

# CONTENIDO DEL DISCO / ESCENAS

### FAMILIA, INFANCIA, FORMACIÓN



Rafael Moneo Vallés (Tudela, 1937)

# EL TIPO Y LA GEOMETRÍA, CELEBRACIÓN DE LA CIUDAD / 2-4



Edificio de viviendas Urumea, San Sebastián. 1968-73



Sede de Bankinter, Madrid. 1972-76



Ayuntamiento, Logroño. 1973-81

# HISTORIA , CONTINUIDAD Y CARÁCTER: MÉRIDA Y DESPUÉS / 5-7



Museo Nacional de Arte Romano, Mérida. 1980-86



Sede de Previsión Española, Sevilla, 1982-87



Estación de Atocha, Madrid. 1984-92

# INTERPRETACIÓN E INVENCIÓN, DE HARVARD A LA ESPAÑA DEL 92 / 8-10



Fundación Pilar y Joan Miró, Palma de Mallorca, 1987-92



Edificio L'Illa Diagonal, Barcelona. 1987-93



Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid. 1989-92

### GEOGRAFÍAS DEL PAISAJE: EL RESPETO Y LA RUPTURA / 11-13



Kursaal, auditorio y centro de congresos, San Sebastián. 1990-99



Museos de Arte Moderno y de Arquitectura, Estocolmo. 1991-98



Ampliación del Ayuntamiento, Murcia. 1991-98

### LA EXPERIENCIA DEL ARTE Y EL ESPACIO SAGRADO / 14-16



Catedral de Nuestra Señora, Los Ángeles. 1996-02



Ampliación del Museo del Prado, Madrid. 1996-07



Parroquia lesu, San Sebastián. 2001-11

### **RAFAEL MONEO**

ENTREVISTA Y LIBRETO A CARGO DEL ARQUITECTO

### ÍNDICE

07 INTRODUCCIÓN 10 EL TIPO Y LA GEOMETRÍA, CELEBRACIÓN DE LA CIUDAD 22 HISTORIA, CONTINUIDAD Y CARÁCTER: MÉRIDA Y DESPUÉS 36 INTERPRETACIÓN E INVENCIÓN, DE HARVARD A LA ESPAÑA DEL 92 48 GEOGRAFÍAS DEL PAISAJE: EL RESPETO Y LA RUPTURA 62 LA EXPERIENCIA DEL ARTE Y EL ESPACIO SAGRADO

Apéndice
75 EL DON DE LA SOBRIEDAD
79 SE CONSTRUYE CON IDEAS







### **RAFAEL MONEO VALLÉS (Tudela, 1937)**

La influencia intelectual del padre ingeniero y los Jesuitas de Tudela forjan la personalidad primera de este navarro que corre los Sanfermines mientras prepara el ingreso en la Escuela de Arquitectura de Madrid. En ella, Alejandro de la Sota le descubre la abstracción de Mies van der Rohe, pero el organicismo de Frank Lloyd Wright y Alvar Aalto gana la partida escolar, y el joven estudiante se ejercita durante tres años en el estudio de Francisco Javier Sáenz de Oíza. Tras titularse, un año en el estudio danés de Jørn Utzon –por entonces forcejeando con la construcción de la ópera de Sídney – y dos en la Academia de España en Roma dan a la formación del arquitecto una inconfundible pátina clásica y escandinava, que pronto entrará en resonancia con la influencia teórica de Aldo Rossi y Robert Venturi.

Aunque parece narrativamente apropiado que su primera obra significativa sea la ampliación de la Plaza de Toros de Pamplona, aquí se ha preferido iniciar su trayecto profesional con tres obras construidas durante los años setenta, que conjuntamente expresan bien el inquisitivo interés de Moneo por el tipo y la geometría como instrumentos para la conformación de la ciudad. El edificio de viviendas sobre el Urumea (en colaboración con Marquet, Unzurrunzaga y Zulaica), más allá de los gestos orgánicos de su fachada, propone una modificación sustantiva del tipo residencial habitual en esta zona de San Sebastián; la madrileña sede de Bankinter (en colaboración con Ramón Bescós), respetando el palacete sobre la Castellana y levantando tras él una exquisita fachada de ladrillo aplantillado sin llaga, se subordina a la geometría y al material de lo existente para dar una refinada lección de contextualismo que sería extraordinariamente influyente en la cultura arquitectónica del país, hasta llegar a constituir un punto crítico de inflexión en la modernidad convencional; y el Ayuntamiento de Logroño singulariza la institución en el tejido urbano con un violento quiebro que arquitectónicamente se interpreta con una eficaz síntesis de los modelos de la Tendenza italiana y los rasgos lacónicos de la democracia nórdica. El ya profesor Moneo -catedrático desde 1970 en la Escuela de Arquitectura de Barcelona- interpreta cada proyecto de forma diferente, pero en todos incluye una meditada declaración disciplinar.

En 1980 obtiene el encargo de la que será su obra más celebrada, el Museo Nacional de Arte Romano en Mérida, pero durante la primera mitad de los ochenta desarrolla también otros dos proyectos que obligan a revisar las relaciones entre historia, continuidad y carácter: la sede de Previsión Española en Sevilla y la Estación de Atocha en Madrid. Mérida es sin duda una obra feliz, donde el difícil desafío de construir sobre unos valiosos restos arqueológicos se resuelve con inesperada naturalidad, y donde la evocación de la imponente escala de la arquitectura romana se aborda con la regularidad rítmica y los ascéticos detalles de un galpón industrial refinado y rotundo, culto y popular a la vez; la Previsión sevillana, junto al Guadalquivir y la Torre del Oro, se inserta en la veduta romántica de la ciudad con sensibilidad pintoresca y materiales exquisitos, respetando el carácter del lugar para levantar un edificio más palaciego que financiero, y más intemporal que historicista; y Atocha, por último, amplía la marquesina de la vieia estación con un colosal espacio hipóstilo, creando además una nueva plaza flanqueada por la nave, un campanile de sabor nórdico y un volumen cilíndrico delimitado por robustos pilares cerámicos. Cuando todas estas obras están en construcción. Moneo -que va había enseñado en Estados Unidos en 1976-77 y 1982recibe una oferta que no puede rechazar: desempeñar en Harvard el papel que en su día correspondió a arquitectos europeos de la talla de Walter Gropius o Josep Lluís Sert, y desde 1985 hasta 1990 trasladado a Cambridge con su familia- será Chairman de Arquitectura en la Graduate School of Design.

Durante los años de Harvard, y mientras España se prepara para las efemérides de 1992, Moneo inicia varios proyectos que combinan en dosis diferentes interpretación e invención, y que se terminan todos en la proximidad del *annus mirabilis:* la Fundación Pilar y Joan Miró en Palma de Mallorca, donde sigue las huellas del mismo Sert que le precedió en la GSD, y cuya ampliación interpreta con geometrías estrelladas de fortaleza mediterránea y la luz ambarina de las fachadas de alabastro; el edificio L'Illa





Rafael Moneo con Peter Eisenman, Kenneth Frampton, Tony Vidler, Diana Agrest y otros colegas en el New York Institute. Nueva York, 1978.

Fiestas de Tudela, Navarra, 1954.

Diagonal, un gran proyecto inmobiliario que desarrolla con Manuel Solà-Morales sobre tres manzanas del Ensanche barcelonés, y cuyo programa mixto de oficinas, viviendas, hotel y centro comercial se resuelve con un único hueco repetido en la interminable fachada de granito, que se exfolia en los extremos para evitar la monotonía; y el Museo Thyssen-Bornemisza, alojado en un palacio neoclásico del Paseo del Prado madrileño –ya desventrado por su anterior uso bancario–, que Moneo reinterpreta invirtiendo el acceso, creando un gran zaguán de entrada y diseñando para las salas en enfilade unos lucernarios-linterna que utilizará después en otros museos, de Estocolmo a Houston. El arquitecto, que había estado presente en la Barcelona de los Juegos con dos edificios en construcción (L'Illa y L'Auditori) y en la Sevilla de la Expo con el aeropuerto de San Pablo –inspirado por la mezquita cordobesa, lo mismo que la ampliación de Atocha para alojar la conexión de alta velocidad con Sevilla-regresa a Madrid en visperas de su capitalidad europea de la cultura, que dejaría la compra e instalación en la ciudad de la colección Thyssen como acaso el fruto más perdurable de un año irrepetible.

Rafael Moneo había iniciado en 1989 el pequeño y refinado Davis Museum en Wellesley College, y comenzaría en 1992 el gran volumen compacto del Museum of Fine Arts en Houston —sus primeras obras americanas, dos cubos coronados por lucernarios y al servicio del arte—, pero entre 1990 y 1991 proyecta tres obras en Europa que muestran magistralmente la tensión entre el respeto y la ruptura al construir en paisajes geográficos o urbanos: el Kursaal de San Sebastián es un auditorio y centro de congresos que puede ser taquigráficamente descrito con la metáfora suministrada por el propio arquitecto, dos rocas varadas en la playa, y cuya geometría cristalina pertenece a la costa accidentada antes que a la ciudad regular; los Museos de Arte y Arquitectura de Estocolmo se integran en el paisaje horizontal y en el perfil pintoresco de la isla que los acoge con un romanticismo casi escandinavo, por más que la agrupación arracimada de las plantas y la coronación de lucernarios provengan de proyectos anteriores en España; y la ampliación del Ayuntamiento de Murcia daría la réplica a la fachada barroca de la Catedral con un retablo pétreo de desafiante abstracción y exacto ritmo aleatorio, creando una imagen de memorable musicalidad.

En 1996 al arquitecto se le otorgó el premio Pritzker, y su entrega en Los Ángeles coincidió felizmente con su designación para proyectar la catedral católica de la ciudad, un encargo de singular importancia social y simbólica, y que Moneo ejecutó combinando la visibilidad de sus formas aristadas desde la autopista a sus pies con las innovaciones litúrgicas de su interior, reconciliando así la cultura del automóvil con los espacios sagrados; no menor trascendencia tendría la ampliación del Museo del Prado, iniciada en la misma fecha, y que vendría a completar una extraordinaria secuencia de intervenciones a lo largo del eje Prado-Castellana, de la sede de Bankinter a la estación de Atocha, e incluyendo el Museo Thyssen y la ampliación del Banco de España -un proyecto de admirable subordinación a lo existente, ganado en concurso en 1978 y completado sólo en 2006-, para mostrar que el Moneo de los éxitos internacionales, del Zoco de Beirut a la Universidad de Columbia, podía también ser profeta en su tierra; y especial significado cabe también atribuir a la parroquia lesu en San Sebastián, un espacio lírico construido con luz y financiado con el supermercado que se aloja bajo él, reuniendo como en Los Ángeles lo sagrado y lo profano, y que cierra este itinerario en la misma ciudad donde se inició. Rafael Moneo recibió la noticia de la concesión del Premio Príncipe de Asturias de las Artes -que había antes distinguido a su mentor Oíza- el mismo día que cumplió 75 años, y esta última coincidencia es un buen colofón provisional para una carrera de extraordinaria brillantez profesional e intelectual, seguramente la más destacada del último medio siglo español.

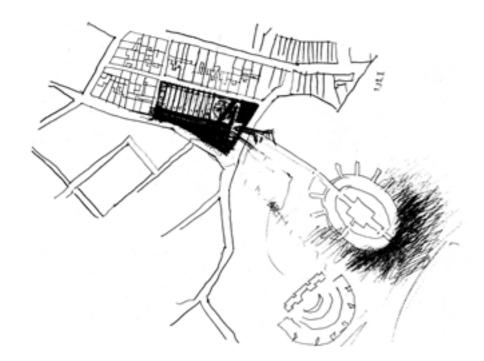
### HISTORIA, CONTINUIDAD Y CARÁCTER: MÉRIDA Y DESPUÉS

1980-86 Museo Nacional de Arte Romano, Mérida

1982-87 Sede de Previsión Española, Sevilla

1984-92 Estación de Atocha, Madrid





### 1980-86 Museo Nacional de Arte Romano, Mérida

Mérida, la antigua colonia Augusta Emérita, ha sido, desde que el interés por la Antigüedad clásica se despierta en el Renacimiento, cantera inagotable de restos de su glorioso pasado.

El Museo Nacional de Arte Romano pretende dar digno albergue a las colecciones que se conservan en la Iglesia de Santa Clara, con la previsión de espacio preciso para que se puedan también depositar en él los hallazgos que, sin duda, han de producirse en el futuro. El museo debe, pues, ser tanto un episodio que complete la visita del turista a Mérida, como archivo vivo capaz de permitir al estudioso la clasificación del material procedente de este incesante yacimiento. Permitasenos citar unos párrafos del informe preparado en su día por el director del museo, Don José Álvarez Sáenz de Buruaga, en los que se insiste sobre los conceptos anteriormente expuestos:

«Este museo no es un museo provincial sino el museo más importante en población hispana de la época romana, la Colonia Augusta Emérita, capital de la Lusitania, máxima creación estatal de Roma en España, que llegó a ser en el siglo IV la novena ciudad del Imperio. Casi todos los más de veinte mil objetos –fundamentalmente romanos– son de la misma ciudad. Ninguna población en la Península tiene tantos y tan variados restos romanos como Mérida.»

Como justificación de la elección del solar, Sáenz de Buruaga decía: «El solar del futuro museo, conocido en otros tiempos como 'Solar de las Torres', nombre que alude a la existencia de la muralla romana de la ciudad en aquel sitio y en la misma calle (la calle de las Torres para muchos emeritenses), se halla al final de la denominada José Ramón Mélida, en honor del ilustre arqueólogo, y junto al Teatro y Anfiteatro Romanos, que excavara aquél junto con el emeritense Macías. Se ha elegido por su capacidad (más de 4.000 metros cuadrados), necesaria de todo punto para los fondos actuales, los que están dispersos por los yacimientos y los que, a buen seguro, habrán de incrementar el acervo arqueológico emeritense. También ha pesado fundamentalmente en la elección el hecho, obviamente ventajoso, de que sea todo él una manzana con sus cuatro calles. Más todavía lo ha decidido la proximidad del teatro. El teatro, además de proporcionarle visitantes, en busca de los cuales se va, le facilita también el tan necesario hoy en día aparcamiento de automóviles, que tiene y ha de ser común. No hay otro lugar mejor ni más indicado en la ciudad. El museo en el futuro puede formar un todo impresionante con el Teatro, el Anfiteatro, 'Casa del Anfiteatro' y ruinas de viviendas romanas existentes por excavar entre el monumento y el solar del establecimiento. Finalmente, la construcción del edificio, que exige excavaciones previas en el lugar elegido, permitirá salvar y presentar in situ, dando con ello ejemplo a los constructores emeritenses, los restos que sabemos hay debajo de la muralla romana».

Antes de entrar en la descripción del edificio quiero hacer constar cuáles han sido los criterios básicos que han estado presentes como datos de partida en la redacción del proyecto.

En primer lugar la conciencia de que el edificio debería responder, sin prejuicios, a la importancia que el contenido del mismo encerraba; lo que, dicho en otras palabras, quiere decir que la modestia del medio urbano en el que el museo ha de levantarse quedaría, en opinión del arquitecto, transformada con la presencia de un edificio que, por su misma posición en el trazado de la ciudad, podría ser considerado como anticipo y adelanto del sorprendente espectáculo a que da lugar el espléndido conjunto de ruinas romanas.

Así, el edificio, sobre la calle José Ramón Mélida, se presenta como una serie de contrafuertes sesgados que, en su escueta construcción, hacen evidente uno de los principios en que se fundó la arquitectura romana y que el arquitecto autor del proyecto del museo querría que se mantuviese en éste: la solidez de las fábricas.



Luis Fernández-Galiano y Rafael Moneo en el Pabellón de Barcelona de la Fundación Mies van der Rohe

Francisco Javier Sáenz de Oíza y Rafael Moneo.

#### **SE CONSTRUYE CON IDEAS**

Los sillones Barcelona de Mies no son especialmente cómodos para conversar, ya que su inclinado respaldo aleja a los interlocutores, dificultando la aproximación física que reclama la cercanía emotiva o intelectual. Sin embargo, el Pabellón de Barcelona es inimaginable sin ellos, y son los que usamos para una entrevista grabada en vídeo por la Fundación Mies van der Rohe, desarrollada en castellano en sus dos primeros tercios y en inglés en el tramo final como cortesía hacia David Chipperfield, que también participó en la conversación.

#### Los primeros maestros: Mies, Aalto, Wright, Oíza, Utzon

La primera vez que sentí lo que la arquitectura moderna podía dar de sí fue con Mies, sin duda. En el segundo año de la Escuela de Arquitectura de Madrid, Alejandro de la Sota nos propuso algunos ejercicios con el modelo de las plantas de Mies, y recuerdo quedar ensimismado ante aquellas cuadrículas capaces de recoger luego la posición de las paredes, la estructura y los muros... Muchas veces he pensado después cuánto esa iniciación a la arquitectura desde la abstracción y la geometría ha seguido pesando en mi carrera. Pero la sensación de que el Mies que habíamos aprendido había sido consumido por la arquitectura institucional nos llevó enseguida a la gente de mi generación hacia lo que entonces se llamaba arquitectura orgánica, y tanto la lectura de Zevi como la atracción que ejercía Aalto, y más tarde Wright, nos movieron a buscar una arquitectura más viva, sin aquella condición de freno que parecía imponer la modernidad basada en Mies, de manera que pronto nos sentimos tentados por Wright y Aalto, y ambos están en el principio de lo que fue mi carrera, no hay duda.

La sensación de que Utzon era el heredero de estas grandes figuras que estaban comenzando a desaparecer, y la energía y la fuerza sintética de las imágenes de la ópera de Sídney me atrajeron después hacia él. Había estado con Oíza como sabes los tres últimos años de mi carrera, y con él aprendí tantas, tantas cosas, y sobre todo esa voluntad de exigencia que le llevaba a estar inquieto y no definir las cosas hasta el último, último momento, pero cuando lo vi comenzar algunas de sus obras más importantes pensé que era mejor dejarlo, y entonces no tuve duda de que el arquitecto que me interesaba era Utzon. Le escribí, no me contestó, y fui directamente a su estudio. Eran años en que era un poco más difícil viajar, y seguramente a él le impresionó esa voluntad decidida mía de ir allá... La verdad es que el año que pasé en su estudio fue también definitivo por muchas cosas: por vivir fuera de tu país, y por el contacto con un arquitecto muy diferente a Oíza, ya que mientras Oíza luchaba más por encontrar el camino, y era más inseguro en el mejor sentido de la palabra, para Utzon las cosas eran más inmediatas y directas. Para mí ha sido una fortuna esta educación, estando próximo a dos arquitectos tan importantes como ellos.

#### La experiencia de Roma y el descubrimiento de Rossi

En 1963 fuimos a Roma, y digo fuimos porque fui recién casado, así que mi experiencia romana va asociada a mi matrimonio. Llegamos allí después de un periplo por el Mediterráneo con escalas en Ibiza, Palma, Palermo y Nápoles, un viaje pausado que de repente nos situó en medio de una Roma monumental con unas condiciones materiales sin embargo modestísimas, porque entonces los pensionados de España en Roma vivíamos en un palacio con conserjes, camareros y secretarios, pero verdaderamente sin una lira. Tanto es así que todo el primer año de mi estancia en Roma transcurrió en la ciudad sin movernos de ella, no fuimos ni tan siquiera a Ostia. Tampoco teníamos coche, así que el camino desde San Pietro in Montorio hasta el centro de la ciudad, bien fuese Piazza Navona, Piazza del Popolo, el Vaticano o las Termas eran itinerarios que repetíamos a menudo, y que casi puedo hacer a ciegas ahora, porque recuerdo esas calles esquina por esquina.

Fue un tiempo de reflexión, y también de encontrar amigos: muchos de los pintores, escultores y músicos que vivían entonces en Roma siguen estando entre nuestros mejores amigos. Y seguramente el contacto con una arquitectura donde la historia está tan presente iba a tener también un peso definitivo en mi carrera. No creo que apareciese hasta más tarde, hasta el reencuentro con el pasado que fue Mérida, pero la estancia en Roma me permitió valorar la continuidad esencial de la arquitectura, y entender rápidamente lo que quería decir alguien como Rossi.

A finales de los años sesenta Rossi vino a un congreso a Tarragona, y ése fue mi primer encuentro con él. Su libro, *La arquitectura de la ciudad*, la verdad es que me impresionó. En aquellos años comenzaba ya a dar clases en Barcelona y, como para mucha gente de nuestra generación, fue el aldabonazo del proyecto de Módena lo que me llevó a tratar de profundizar en su carrera y a escribir sobre él. El descubrimiento en términos reflexivos, y si quieres incluso pedagógicos, de lo que Rossi era y de lo que Rossi podía ser, seguramente hay que asociarlo a la publicación de un artículo sobre el cementerio de Módena, en los primeros años de mi trabajo aquí en Barcelona como profesor, y la verdad es que a raíz de aquello hubo una relación que me hizo sentirme próximo a él. Releído hoy, *La arquitectura de la ciudad* es un libro si se quiere ingenuo; la pretensión de hacer del urbanismo una ciencia del mismo rango que las ciencias de la naturaleza era una meta ambiciosisima, pero las propuestas que en el libro se hacen son ingenuas, dicho así hoy con el mejor cariño, y con el mayor respeto. Pero a pesar de todo la ambición de poder explicar la arquitectura desde el análisis, desmenuzando la estructura de las ciudades, es algo que me sigue interesando hoy, y tanto en ese texto como después en la Autobiografía científica hay intuiciones acerca de cómo se produce la arquitectura y acerca de los sentimientos que suscita que me parece continúan teniendo vigencia.

#### La influencia de Venturi en la cultura de Barcelona

Más o menos por entonces debí leer también a Venturi, Complejidad y contradicción en la arquitectura, que tuvo adeptos muy pronto en España, sobre todo en Barcelona, y especialmente la gente que formaba el estudio PER, Óscar Tusquets y Luis Clotet, Christian Cirici y Pep Bonet, que cayeron verdaderamente de bruces, y con auténtico entusiasmo, ante los textos de Venturi y ante la arquitectura de Venturi. Realmente aprendimos muchísimo de Venturi, así que para la gente de nuestra generación que estaba digamos diez, doce o quince años detrás de Venturi y Rossi en términos de cronología, la lectura conjunta de ambos seguramente fue fundamental para lo que iba a ser el desarrollo de nuestras carreras. La búsqueda del valor de la anomalía, el entendimiento de lo contingente, la sensación de que no había que excluir, porque la arquitectura no estaba llamada a la creación de un lenguaje universal como la modernidad parecía exigir, suscitaron en las gentes de mi generación una voluntad de entender de un modo más amplio, y una voluntad de actuar con mayor libertad, que sin duda debemos a Venturi.

Claro, como sabes y como hemos tenido ocasión de comentar muchas veces, la obra última de Venturi no refleja tan fielmente lo que han sido sus intuiciones acerca de la arquitectura, y otro tanto podría decirse a propósito del propio Rossi. Pese a la fuerza de las propuestas teóricas, la voluntad de convertirlas en sustancia pedagógica a través de los ejemplos de la obra construida no ha sido tan fructifera como en el caso de los tratadistas más antiguos. Palladio, por ejemplo, tuvo la fortuna de decir lo que quería en los textos y construir su arquitectura de forma congruente, pero tanto Rossi como Venturi al final han simplificado tanto en la construcción lo que parecía que trataban de decir en sus propuestas teóricas que han hecho perder valor a las mismas. Es posible que esta pérdida de valor no sea tanto un hecho objetivo como una esperable reacción generacional, pero en todo caso, quizá la falta de interés que hoy puedan tener los más jóvenes ante Rossi o Venturi proceda verdaderamente de cuánto su obra parece haber desvirtuado sus análisis y propuestas teóricas.

#### Nueva York v el Instituto: Eisenman v Heiduk versus Tafuri

La inquietud teórica fue también el motor del Instituto de Arquitectura y Estudios Urbanos, en Nueva York, donde pasé el otoño del 76 y todo el 77. Era un lugar realmente muy singular, con la pretensión de abrir las puertas a una reflexión que parecía que no se daba, y esa apertura de puertas debe entenderse casi literalmente. En aquellos años en el Instituto estaba un Rem Koolhaas jovencísimo, pasaba Stirling, vino Rossi, estaba Philip Johnson, que como sabes ha sido y afortunadamente todavía es un santo patrón de todos los colegas americanos, y desde luego el Instituto es muy difícil entenderlo sin la figura de Eisenman, que ha tenido el valor de hacer de la provocación intelectual el fundamento de su trabajo. El Instituto consiguió ser un lugar de encuentro y un foro de ideas, sobre todo a través de la revista Oppositions, y aunque ahora resulte un poco tópico o pueda parecer corto de miras para una institución como el Instituto, lo cierto es que la fertilización cruzada entre toda esa gente llegó a tener su importancia, incluso en la vida académica americana. Luego llegó Tafuri, y aunque realmente no hiciera escuela en América, lo cierto es que fue muy leído y muy escuchado en los primeros años ochenta, y eso se debió sin duda a la puerta de entrada que le ofreció el Instituto.

Por otra parte, el Instituto permitía el encuentro con ese último coletazo de búsqueda de un lenguaje universal que fue la arquitectura de los Five, y en particular, la de un personaje tan importante como Hejduk. A pesar de que Hejduk es un arquitecto que no ha dejado obra, lo cierto es que inspiraba un gran respeto. Peter lo veía siempre con mucho respeto, también porque había esa especie de cosa extraña, Hejduk era al mismo tiempo cabeza de una institución importante y un arquitecto esotérico, y esa combinación de poder institucional y precisión en los dibujos parecía en aquellos años dar solvencia al propósito último de Peter de reconquistar la modernidad... Pero claro, la modernidad que buscaban los Five ya estaba entonces haciendo aguas, desde la infiltración de la historia que viene por un lado de Venturi y lo que queda de las propuestas de Kahn, y por otro de toda la corriente de historiadores educados en Italia o de origen italiano, que hacían de la historia prácticamente el único vehículo para la investigación de la arquitectura y para el establecimiento de propuestas teóricas.

#### La historia y el presente, de Mérida al Kursaal

Esa conquista insensible que la historia hizo de la arquitectura a finales de los años setenta llevó a la pesadilla de la posmodernidad, que aparece en la década de los ochenta y efectivamente domina el ambiente durante mucho tiempo, y quien haga el estudio de la posmodernidad verá que entonces la gente escapó muy dificilmente de aquella presencia de la historia. En este tiempo, el proyecto de Mérida tuvo la fortuna, me parece a mí, de conectar con el pasado y referirse por tanto a la arquitectura histórica sin pedir disculpas por el préstamo, y eso seguramente explica el interés que suscitó, reforzándome también en la convicción de que la arquitectura puede servirse de los instrumentos de la modernidad sin abandonar el respeto y la conversación con el pasado. Ésta es una obra que dediqué a mi padre, que siempre había seguido con mucha atención y placer mi carrera, y que murió mientras el museo estaba en construcción. Fue una forma de mantener su presencia en el mundo, y de ver con mis ojos lo que debería haber visto él.

En general procuro enfrentarme a los proyectos sin ideas preconcebidas, sin ningún compromiso con un lenguaje determinado. El Kursaal, por ejemplo, hay que interpretarlo desde el lugar, desde el emplazamiento y el paisaje. Y sin embargo ese contexto incluye la idea de la ciudad como un todo; no diría que es rossiano en el sentido en que Rossi hablaba de los monumentos, pero desde luego quiere jugar un papel muy importante en la visión global de la ciudad. De una forma bastante secreta, también rinde homenaje a Oteiza. Soy consciente de que no se puede pasar directamente de un campo a otro –es uno de los asuntos con los que más me debato de un tiempo a esta parte–, pero estoy seguro de que podemos encontrar inspiración, por remota que sea, en los artistas.

En el Kursaal está una cierta idea del espacio que proviene de Oteiza, está el recuerdo de Sídney, y está también la experiencia de la planta del auditorio de Barcelona, porque su novedad tipológica arranca de lo que hice aquí, bajando algunos de los usos secundarios para poder despejar el vestíbulo y permitir una mayor libertad de movimientos. Me gustaría que mis edificios fueran capaces de manifestar esa apertura que caracterizó los primeros años setenta, que siempre es positiva, y que permite combinar la continuidad con el cambio.

#### El profesor de Harvard en el debate de las ideas

La continuidad y el cambio se dan en los tejidos urbanos, pero también en el tejido humano de las generaciones, en la relación entre maestros y discípulos, y eso es algo que he experimentado bien en la vinculación con la enseñanza desde el inicio de mi carrera, primero en Madrid, después en Barcelona, y finalmente en Harvard. Ya hemos comentado hasta qué punto la arquitectura tiene que ver con el debate arquitectónico, porque lo que haces implica siempre una posición teórica. La arquitectura no existe sin algún tipo de conciencia acerca de lo que haces, e incluso en los tiempos actuales tan desideologizados habría que denunciar esa falsa espontaneidad que deja todo en manos de las fuerzas económicas o sociales, porque los arquitectos no pueden dominar su trabajo sin un marco teórico. Los arquitectos enseñan para transmitir sus conocimientos, pero también para mejorarlos. Las escuelas de arquitectura funcionan porque te ayudan a saber con más precisión lo que piensas. Al menos para mí, la arquitectura más atractiva es la que persigue este objetivo cultural, por lo que animaría a los arquitectos jóvenes a entender su trabajo como un compromiso intelectual del orden más elevado, ya que es en ese terreno donde extraerán las mejores recompensas, y no se me ocurriría nunca recomendar a los estudiantes que sucumban a las presiones del mercado, por más que éste pueda ser también una fuerza creativa.

Esa voluntad de insertar mi trabajo en unas coordenadas intelectuales es lo que ha motivado mi interés en la enseñanza, y la razón por la cual la enseñanza ha estado siempre presente en mi vida. Los arquitectos con los que me formé, Utzon y Oíza, diferían en esto, porque Utzon nunca enseñó, y Oíza en cambio lo hizo siempre, y pudo experimentar lo estimulante que llega a ser la relación con los estudiantes. Al romperse la cadena del aprendizaje a mediados del siglo xix, las escuelas surgieron para facilitar la transmisión de la experiencia profesional; pero hoy las escuelas son auténticos laboratorios, donde profesores y alumnos piensan juntos, donde las ideas se ponen a prueba, y donde el marco teórico se elabora, por lo que cualquier arquitecto que quiera intervenir en este proceso debe acudir a ellas, y ésa es la razón de mi compromiso permanente con la enseñanza.

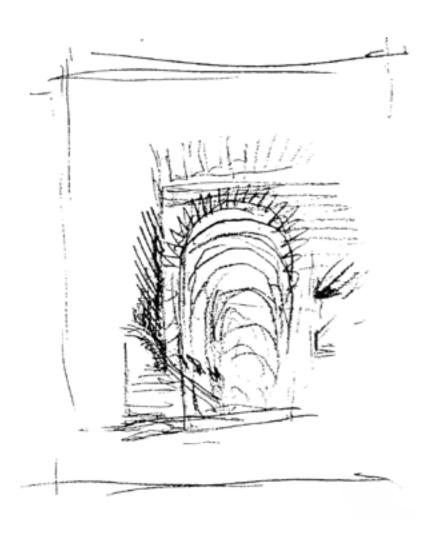
#### Un arquitecto de Madrid en la escena del mundo

En España, el propio auge de la arquitectura reciente tiene relación con la creación en las últimas décadas de muchas escuelas de arquitectura nuevas, lo que ha significado la puesta al día de centenares de arquitectos convertidos en profesores, y el surgimiento en todo el país de colectivos de arquitectos con gran vitalidad y sentido comunitario. Aunque hay diferencias, claro. La comunidad de arquitectos de Madrid, por ejemplo, es mucho menos orgánica que la de Barcelona, donde todo el mundo está más conectado. Si exceptuamos el grupo aglutinado en torno a la Escuela de Arquitectura, en Madrid no existe una base común. Yo vivo allí, y no porque sea un lugar conveniente para desarrollar la profesión en un ámbito global –hoy día eso puede hacerse desde Sevilla, o desde Barcelona– sino porque siento que Madrid es el resumen de la historia de España, y de la historia de las familias, así que me fui a Madrid y considero esa ciudad el escenario natural de mi vida. Viviendo en Madrid me siento más parte del paísaje español que en ningún otro sitio. Amo los diferentes paisajes físicos y sociales de España, pero considero Madrid mi ciudad, pese a haber tenido la fortuna de nacer en un pueblo del norte del país.

Es verdad que muchos no me verán como un arquitecto de Madrid, sino como un arquitecto del mundo, siempre viajando. Y ha sido supongo que inevitable, aunque no siempre placentera, esta vida en movimiento. A veces, uno se encuentra tirado en un estado remoto de América y piensa ¿qué hago yo aquí? No quiero abusar del concepto de globalización, pero lo cierto es que la mayor accesibilidad ha hecho que muchas gentes e instituciones lleguen a arquitectos situados en lugares lejanos... La mía es al cabo una vida no ajena a la cultura contemporánea, una cultura con la que no sé lo que hemos ganado, pero sí lo que hemos perdido: ahora es más difícil que un arquitecto deje su marca en una ciudad. Yo recuerdo todavía, siendo navarro, y habiendo conocido Pamplona desde niño, la importancia que Eusa pudo tener en cincuenta años de vida profesional, de manera que verdaderamente cabe hablar de la Pamplona de Víctor Eusa. Hoy los arquitectos no están tan directamente conectados con su ciudad. Lo que nos llevaría de nuevo a la cuestión de los principios de la arquitectura. Si son comunes, como me gustaría pensar, en realidad no sería muy distinto trabajar en un lugar que trabajar en otro. Uno debería ser capaz de viajar con sus principios, y trabajar en Madrid lo mismo que en Beirut o Los Ángeles.

Luis Fernández-Galiano Arquitectura Viva 77 (2000)

32





RAFAEL MONEO

(ESPAÑA, 2013-75')

COLECCIÓN

**ARQUIA/MAESTROS 2** 

DIRECTOR DE LA COLECCIÓN

LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO

IDEA Y PRODUCCIÓN

**FUNDACIÓN ARQUIA** 

DIRECTORES

JOAN ÚBEDA

**GILBERT ARROYO** 

REALIZADORA

ANDREA FERRANDO

DIRECTOR DE FOTOGRAFÍA

**DAVID RAMOS PICOT** 

**GUIONISTA** 

**LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO** 

EDICIÓN

**FUNDACIÓN ARQUIA** 

C. ARCS, 1, 08002, BARCELONA

T 936 011 115 F 933 042 340

WWW.ARQUIA.ES/FUNDACION

MAQUETACIÓN

**GRÁFICA FUTURA** 

**IMPRESIÓN** DILOGRAF

**SUBTITULADO** 

LASERFILM

NAVEGACIÓN Y DUPLICACIÓN

CARDEDGE ESPAÑA

© DEL TEXTO DE LAS MEMORIAS DE LAS OBRAS

RAFAEL MONEO VALLÉS

© DEL TEXTO DE LA INTRODUCCIÓN Y DEL APÉNDICE

LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO

© DE LAS FOTOGRAFÍAS

RAFAEL MONEO

FRANCISCO BERRETEAGA Pág. 72

LLUIS CASALS Págs. 20, 23, 28, 38 y 42

F.O.A.T. Pág. 49

EDITORIAL GUSTAVO GILI Pág. 74

ANTXÓN HERNÁNDEZ Pág. 50

T. HURSLEY Pág. 66

LINDMAN Pág. 54

DUCCIO MALAGAMBA Págs. 38, 56, y 64

MASPONS + UBIÑA Pág. 76

MICHAEL MORAN Págs. 16, 32, 37, 40, 58, 63, 68 y 70

ANA MULLER Págs. 34 y 44

**CUBIERTA** 

**RAFAEL MONEO VALLÉS (TUDELA, 1937)** 

CONTRACUBIERTA

RAFAEL MONEO Y LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO

BARCELONA, 6 DE JUNIO DE 2013

#### PATRONATO FUNDACIÓN **CAJA DE ARQUITECTOS**

**PRESIDENTE** 

JAVIER NAVARRO MARTÍNEZ

VICEPRESIDENTE 1°

**FEDERICO ORELLANA ORTEGA** 

VICEPRESIDENTE 2°

**ALBERTO ALONSO SAEZMIERA** 

SECRETARIO

SOL CANDELA ALCOVER

**PATRONOS** 

**CARLOS GÓMEZ AGUSTÍ** 

FRANCISCO CABRERA CABRERA

MARTA CERVELLÓ CASANOVA

MONTSERRAT NOGUÉS TEIXIDOR

ÁNGELA BARRIOS PADURA

PEP MARTÍNEZ LLABRÉS

**EMILIO TUÑÓN ÁLVAREZ** 

**COVADONGA ALONSO LANDETA** 

FERNANDO DÍAZ-PINÉS MATEO

**JULI PÉREZ BALLESTER** 

MARIANO MUIXÍ VALLÈS

DIRECTOR

GERARDO GARCÍA-VENTOSA LÓPEZ

LA EDICIÓN DE ESTE DVD HA SIDO POSIBLE GRACIAS A LA FINANCIACIÓN OBTENIDA DEL FONDO DE EDUCACIÓN Y PROMOCIÓN DE ARQUIA CAJA DE ARQUITECTOS.

Queda rigurosamente prohibida, sin la autorización escrita de los titulares del copyright, bajo las sanciones establecidas por las leyes, la reproducción total o parcial de esta obra por cualquier medio o procedimiento, incluidos la reprografía y el tratamiento informático.



arquia/maestros

# Colección de monografías audiovisuales de arquitectos contemporáneos en DVD

Director de la colección: Luis Fernández-Galiano

La colección arquia/maestros es un programa cultural ideado, producido y editado por la Fundación Arquia consistente en las grabaciones de entrevistas (monografías audiovisuales) realizadas a arquitectos relevantes de la arquitectura española. El objeto de la colección es que destacados maestros de la arquitectura transmitan su pensamiento, de viva voz, a generaciones futuras de arquitectos.

Las entrevistas, conducidas por el arquitecto Luis Fernández-Galiano, siguen guiones de idéntica estructura: una conversación orquestada en seis partes que recorre cronológicamente el itinerario de cada uno de los maestros. La introducción, hasta el periodo de formación, va seguida de cinco secciones que usan el hilo conductor de la obra construida, habiéndose destacado tres de ellas en cada sección, como hitos del recorrido biográfico.

Cada volumen monográfico compagina el audiovisual de la entrevista con un libreto especialmente escrito e ilustrado para cada edición por Luis Fernández-Galiano.

#### arquia/maestros 1

ORIOI BOHIGAS

(España, 2013 - 62')

arquia/maestros 2 RAFAEL MONEO

(España, 2013 - 75')

arquia/maestros 3

JUAN NAVARRO BALDEWEG

(España, 2013 - 78')

### Boletín de suscripción (rellenar con mayúsculas)

arquia/maestros

Deseo suscribirme a la colección de documentales de arquitectura en DVD de arquia/maestros <b>Importe de la suscripción 46,14 € tres números</b> a partir de la fecha de suscripción (5% de descuento a estudiantes
de arquitectura adjuntando justificante y/o clientes de la Caja de Arquitectos).
Deseo adquirir los siguientes ejemplares de la colección (indicar número/s): Importe individual: 18,46 € PVP/DVD
DATOS DE FACTURACIÓN
Nombre y apellidos
DNI / NIE
Razón social
NIF
Dirección
Localidad
Provincia
Código postal
DATOS DE CONTACTO
Teléfono fijo
Teléfono móvil
Correo electrónico:
DIRECCIÓN DE ENVÍO (sólo en España). No rellenar si coincide con la de facturación.  Dirección
Localidad
Provincia
Código postal
Envíe fotocopia de este boletín por fax: +34 933 042 340 por correo postal: c/ Arcs 1, 08002 Barcelona por correo electrónico: suscripciones@arquia.es por internet: http://fundacion.arquia.es/documentales
Forma de pago
Cargo en cuenta corriente de caja de arquitectos nº 3183
Cargo en cuenta corriente de otra entidad:
Firma / Fecha
□ Leído y aceptado: aviso legal sobre recogida de datos.  Sus datos serán incluidos en un fichero para la finalidad indicada de acuerdo con la Ley Orgánica 15/1999, de Protección de Datos Personales. Puede ejercer sus derechos de acceso, recificación, cancelación y oposición en la Fundación Caja de Arquitectos. (C. Arcs 1, 08002 Barcelona) o en HYPERLINK "malitolopd.
fundacion@arquia.es" lopd.fundacion@arquia.es, aportando un escrito con el derecho que desea ejercer y adjuntando una fotocopia de su NIF.
□ Acepto expresamente recibir información, por cualquier medio, de la Fundación Caja de Arquitectos, relativa a las funciones que le son propias, o no acepto □ □ Acepto expresamente recibir información, por cualquier medio, de las diferentes empresas que integran el Grupo Caja de Arquitectos, relativa a las funciones que les son propias, o no acepto □



