

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.



CONTENIDO DEL DISCO

/ ESCENAS

FAMILIA, INFANCIA, FORMACIÓN

/ 1



Juan Navarro Baldeweg
(Santander, 1939)

IDEAS DE LO DOMÉSTICO, ENTRE LA INSTALACIÓN Y EL PROYECTO

/ 2-4



Luz y metales. Sala Vinçon,
Barcelona. 1976



Casa para Friedrich Schinkel
proyecto. 1979



Casa de la lluvia. Liérganes.
1979-82

CIUDADES DE PERFIL, LA RUTA HACIA SALAMANCA

/ 5-7



Ordenación de San Francisco
El Grande. 1982-94



Museo Hidráulico Los Molinos
del Río Segura, Murcia. 1984-87



Palacio de Congresos y Exposi-
ciones, Salamanca. 1985-92

LA ARQUITECTURA CIVIL COMO LABORATORIO ARTÍSTICO

/ 8-10



Consejerías de la Junta de
Extremadura, Mérida. 1989-95



Centro Cultural, Villanueva
de la Cañada, Madrid. 1992-97



Edificio de Juzgados, Mahón,
Menorca. 1992-96

PAISAJES CULTURALES, ENTRE LA GEOLOGÍA Y LA PINTURA

/ 11-13



Museo de Altamira, Santillana
del Mar, Santander. 1994-01



Biblioteca Hertziana, Roma.
1995-12



Universidad Pompeu Fabra,
Barcelona. 1996-08

LOS GRANDES PROYECTOS DE LA ÚLTIMA ETAPA

/ 14-16



Teatros del Canal, Madrid.
2000-08



Museo de la Evolución Humana,
Burgos. 2000-12



Inst. de Arqueología y Patrimonio,
Amersfoort. 2003-09

JUAN NAVARRO BALDEWEG

ENTREVISTA Y LIBRETO A CARGO DEL ARQUITECTO
LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO

ÍNDICE

- 07 INTRODUCCIÓN
- 10 IDEAS DE LO DOMÉSTICO, ENTRE LA INSTALACIÓN Y EL PROYECTO
- 18 CIUDADES DE PERFIL, LA RUTA HACIA SALAMANCA
- 32 LA ARQUITECTURA CIVIL COMO LABORATORIO ARTÍSTICO
- 40 PAISAJES CULTURALES, ENTRE LA GEOLOGÍA Y LA PINTURA
- 50 LOS GRANDES PROYECTOS DE LA ÚLTIMA ETAPA
- Apéndice
- 65 ELOGIO DEL FACSIMIL





JUAN NAVARRO BALDEWEG (Santander, 1939)



El niño que supo desde muy temprano que sería artista es el adolescente fascinado por la naturaleza y el joven que vela sus primeras armas en el terreno impreciso del arte contemporáneo, con una portada de libro y una temprana primera exposición de pintura. Su tránsito de Santander a Madrid y su ingreso en la Escuela de Arquitectura es un itinerario de descubrimiento que le pone en contacto con Alejandro de la Sota, que será su primer mentor, hasta que una beca de posgrado le permite pasar cuatro años en el MIT bajo la tutela de la figura reverenciada de György Kepes.

Tras su regreso a Madrid en 1975, Navarro Baldeweg comienza a dar clase en la Escuela en 1977, y ensaya durante estos años su idea de lo doméstico con tres obras, más que iniciales, iniciáticas: una instalación, un proyecto y un edificio. 'Luz y metales' es un montaje en la barcelonesa Sala Vinçon que extiende con un columpio detenido en el aire y la luz pintada en las paredes las preocupaciones sobre la gravedad y el cuerpo que ya habían estado presentes en su trabajos americanos; 'Una casa para Karl Friedrich Schinkel', propuesta ganadora de un concurso conceptual juzgado por James Stirling, examina traslaciones y simetrías como instrumentos o artificios de intervención en la naturaleza; y la Casa de la Lluvia, construida para su hermano en un paisaje rural de Santander, continúa explorando su fascinación con los fenómenos meteorológicos, en esta ocasión a través de la materialidad arquitectónica de una residencia habitada.

En 1982 se termina la Casa de la Lluvia, y ese mismo año el arquitecto gana en Madrid un importante concurso para la remodelación de la cornisa monumental de la ciudad sobre el río Manzanares, a través de la ordenación de la zona de San Francisco el Grande, cuyos vacíos urbanos propone ocupar con delicadas intervenciones, dos de las cuales realiza él mismo: un pequeño centro de servicios sociales y una no menos diminuta biblioteca, a ambos lados de la calle Toledo, cuyas formas juguetonas se diría que prolongan las investigaciones domésticas de la década anterior; a esta influyente ordenación urbana siguió la rehabilitación de los molinos viejos del río Segura, a su paso por Murcia, para crear en ellos un modesto museo hidráulico, y esta intervención patrimonial –que prolonga el interés por el agua que expresan bien los estudios del arquitecto sobre el Canal de Castilla– utiliza de nuevo el repertorio de curvas tensas y bóvedas vaídas, rebajadas a la manera de Soane, que comienza a configurar ya el lenguaje característico del arquitecto, y que se refleja también en las cúpulas y constelaciones de su pintura de la época; y esta exploración artística sobre la gravedad y la luz tiene su culminación en el Palacio de Congresos y Exposiciones de Salamanca, una obra ganada en concurso en 1985 e inaugurada en 1992, cuya colosal cúpula colgada vulnera todas las expectativas estáticas para crear una singular experiencia estética que se articula sobre los dos ejes de la gravedad y la luz.

Salamanca marcó un hito difícil de superar, y durante la primera mitad de los noventa Navarro Baldeweg continuó su aventura artística utilizando el soporte de encargos con menor carga icónica, por más que algunos tuvieran una visibilidad institucional y un emplazamiento ciertamente destacados. Este es el caso de las Consejerías de la Junta de Extremadura, levantadas sobre una excavación arqueológica entre la Alcazaba y el Puente Romano, y cuya fragmentación consigue que se fundan con elegancia en la vista de la ciudad desde la otra orilla del Guadiana; menos emblemático es el Centro Cultural de Villanueva de la Cañada, que sin embargo permite al arquitecto subrayar su horizontalidad –en sintonía con el paisaje– mediante el uso de interminables vigas-cajón; y exquisito en sus pequeñas dimensiones es el edificio de Juzgados de Mahón, que combina con elegancia los revocos blancos mediterráneos y los zócalos de piedra local, y que sería ampliado muchos años después con un cuerpo de rica y coreográfica espacialidad.



Autorretrato y máscara. Díptico. Tinta y guache sobre papel
26x19cm17x11 cm. Colección Navarro-Ríos. 1960.

En la doble página 04-05:
La columna y el peso. 1973.
Columpio. De la serie *Luz y metales.* 1976.

Navarro Baldeweg continuó visitando las universidades norteamericanas durante todo este periodo, y fruto de esa docencia transatlántica sería el encargo en 1994 de la ampliación y biblioteca del Woolworth Center of Music en Princeton; pero las realizaciones más significativas iniciadas estos años están en Europa, y la primera de ellas en su nativa Cantabria. El Museo de Altamira en Santillana del Mar construye un formidable paisaje cultural para albergar una estupenda réplica de las míticas pinturas paleolíticas, explícita con su organización las equívocas relaciones entre realidad y ficción, y sugiere incluso un uso pictórico de la paleta cromática de materiales; en contraste, la romana –y germánica– Biblioteca Hertziana remodela enteramente su sede histórica con transparencia luminosa y respeto a lo existente; por último, los departamentos y aulas de la Universidad Pompeu Fabra combinan la apariencia anónima de edificio genérico con la huella brusca de la mano en las celosías construidas con pinceladas rojas que dotan a la sede de identidad gráfica, y que tanto habrán de influir en las grandes realizaciones de la década siguiente.

En el año 2000, el arquitecto obtiene dos encargos colosales –los Teatros del Canal en Madrid y el Museo de la Evolución Humana en Burgos–, y ese mismo año es elegido miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: la primera década del siglo XXI será escenario de la consagración profesional y los reconocimientos institucionales, entre los cuales la Medalla de Oro de las Bellas Artes en 2007 y la Medalla de Oro de la Arquitectura en 2008, una doble distinción que manifiesta bien sus logros en ambos campos. Tanto en los Teatros del Canal como en el Museo de la Evolución Humana, la escala colosal se fragmenta y se colorea con intención pictórica; y en el Instituto de Arqueología y Patrimonio de Amersfoort, construido también durante estos años, el gran volumen se alivia visualmente plegando con alabeos cristalinos el amplio toldo vidriado de la fachada, y el conjunto se integra en la sobriedad horizontal verde y tabaco del paisaje holandés con grandes paños de ladrillo pardo, traduciendo acaso la melancolía del artista maduro, que continúa pintando y construyendo como soñó cuando era niño.

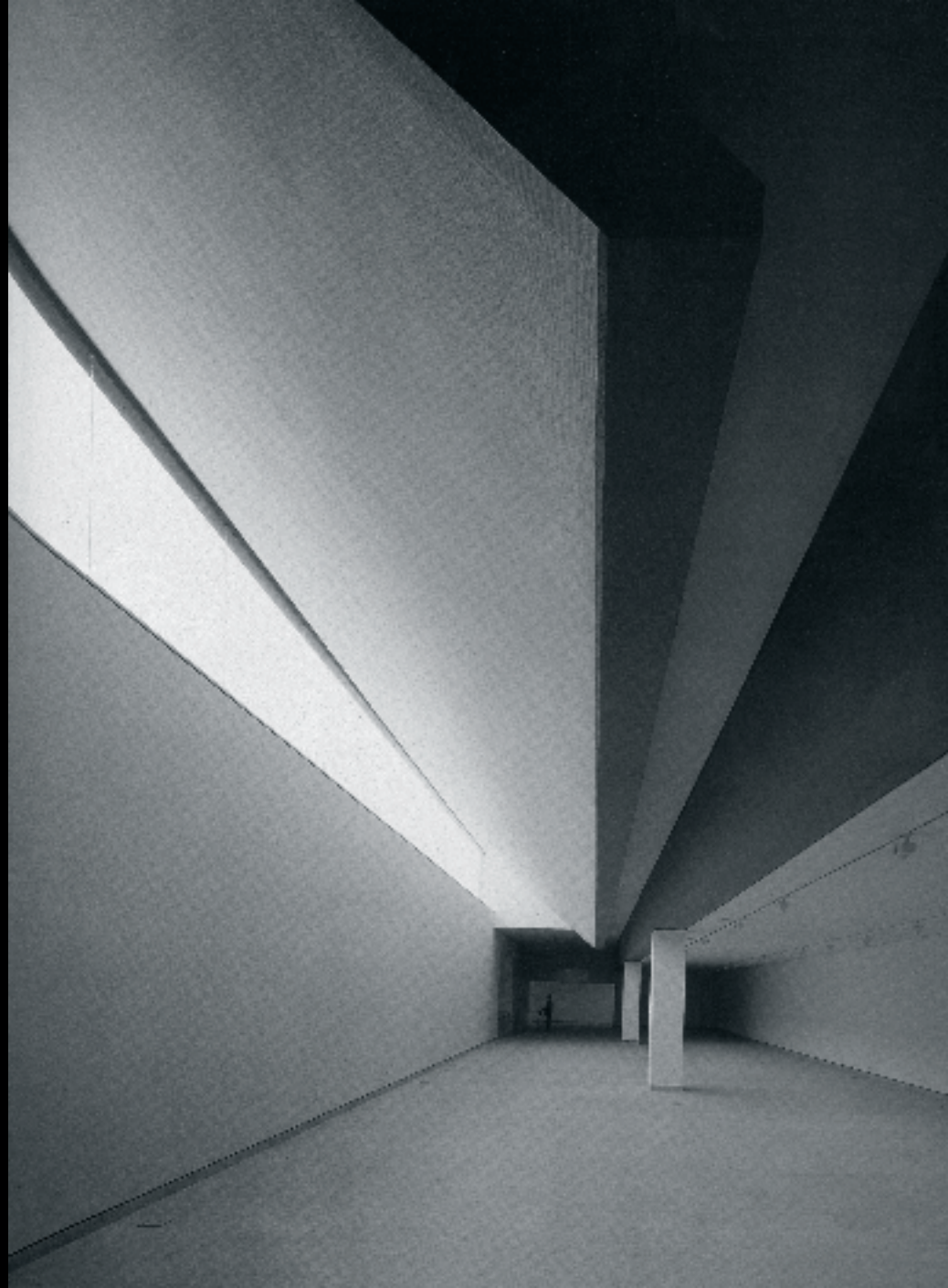
Luis Fernández-Galiano

**PAISAJES CULTURALES,
ENTRE LA GEOLOGÍA Y LA PINTURA**

1994-01 Museo de Altamira, Santillana del Mar, Santander

1995-12 Biblioteca Hertziana, Roma

1996-08 Universidad Pompeu Fabra, Barcelona



1994-01 Museo de Altamira, Santillana del Mar, Santander



Los problemas de conservación de las cuevas de Altamira aconsejaban restringir el número de visitantes y surgió entonces la necesidad de ubicar, próxima al recinto, una réplica para absorber la numerosa afluencia de visitantes que la cueva no puede de ningún modo asumir. Se hizo necesario además crear un nuevo centro de investigación destinado a su estudio, al depósito de fondos arqueológicos y el Museo para albergar la réplica y como medio de difusión.

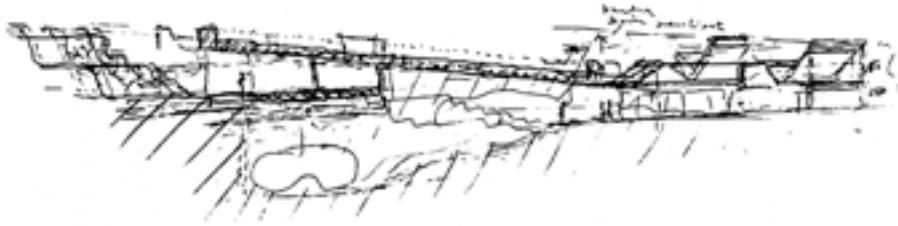
Con estos objetivos se eligió, en las zonas próximas a la cueva original, un área para emplazar el centro y el museo. Se situó esta área en el lado occidental, en otra vertiente de la colina en la que se encuentra la cueva y separada por vegetación abundante. Este lugar era el apropiado a la integración de las nuevas construcciones en las suaves pendientes de la topografía local. Su caída en la dirección norte permite una entrada a la neocueva similar en orientación de la cueva original. La localización de esta construcción queda fuera del área impluvial de la cueva, evitando cualquier alteración por esta circunstancia en la misma.

El nuevo centro de investigación y museo de Altamira, por tanto, había de alojar un programa de considerable tamaño y, sin embargo, las características formales de la obra habían de ser cuidadosamente estudiadas para respetar el frágil paisaje. Este cuidado se orientaba al logro de mantener la cueva original rodeada de un paisaje liberado y limpio con la capacidad evocativa y el misterio que su entidad exige.

El museo, la réplica y el centro de investigación se dividen en dos áreas de edificación diferenciadas: por un lado, el área en la que se aloja la réplica; por otro, unas formas que se extienden linealmente desde una zona común de vestíbulo o lugar de acogida de los visitantes. Los tres brazos de esta área, que nacen de la entrada principal, contienen los espacios de exposición permanentes y temporales, las salas de usos múltiples, la sala de actos, el lugar para la venta de publicaciones y un restaurante o cafetería que se prolonga en su uso al aire libre. La estructura primaria de estas formas desplegadas casi en paralelo está constituida por unas grandes vigas a las que se adhiere una estructura secundaria de láminas que se abren y se levantan en dirección norte con objeto de introducir luz natural en las áreas expositivas. En el extremo occidental, unas terrazas de estancia al aire libre acogen a los usuarios antes o después de la visita para el disfrute de las vistas.

La intención de integrar las nuevas construcciones en el paisaje estaría reñida con la cubierta necesaria para albergar la réplica. Por esta razón el proyecto propuso una cubierta inclinada, siguiendo las pendientes del suelo natural, recubierta de césped e, integrada en ella, un sistema de lucernarios corridos. En el espacio intermedio que existe entre la neocueva y esa cubierta se alberga el centro de investigación, la zona de laboratorios, la dirección y administración y la biblioteca, que se incorporan bajo la misma estructura y con buena iluminación cenital. Desde la biblioteca se puede contemplar la trascueva, la cáscara artificial y el sistema de su cuelgue desvelando el carácter escenográfico de la neocueva.

La creación de la réplica invita a interpretar su instalación en el paisaje como 'imagen espejo' o reflejada que supone un ámbito 'virtual'. Por ello el marco que establece la diferencia entre lo virtual y lo real cobra importancia. Este marco se manifiesta como el perímetro cuadrangular recortado en la colina bajo el que se alberga la réplica. Este perímetro viene subrayado por las marquesinas de tres y cuatro metros de voladizo. La boca de la neocueva es un objeto de diseño muy preciso. Debe tenerse en cuenta esta inserción en lo construido y ser ella misma arquitectura asegurando su control climático con un cierre obligado de cristal. Desde el interior, la visión estará enmarcada en el perímetro de la boca de la neocueva, que reproduce características originales, recortándose el paisaje lejano existente como si se tratara de una naturaleza invariable en el tiempo.



Estas observaciones sobre el marco, la distinción entre un ámbito virtual y otro real, en definitiva sobre la 'ventana' de la estética clásica, subyacen en la concepción de estos aspectos del proyecto.

A través de la boca se logra así una visión del exterior con intenciones evocativas, pero también es importante considerar cómo, hacia el interior, las condiciones luminicas producen un efecto de luz rasante parecido al de la cueva original, avivando el relieve de la bóveda y favoreciendo, de este modo, la interpretación correcta de las formas que inspiraron las imágenes pintadas y que refuerzan la animación de las figuras.

Las cubiertas se tratan, según ya se ha dicho, con criterios paisajísticos, como superficies acabadas con césped, lucernarios y láminas de aluminio componiendo una imagen fragmentada y escalonada en el conjunto. Los muros son de piedra natural. Tanto los que corresponden a la zona que alberga la réplica como los muros de la zona de estancia al aire libre en el lado oeste se resuelven con una mampostería de piedra dorada. En la zona de museo y espacios expositivos se crea un perímetro de muros con sillería de grandes piezas verticales. Sobre estos muros se organiza una estructura de paneles de aluminio lacados en color ocre.

Podemos decir que el aspecto del Museo recrea una tectónica geológica. La disposición de los elementos estructurales y de los distintos tipos de lucernarios tiene un significado preciso. Esa disposición nos habla de acciones sobre la colina, nos insinúa metafóricamente que se ha hecho un recorte en la colina, que se ha levantado su corteza y se ha hecho sitio en su interior.

En las salas, los lucernarios alineados parecen abiertos también con un único gesto que consiste en levantar y girar la cubierta. Se trata de un gesto detenido en el giro: deja flotando y sin apoyos la superficie laminar entreabierta. La forma escalonada de estos brazos en que se desarrollan las salas de exposiciones reproduce la constitución por estratos, en cortes paralelos y escalonados similares al de la naturaleza del suelo. El color ocre empleado en la banda de aluminio de la parte superior del edificio se asocia a la capa de tierra de la colina manipulada. El rojo es el color convencional de las secciones y se refiere a la delimitación de superficies seccionadas. La superficie entre el perímetro de la cueva y el rectángulo arquitectónico que la enmarca se construye con aluminio lacado en rojo. Esto recuerda el hecho de que la boca de la cueva es una representación, un dibujo, y en su forma lingüística convencional. La mampostería empleada en el edificio se identifica con el subsuelo pétreo, con la roca y con la excavación. La cantería de grandes piezas verticales nos habla de una delimitación espacial, de un lugar cercado.

Hay pues referencias a una tectónica que bien podemos denominar 'narrativa'. Su constitución física nos dice por implicación de lo que trata el Museo y cómo se ha llegado a su definición. Reproduce los momentos de un proceso. La arquitectura representa una naturaleza geológica, recrea un trozo de colina y lo manipula siguiendo acciones y movimientos que se congelan en actitudes expresivas, en poses estáticas de arquitectura. La construcción nace y se hace desde el suelo pero también se deshace, integrándose y diluyéndose en la pendiente de la colina. Es un edificio que se entreabre al paisaje de un modo expresivo pero sin superarlo, se instala haciéndose sitio en una convivencia cómoda con lo que hubo allí siempre.

ELOGIO DEL FACSIMIL



Mea culpa d'un sceptique: con este título publicó Émile Cartailhac en 1902 el artículo que legitimó la autenticidad de las pinturas de la cueva de Altamira, puesta en duda por la comunidad científica desde su descubrimiento por Marcelino Sanz de Sautuola veintitrés años antes; y un *mea culpa* similar convendría hoy a los escépticos que tantas veces hemos expresado reticencias irónicas frente a los facsímiles como simulacros culturales. La réplica de Altamira construida junto a la cueva original es de tan meticulosa exactitud, se inscribe en un proyecto investigador y pedagógico de tan equilibrada pertinencia, y se alberga en un edificio de tan elegante arquitectura y feliz inserción en el paisaje que habrá de perforar el blindaje cáustico de los que allí sólo esperan hallar un parque temático al servicio de la industria turística.

La historia de Altamira, desde luego, está esmaltada de recelos. Ya en las polémicas que siguieron al hoy mítico: «Papá, bueyes!» de la hija de ocho años de don Marcelino, la asombrosa perfección de los bisontes policromos entró en conflicto con las convicciones evolucionistas de los prehistoriadores –que obligaban a suponer una infancia artística balbuceante para la humanidad primitiva– y desde la Institución Libre de Enseñanza hasta los grandes especialistas franceses se negaron a aceptar la datación paleolítica de las pinturas. Sólo los posteriores hallazgos de arte rupestre en Francia rehabilitaron Altamira, con el *mea culpa* de Cartailhac y la monografía que dedicó a la cueva en 1906 junto al abate Breuil, el ilustre prehistoriador que habría de convertirse en la mayor autoridad del arte paleolítico. Pero la respetabilidad científica no garantizaría la adecuada protección de la que pronto se denominó «Capilla Sixtina del arte cuaternario», y en los albores del siglo se inicia un trayecto poco edificante que combina las iniciativas personales ejemplares con la frecuente desidia institucional. Este proceso, que tuvo su momento más ominoso en 1936, con la incautación de la cueva por el Frente Popular para su utilización como refugio antiaéreo, cuartel de milicianos y almacén de municiones (salvándose al parecer del bombardeo por una orden del general Kindelán a la Legión Cóndor) condujo a un deterioro progresivo, agudizado por la multiplicación de las visitas producto de su explotación turística desde los años cincuenta, con el resultado obligado de su cierre preventivo en 1977.

Abierta de nuevo en 1982 para el muy limitado número de personas que no pone en riesgo el mantenimiento de las condiciones ambientales en su interior, la oportunidad de una réplica que permitiera las visitas masivas se ha discutido desde entonces, y se halla en el origen del proyecto que ahora llega a su término: un museo y centro de investigación construido en torno al facsímil de la cueva. Quizá por la escasa calidad de la reproducción existente en el Museo Arqueológico Nacional, acaso por la ubicación en un parque temático de la réplica ejecutada en 1993 en Japón, y sin duda por la sospecha de falsificación de la memoria y trivialización de la experiencia que habitualmente asociamos al facsímil, la iniciativa no encontró un aplauso unánime. En *El País* mencioné en alguna ocasión la réplica japonesa de Altamira con tono satírico y, también en ese diario, el siempre agudo escritor, dramaturgo y cineasta Vicente Molina Foix se refirió al proyecto de Santillana como una «Disneylandia rupestre» que suministraría «engaño cultural» a través de un simulacro didáctico. Pero al menos en mi caso, el proyecto realizado ha disuelto el recelo inicial, y me manifiesto dispuesto a expresar un *mea culpa* con el que quizá coincidan algunas otras de las voces reticentes.

En este elogio del facsímil no hay, por tanto, intención de ironía, sino aprecio genuino por el proyecto museológico redactado por José Antonio Lasheras y por el proyecto arquitectónico ejecutado por Juan Navarro Baldeweg, que han sabido reconciliar pedagogía y emoción en un edificio ejemplar, soporte de ese artificio extraordinario que llaman la neocueva, y capaz de albergar también el habitual programa expositivo y de investigación de un museo arqueológico, reforzado en este caso por la provisión excepcional de aparcamientos y espacios de acogida que corresponde al importante flujo de visitantes previsto.

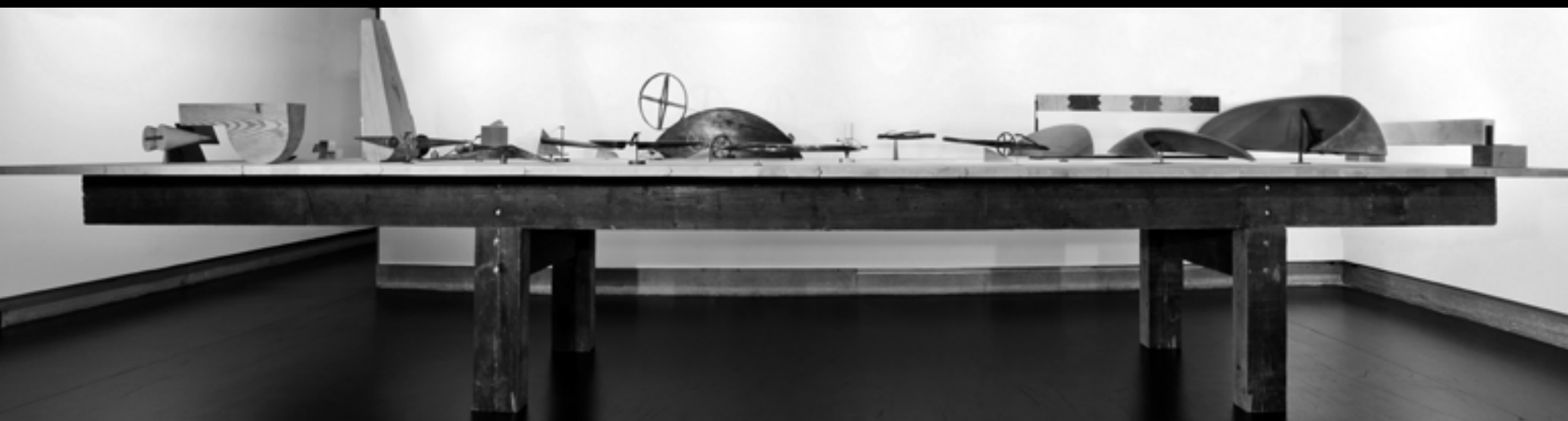


Semienterrado en una colina para no interferir con el paisaje circundante –que en la boca de la neocueva se complementará con una plantación de los mismos árboles que hace 14.000 años poblaban el entorno del pintor paleolítico–, el edificio hace un uso extensivo de la luz cenital, a través de lucernarios longitudinales que rasgan las cubiertas ajardinadas, prolongándose en el interior con viseras escultóricas que subrayan con eficacia manierista su desarrollo lineal. Los revestimientos pétreos y los paneles de aluminio de color mostaza colaboran con los leves banquetes y los ligeros desplazamientos de los cuerpos construidos para situarse sin violencia en el lugar, lo que el edificio hace con una naturalidad distraída que contrasta eficazmente con la intensidad escenográfica y lírica de las salas iluminadas por los planos inclinados de las viseras cenitales, que dan a los interiores la nitidez inmaterial y abstracta de su difusa claridad.

Acostumbrados como estamos a la oscuridad tenebrosa de tantas cuevas visitables, olvidamos con frecuencia que nuestros ancestros sólo ocupaban para su vida cotidiana la boca luminosa de la caverna. Éste es el caso de Altamira, cuyos habitantes prehistóricos usaban esencialmente la zona de vestíbulo que ahora, junto con la sala de los policromos, reproduce la réplica. De hecho, el facsímil muestra la conformación de la cueva en la época en que se ejecutaron las pinturas, antes de que los derrumbes naturales cegaran la boca, de manera que el interior posee una luminosidad que la cueva original no hace hoy fácil imaginar. La reproducción omite también los rellenos, apeos y refuerzos que durante este siglo han venido ejecutándose para consolidar la cueva, y que le dan su actual aspecto laberíntico, convirtiéndose así en la restauración que el original no permite, y por tanto, paradójicamente, en una representación que de forma exagerada puede describirse como más veraz que la verdadera. Juan Navarro Baldeweg ha sabido interpretar, con su habitual maestría en el modelado luminoso, esa claridad subterránea de la Altamira recuperada en los interiores diáfanos y sosegados del museo, con una luz en sordina más propicia que el estrépito de los focos para el conocimiento, la reflexión y el deleite.

Pero quizás el episodio más sugerente de la obra sea aquel donde ficción, arte y naturaleza se trenzan con mayor deliberación: el trasdós de la neocueva, que ofrece su dorso rugoso de aerolito ingrávito a la mirada de los investigadores, suspende el envés de la trama pedagógica de un ejército de hilos disciplinados que reconcilian el rigor exigente de las leyes físicas con el azar abrupto de los acontecimientos geológicos, manifestando la vocación de exactitud de la ciencia allí donde muchos no verían sino las bambalinas de una representación caprichosa. El arquitecto quiso hacer partícipe de esta mirada inteligente al visitante del facsímil, pero los gestores del museo prefirieron mantener el recorrido inocente que implica *the suspension of disbelief* de la ficción. Asegura Luigi Luca Cavalli-Sforza que el gran artista que pintó los bisontes de Altamira hablaba euskera, y ese fognazo de la intersección entre genética, arqueología y lingüística ilumina la percepción de la actualidad dramática de nuestro país con una luz arcaica que anima a privilegiar el entendimiento sobre la escenificación. Enfrentados a la abrumadora experiencia emocional e intelectual de la bóveda policroma, es difícil no sentir un relámpago de admiración deslumbrada por el genial autor paleolítico que salva el abismo de milenios entre nuestras miradas; y es imposible no saber que nuestra común condición humana traza un arco de fraternidad y empatía por encima de las identidades borrosas de los pueblos y de las lenguas.

Luis Fernández-Galiano
(*El País*, 21/10/2000)



JUAN NAVARRO BALDEWEG
(ESPAÑA, 2013-78')

COLECCIÓN
ARQUIA/MAESTROS 3

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
CARDEGE ESPAÑA

© DEL TEXTO DE LAS MEMORIAS DE LAS OBRAS

JUAN NAVARRO BALDEWEG

© DEL TEXTO DE LA INTRODUCCIÓN Y DEL APÉNDICE

LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO

© DE LAS FOTOGRAFÍAS

JUAN NAVARRO BALDEWEG

SABINA APARICIO Pág. 48

LUIS AZANZA Págs. 68-69

AZURMENDI Pág. 19

J.P. BIDEGAIN Pág. 16

JOSÉ LUIS FILPO CABANA Pág. 64

ROLAND HALBE Pág. 66

DUCCIO MALAGAMBA Págs. 28, 33, 34, 36, 38, 41, 42,

51, 52, 60 y 62

MUHS Pág. 46

CARLOS PESQUEIRA Pág. 56

ROSELLI Pág. 26

CUBIERTA

JUAN NAVARRO BALDEWEG (SANTANDER, 1939)

CONTRACUBIERTA

JUAN NAVARRO BALDEWEG

Y LUIS FERNÁNDEZ-GALIANO

BARCELONA, 4 DE JUNIO DE 2013

PATRONATO FUNDACIÓN
CAJA DE ARQUITECTOS

PRESIDENTE
JAVIER NAVARRO MARTÍNEZ

VICEPRESIDENTE 1º
FEDERICO ORELLANA ORTEGA

VICEPRESIDENTE 2º
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 VALLÉS

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.

 **IFQ** fundación arquia

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')

Deseo suscribirme a la colección de documentales de arquitectura en DVD de arquía/maestros

Importe de la suscripción 46,14 € tres números 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@arquía.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, rectificación, cancelación y oposición en la Fundación Caja de Arquitectos. (C. Arcs 1, 08002 Barcelona) o en HYPERLINK *mailto:topd.fundacion@arquia.es" lopa.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



