que estaba compuesto también de otros materiales menos abundantes a modo de guarniciones de piedra arenisca. Como no encontraron el mismo tipo de ladrillo, y tras una ardua tarea, se dio con un tipo similar de ladrillo rojo prensado perteneciente a la fábrica “Cerámica de Herederos de Cándido García Germán”, la cual se encargó de producir y abastecer toda la obra. Tal decisión se llevó hasta las últimas consecuencias, ya que su colocación a hueso, necesitó de personal que recuperase las técnicas de colocación de finales del siglo XIX. Para definir aún más la sombra de la ventana sobre este gran plano que conforman el volumen rojo, se le introdujeron unos elementos de bronce en los dinteles y alféizares, e incluso en sus ventanas más altas visibles desde la calle de Serrano, unos bajorrelieves de Francisco López Hernández. Además a mi juicio, se entremezclan la racionalidad con la utilización del material sobrio en fachada y la irracionalidad de una disposición de planos de fachada más bien pintoresca. La sencillez aparente de la propuesta de fachada era relativa, ya que en los huecos de ventanas, convivieron dos lenguajes diferentes, el racionalis-

mo en cuanto la regularidad en su disposición y dimensiones, con la colocación casi orgánica de la fábrica en los telares. La utilización del ladrillo no fue únicamente una decisión de integración en la parcela, sino que también era introductoria, en el contexto de los edificios singulares de la Castellana madrileña de la segunda mitad del siglo XIX. Moneo contó con otro material de proyecto: la luz. Debido al juego de volúmenes y diferentes planos inclinados, en conjunto con la luz hace que la naturaleza del ladrillo cambie según la incidencia de la misma, generando un juego de tonos y texturas muy interesantes, que junto con los abocinamientos profundos de ladrillo y bronce de las ventanas, generaban un marcado juego de planos de luces y huecos de sombras.

- Ayuntamiento de Logroño. Aquí se propone una solución material análoga a Bankinter, cerrando todas las fachadas con un monomaterial de piedra ahora de arenisca originaria de la zona llamada "Piedra de Salamanca", pero con connotaciones y objetivos diferentes, ya que a Bankinter compuesto de volúmenes rojos acompañaba y se le quería ver como fondo de miradas del Palacete y en su zona más alta de la fachada desde calle de Serrano, incluso como un edificio casi monumental. En el caso de Logroño, la utilización de un material de color tan apagado y claro, nos lleva a pensar que Moneo no quería que el edificio destacase frente al entorno, sino que se perdiese camuflado en la imagen de ciudad. Según hemos visto en las otras escalas, la idea de generar un espacio libre público a la espera de propiciar la presencia de los "hechos urbanos", y un edificio "fuera de los cánones" y del "contexto normal" del resto de consistorios buscando casi el anonimato, cediendo la importancia a lo social de la plaza, se lleva hasta las últimas consecuencias también en la utilización de este material que conjugado con una serie de columnas metálicas ligeras y blancas, muestra un claro manifiesto de la decidida voluntad que el edificio tiene de presentarse como otro edificio más, accesible a todos y desde cualquier lugar, procurando en lo posible prescindir de todo gesto retórico y monumental.

- Sede de Previsión Española, Sevilla. La geometría de las alineaciones de la muralla y de la parcela perdidas, no fueron los únicos elementos que el arquitecto Moneo recuperó para la ciudad, sino que su fachada fue fruto de la geometría vernácula de la arquitectura folclórica que representa la ciudad sevillana. Este hecho no sólo se produce por la utilización de diversos recursos lingüísticos en los diferentes estratos horizontales de la fachada, sino que también, con la integración de muchos y diferentes materiales y texturas (mármol, piedra, ladrillo y metal). Con ellos, se consigue camuflar una obra de arquitectura de nueva planta como si en

ese lugar se hubiera erigido siempre. Hagamos cuenta, de que ahora Moneo opera materialmente en la realidad de la ciudad de manera muy diferente a lo que sucedió Bankinter con el ladrillo, Logroño con la piedra arenisca y en Murcia con la piedra sedimentaria, ya que en estos lo sobrio del material único, era clave en su respuesta a las preexistencias del medio. Todo ello conforma en la fachada de La previsión una serie de distintos lienzos listos para proponer, para endulzar el margen del Río y para ser el fondo de escena de la Torre del Oro. Como hemos observado en el Capítulo III, La estratificación de la fachada no sólo atendía a un recurso lingüístico, sino que también atendía a la ordenación de los diferentes programas por planta. Con todo lo advertido, de nuevo nuestro protagonista nos demuestra todavía más si cabe, su capacidad y preocupación en cuanto a la integración de su arquitectura con el entorno más próximo sin exigir protagonismo a cambio, cediendo todo el protagonismo a la ciudad.

- Edificio l'Illa Diagonal, Barcelona. Este complejo arquitectónico de programas tan heterogéneos y cuya resolución de fachadas tuvo como objetivo la respuesta al contexto de ciudad más inmediato en cada uno de sus flancos, no sólo se formalizó por medio del cambio de proporción, alturas, composición de huecos y posición de sus elementos característicos de fachada, sino que se materializó también por medio de la utilización de materiales específicos. El granito negro africano, el travertino romano, el vidrio y el acero constituyen entre sí, los materiales de mayor presencia en el conjunto. Dichos materiales se definieron buscando tanto una sensación como un programa. Cuando se quiso dotar de características de neutralidad y privacidad a las oficinas, se utilizó el travertino romano desarrollado racionalmente con paños de huecos uniformes, regulares y sólidos, y cuando se quiso dotar de sensaciones más coloquiales y nobles en las áreas de usos públicos, se utilizó el granito negro africano y el vidrio, material este último protagonista del espacio interior divisor de locales, propuesto para el contraste y reclamo en las entradas peatonales de la extensa fachada a la Diagonal. La composición y materialidad de la fachada completa de travertino y granito, se trasladó tanto fuera como dentro del edificio en toda su calle comercial, con la intención de reclamar lo exterior a lo interior. Dicho zócalo de granito africano fue también recurso análogo al utilizado en el Kursaal, compartiendo la idea de elevar por medio de un pódium común, todo el edificio para generar un carácter de monumentalidad al conjunto. El travertino romano, fue seleccionado también por sus características de textura, que cambiaban al indicirle el sol. Recurso recordemos también utilizado años antes con el uso del ladrillo rojo

macizo de Bankinter. En definitiva, los diferentes elementos arquitectónicos y sus materiales utilizados, junto al acertado manejo de las escalas, del color, la luz y la sombra, propician variedad y unidad en el proyecto.

- Kursaal, San Sebastián. De abajo hacia arriba, Moneo propuso la elevación del auditorio sobre un pedestal para que el encuentro con el suelo no rompiera la idea abstracta del edificio, a modo de un accidente geográfico. También, inspirado éste por las obras expuestas durante los años '90 en la Tate Gallery de Londres y estudiando al escultor del movimiento Land Art británico, Richard Long, utilizó para generar este pódium, una serie de bloques premontados de hormigón armado, revestidos con lajas de filita gris flameada, como metáfora a partir de los colores que el agua arroja en los muros de contención de hormigón gris del Río Urumea. Observando más arriba, se construyó una piel de vidrio a modo de "masa vítrea", ya que según Moneo, además de ser éste elegido respecto de otros recursos buscados, era el material adecuado que venía abalado por la erosión sufrida por las casas construidas con piedra en la avenida de la Zurriola. "Rocas varadas" de vidrio, volúmenes monumentales abiertos al mar dispuestos a anunciar a la ciudad, la condición pública del Kursaal. Este vidrio curvado convierte el volumen construido en una masa densa y translúcida, convirtiéndose en atractiva y misteriosa fuente de luz en la noche. Gracias a este material y sus propiedades, el edificio informa de eventos, resplandece, comunica sensaciones a modo de cartel hacia la ciudad...un sereno mudo anunciando lo que viene a ocurrir.

- Ayuntamiento de Murcia. Con el objetivo de ser más espectador que protagonista, y de manera análoga a lo que ocurre en Bankinter y Logroño, nos encontramos con la utilización en toda la fachada de un monomaterial; la piedra arenisca amarilla fósil conocida como Lumaquela, piedra también utilizada años después por el mismo autor en el Teatro Romano de Cartagena. A diferencia del Kursaal que podría tener más trazas de monumental y protagonista, la piedra Lumaquela de color amarillo claro propuesta en Murcia, debía ser clave para generar un rostro que pasase desapercibido (objetivo análogo al ayuntamiento de Logroño), y soportar la idea de un edificio como simple espectador, monótono en su material, pero abstracto en sus formas. La elección de esta piedra tenía que responder a varios aspectos. El primero ser un material capaz de aguantar colocado en el exterior y bajo el fuerte sol murciano, sin tener grandes movimientos relógicos y disipando bien el calor, evitando así que rozar la piedra en pleno verano, supusiera posibles quemaduras. La segunda, tener una textura con tanto carácter (piedra de restos

fósiles con matriz carbonatada y estructura travertínica) que no perdiese su actitud noble, al colocarla en una fachada de líneas totalmente rectas y lisas, y finalmente y no por ello menos importante, debía ser una piedra originaria del lugar donde se iba a implantar la obra. La luz natural, igual que sucede con Bankinter y La Illa Diagonal, fueron también materiales estudiados por Moneo, pero en este caso de una manera mucho más dinámica, ya que en el estudio compositivo de las diferentes posiciones de las columnas cuadradas en la fachada, consiguieron generar un atractivo movimiento a través de las propias sobras que arrojaban. La articulación de sombras y luces que concede la rítmica de estos huecos en la logia, proporcionan una dinámica tensionada que recuerda el carácter etéreo de las columnatas de los teatros romanos. Columnas de idea similar a las del teatro romano de Sabratha en Libia, concebidas para teatralizar los edificios históricos que tiene a su alrededor. A diferencia de Logroño, donde Moneo tuvo que realizar la plaza desde cero, aquí la plaza ya existía, introduciendo en ella varias decisiones. La primera era despejar totalmente la plaza de todo elemento superfluo, y darle todo el protagonismo al ciudadano pavimentándola entera, por medio de adoquines de basalto negro con introducciones de líneas que señalaban las calles principales que convergían en la plaza y las entradas a los edificios históricos (Catedral, Palacio y el frontis de la fachada del ayuntamiento hasta llegar al foso previo a ésta) coincidiendo en un punto frente a la Catedral. Y la segunda, proponiendo una plaza “modo italiana”, que no debiera nunca ser totalmente horizontal.

6.6 Experiencias e influencias de vida. Escala personal.

En todos los proyectos Rafael Moneo se “deja asesorar” por alguno de estos tres conceptos. Cuando hablamos de dejarse asesorar nos referimos a que a lo largo de su carrera profesional y académica, Moneo ha absorbido gran cantidad de referentes culturales que han ido engrosando su bagaje teórico-arquitectónico. Ya sean grandes maestros de la arquitectura tanto pasados, como contemporáneos, arquitectos con los que ha trabajado, creadores y artistas con los que ha convivido, experiencias personales y profesionales, referencias tanto bibliográficas como visitas en sus numerosos viajes; Moneo “utiliza”, o mejor dicho es capaz de utilizar (casi de manera inconsciente) toda esa doctrina aprehendida y plasmarla en sus obras de manera sencilla y extraordinaria. No hay que olvidar que ser Catedrático

de elementos de composición desde el año 1980, le ha reportado innumerables herramientas con las que discernir y proponer. Por lo tanto veamos estos menesteres en las diferentes obras.

- Sede de Bankinter, Madrid. Nuestro arquitecto estudió minuciosamente la carrera profesional de Frank Lloyd Wright, e influenciado por éste, se concienció aún más de la importancia del material y su colocación en la arquitectura. Aplicado a este edificio, Moneo prestó más tención si cabe al uso del ladrillo, construyendo los planos de una manera pulcra y clara. También obtuvo de Whight, la idea de la composición del edificio por medio de la utilización de volúmenes rotundos y potentes muros verticales de ladrillo (Edificio Larkin Building), imperativo en la propuesta de la fachada de Bankinter. También podemos atisbar, influencias de Giorgio Grassi, con la utilización del hueco de ventana rotundo, racional y extremadamente ordenado, profundo y extruido hacia el interior vacío. Como ejemplo de ello podemos nombrar los edificio como Park Kolonnaden en Potsdamer Platz Berlin, y de Aldo Rossi la Casa de los Muertos del Cementerio de San Cataldo Módena. Otro tipo de influencias ahora más teórico críticas impregnaron el sentido de ciudad en Rafael Moneo, originarias del arquitecto y crítico Nathan Rogers, preocupado por la reivindicación de armonizar la arquitectura con el entorno existente, respecto de los postulados que elabora en los años 50 y plasma en la renombrada revista Casa-bella-Continuítá. Postulados que ayudan a Moneo a tomar la decisión de preservar el Palacio del marqués de Mudela y de respetar el entorno al colindante edificio de viviendas. También podemos encontrar reminiscencias en la generación de lo sólido y en la forma rotunda en la utilización del volumen presentes en el Ayuntamiento de Saynatsalo, procedentes de la arquitectura de Alvar Aalto, a quién Moneo también estudió.

- Ayuntamiento de Logroño. Además de otras influencias propias expuestas anteriormente respecto de Giorgio Grassi, aquí también aplicables, Rafael tuvo en cuenta también los postulados del arquitecto Camillo Sitte y el ensayo "Construcción de ciudades según principios artísticos", donde nuestro autor adoptó estrategias de concepción formal, posicionamiento de la arquitectura en el espacio público, estética en la composición de las ciudades y en la planificación urbana. De ahí y de entre otros pensamientos, surge la idea de que la plaza del ayuntamiento quedase libre de arbolado en su área central. Atendiendo también a los postulados de Principios Barrocos de concavidad y atención al "fondo perspectivo" para la percepción visual de los edificios, Moneo planteó su propuesta cuya planta estaba compuesta

Club, Nueva York, Estados Unidos, 1931. De nuevo si conversamos acerca de la búsqueda de las máximas interconexiones y flujos de movimiento de las diferentes partes de la propuesta hacia la ciudad, deberíamos hablar de nuevo a favor de Frank Lloyd Wright, con la concepción de cómo éste arquitecto, plantea en su trabajo los variados volúmenes interiores articulados por una misma cubrición general. Una forma habitual con que nuestro autor responde hacia el contexto exterior, cuando a éste no se le atribuye una cierta importancia histórica o de interés cultural, es por medio de la utilización de los cánones racionalistas procedentes del arquitecto Giorgio Grassi. Rafael Moneo, lo vuelve a utilizar como referencia estilística al utilizar dicha referencia en la fachada que mira a la Diagonal y laterales, componiendo sus fachadas de travertino romano, con grandes huecos regulares, estrictos y ordenados a modo de colmena.

- Kursaal, San Sebastián. Las influencias de la obra de un arquitecto no provienen siempre de referencias directas trasladadas al ámbito personal, ni siquiera de otros compañeros o incluso de sus obras, sino que puede provenir de otras artes plásticas o incluso de otros objetos de la realidad más cotidiana, dando como resultado una obra a modo de una mimesis arquitectónica. Así ayudó a ocurrir en este caso, para Rafael Moneo, la idea de trasladar alguno de los innumerables cubos de hormigón que se encuentran en el lateral del Río Urumea Itsasadarra, fue una idea retroalimentada sobre el concepto de “dos rocas varadas” como recurso material en sí mismo. Además, y como recurso aplicado también en el Edificio l’Illa Diagonal, la idea de gran pódium, que hace emerger aquella arquitectura que ahora posee un carácter más monumental, es Influencia del tiempo en el que Moneo trabajó en la geometría de las cubiertas de la ópera de Sidney, en el estudio de uno de sus arquitectos favoritos, el arquitecto danés de Jorn Utzon. Podríamos decir que Moneo rinde un homenaje a Utzon, al decidir que de igual manera que la ópera australiana significó para la Bahía de Sidney, el Kursaal podría serlo para el paisaje entre el monte Urgull al oeste y el Ulía al este, en la ciudad de San Sebastián. Es posible recabar, que también hay otros elementos materiales que generan arquitectura que ni siquiera son tangibles, como ocurre con el recurso compositivo de la luz. Recurso que de noche cobra una importancia notoria, ayudando a entender la propuesta como un edificio a modo de faro de luz. También existen otros recursos materiales que se recogen y se transforman desde lo muy cercano; hablamos de su fachada compuesta por medio de vidrio traslúcido, trasladado del cuarzo que compone la arena de la playa la playa de Zurriola a la fachada, componiendo una piel hermética y traslúcida hacia

en la que no se le atribuye una cierta importancia histórica o de interés cultural, éste se nutre de los cánones racionalistas, creando paños de monomaterial continuos, y huecos ordenados, regulares y estrictos. Ejemplo de ello, es la fachada que mira a la Avenida Diagonal y laterales, de igual modo ocurre en las fachadas de la calle Frenería en Murcia y parcialmente en la Calle San Patricio.

CAPITULO 7. CONCLUSIONES

Concluiremos a modo de síntesis, enumerando una serie de recursos comunes utilizados en las obras analizadas y que clasificaremos en varios conceptos resultantes de esta investigación, y del estudio profundo de la figura de Rafael Moneo como creador de una ciudad integrada y de continuidad, mediante un lenguaje cuidadoso y expresivo materializado desde la responsabilidad histórica, cultural y simbólica del lugar;

7.1 ADMITIR LA CONTINUIDAD CON EL PASADO.

Es fundamental entender y aceptar “la herencia cultural”, entendiendo que la obra insertada debe de nutrirse de lo construido. Construir sobre lo construido exige mucho más que simple respuesta histórica y estricta con el pasado como simple consecuencia de lo existente, sino que la obra a insertar, debe operar en el contexto por medio de una estrategia proyectual intencionada y adecuada, que permita que con el paso de los años; sea reconocida como propia por los habitantes de dicho lugar, favoreciendo “la condición social del edificio”, su integración y madurez histórica. El saber interpretar y respetar el lugar entendido como compendio de preexistencias sociales, geográficas, culturales y religiosas, y aceptar el crecimiento respetuoso y sostenible de las ciudades respecto de su historia y su territorio.

7.2 INTENCIÓN FUNDAMENTAL DEL PROYECTO, LA IDEA PRIMERA.

La idea primera o idea primigenia, es un recurso que la intuición del arquitecto utiliza en el primer estado del planteamiento sobre el concepto básico o intención fundamental de la obra a desarrollar. Al principio, aparece como un concepto borroso, que va tornándose cada vez más nítido y evidente en el desarrollo de la obra. Buscar y hacer realidad este concepto primero, es fundamental en todo el proceso proyectual, sin abandonar ni renunciar a él en ningún momento del proceso proyectual. Esta idea primera no es simplemente una idea feliz, sino que es el resultado cuasi inmediato de la preparación y formación teórica del arquitecto, respecto sus influencias, saberes, experiencias, conocimientos, etc.

La aleatoriedad contralada de la forma es una herramienta válida en la conceptualización arquitectónica, nos lleva a plantear que un suceso especial y casual puede resultar interesante y atractivo en el proceso de proyecto, como una manera diferente de encontrar la solución perdida en el quehacer disciplinar del arquitecto. (Véase el artículo MONEO VALLÈS, R., Sobre el Concepto de Arbitrariedad en Arquitectura).

7.3 RENUNCIA A UN ESTILO LINGÜÍSTICO PROPIO A FAVOR DE UN MÉTODO PROCEDIMENTAL PERSONAL.

La etapa central de la trayectoria de Rafael Moneo (años 70, 80 y 90), se define con el desarrollo de un conjunto de obras sin un estilo personal, representadas desde una operativa proyectual común y con un interés social que va más allá del propio arquitecto que las conceptúa, atendiendo a la idea de que no puede existir una arquitectura estándar que se pueda ubicar en cualquier ciudad, en contraposición a la estandarización de arquetipos.

Al trabajar sobre un lugar ya construido y consolidado, la prioridad es la de mantener y respetar en el territorio, aquellas construcciones presentes y relegar y postergar la nueva obra a un segundo plano o a uno idéntico en importancia a éste, sin intimidarse por ello, por medio de una estrategia clara de no sólo continuidad, sino con la intención de operar en el espacio presente y futuro de una manera personal.

Renunciar a un “lenguaje de moda” de más actualidad, para adquirir una serie de retos lingüísticos, cronológicos, históricos y constructivos propios del entorno donde yace la obra, es fundamental para el planteamiento adecuado y sostenible, de la obra en el contexto concreto donde se implantará. Para ello se necesita de una arquitectura con una fuerte convicción y preocupación por el crecimiento del espacio dentro de la ciudad, y la adquisición de una cultura y crítica teórica, responsabilidad del arquitecto

Voluntad y valentía en la propuesta construida. Ser capaz de entender que, con el paso de los años, las posibles críticas suscitadas por los más conservadores se tornarán poco a poco más plausibles. Para ello es fundamental mantener la “memoria histórica” del lugar, por medio de la sostenibilidad arquitectónica en tanto en cuanto seamos capaces de hacer perdurar la identidad del lugar a través de las futuras obras de arquitectura. Es básico la integración de la obra con el entorno y el medio natural, por medio de la actitud clara de permitir la introducción de una nueva representación del pueblo en ese nuevo contexto, sin confrontaciones sociales ni compositivas. (Cítese El Kursaal, El Edificio l’Illa Diagonal y El Ayuntamiento de Murcia).

Realizar un proceso de proyecto en el que se de valor a lo histórico y a lo teórico, apoyándose en estrategias y principios compositivos rescatados de orígenes históricos y conceptuales, por medio de la intensa preparación teórica y crítica res-

ponsabilidad de la figura del arquitecto.

Pérdida del miedo a “la rotura de los elementos definitorios de las tipologías representativas”, creando una obra en tiempos actuales, por medio del concepto de “fuera los cánones”. (Adviértase las influencias de Gunnar Asplund, respecto del Ayuntamiento de Murcia y Logroño).

Entender que la ciudad y la arquitectura de la misma, está a un nivel superior al propio individuo, por lo que hay que crecer con ella, no imponiéndole una arquitectura de individualidad no específica ni contextual. La ciudad como estamento superior a la arquitectura y ésta como nivel superior al individuo, debe de predominar en su interés. Comprender esto es más importante que el interés individual de generar un estilo único y propio por el que vanagloriarse personalmente.

7.4 LA INTENCIÓN URBANA, DECISIONES EN EL TERRITORIO Y EN LA CIUDAD.

Establecer en la arquitectura y en su conexión con el entorno, una respuesta tanto a escala urbana como a escala humana, estableciendo las diferentes conexiones propias de lo “domestico”, conjugadas con otras de mayor envergadura y dimensión. (Véase El Kursaal y las proporciones de sus accesos y huecos, la conjugación entre la escala geográfica y la humana, así como El Edificio l’Illa Diagonal con sus innumerables accesos y conexiones con la trama urbana, al mismo tiempo que da solución a la “escala de ciudad”).

Dar respuesta y escala flexible a la obra construida en función de cada problemática específica encontrada en la ciudad, por medio de un proceso interno de adaptación en la mesa de dibujo, que llevará a la propuesta lenta pero firmemente a la solución más adecuada y respetuosa hacia la ciudad.

Generar nuevas arquitecturas que renuncien a la notoriedad pensando en la aparición de interesantes y productores espacios públicos, permitiendo y dotando a la ciudad de los “Hechos urbanos”. (Cítese entre otros, El Ayuntamiento de Logroño, relegando y cediendo la posición centrada comúnmente entendida y admitida del edificio, para generar una plaza de relación social y cultural).

Construir con un carácter y un significado consciente, con una intención y respeto hacia la realidad existente, por medio de una obra de arquitectura llena de condicionantes cronológicos, lingüísticos y de recursos compositivos, que den a la nueva inserción en el lugar un papel suficientemente amplio e interesante.

Relegar la presencia de lo nuevo frente a lo existente y ser capaz de renunciar a lo evidente, frente a lo complejo y profundo, introduciendo elementos propios o modificando elementos de las tipologías edificatorias bien consolidadas, reubicando elementos fundamentales de la nueva obra a insertar en el lugar (relegar lateralmente los accesos, fachadas, vistas, etc.). (Véase El Ayuntamiento de Logroño, el Kursaal y El Ayuntamiento de Murcia).

Establecer la intención de mantener lo existente como regla básica del respeto a la ciudad, su historia y su patrimonio lingüístico, ensalzando aquellos atributos propios de lo histórico. (Cítese La Sede Bankinter y La Previsión Española).

Saber diferenciar bien entre las necesidades programáticas disciplinares y la resolución de una propuesta basada en “el murmullo del lugar” como conocimiento máxime, sin olvidar “la atención al instinto” como elemento introductorio diferenciador. (Véase El Kursaal, La Previsión Española y El Ayuntamiento de Murcia).

7.5 SOSTENIBILIDAD, CONTEXTO E IMPORTANCIA DEL LUGAR.

La sostenibilidad de la propuesta arquitectónica será la herramienta elemental para el crecimiento de las ciudades, basada en “el entendimiento del lugar”. Desvelar las bases de trabajo operativas en un lugar no es un tema trivial, hay que apoyarse en una fuerte preparación teórica y crítica. Todo ello conjugado con el acto de descubrir el espíritu de lo existente y de sus gentes, hará finalmente única la obra arquitectónica.

Respetar las alineaciones y características propias de la ciudad construida, definiendo un proceso de recuperación histórica de las mismas y sus elementos característicos. (Adviértase entre otros, la recuperación de la muralla histórica de la ciudad de Sevilla, por medio de la construcción de La Previsión Española)

Renuncia a lo inmediato, por medio de una estrategia clara de “tú a tú” en el planteamiento de los volúmenes básicos de la propuesta. Completar lo existente con una escala apropiada y controlada. (Atiéndase El Edificio l’Illa Diagonal como “Rascacielos tumbado”, así como el volumen y la escala de lo edificado que cierra la plaza del Cardenal Belluga).

Intención de colaboración hacia los “hitos importantes del lugar”, proponiendo la nueva obra arquitectónica como “telón de fondo” de la realidad existente. El nuevo edificio debe ser tratado como un elemento no disonante, para ello el lenguaje arquitectónico y los recursos compositivos atenderán a tal cuestión. Aceptar

desde el primer momento La “Preesistenze ambiental” es fundamental para evitar luchas de autoridad entre lo nuevo y lo existente. (Véase La Previsión Española respecto de la Torre del Oro y El Ayuntamiento de Murcia respecto la Catedral).

7.6 ESTRATEGIA MEDIANTE LA FACHADA. EL ROSTRO DE LA OBRA, CON UN CARÁCTER Y UN SIGNIFICADO.

Diferenciar y desasociar entre la fachada como elemento construido, y funcional y la fachada visible o “El Rostro” como recurso intencionado, estudiado, preciso...sin azar, que debe tener el nuevo edificio como respuesta al contexto. (Adviértase las dobles fachadas evidentes en el Kursaal y El Ayuntamiento de Murcia).

Dar importancia a la búsqueda de nuevos recursos de conceptualización y proporción en maestros, lenguaje expresivo y técnicas historicistas, como resultado la utilización común de los lenguajes clásicos, La Sección Áurea, la musicalidad y los ritmos, la proporción de las aperturas y ventanas, el lleno y el vacío, “La Escala divina” y la introducción del Pódium como elemento canónico característico.

Respuesta a la carga histórica del contexto, por medio de la utilización del recurso definido por el “Retablo Post-herreriano” y “la Logia” y el estiramiento entre ellos hasta su forzosa separación por medio de “la tensión histórica”. (Cítese, entre otros al Ayuntamiento de Murcia y Logroño, y en menor presencia La Previsión Española).

Ser capaz de dar una respuesta visual diferente a lo “habitualmente establecido” respecto de un entorno con fuertes preexistencias culturales y arquitectónicas. (Adviértase la fachada del Ayuntamiento de Murcia, al perder todo artificio y decoración para crear una fachada a modo de un “simple espectador”, como fundamento contrario a lo decorado y ornamentado de la Catedral).

7.7 EL MATERIAL DE FACHADA COMO RECURSO EXPRESIVO E INCORPORACIÓN CONTEXTUAL.

Se atenderá a la Elección de los “Materiales cercanos”, definidos como materiales apropiados para cada obra, según recursos geográficos propios, significado y durabilidad ambiental. Así como la utilización de otros materiales propios de la arquitectura como son el “Material de la Luz y la sombra”, por medio del juego de la proporción, texturas, huecos y llenos como material compositivo y el estudio de la incidencia de la luz sobre el edificio. (Véase Bankinter con la utilización del ladrillo a modo tradicional y los abocinamientos en sus ventanas, respecto a Aldo Rossi

y el Cementerio de San Cataldo, El Kursaal con el vidrio y la filita gris flameada, La Previsión Española con el “Material Folclórico” y contextual, y El Ayuntamiento de Murcia con la utilización de la piedra arenisca amarillo fósil o Lumaquela).

Recuperar las técnicas y materiales propios del lugar como respuesta a aquellas culturas o estilos arquitectónicos procedentes de la cultura donde se implantará la obra, sin alardes tecnológicos, según principios clásicos y artísticos. (Adviértase la fachada del Edificio Bankinter, donde la utilización y el estudio de la colocación del ladrillo y de la traba, se torna fundamental en la obra de arquitectura).

7.8 REFERENCIAS, EXPERIENCIAS PROFESIONALES E INFLUENCIAS PERSONALES DE VIDA.

Es necesario ser capaz de “Dejarse asesorar” por el bagaje de la trilogía teórico-arquitectónico, profesional y académica, por medio de la “doctrina aprehendida” sin dejar de ser crítico con el resultado. Combinar ambos saberes trilogía e influencias de los maestros, es fundamental para ser rico en recursos y soluciones. La hemeroteca de los grandes arquitectos, nos permite un “asesoramiento histórico” en situaciones difíciles de la profesión. Aquí podremos enunciar fugazmente, algunos de los arquitectos que Rafael Moneo ha atendido en sus escritos y ha estudiado a lo largo de su carrera profesional y que le han sido de compañía a lo largo de toda su vida profesional. Entre ellos advertiremos los siguientes; Frank Lloyd Wright con el uso del material y su especial utilización y Giorgio Grassi y Aldo Rossi mediante el recurso del lleno y el vacío, Nathan Rogers con el hecho de armonizar con el entorno existente, Alvar Aalto siguiendo los postulados de los “volúmenes evidentes”, Camillo Sitte y sus postulados según la “Construcción de ciudades según principios artísticos”, Gunnar Asplund por medio de una arquitectura “fuera de los cánones”, Starret & Van Vleck, con edificios como el Downtown Athletic Club (cítese El Edificio l’Illa Diagonal), Utzon con la utilización de una “idea que genere toda la intensidad del proyecto”, Juan de Herrera, por medio del “Retablo Post Herreriano”, Le Corbusier y la importancia hacia los sistemas numéricos y de proporción con el “El Modulor”, (cítese de nuevo El Ayuntamiento de Murcia), Iannis Xenakis con el uso de la musicalidad y las matemáticas aplicadas a la forma, Giuseppe Terragni con la utilización de la logia, etc.

EPÍLOGO

En estos veinte y seis años (1972-1998) que se podrían caracterizar como la época central de la arquitectura del maestro Moneo, cabe evidente después de esta investigación, afirmar que éste no ha pretendido en sus obras establecer “un sello personal”, ni utilizar un mismo “lenguaje arquitectónico”, pero tampoco se presenta como un arquitecto que trabaja desde la continuidad histórica y contextual más o menos evidente y continuista, sino que con su obra, opera el territorio de una manera sostenible y personal, apoyándose en la intuición y en lo que le sugiere el lugar, de una manera crítica y definida, basada en un profundo conocimiento de la arquitectura. La atención con la que habitualmente trabaja y su método proyectual, provienen de su experiencia, formación e influencias, todo ello con el objetivo último de resolver con la atención a lo específico del lugar y la importancia de una idea que centre toda la intensidad del proyecto, los diferentes problemas arquitectónicos planteados en la ciudad. Todo este conjunto de formulaciones teóricas e intuitivas, que persiguen descubrir los elementos básicos en la concepción de la obra arquitectónica respecto al lugar donde se implanta, y que Moneo representa, generan un común “modo de pensar”, pero no significa que deban también generar un mismo “modo de construir”.

Debemos saber qué ciudad queremos construir. Para ello es necesario dar valor al sentido crítico en la arquitectura. El hombre tiene la capacidad y se verá obligado muchas veces a intervenir sobre la ciudad, pero debe hacerlo estudiando profundamente el contexto y el lugar, y planteando para ello modelos válidos y respuestas sostenibles que pongan en gran valor la relación entre lo nuevo y lo existente, la obra y el contexto, y la implantación y el territorio. Nuestra obligación moral, nos lleva a realizar planteamientos adecuados para evitar errores no subsanables en la ciudad. Para ayudar a este objetivo, mi investigación ha pretendido arrojar algo de luz sobre un planteamiento diferente al que recibí en mi formación universitaria, del que es portavoz Rafael Moneo a la hora de hacer arquitectura. Con todo lo expuesto anteriormente, estaríamos en la disposición de afirmar que la investigación propuesta, ha validado lo planteado en la hipótesis enunciada inicialmente.

En definitiva, por medio de estas conclusiones, mi investigación ha intentado arrojar algo de luz al proceso y planteamientos para interpretar una realidad compleja, con el objetivo de conseguir esa actitud crítica para poder plantear arquitecturas adecuadas por medio de convicciones teóricas y profundas de gran valor. Es con ese objetivo, con el que debemos dotar a la sociedad y a los arquitectos, de

una formación que nos capacite para saber leer bien el lugar donde se implantará la obra, y así poder proponer soluciones adecuadas y sostenibles cuando trabajemos en contextos con fuertes preexistencias arquitectónicas, culturales y sociales, estableciendo siempre para ello, un debate necesario, cuidadoso y crítico ante el valor del contexto existente.

LINEAS ABIERTAS A FUTURAS INVESTIGACIONES

A tenor de esta investigación, de la participación y publicación del artículo “Construir sobre lo Construido: Rafael Moneo. Análisis de Tres Obras Clave, 1972-1998”, en el Congreso Internacional LAUDATO SÍ de Ecología Integral y Medio Ambiente, de la Universidad Católica de San Antonio de Murcia (UCAM), celebrado del 2 al 6 de Marzo de 2016. (publicado en las actas digitales, ISBN: 978-84-16045-77-8, nº depósito Legal: MU 857-2016, página 146) y de la conferencia impartida el 8 octubre 2018 sobre el desarrollo de esta tesis y respecto la estancia investigadora realizada, en el Departamento de Proyectos de la Escuela Politécnica de Arquitectura de Granada, invitado por la Catedrática de Proyectos Arquitectónicos Doña Elisa Valero Ramos, se pueden vislumbrar la siguientes líneas de investigación;

-Sostenibilidad contextual y arquitectura contemporánea en entornos históricos. Elementos comunes y arquitectos clave.

-Rafael Moneo y el concepto de Paradigma en la arquitectura. La Mezquita de Córdoba. Territorio-paisaje, Ciudad-Lugar, Edificio-arquitectura.

-Fachada vs Rostro. Relación y evolución de la fachada en la arquitectura. Obras clave.

FUENTES

FUENTES PRIMARIAS

- Contacto directo y conversaciones regulares desde el 2011 al 2015, con Don Enrique de Teresa Trilla, Profesor de Proyectos Arquitectónicos en la Escuela Técnica Superior de la Universidad Politécnica de Madrid. Doctor Arquitecto cuya primera etapa trabajó en el estudio de Rafael Moneo (1973-1981), colaborando en proyectos como Bankinter en Madrid y Ayuntamiento de Logroño.

- La Sede de Bankinter en Madrid (1972-76), visita al edificio y ciudad, anotaciones, croquis y fotos realizadas por el autor en el año 2014 y 2017.

- El Ayuntamiento de Logroño (1973-1981), visita al edificio y ciudad, anotaciones, croquis y fotos realizadas por el autor el año 2015.

- La Sede de Previsión Española en Sevilla (1982-1987), visita al edificio y ciudad, anotaciones, croquis y fotos realizadas por el autor en el año 2015.

- El Edificio L'Illa Diagonal en Barcelona (1987-1993), visita al edificio y ciudad, anotaciones, croquis y fotos realizadas por el autor en el año 2016.

- El Kursaal en San Sebastián (1990-1999), visita al edificio y ciudad, anotaciones, croquis y fotos realizadas por el autor en el año 2014.

- La Ampliación del Ayuntamiento de Murcia (1991-1998), fotos realizadas por el autor entre los años 2014 y 2018.

FUENTES SECUNDARIAS

Libros

- Boti, V. (1990). A., "Arquitectura en los siglos XVII y XVIII en la ciudad de Murcia". Murcia Barroca, 30-49.
- Cano Clares, J.L. (1991). El espacio de Belluga. Murcia: Real Academia Alfonso X el Sabio
- Capitel, A. (2008). Lecciones de arquitectura moderna. Nobuko
- Capitel, A. (2011). Nuevas lecciones de arquitectura moderna. Nobuko
- Capella, J. (2003). Rafael Moneo: diseñador. UPC. ", Ed. Belloch Ediciones De, S.L.
- Casamonti, M (2009). Rafael Moneo. Federico Mo Editore
- Ching, F. D., & Castán, S. (1998). Arquitectura: forma, espacio y orden (p. 278). Gustavo Gili.
- De Azúa, F., & Delgado, M. (2004). La arquitectura de la no-ciudad. Pamplona: Ediciones de la Universidad Pública de Navarra.
- del Río, A. N., & Vázquez, P. D. (1995). Ampliación ayuntamiento y plaza, Murcia: 1986. Documentos de arquitectura, (31), 51-56.
- de la Peña Velasco, M. C. (1992). La ciudad de Murcia y la política del Concejo en el Barroco. Verdolay: Revista del Museo Arqueológico de Murcia, (4), 211-224.
- García Hípola, M. (2011). Permanencia alterada. Las ciudades de excavación artificial de Peter Eisenman. Proyecto, progreso, arquitectura, 4, 16-29.
- Godos, V. S. (1997). La fachada principal del Palacio Episcopal de Murcia: un caso singular de pintura mural al exterior y de problemática conservación. Imafrente, (12-13).
- Gutiérrez-Cortines Corral, C. (1990). Murcia: un paradigma urbano del barroco. Murcia Barroca, 50-44.

- Hernández Albaladejo, E. (1990). La fachada de la Catedral de Murcia.
- León, J. M. H. (2007). *Arquitectura y ciudad: la tradición moderna entre la continuidad y la ruptura*. Círculo de Bellas Artes.
- Moneo, R., de Meuron, P., Eisenman, P., Ghery, F. O., Herzog, J., Koolhaas, R., ... & Venturi, R. (2004). *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar.
- Moneo, R., Vitale, D., & Casiraghi, A. (2004). *La solitudine degli edifici e altri scritti: Questioni intorno all'architettura; Vol. 2: Sugli architetti e il loro lavoro*. Allemandi.
- Moneo, R., & Moneo, R. (2010). *Apuntes sobre 21 obras*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Rossi, A (2013). *La arquitectura de la ciudad*. Barcelona: Gustavo Gili
- Rubio Román, J.E (2010). *De cómo el cardenal Belluga tuvo estatua en Murcia tras 75 años de dimes y diretes*. La Opinión de Murcia.
- Sitte, C. (1926). *Construcción de ciudades según principios artísticos*. Catálogos de Arquitectura (3) Barcelona: Canosa
- Tzu, L. (2019). *Tao te ching*. Vintage Espanol
- Utzon, J. (2010). *Plataformas y mesetas. Conversaciones y otros escritos*. Barcelona: Gustavo Gil.
- Zevi, B. (1981). *Saber ver la arquitectura* Barcelona: Poseidón
- Archivo Real Y General De Navarra (2005) Rafael Moneo. *Caleidoscopio*.

Catálogos

- Vallés, J. R. M. (1998). *Ayuntamiento de Murcia*", Catálogos de Arquitectura, nº3, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia (3), 18-29
- Vallés, J. R. M. (1998). *Nuevo edificio en la Plaza del Cardenal Belluga para el Ayuntamiento de Murcia*. Catálogos de Arquitectura, (3), 18-29.

Artículos

- de Teresa Trilla, E. (1989). Idea y orden formal: Una hipótesis sobre el proceso proyectual. In *Anales de arquitectura* (No. 1, pp. 73-80). Universidad de Valladolid.
- de Teresa Trilla, E (1990) El museo de arte romano de Mérida. Concepción y representación del espacio. Colegio de arquitectos de Andalucía Occidental
- Capitel, A (1992). Profile Rafael Moneo, *Architecture Today* (26).
- Capitel, A., Mansilla, L., & Tuñón, E. (2000). En torno a la figura de Rafael Moneo. *Tectónica*, (12).
- Casamonti, M. (2003). *Retrospectiva Contemporánea: Rafael Moneo*.
- Climent, F. (2002). La Mirada Activa. Rafael Moneo: de la Fundació a la Catedral de L. A. 1990-2002. Fundació Pilar i Joan Miró a Mallorca, Col·legi d'Arquitectes de Illes Balears
- Curtis, W. J. (2000). Rafael Moneo: la estructura de las intenciones. *Croquis*, 5(98)
- Dal Co, F, Moneo, R & Grassi, G. (1999). Teoría, parola cava?. *Casabella*, 666
- Frampton, K. (2002). *Labour, work and architecture: collected essays on architecture and design*
- González Capitel, A. (1992). Apuntes para un ensayo sobre la obra del arquitecto Rafael Moneo.
- Moneo, R. (1992). [Inmovilidad sustancial], *El Murmullo del lugar*, Basada en la conferencia *The Murmur of the Site*, para la conferencia anywhere, en Yufuin, Japón
- Moneo, R. (2006). Construir sobre lo construido. *AT Arquitectes de Tarragona*, (10), 4-13.
- Moneo, R., & de Terán Troyano, F. (2005). Sobre el concepto de arbitrariedad en arquitectura: Discurso del académico electo Excmo. Sr. D. José Rafael Moneo Vallés leído en el acto de su recepción pública, el día 16 de enero de 2005 y contestación del académico Excmo. Sr. D. Fernando de Terán Troyano. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

- Rowe, C. (1992) La España de Moneo. A&V Monografías de Arquitectura y Vivienda (36)
- Ruiz, L. F. G. (1992). Un arquitecto de carácter. Rafael Moneo: tres edificios, nueve ciudades. AV: Monografías, (36)
- Siza, Á. (2007). Arquitectura Viva (70)
- Tuomey, J. (2000). Rafael Moneo and The Responsibility for Form. The Journal of the Royal Institute of Architects of Ireland (162)
- Vitale, D. (1992). Beyond Ideas A&V Monografías (36)
- Revistas
- Siza, A. Moneo, R (2004) Prototipo (9)
- ARQUITECTURA VIVA . Historias Del Siglo. Focho: Cincuenta Personajes, De La A a la Z (70)
- CASABELLA. Milán. (1997). (Texto traducido al castellano por Elvira y Fernando Pérez). (41)
- CASABELLA. Souto De Moura, Moneo, Lobo/ Ventura Trindade, Kagan E Regnier, Prodi. Elemond S.P.A. (818)
- CASABELLA. Tscholl; Van Valkenburg; Moneo; Campo Baeza; Mansilla + Tuñón. Ed. Elemond S.P.A. (801)
- FORMAS DE PROYECTAR Acxt Arquitectos, Larraz, Bayon, Moneo, Imb, Zon-E Arquitectos, Ercilla Y Ca (4)
- MONEO VALLÈS, R.(1999), Ampliación del Ayuntamiento, Murcia. Revista Arquitectura viva, Monografías. Arquitectura Viva SL, (75 y 76)
- MONEO VALLÈS, R.(1985), La vida de los edificios. Las ampliaciones de la Mequita de Córdoba, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos der Madrid. Año LXVI (256)
- ON DISEÑO. 30 Años, 30 obras, 30 proyectos, Arquitectura Española En El Mundo “(Embt, Moneo, Campo Baeza, Pínearq)”. (300)
- PASAJES. Lejarra / Rintala / Moneo Broks Studio / Mvrdv + Adept. America Iberica,

S.A. (103)

RAFAEL MONEO (1967-2004), *Antología de urgencia / Imperative anthology*. El Croquis Editorial, .

RAFAEL MONEO (1994). *Architecture* (7)

RAFAEL MONEO (2003), *Área 67*

RAFAEL MONEO (1994), *El Croquis* (64)

RAFAEL MONEO. (2000)., *El Croquis*, (98)

RAFAEL MONEO: LA ESTRUCTURA DE LAS INTENCIONES (1999)

EL CROQUIS. (98)

RAFAEL MONEO. OBRAS RECIENTES (2003), *Arkinka*, Perú (94)

Entrevistas escritas

GIGOSOS, Pablo y SARAVIA, Manuel. Entrevista con Rafael Moneo. Notas sobre la poética del proyecto. Entrevista en Madrid, 3 de enero de 1996 *Dos, dos*. Revista sobre las ciudades, Valladolid, julio 1996.

GONZÁLEZ Serna, Antonio., *Un Retablo Abstracto*. *Arquitectura Viva* 62, septiembre-octubre 1998.

MANTESE, Eleonora., *Rafael Moneo, Materialità e Astrazione*. Conversazione con Rafael Moneo. *Architettura Intersezioni*, núm.5, noviembre 1997

THOMPSON, David; Peter MacKeith, *The Idea of Lasting*. A conversation with Rafael Moneo. *Perspecta*, núm. 24, 1988.

Un Entretien avec Rafael Moneo. Extraits d' un entretien entre Rafael Moneo et Charles Meyer Madrid, 9 de fevrier, 1991. *Faces*, núm. 20, 199.

Entrevistas verbales

Transcripción original de la conversación mantenida con Félix Arranz en el despacho de Rafael, SCALAE, Agencia Documental de Arquitectura, marzo de 2003

Transcripción original de "Conversaciones en la Fundación" con Antonio San José, Fundación Juan March, 11 de noviembre de 2011.

Transcripción original del programa televisivo "Iñaki" con Iñaki Gabilondo, Canal + España, 2013.