

# oriol bohigas

*realismo, urbanidad y fracasos*

**dirección colección**  
JUAN MIGUEL OTXOTORENA

**dirección ejecutiva**  
JOSÉ MANUEL POZO

**coordinación**  
CESAR MARTÍN

**maquetación**  
ROBERTO AÑAÑOS  
IZASKUN GARCÍA

**edición**  
T6 EDICIONES

**fotomecánica**  
CONTACTO GRÁFICO

**impresión**  
GRÁFICAS SANTAMARÍA

**depósito legal**  
??????????????

**ISBN**  
84-89713-69-3

© ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA. UNIVERSIDAD DE NAVARRA  
JUNIO, 2003

**T6 ediciones S.L.**

Escuela Técnica Superior de Arquitectura. Universidad de Navarra  
31080 Pamplona. España. Tel. 948/425600. Fax 948/425629

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación, incluyendo el diseño de cubierta, puede reproducirse, almacenarse o transmitirse de forma alguna, o por algún medio, sea éste eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia sin la previa autorización escrita por parte de la propiedad.

# Presentación

Es para mí un placer y un honor presentar a Oriol Bohigas que, como saben, es el protagonista este año del Ciclo "Lecciones de Arquitectura", que organiza anualmente la Escuela. Creo que es una figura suficientemente conocida por todos, referencia indiscutible a todos los niveles para nuestra historia profesional, historia de la arquitectura reciente en España y también para nuestra historia cultural. Además, para la historia de la docencia en la carrera, no en vano ha sido Director de la Escuela de Barcelona, catedrático... La verdad, lo ha sido todo en estos últimos años. Sin más quiero, pues, agradecerle muy encarecidamente su presencia aquí. Muchas gracias.

Juan Miguel Otxotorena

## Nota del autor

*En diciembre de 1999 di tres conferencias en la Universidad de Navarra, dirigidas a los estudiantes de arquitectura. Eran charlas basadas en el comentario directo e informal de una serie de diapositivas de obras proyectadas en mi estudio (MBM, Martorell-Bohigas-Mackay). Alguien tuvo la amabilidad y la paciencia de grabarlas. El resultado de esta grabación, como era de esperar, resultó absolutamente ilegible porque es imposible interpretar la relación entre las imágenes y las explicaciones, una relación que era seguramente lo más expresivo de las tres sesiones. He intentado corregir y completar esta grabación sin proponerme redactar un texto nuevo y, evidentemente, el resultado sigue siendo insuficiente y bastante inútil. El posible lector tendrá que conformarse con una síntesis un poco arbitraria que tiene el peligro de caer en superficialidades simplemente anecdóticas o en tópicos que no aportan ninguna novedad. Agradezco al Servicio de Publicaciones de la Escuela de Arquitectura el esfuerzo que ha hecho. Y me agradezco a mí mismo la excesiva buena fe en intentar una tarea imposible.*

Oriol Bohigas



# Realismo

Vuestro Director ha dicho que he hecho muchas cosas y que he tenido muchas responsabilidades. Es muy de agradecer. Pero las cosas y las responsabilidades son consecuencia de los años. Son más atribuibles a la vejez que a otros méritos específicos. Con casi 50 años de profesión habremos hecho prácticamente de todo. Desde cosas acertadas hasta disparates, actividades extraprofesionales, intervenciones en campos muy diversos, etcétera. Por esta misma razón, me resulta difícil impartir tres conferencias, no sólo sobre la producción que he realizado a lo largo de estos años, sino sobre las ideas que más o menos han vertebrado dicha producción.

Las tres conferencias ordenarán los temas cronológicamente y, además, conceptualmente. Cada una tiene un contenido específico. Hablaremos de tres temas: lo que he llamado "Realismo", lo que he llamado "Urbanidad" y el que lleva por título "Grandes fracasos". Los dos primeros son bastante claros, cronológicamente sucesivos y representan dos preocupaciones que han sido fundamentales en nuestra arquitectura y en toda nuestra labor. Se trata de cómo hacer una arquitectura adaptada a las necesidades reales, a los problemas de carácter global, sociales, constructivos, económicos... Esta preocupación nos afectó profundamente, sobre todo, en la época franquista, es decir desde el año 51 -cuando terminé la carrera- hasta finales de los años 70, principios de los 80. Se trataba de interpretar la arquitectura como un elemento a la vez de servicio y de crítica social, incluso de respuesta política y de revisión global de la cultura y de la tecnología que en aquel momento se utilizaba en España.

La segunda conferencia hará referencia a la época de la democracia en la que el problema de la ciudad se convirtió en el más importante. Cuando alguien me pregunta cómo ha cambiado la arquitectura en España con la democracia, contesto que ha cambiado, fundamentalmente, en que el espacio público se ha convertido en el protagonista. Antes, todos hacíamos casas o casitas, a veces obras de carácter social y, a menudo, elitistas. Pero con la democracia, el tema del espacio público y de los servicios públicos se ha convertido en lo más notorio de la arquitectura. Esto es muy importante porque aparte del cambio temático, se han producido cambios estilísticos y metodológicos, cambios productivos, correcciones ideológicas y una nueva participación polémica dentro de la arquitectura europea del período.

He reservado para el final el tema que más me interesa: "Grandes fracasos". Grandes fracasos personales. Es decir, aquellos proyectos que han funcionado mal desde diversos puntos de vista. Algunos por nuestra

culpa; pero otros, por cuestiones que se superponen al proyecto. Por ejemplo, edificios de cierta importancia que han sido luego mal utilizados, edificios que han ganado un concurso internacional y que luego, al día siguiente, los promotores se han olvidado y han hecho otra cosa o, simplemente, no han hecho nada. Los que más abundan, desgraciadamente, son los concursos perdidos. Creo que es un tema sobre el que vale la pena discutir. Vamos a empezar por el tema de la primera conferencia.

Primero tengo que explicar que cuando digo "yo" o "nosotros", quiero decir mi estudio. Mi estudio, desde el año 51, está constituido por un matrimonio indisoluble: Josep Martorell y yo. Empezamos a estudiar juntos en la escuela de párvulos, antes de la guerra, y seguimos asociados hasta hoy. Creo que es uno de los pocos matrimonios arquitectónicos no divorciados que quedan en Cataluña. Quedamos dos o tres, todos de nuestra generación. Los jóvenes se divorcian más fácilmente. Quizás hay una cierta oposición al divorcio cuando se es ya demasiado viejo. Al cabo de diez o doce años de trabajar juntos, llegó a Barcelona un estudiante inglés que estaba enamorado de una amiga nuestra. No sabía ni una palabra de español ni de catalán. Nos hicimos muy amigos y acabó asociándose con nosotros. Se trata de David Mackay. Por lo tanto, siempre que hable de los autores de las obras me estaré refiriendo a Martorell, Bohigas y Mackay (MBM, es el nombre de nuestro estudio).

El paso por la Escuela de Arquitectura (en una buhardilla de la vieja Universidad) fue bastante divertido. Nuestro curso se consideraba numeroso: éramos trece. Y sólo había dos Escuelas en España, la de Madrid y la de Barcelona. Aquel curso en Madrid había veinticinco estudiantes.

Éste era todo el panorama de Escuelas de Arquitectura en España. Tenía sus ventajas y sus inconvenientes. En aquel momento tenía más bien inconvenientes, porque estas dos Escuelas eran realmente unos cementerios con profesores anticuadísimos, que olían a tumba putrefacta, aunque, en compensación, dibujaban bien y nos podían relacionar con maestros de la vieja época. Tuve como profesor a Josep Jujol, el gran discípulo de Gaudí o, mejor, colaborador de Gaudí, porque los aspectos más interesantes de la decoración gaudiniana los había hecho Jujol. Era un personaje muy estrafalario, muy extraño. Llegaba como medio escondido por los pasillos, arrimado tímidamente a las paredes. Cada vez que pasaba había que volver a colocar los cuadros porque se apoyaba en ellos y los desordenaba. Había otro profesor, el hijo de Domènech i Montaner, al que llamábamos "Perot" exagerando su nombre "Pere" porque era físicamente como un elefante inmenso. Éste, cada vez que pasaba por los pasillos, no cambiaba los cuadros de situación y equilibrio, sino que se accidentaba y a menudo los rompía.

Era gente de una cultura muy anticuada. Jujol era un dibujante extraordinario. Podía dibujar simultáneamente a dos manos y trazar en la pizarra

una fachada gótica simétrica. Era un personaje fantástico pero absolutamente atrabiliario. Corregía nuestros dibujos con un lápiz minúsculo. Exigía siempre dibujos muy grandes. Recuerdo que me encargó una planta a tamaño natural de un pilar de la catedral de Barcelona (un pilar mide aproximadamente cinco por cinco metros). No sabíamos qué hacer con aquel papel tan grande y tan vacío. “No se preocupe, no se preocupe... -decía- ya lo arreglaremos. ¿Tiene purpurina?”. Y con el bote de purpurina llenó un balde y lo echó encima del dibujo: “Ahora azul, ahora azul”. Y acabó escribiendo en medio del gran papel vacío: “Planta de un pilar de la catedral”, con unas letras góticas fantásticas. Las líneas periféricas prácticamente desaparecieron pero la lámina era impresionante. Una gran exhibición de habilidad como dibujante y, sobre todo, como grafista.

Me he extendido demasiado con estas anécdotas. Suele ocurrir que cuando uno habla de la época de estudiante recuerda algunos aspectos de cierta trascendencia cultural y pedagógica pero, con mayor facilidad, los puramente anecdóticos. Vamos a pasar ahora a temas más serios, a la situación cultural de aquellos momentos. La arquitectura de aquel año 51 -con algunas pequeñas excepciones- era la arquitectura propia de la sociedad franquista. Es decir, arquitectura monumental, neoclásica, con influencias nazis, fascistas o estalinistas. Esto cambió un poco el año 48, cuando empezaron a salir en Madrid arquitectos como Francisco Sáenz de Oíza, o como José Antonio Coderch en Barcelona, que hicieron las primeras obras en las que una cierta evocación vernacular bastante sofisticada sustituía al repugnante chiste fascista de aquella arquitectura que presumía de monumentos insignes como el Valle de los Caídos, la Universidad Laboral de Gijón o el Ministerio del Aire.

Al grupo de arquitectos que acabamos la carrera en estos años -la generación del 50, 51 ó 52- le tocó empezar la lucha contra la arquitectura franquista e intentar empalmar con los restos del movimiento moderno que, concretamente en Cataluña, había sido importante gracias al GATC-PAC bajo la batuta de Josep Lluís Sert. Acabamos la carrera con esta obsesión: hay que volver a hacer arquitectura moderna, hay que volver a recuperar las líneas del racionalismo, etcétera. El año 50 fue el primer año en que los estudiantes pudieron salir al extranjero; antes del 50 estaba prohibida la salida de España. Prohibida a la gente normal, puesto que estaba permitida a la gente muy adicta al régimen. Por lo tanto, antes del 50 el contacto con el extranjero fue a través de revistas, sobre todo italianas y francesas y, menos frecuentemente, inglesas. Gracias a ellas -y a los viajes de después del 50- nos dimos cuenta que no podíamos ser tan distintos del resto de Europa, que había que volver a recuperar la arquitectura moderna.

Cuando hablábamos de arquitectura moderna no sabíamos exactamente qué queríamos decir. Porque, en realidad, queríamos decir dos cosas a la vez, o tres. Primero, queríamos decir arquitectura de “estilo funcional”,

el estilo del Movimiento Moderno. Volver a las proclamas funcionales, las proclamas del racionalismo, de la desnudez ornamental de los esquemas neoplasticistas e incluso de la "machine à vivre". Por otro lado, pensábamos que había que atender una derivación crítica del propio movimiento. Ya en los años 50, la valoración indiscriminada de los pioneros ortodoxos era bastante criticada. No era el momento de Le Corbusier sino de Alvar Aalto. Era también el principio de la llegada de la nueva arquitectura americana. Por lo tanto, nos incluimos en el Movimiento Moderno, pero formando parte de ciertas actitudes críticas, aunque dentro de una evidente continuidad. Nuestro modelo metodológico y estilístico parecía ser Alvar Aalto. Es decir, un arquitecto que seguía las líneas del movimiento moderno pero que lo transformaba críticamente con todas las variantes que ya habían tomado nombre propio: organicismo, postracionalismo, empirismo, regionalismo, etcétera.

Pero había un tercer criterio que entre nosotros tenía mucha importancia: lo que podríamos llamar la posición política y social de la arquitectura. Pensábamos -antifranquistas, ingenuos y tontos como éramos- que la arquitectura podía mejorar -o cambiar, incluso- el régimen político español. Lo cual era una inmensa tontería, pero era una tontería que tuvo algunas consecuencias positivas. Pensábamos que el Movimiento Moderno estaba muy bien: el edificio tiene que construirse con una tecnología moderna, el edificio debe ser una máquina de vivir, el edificio debe recoger alguna tradición autóctona pero tiene que oponerse a la ornamentación y los estilismos históricos y eclécticos, etcétera. Pero después de afirmar estos principios, nos dábamos cuenta de que no eran fácilmente aplicables, entre otras cosas, porque en España, en aquellos años, la tecnología era nula y la sociedad mantenía un sistema de vida y unas limitaciones económicas muy diferentes y, en realidad, muy anticuadas.

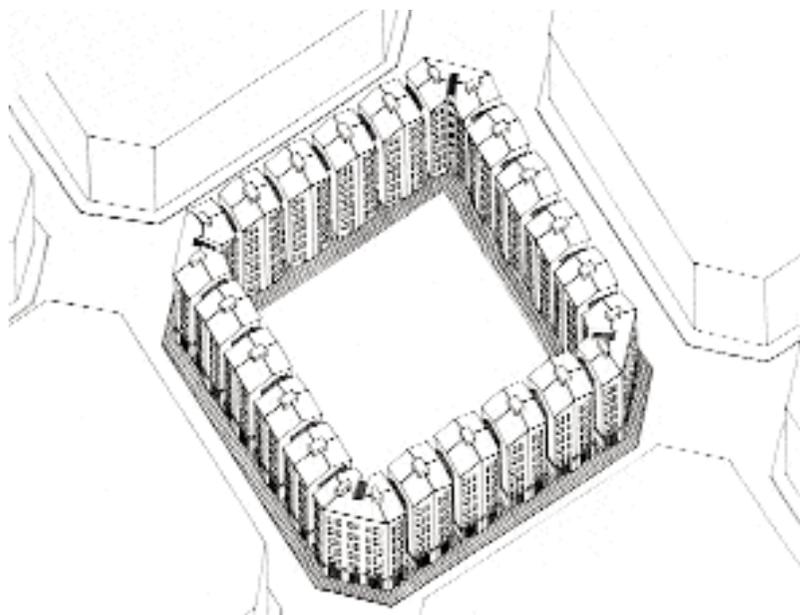
Es decir, hacer una casa de hormigón aparente y arquitectónicamente expresivo era imposible porque prácticamente nadie sabía cómo utilizar correctamente el hormigón. Las casas había que hacerlas de ladrillo o de barro o de fibrocemento, o de no sé qué. Había que construir con los materiales más pobres de la tradicional arquitectura española. No había cristal de gran tamaño, no había hierro para hacer estructuras arriesgadas, las formas de vida no habían evolucionado lo suficiente como para hacer vivir a la gente en tipologías modernas como, por ejemplo, las Unidades de Habitación de Le Corbusier, o las viviendas que se habían hecho ya en la Europa central antes de la guerra (Alemania de Weimar, Viena roja, etcétera) o las que se iniciaban en la reconstrucción postbélica.

Empezamos a formular la idea del realismo -o del realismo crítico- frente al idealismo que considerábamos característico del racionalismo ortodoxo. Todo el Movimiento Moderno -básico, fundamental, sin el cual no se podía hacer nada- era un movimiento que tenía el problema de idealizar las realidades del mundo de nuestro entorno. Idealizaba que se pudieran

hacer estructuras de hierro, casas de hormigón, urbanizaciones zonificadas en las que se separaran, por ejemplo, las redes de coches de las peatonales; idealizaba la realidad contra la que chocaban todos los grandes principios del Movimiento Moderno. Y, entonces, empezamos una campaña a favor del realismo. Si no hay otra solución que hacer las casas con ladrillo, hagámoslas con ladrillo; si hay que hacerlas con barro, con barro; si hay que hacerlas con piezas de fibrocemento recuperadas de la basura, con fibrocemento recuperado. Y, además, justificar incluso estéticamente la realidad del sistema productivo que en aquel momento era, desgraciadamente, posible.

También estábamos un poco marcados por lo que en aquel momento llamábamos el empirismo nórdico, unos arquitectos suecos y noruegos que también estaban en esta línea de recuperación de los métodos tradicionales, incluso de los materiales más pobres. Había, además, una tendencia, podíamos decir estética, a favor de esto. Pero, sobre todo, había una voluntad de contestación frente a los falsos optimismos. Es decir, pensábamos que el régimen de Franco no se merecía casas bonitas. Se merecía casas “feas”, que demostraran que el pueblo padecía la injusticia política y social, que se viera que las casas tenían que ser de barro porque no teníamos dinero para hierro laminado. Que se viera que las dificultades eran evidentes. La arquitectura debía demostrar esto y, además, pensábamos que con esta demostración sublevaríamos a las masas y el régimen de Franco se acabaría. Imaginad cómo éramos de ilusos. No sabíamos todavía que con la arquitectura no se puede transformar el mundo. Claro que no éramos tan ilusos, porque, paralelamente, actuábamos tanto como podíamos en la lucha popular contra el régimen, un camino que también resultó inútil durante muchos años, hasta que la democracia apareció sólo con la muerte del dictador.

Pero, en cambio, sí es cierto que con ello abrimos la conciencia sobre los problemas sociales, especialmente el de la vivienda. Eran exabruptos exagerados tanto en los contenidos como en la expresión artística y en el proceso de producción. En Barcelona este movimiento se llamó “Nuevo realismo” o “Realismo crítico”. Fue el momento de los primeros números de la “Casabella-Continuità” de Ernesto Rogers; fueron las primeras experiencias de casas populares con estilos específicamente populares. Recuerdo el impacto que recibimos al conocer un barrio romano que todavía hoy considero el mejor barrio de viviendas de Europa de la segunda mitad de siglo, el barrio Tiburtino, hecho por los mejores arquitectos del realismo italiano. Es un barrio construido con materiales relativamente pobres. Es el primer barrio que no está hecho de bloques continuos y paralelos, sin forma urbana, como todas nuestras periferias, como las periferias que hasta aquel momento se hicieron en toda Europa. Son unas calles caracterizadas por el pintoresquismo de las casas, un tratamiento de materiales pobres, con una composición casi aleatoria muy interesante. Vale la pena visitarlo. Lo aconsejo a todos los estudiantes.



Manzana Pallars en Barcelona, 1958-59.

Evidentemente hay que considerarlo ya como un conjunto histórico. El realismo en Barcelona giró alrededor de un grupo que formamos el año 51, que se llamaba el "Grupo R". Se dedicó a hacer exposiciones, conferencias políticas, económicas, sociológicas, etcétera y, sobre todo, a divulgar y discutir el Movimiento Moderno en su segunda fase de expansión.

Es una vergüenza que ahora no se hable de la arquitectura económica, de las viviendas económicas. No sólo no se hacen viviendas económicas, sino que nadie las pide y nadie las investiga. No sólo en España, sino en toda Europa, en esta Europa nueva, capitalista, liberal y salvajemente especuladora. Únicamente se habla de edificios inusuales y no se habla nunca del único problema importante que tienen nuestras ciudades, el de la renovación y modernización de la vivienda. Por ejemplo, es bastante significativa la lista de premios internacionales que se han dado estos últimos años. Desde el Van der Rohe en Europa, hasta el Pritzker en América. Y no falla, siempre son museos o salas de conciertos, grandes edificios comerciales, pero nunca nadie da un premio a un grupo de viviendas económicas, nunca nadie da un premio a una expansión urbana hecha con preocupación social. El problema son los grandes monumentos, y los arquitectos estrella son arquitectos de monumentos, nunca de viviendas, nunca de ciudades, nunca de necesidades sociales reales.

La preocupación por la vivienda social no debería ser un tema concluido en un período cronológico. Por lo menos en nuestro estudio ha seguido persistiendo. Daré algunos ejemplos y para ello paso a las imágenes con un panorama general que voy a dividir en dos partes: vivienda (casi siempre vivienda popular) y escuelas. Son dos temas que nos preocuparon mucho en aquella época. Se trataba, en muchos casos, de viviendas encargadas por propietarios particulares, propietarios de industrias a quienes les llegaban muchos inmigrantes para trabajar en sus fábricas y para quienes había que hacer rápidamente viviendas. O, a veces, viviendas a cargo de la Administración. Y, por otro lado, las escuelas públicas y privadas. Las privadas aumentaron mucho en Cataluña (y en toda España) a mediados del franquismo. Algunas eran privadas por pura voluntad de elitismo, pero algunas eran promovidas por familias progresistas que veían que la escuela pública no funcionaba. Éstas tenían vocación de ser modelos para escuelas públicas, hasta el extremo que las que ahora voy a enseñar ya han pasado a ser públicas. Cuando llegó la democracia la mayoría de ellas se entregaron plenamente a las Administraciones y se convirtieron en escuelas públicas.

Manzana Pallars, en Barcelona. Es un grupo de viviendas que proyectamos todavía con muy poca experiencia. La verdad es que luego la obra ha tenido bastante éxito en la historia y la crítica de la arquitectura de la época. Es la expresión más evidente de aquella voluntad -o aquella exigencia- de pobreza y de modestia. Se sitúa en una parte del ensanche de Barcelona que entonces estaba absolutamente degradada. El Poblenou



Edificio de apartamentos en la Avenida Meridiana en Barcelona, 1964-65.

estaba lleno de industrias y una de ellas nos encargó hacer un grupo de viviendas para sus nuevos obreros recién inmigrados. La propuesta fue una construcción simple, un anillo de viviendas que dejaban el interior de la manzana convertido en jardín. A la hora de la verdad no se hizo el anillo completo y se construyó solamente uno de sus lados. La planta de la vivienda es tan pobre que hoy estaría prohibida porque, por ejemplo, los patios que ventilan los dormitorios son realmente insuficientes.

La idea de esta distribución es muy sencilla: escalera abierta entre los dos bloques, viviendas de tres dormitorios, sala de estar, cocina, un único baño con un inodoro, una ducha y un lavabo. Eran viviendas realmente muy pobres, muy simples, que se hicieron con una estructura de acuerdo con el mismo criterio: paredes de ladrillo de quince centímetros que hoy también estarían prohibidas porque las normas de resistencia no lo permiten.

La escalera era prácticamente al aire libre con una celosía cerámica de cerramiento. Naturalmente, la cocina era lo que, no sé porqué, se llamaba “cocina económica”, de carbón o leña. Los espacios eran mínimos. Fue un interesante ejercicio de economía que quizás tendríamos que recuperar ahora que el problema de la vivienda vuelve a ser acuciante. Arquitectura de ladrillo, continua y uniforme, repetitiva, cubierta de tejas, bajantes de cerámica. El único gesto expresivo eran unas ligeras inflexiones en la fachada.

Recuerdo que los obreros inmigrados que tenían que usarlas se quejaron tímidamente (las quejas radicales estaban prohibidas). No por lo que ahora nos podríamos quejar, como, por ejemplo, la dimensión de los espacios, sino porque las encontraban demasiado modernas y querían que entre la sala de estar y el comedor hubiese, por lo menos, una vidriera emplomada, decorativa, que diera un poco más de realce a la casa. Para convencerles les ofrecimos un piso enteramente amueblado por quince mil pesetas. Claro que esto era en los años 57 ó 58, pero realmente fue un esfuerzo tremendo. Cuando vieron la casa amueblada, todavía les gustó menos, porque lo que querían era una casa estilo Luis XVI, aunque fuese barata y pobre. En cierta manera, pensábamos que estábamos haciendo una pequeña revolución. Les decíamos que una forma de vivir cómoda era reutilizar los muebles que sus abuelos tenían en sus pueblos, no con unas sillas doradas y aterciopeladas que querían imitar los estilos de una burguesía de mediopelo.

Diez años después, hicimos una casa que me gusta bastante porque es una visión al mismo tiempo tradicionalista y revolucionaria, con introducción de elementos si no tecnológicos, por lo menos tipológicamente nuevos. Está en la Avenida Meridiana de Barcelona, una de las grandes entradas a la ciudad. Establecimos un sistema de amplios patios centrales que ventilaban un dormitorio y un tendedero, utilizando la fachada para dos dormitorios y la sala de estar a la que se añadía una cocina



Colonia de vacaciones de Canyamars en El Maresme, 1961-65.

interceptada con una chimenea que permitía distinguir entre zona de comer y zona de estar.

Otro problema que nos planteamos es un problema que todavía nos parece persistente -social o psicológico y, además, estético- en gran cantidad de bloques de viviendas: los habitantes no tienen conciencia de dónde viven porque todos los apartamentos son iguales, todos tienen la misma fachada y la misma vista y, exteriormente, aparecen con la misma formalización. Estudiándolo con detalle, se ve que se pueden introducir muchas diferencias: la sala de estar puede tener una o dos ventanas, uno o dos balcones, una terraza, una tribuna, etcétera; y los mismos ocurren en los dormitorios, sin necesidad de cambiar las tipologías.

Vimos que había ocho posibilidades de ventanas distintas, todas ellas bien orientadas al sur. La buena orientación al sol se consigue con triángulos macizos al norte y abiertos al sur. Hicimos un programa, casi un crucigrama, para colocar las distintas soluciones según un sistema aleatorio. Con ello se consiguen siete tipos distintos de fachada para cada vivienda, con lo cual se logra una cierta personalización de cada una. Y, por otro lado, se supera una típica y adocenada composición de fachadas que a mí me repugna y que es muy difícil de eliminar. Si os fijáis, todas las casas, incluso las de los buenos arquitectos, consisten en la insípida alternancia de unas terrazas, una ventana pequeña, otra ventana pequeña, unas terrazas, una ventana pequeña... siempre la misma estructura. Es decir, terrazas con sala de estar y, al lado, un dormitorio y, simétricamente, dormitorio y sala de estar. Las dos salas de estar unidas marcan esta horrible composición de todos los grupos de viviendas que se han hecho en España en los últimos 50 años. Por lo tanto, la variación de ventanas es también un sistema para que no aparezca en la fachada la pobreza compositiva de los contenidos y que pueda, por lo tanto, proyectarse como un plano continuo e incluso morfológicamente autónomo.

En la composición tradicional suelen aparecer otras alteraciones morfológicas como la escalera, o la ventana del pequeño inodoro o el cuarto de baño principal. La escalera suele ser un elemento vertical que nadie sabe disimular. Con lo cual, la fachada de esta pésima arquitectura está basada en la combinación de tres elementos formales inocuos, inexpresivos, repetidos con unas simetrías obsesivas. Con el patio central y la variación de fachada se resuelve, en parte, este problema. Sin que nuestra propuesta sea una solución generalizable, por lo menos explica una preocupación compositiva que sigue permanentemente en nuestro estudio.

Para explicar el tema del realismo constructivo, dejo por un momento el tema de la vivienda y nuestros proyectos que hacíamos en la misma época. Por ejemplo, una colonia infantil cerca de Barcelona, la colonia de vacaciones en Canyamars, en El Maresme. Es un conjunto de residencia de niños para vacaciones escolares en el que el tema del realismo cons-



Viviendas Secretari Coloma en Barcelona, 1963-65.



Grupo Escorial en Barcelona, 1960-62.

tructivo está llevado hasta el extremo. Las paredes, arrancan del suelo con hormigón de grandes piezas de piedras sin pulir, dejando a la vista las alteraciones del encofrado. La estructura es de hormigón mal acabado, porque nadie lo sabía hacer mejor. La cubierta es la tradicional de teja, las cerchas son de madera y el relleno de paredes es de ladrillo simplemente revocado.

Llegábamos a la exageración de convertir los problemas en exabruptos estéticos, dentro de una línea que podríamos llamar brutalista. Porque hay que tener en cuenta que en esta época, además de la influencia italiana, nos interesaba otra influencia muy importante, que era la inglesa. Las obras de la Escuela de Cambridge, por ejemplo, estaban en el centro de lo que se llamó el movimiento brutalista. Pasé unos meses en Cambridge con el intento inútil de aprender inglés y me parece que la obra de Sandy Wilson, Denise Lasdun, los alumnos de Leslie Martin, me influenciaron un poco.

Vuelvo a las viviendas. Concretamente hablaremos ahora del grupo de viviendas Secretari Coloma, en Barcelona. Es un solar en esquina en el que se intenta organizar un espacio semipúblico, ajardinado, pequeño, entre dos bloques que dan continuidad a la fachada. En este proyecto y en el siguiente es donde ya nos empezó a preocupar el tema que trataré en la próxima conferencia: la integración a la ciudad de la arquitectura y sus propios espacios. Por un lado, son un par de bloques que intentan continuar la formalización de la calle con fachadas muy planas, adictas a las alineaciones. Se trataba de estructurar la ciudad con la misma arquitectura. Por otro lado, se trataba de lograr una penetración al interior de la manzana, introduciendo la ciudad en el interior del lote. Continuidad de los principios urbanísticos de la vanguardia pero, al mismo tiempo, una cierta transformación hacia sistemas de vida y de construcción más tradicionales. Lo más tradicional fue la creación de 'galerías' en la fachada, parecidas a las que hay en los interiores de las manzanas del Ensanche. Son unos espacios neutros, que no sirven para nada, o sea que sirven para mucho: para la máquina de coser, la nevera, la mesa auxiliar del comedor, el rincón de lectura, el cuarto trastero. Es decir, hay una doble fachada que aísla el exterior de la distribución interior y crea un aislamiento que, al mismo tiempo, es funcionalmente útil. La piel exterior de esta doble fachada es una estructura de madera con placas de fibrocemento.

Pasamos a explicar el Grupo Escorial. A lo largo del tiempo esta voluntad de exacerbación realista va reduciéndose. Ganamos un concurso para una manzana de viviendas en colaboración con otro grupo de arquitectos, en la que introducimos por primera vez lo que llamábamos la "manzana abierta", de acuerdo, aunque tímidamente, con las visiones urbanísticas del Movimiento Moderno. Fue una propuesta para un nuevo concepto de área residencial en una manzana tradicional de Barcelona.



Casa Guardiola en Argentina, 1954-55.

En vez de proyectar, como en la obra anterior, una continuidad arquitectónica marcando las calles de todo el perímetro, limitamos este criterio a la mitad de la manzana correspondiente a las calles pequeñas. En la calle principal, en cambio, construíamos un edificio aislado de 18 plantas, el primer edificio alto que hacíamos, con una estructura típica de la vanguardia de la arquitectura moderna con la característica tipología del dúplex.

En esta obra entramos directamente a lo que podríamos llamar los estilos y las consecuencias del racionalismo. Es decir, así como hasta ahora tanto los materiales como todos los elementos, quieren ser críticos con el idealismo que disfrazaba la realidad, aquí el edificio es claramente, ingenuamente optimista, y acepta la imposición de programas e ideologías de la vanguardia. Un hormigón muy mal hecho, pero hormigón pretencioso y atrevidamente visto como material definitivo, ventanas corridas y tipología muy definida.

Para mostrar cómo paralelamente -o incluso anteriormente- aparecían muestras de lenguaje "neo-racionalista", muestro rápidamente un proyecto bastante antiguo: la casa Guardiola en Argenton. La rigidez estructural y la simplicidad compositiva sugieren el optimismo de la estética del racionalismo, aunque esté toda construida con paredes de ladrillo y cubierta falsamente plana de fibrocemento.

Pasamos a las escuelas. Las escuelas fueron una preocupación durante bastantes años en nuestro estudio. Las razones son diversas. Nos preocupamos de las escuelas porque tuvimos la suerte de que nos encargaran muchas durante un período corto pero intenso durante el cual acabamos profundizando en los nuevos métodos pedagógicos. Gracias a esto establecimos correspondencias directas con los mejores maestros de primaria y secundaria.

Otro motivo por el que nos las encargaban es que Martorell, mi socio, es hijo de uno de los padres de la pedagogía catalana y, por lo tanto, estaba relacionado con el nuevo grupo de escuelas progresistas que se fundaron en aquellos años en Cataluña, con profesores que provenían de la República, que habían estado muchos años exiliados fuera del sistema de enseñanza pública del franquismo, y que se reagrupaban para promover escuelas privadas, siempre con la voluntad de recuperar la tradición pedagógica perdida. Una tradición pedagógica que no sólo se perdió sino que todavía hoy no hemos recuperado.

A veces me quedo estupefacto pensando lo mal que va toda la educación primaria en España si la comparamos con la época de la República. La enseñanza era mayoritariamente -casi exclusivamente- pública e infinitamente superior a las de las anticuadas instituciones religiosas.



Escuela Garbí en Esplugues de Llobregat, 1962-73.

La Escuela Garbí, con un director-fundador muy prestigioso, fue la derivación de una escuela pública de la República. Me parece que la Escuela Garbí fue la primera que intentó suprimir el concepto de aula. Lo intentó pero no lo logró. La idea fundamental era organizar la escuela como una ciudad: una plaza que servía para todo -para comer, para jugar, para hacer conciertos y conferencias- y una serie de plazoletas a su alrededor, algunas semi-cerradas, otras abiertas, y entre ellas, un espacio neutro de multiuso que podía servir para jugar al ajedrez, para dibujar, para hacer clases complementarias a un grupo de alumnos, para organizarse socialmente.

En el primer proyecto, todos estos espacios estaban muy abiertos. De manera que las clases se hacían directamente sobre el ámbito global, el cual tenía una parte muy importante destinada a biblioteca. El uso del comedor era también parte del programa pedagógico. El rito del comer era un rito importante, como formalización de la convivencia social. Pero hubo un momento en que los profesores se cansaron de tanta apertura. Nos pidieron cerrar algunos de estos espacios. A pesar de todo, creo que el ámbito ha seguido manteniendo el carácter de espacio semipúblico.

La escuela tuvo la necesidad de irse ampliando. Las ventajas que tenía esta arquitectura realista, con muy pocas exigencias de composición, es que las formas y las secuencias pueden cambiar en función de la vida del propio edificio sin demasiadas exigencias de inflexibilidad formal como ocurre en la arquitectura clásica y también en la ortodoxia del racionalismo. Tuvimos que hacer una piscina cubierta, añadir aulas, ampliar el parvulario; y pudimos hacer todo esto sin cambiar la idea fundamental, que era organizar la escuela casi como un ámbito urbano: con la ampliación; en vez de organizarse a partir de una plaza central, se organizó como una "calle mayor" de cualquier pueblo, un eje relacionado con una serie de plazas y otras calles secundarias. Esta tipología escolar hoy día ya no es ninguna novedad. La mayor parte de las escuelas de los países pedagógicamente más avanzados se organizan así. Pero en los años en que se hizo fue una relativa novedad que hemos intentado mantener a lo largo de diversos proyectos. Aunque algunas veces sin demasiado éxito porque las últimas directrices educativas en nuestro país están orientadas en otro sentido. Parece que volvemos a los ambientes carcelarios -y, además, provisionales, que es peor- de la época franquista.

Otra escuela, la Escuela Thau, en Esplugues de Llobregat, que tiene una historia muy parecida a la anterior. Intentamos hacer lo mismo, pero ya con una arquitectura en la cual la tecnología y la estética es más optimista, más cercana al posible realismo de los anteriores idealismos. En realidad acepta incluso unas tendencias estilísticas más mediterráneas que nórdicas. Más industrialistas que populares, como si ya fuésemos un país rico. A pesar de ello, es muy sencilla: dos edificios de distinto tamaño, pero con la misma idea compositiva y la misma estructura. Aulas



Escuela Thau en Barcelona, 1972-74.



Casa Canovelles en Granollers, 1977-81.

siempre cerradas con cristal, de manera que se está siempre en contacto con lo que ocurre en el centro, que sigue siendo el centro de actividad social y pedagógica.

Aulas con buena orientación. Sala central y espacios intermedios. Un cambio de nivel permite subdividir funciones sin fraccionar la vida colectiva. Es una de las escuelas que, desde el punto de vista arquitectónico, mejor ha funcionado. Las tres plantas en ambos edificios se unen con una escalera continua en fachada que permite integrar los distintos ambientes en una única comprensión.

Otro criterio obsesivo, quizás iniciado en Thau, que hemos intentado aplicar incluso en viviendas unifamiliares es lograr que un ambiente dividido en distintas plantas pueda ser leído como una unidad simplemente modulada. Es una tipología que hemos utilizado mucho, en unas casas que llamamos "helicoidales". En vez de tener tres plantas tienen doce, pero cada una de ellas ocupando solamente una cuarta parte de la planta y con una diferencia de cotas de 70 centímetros, con lo cual se produce una especie de helicoide alrededor de la escalera central.

De golpe las cosas se van complicando y aparece un proyecto como el que vamos a ver, la Casa en Canovelles, que no tiene nada de ingenuo ni de modesto y hasta, podría decir, nada de realista. Al revés, es un ejercicio de citación de diversos ejemplos de arquitectura contemporánea.

La primera cita que se detecta -no hace falta decirlo-, es la famosa casa Malaparte de la Isla de Capri, una casa estupenda, interesante quizás porque no se nota mucho la presencia del arquitecto. Es una obra personal de Curzio Malaparte, con los errores y las vacilaciones típicas de un no arquitecto, con trucos escenográficos fantásticos, como, por ejemplo, la chimenea con fondo de cristal que permite ver el mar a través del fuego. Una idea que muy pocos arquitectos hubieran tenido. Una idea de poeta.

Llegar a esta casa es una aventura porque hay que ir a pie costeano el mar o directamente en barca. Es emocionante encontrar al final del camino abrupto sobre el mar, aquella obra tan ingeniosa pero tan ingenua al mismo tiempo. Se puede explicar en dos palabras: una terraza y una escalera para subir a la terraza. Y arriba dos formas más arquitectónicas, que recuerdan las fórmulas lecorbusieranas.

En Canovelles esta es una cita básica y no la escondo ni me avergüenzo. Soy partidario de utilizar citas. Si los escritores lo hacen -a veces con excesiva pedantería- no sé por qué no lo podemos hacer los arquitectos. Reutilizar una ventana de una obra de otro arquitecto me parece bien, referirse a un sistema morfológico y estructural de una escalera tipificada, casi me parece indispensable, siempre que la cita se utilice con los



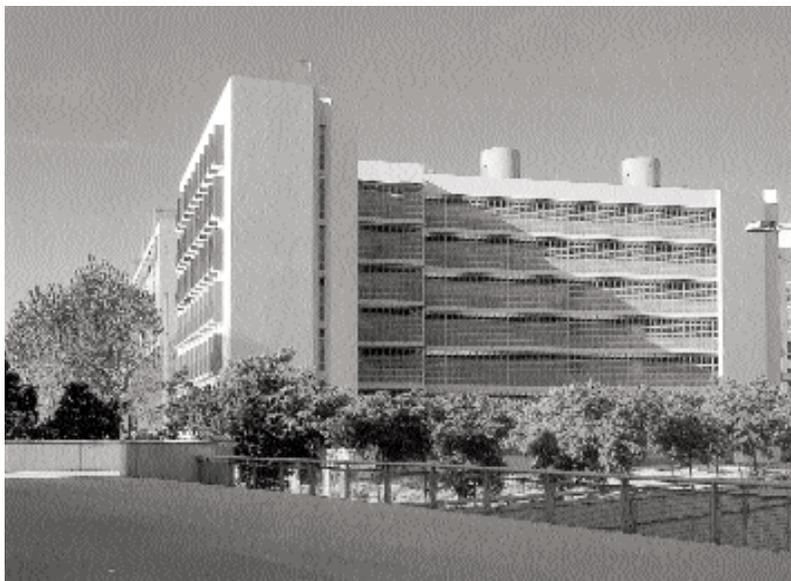
Casa Escarrer en Son Vida, Mallorca, 1985-88.

recursos intelectuales e irónicos que corresponden. Lo que no se puede es copiar, plagiar, pero si en vez de un plagio, se trata de una cita crítica, irónica, aprovechable, me parece un camino interesante para formularse incluso propuestas de collage. Diría que muchos collages de la pintura y de la arquitectura sólo se explican si una parte del propio collage se refiere a una cita de algo que el espectador reconoce más o menos inmediatamente, entiende sus connotaciones e incluso sus significados y su simbología. O lo retrotrae a tipificaciones que corresponden a una cierta tradición. Eugenio d'Ors sabía distinguir el valor de las referencias cuando exageraba en su famoso dístico: "lo que no es tradición es plagio".

Otra cita evidente en Canovelles, es la planta del rascacielos no construido de Mies Van Der Rohe para Berlín. Un tema fundamental de esta casa que se organiza alrededor de un espacio vacío -casi una plaza- de funcionalidad tan flexible -y tan indeterminada- que no requiere una forma específica. Le dimos la forma de la planta de aquel rascacielos de Mies, con lo cual se logró un espacio cuyo cerramiento no tiene ninguna relación con ninguna función. Queríamos que no tuviera ninguna relación con el contenido para no implicar la sugerencia de funciones concretas. Se trata de un espacio cerrado sólo para que no sea inclemente.

En este proceso de arquitectura más optimista e incluso escandalosamente lujosa tenemos el siguiente caso: la Casa Escarrer en Son Vida, casa hecha en Mallorca para un multimillonario. Después de estar tan preocupados por la vivienda modesta, un día llega un millonario muy ilustrado y te pide que le hagas una casa de dos mil metros cuadrados. Y, naturalmente, aceptas el encargo, pues es una ocasión insólita, fantástica. Pero las contradicciones se hacen evidentes: llega un momento en que no sabes hasta qué punto el lujo se traduce en ornamentación o se traduce en materiales caros o simplemente en abundancia de espacio no funcional. No hace falta comentar con detalle estas imágenes. Demasiados detalles de diseño. Sólo una excepción: la balastrada. Los balaustres clásicos son un diseño muy bueno: se estrechan en la parte alta y se abomban en la parte baja. Desde el interior, la interrupción visual es muy poca porque corresponde al trozo delgado. Desde el exterior, en cambio, la interrupción visual es bastante fuerte, con lo cual se crea una cierta privacidad. Hicimos para esta casa una pieza de cerámica piramidal que sirviera para una función parecida a los balaustres. Son unas pirámides azules que cumplen más o menos aquellos principios tradicionales de clasificación de las transparencias y las vistas.

Para terminar, una casa y una escuela construidas últimamente. El problema de la vivienda económica sigue estando muy presente en nuestro estudio; y el problema de la escuela también. Y podemos ver lo que estamos haciendo este año, porque estas viviendas en la Ronda, en Barcelona, se han inaugurado hace tres meses y esta escuela se ha inau-



Viviendas en la Ronda, Barcelona 1996-99.



Escola Vila Olímpica en Barcelona, 1996-99.

gurado a principios de curso. Y creo que, evidentemente, las cosas han cambiado mucho. 50 años de trabajo no son pocos.

Esta casa se ha hecho siguiendo una política reciente del Ayuntamiento: aprovechar para vivienda económica los espacios que quedaron libres al construir el cinturón de Ronda. Son, por lo tanto, solares económicos porque eran ya propiedad del Ayuntamiento, pero que tienen el grave problema de la proximidad de las rondas con su intenso ruido de circulación y la superposición arbitraria de dos sistemas urbanos: las calles que provienen del trazado urbano vecino y la zanja de la autopista. Estos son los problemas: el ruido y la forma urbana.

Adoptamos la solución de ser muy adictos a la continuidad de las calles y, en cambio, cerrarse a la autopista con doble estructura de aislamiento sónico entre los cuales se ubican los pasillos de entrada a las viviendas. Es, por lo tanto, una agrupación de viviendas con una escalera centralizada y pasillos de acceso que permiten superponer y alternar viviendas en una planta o viviendas en dúplex. Hay dos fachadas muy distintas. Los pasillos con fachada a la autopista se cierran con celosías de hormigón - un material utilizado habitualmente en fábricas y almacenes- mientras que la fachada a la calle es relativamente maciza, revocada y pintada, de color blanco, con otros dos colores en los paramentos verticales que actúan de brise-soleil: la orientación sur es de color blanco y refleja la luz al interior, y la orientación norte es de dos colores -negro y rojo- marcando unas fajas horizontales. Con estos cambios también insistimos en la idea de personalizar relativamente cada apartamento tal como ya habíamos ensayado en la casa de la Avenida Meridiana.

He traído la última escuela que hemos hecho, una escuela en la Villa Olímpica de Barcelona. En estos momentos es un poco difícil hacer buenas escuelas en España porque la normativa es muy restrictiva. Hoy sería prácticamente imposible hacer una escuela como la primera que he mostrado, la Escuela Garbí, sin pasillos y con espacios útiles consecutivos. Por lo tanto, los recursos compositivos son muy simples y quizás muestren una vuelta a la expresión mínima del primer racionalismo sólo con gestos puntuales que intentan quebrar las formas y modular la luz.

Con esto termino la charla de esta mañana. Insisto en que no se deben interpretar estos ejemplos como ejemplos modélicos. No vengo a decir "esto sí que está bien". No, porque en arquitectura hacerlo bien o hacerlo mal es sólo consecuencia de experimentar con voluntad de hacerlo bien en frente de las dificultades reales, de la propia incapacidad y de las dificultades del entorno en el que tenemos que actuar. Cuando mañana veamos el tema de la ciudad y de la urbanidad observaremos que estas dificultades todavía son más graves al aumentar la dimensión proyectual. Hay momentos en que queda muy claro que la arquitectura -y no digamos el urbanismo- no la hacen los arquitectos ni los promotores, sino el

ambiente cultural general, las decisiones de carácter político, las estructuras socio-económicas, de manera que las dificultades siempre son muchas y superpuestas. En resumen, el buen arquitecto es el que intenta luchar honestamente, sin autosuficiencias hipócritas, contra las dificultades que presenta la misma interpretación inteligente de una realidad que polemiza con la cultura.

Digo a menudo que hay un problema fundamental en la arquitectura, un problema que no se presenta en las demás artes: la contradicción entre continuidad y revolución. Se suele decir -y estoy totalmente de acuerdo- que el arte es revolución o no es nada. Es decir, un pintor que repite exactamente aquello que en aquel momento se está vendiendo en el mercado aceptado por el status quo, no es un pintor ni es nada. Un buen artista, en principio, hace lo contrario de lo que en aquel momento es aceptado y hegemónico. El arte es un esfuerzo de innovación dentro de una cohesión cultural que hay que romper con la revolución. Cuando una música, un poema o una arquitectura gusta a todo el mundo, es que es mala y vulgar. La condición fundamental de una buena obra de arte, es que no guste a nadie o, por lo menos, que poca gente la entienda y que, en cambio, tenga las condiciones fundamentales para acertar las bases del futuro.

Esto, con la pintura o con la música se arregla fácil. Un pintor puede hacer una pintura revolucionaria sin tener en cuenta el gusto -y la aceptación comercial- del público y quizás alcanzará a representar la pintura del mañana. Pero con la arquitectura esto no puede ocurrir. Primero, alguien tiene que encargarla. Alguien tiene que vivir en ella, usarla adecuadamente y con provecho inmediato. Hacer una arquitectura para demostrar dentro de cincuenta años que fue una anticipación general es muy meritorio y hasta social y culturalmente eficaz. Pero, de momento, el público debe utilizarla, vivir en ella con cierto confort o, por lo menos, sin demasiadas contradicciones. Además, en la práctica proyectual, el arquitecto se encuentra ya con el problema de la intromisión del cliente que -con excepciones famosas- pertenece al status quo más adocenado. Conozco un arquitecto italiano que explica este drama recordando que hacer buena arquitectura sin cliente es difícil, pero hacerla con cliente es imposible.

Aquí está la esencia de muchos problemas en arquitectura: cómo ser revolucionario sirviendo a los gustos y a las formas de vivir de la gente que en aquel momento no es revolucionaria.

# Urbanidad

Continuamos la serie con diversas experiencias sobre el tema de la urbanidad. Es decir, la consideración de la ciudad como un factor prioritario, la forma de la ciudad como generadora de la forma de la arquitectura, entendiendo la ciudad como un lugar en el que predomina la convivencia y la buena relación colectiva.

Digo urbanidad y no urbanismo porque la palabra incluye en el lenguaje cotidiano la sociabilidad y la buena educación, el civismo y la tolerancia, la representación colectiva y las identidades, la buena educación, las buenas maneras. Hay una vieja glosa de Eugenio d'Ors del año 1907 en que establece la jerarquía de las Bellas Artes. Es la siguiente: Vida, Pensamiento, Sentimiento, Lógica, Ética, Método, Gimnasia, Indumentaria, Urbanidad, Urbanización, Domesticidad, Domesticación, Arte de las Ceremonias, Artes de las Fiestas, Arquitectura. Sólo a partir de la arquitectura se puede empezar a hablar de Escultura, Pintura, Música, Poesía. La Arquitectura tiene el número quince, pero la Urbanidad el nueve.

El tema de la urbanidad y el de la forma urbana es importante desde puntos de vista diversos. Una ciudad no es ni sus áreas residenciales, ni sus ferrocarriles, ni sus autopistas, ni sus calles funcionales, ni sus edificios, ni sus monumentos en particular, sino el conjunto de todo su espacio público. En las ciudades, el espacio público es el lugar de identidad colectiva. La imagen y la función radica en el espacio público, sin distinción entre el espacio abierto y el espacio construido de las instituciones y los servicios.

Me parece importante recordarlo porque si estuviésemos de acuerdo con esto, no tendríamos que discutir con determinados neourbanistas despietados que todavía siguen manteniendo que la ciudad es, simplemente, un proceso de agregación de edificios y no un establecimiento de continuidades públicas. Hay, por desgracia, una corriente joven que preconiza todavía la ciudad difusa, la ciudad suburbial, la ciudad sin forma, la ciudad en la que cada uno hace lo que le da la gana. Se ha llegado a plantear como una tendencia aproximadamente anarquista, para evitar toda imposición excesivamente imperativa de los poderes locales y generales y para abrirse a la espontaneidad de la vida, el negocio y el arte. Pero es un grave error y una mentira interesada.

Se defiende y se ha defendido la ciudad difusa, la ciudad sin forma, simplemente como un instrumento de especulación. ¿Quién está interesado en que la ciudad no tenga forma? Los propietarios y promotores especuladores, que no quieren tener la obligación de hacer calles,

escuelas, parques públicos, ni programar el uso y la transformación del espacio colectivo. Suelen argumentar que proyectar una extensión urbana con calles y plazas, con manzanas y con árboles, con aceras y con espacios viales y zonas peatonales, todo ello bien programado, es una operación muy anticuada adicta a formulismos académicos. Incluso para muchas administraciones con poder urbanizador argumentan que esto es anticuado porque lo moderno es el resultado del mercado y de la especulación pura, es decir, los espacios sin orden, desarticulados, el espacio sin regulación y sin servicios. La consecuencia de todo esto es la ciudad difusa, esta ciudad cuyo modelo viene directamente de América. En América todas las ciudades están así de estropeadas, con las excepciones de unas cuantas metrópolis que milagrosamente mantienen el modelo europeo. En cambio, en Europa tenemos todavía la obligación de mantener la esencia de la ciudad formalizada, organizada a partir del proyecto del espacio público. Y el mantenimiento de la estructura urbana no sólo es muy importante para la ciudadanía, sino que me parece todavía perfectamente posible, a pesar de los desastres cometidos.

Soy bastante pesimista respecto a la arquitectura de hoy día, lo construido a partir de los años 50, cuando se perdieron los grandes modelos - los modelos clásicos y los modelos modernos- y cuando empezaron las operaciones de reconstrucción en toda Europa. Esta furia reconstructiva se hizo y se hace sin ningún modelo. Se hace sin ninguna referencia formal, ni urbana ni arquitectónica. Un hecho histórico sin precedentes. Las ciudades y la arquitectura de los siglos XVII y XVIII se hicieron a partir de modelos. El modelo compositivo de Palladio, por ejemplo, se mantiene durante dos siglos, en toda Europa y América, especialmente en Inglaterra. La obra de Schinkel fue un modelo persistente y extrapolable. La permanencia de los elementos clásicos alcanzó siglos. Y luego están todos los modelos procedentes del Movimiento Moderno, desde la Sezession hasta la Bauhaus, Le Corbusier, Loos, Aalto, incluso aquel exceso estilístico que fue el Art Deco. Pero, a partir de los nefastos 50, los modelos han dejado de existir. Se ha construido según submodelos, que se convierten en sub-submodelos. Los grandes arquitectos de la última generación que tenían que haber ofrecido los modelos como en su momento hicieron Palladio, Schinkel, Le Corbusier, por ejemplo, han abandonado su rol de maestros fundadores.

Hoy día, un arquitecto estrella está empeñado en hacer edificios que sean absolutamente inmodelables, que se agoten en su propia justificación. Es evidente que Frank Gehry, por citar un arquitecto que admiro mucho, no proyecta obras pensando que puedan ser modelos para construir un suburbio en París, en Pamplona o en Gratallops. No se puede hacer un barrio de viviendas económicas al estilo Frank Gehry, no se puede hacer una reforma interior al estilo Jean Nouvel, no se pueden hacer casas baratas en la periferia de una ciudad europea con la arquitectura de

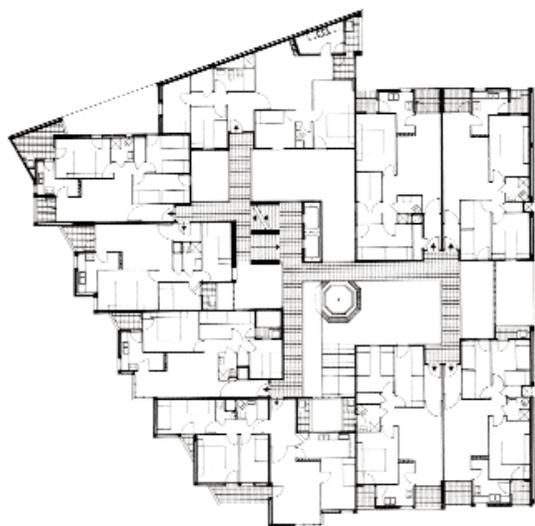
Norman Foster. Empezamos a pensar que los arquitectos que consideramos buenos, importantes, recomendables y geniales lo son porque se empeñan en hacer una arquitectura incopiable, insólita, llamativa, no vulgarizable.

A veces he propuesto un ejercicio didáctico (lo hice una vez con unos estudiantes de la Escuela de Arquitectura) que consiste en visitar una ciudad cualquiera -Pamplona, Santa Coloma, Barcelona, Madrid, Toledo- anotando, por un lado, las casas posteriores al año 50 que sean correctas, medianamente decentes y, por otro, las pésimas. He comprobado que el 95% de la arquitectura de ese medio siglo es absolutamente execrable, hecha por unos arquitectos insolventes. Sólo hay que pasearse por las costas españolas y ver lo qué está ocurriendo, o por las costas italianas, o por las costas francesas o por las urbanizaciones que se están haciendo alrededor de nuestras ciudades: errores de implantación, de trazados, de ocupación del paisaje, de residuos falsamente folclóricos o abominablemente académicos.

Esto no quiere decir que el 95% de los arquitectos sean malos. Quiere decir que el 95% de obras especulativas se encarga a los arquitectos malos que, a lo mejor, son minoría en el conjunto profesional. Los arquitectos malos tienen más trabajo que los arquitectos buenos. Esta reflexión es extensible a todas las artes, y puede alcanzar a la pintura, la literatura y la música. ¿Qué habría que hacer para encontrar una norma, un modelo para la dignificación de la arquitectura vulgar? No sé qué habría que hacer, la verdad. Pero como primera aproximación, quizás se pudieran imponer tres normas que no son normas estilísticas, sino metodológicas y -perdóneme la ingenuidad y la pedantería- morales.

Primero, creo que algún día, si queremos volver a un cierto orden -un orden que permita la creatividad y el servicio- habrá que plantear como principio fundamental por encima de la estética, por encima de la brillantez formal, el servicio a los usuarios, tanto en términos de una respuesta relativamente inmediata -el "servicio", evidentemente alcanza conceptos muy diversos, entre los que se incluye la estética y sus atributos, la adecuación, la pertinencia, la comunicación, la pedagogía, etcétera- como en una oferta de perspectivas revolucionarias y, al mismo tiempo, operativas.

El segundo principio sería insistir en el valor expresivo de la estructura y de los fluidos como fundamental en la composición. Me temo que muchas de las barbaridades arquitectónicas que se dibujan se deben a que nos hemos acostumbrado a proyectar sin relación con los criterios básicos de la construcción. En muchas Escuelas de Arquitectura se incita a dibujar espacios para hacer funciones indeterminadas en los cuales sólo cuenta el valor expresivo. Ni la función ni la construcción. Uno se pregunta: ¿esto para qué sirve y cómo se sostiene? Y no se sabe la respuesta. Para la fun-



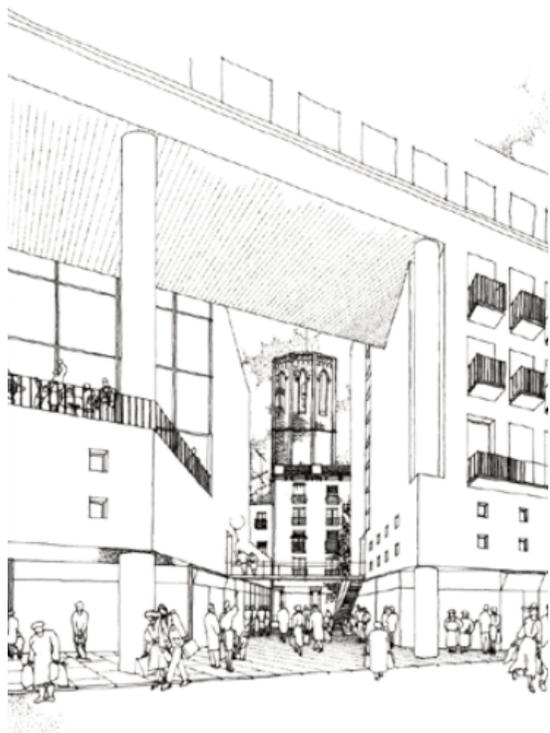
Casa del Patio en Barcelona, 1961-64.

ción a veces se habla de objetivos abstractos que nadie había establecido en términos sociales. Para la construcción la respuesta suele ser: “ya vendrán los ingenieros y lo resolverán”. Esto es peligroso. Una manera de recuperar el orden conceptual y metodológico en un proyecto, es que la estructura sea uno de los propios elementos expresivos. No tiene sentido encontrar formas expresivas que luego se tienen que aguantar sin que las formas que las aguantan sean, asimismo, elementos que configuren la propia expresión.

Primero, servicio social. Segundo, participación expresiva de la construcción. Y tercero, la pertenencia al entorno urbano o paisajístico. Es muy importante entender que un edificio no es un edificio, sino que es una parte de la ciudad, un trozo de ciudad, un elemento del paisaje. A la hora de proyectar, por lo tanto, hay que tener en cuenta tres prioridades: la del servicio a la sociedad y a la evolución creativa de esta sociedad, la de la integración de la estructura y los fluidos en la expresión arquitectónica del conjunto y la adecuación a los ámbitos urbanos o paisajísticos. Siguiendo este camino, quizás lograríamos una arquitectura menos banal de la que se está haciendo hoy dentro del panorama elitista de todo el mundo. Por lo tanto, en esta segunda conferencia voy a defender la interpretación de la arquitectura con una respuesta al entorno, especialmente al entorno urbano. La arquitectura puede ser mejor o peor, pero la respuesta al entorno urbano me parece fundamental: la urbanidad.

Voy a hablar de algunos proyectos que hemos realizado en nuestro estudio en los que este problema de la forma urbana se presenta como prioritario. Están divididos en tres partes. Primera: edificios que están fuertemente incluidos en un ámbito urbano ya relativamente configurado pero en el que se pueden introducir algunas transformaciones (mejorar, ampliar o reordenar las tendencias de aquel entorno). Segunda: el proyecto y construcción de todo un núcleo urbano, en un lugar en el que faltaba el sentido de la urbanidad. Es decir, la construcción de un trozo de ciudad. Tercera: proyectos de elementos primarios del espacio público urbano como, por ejemplo, un parque, un jardín, una calle, una plaza, etcétera. Por tanto, la sucesión es la siguiente: edificios que ayudan a hacer ciudad, barrios nuevos que determinan los trazos arquitectónicos y espacios urbanos que deben integrar su propia identidad.

Empezamos por la Casa del Patio en Barcelona, que se construyó hace muchos años, a finales de los 60. Es el intento de introducir la forma urbana dentro de un edificio que, en principio, sin la forzada imposición de la urbanidad no tenía por qué reclamarla. Se trata de un grupo de viviendas modestas en el primer límite entre ciudad consolidada y área suburbana de Barcelona. La llamamos “Casa del Patio”, porque el tema básico de la composición es un patio central que quiere tener un carácter casi público, como una plaza, incluso con una fuente y algunos elementos de mobiliario público. A su alrededor se arracima una colección de apartamentos



Palau Nou de la Rambla en Barcelona, 1989-93.

con diversas dimensiones, aunque todos responden a la misma tipología: apartamentos profundos, con tres habitaciones y un baño que ventilan a la fachada o a la plaza interior.

A estos apartamentos se accede desde unos pasillos abiertos al patio, de manera que acentúan el carácter público del espacio central, extendido, por lo tanto, a todas las plantas. Con plena intención, la fachada que da a la calle, no tiene mucha voluntad compositiva: es el resultado de la ordenación alrededor del patio. Quien quiera conocer la casa no se puede limitar a la fachada; tiene que entrar en la prolongación urbana que es el patio central. Tiene que ampliar el ámbito urbano.

Otro ejemplo es el que llamamos Palau Nou de la Rambla, en Barcelona. No hace falta que explique qué es la Rambla de Barcelona porque es una calle internacionalmente conocida. Es el eje del desagüe natural de la geografía de toda el área y que había sido marcado por el primer recinto de murallas, hoy totalmente desaparecido. Una calle de una vitalidad tremenda, de un gran poder comercial y cívico. Una de las características más importantes de esta calle es, precisamente, haber sido marcada por el límite de la muralla. Como consecuencia de esto, tiene muy pocos accesos hacia el casco antiguo y lo que había sido muralla se ha convertido en una sucesión de casas que casi vienen a constituir otra muralla. Una muralla habitada.

Un promotor -no se sabe exactamente por qué, ni con qué intención- compró una serie de esas casas que tienen una estructura prácticamente perpendicular a la Rambla. Pidió permiso para derribarlas, y las derribó. Cuando logró un solar vacío, vino a nuestro estudio y nos dijo si queríamos proyectar un edificio mitad comercial, mitad residencia, mitad oficinas. También quería un garaje subterráneo muy grande porque la situación era económicamente muy adecuada. Dijimos que sí, pero enseguida nos dimos cuenta de un cúmulo de dificultades.

Paseando por las Ramblas, se veía siempre la muralla de casas continuas pero, una vez derribado este trozo, descubrimos, por primera vez, como una gran pancarta publicitaria, una magnífica imagen de lo que era todo el barrio gótico de Barcelona y, sobre todo, una de las arquitecturas góticas más importantes de España, el campanario de la Iglesia del Pi. Pensamos que había que hacer algo para mantener e interpretar arquitectónicamente esta visión urbana, que desde la Rambla hubiese un contacto, por lo menos visual, con la gran -la inmensa- torre. Convencimos al propietario (después de una serie de transacciones ya que el propietario era un japonés muy difícil de tratar) de que lo que había que hacer era una calle peatonal, un agujero para ver directamente el campanario y, al mismo tiempo, mejorar las condiciones físicas de transversalidad. Y esto fue lo que hicimos: un edificio con un agujero que permitía ver el barrio y el edificio gótico.



Plaza en Mendebaldea en Pamplona, 1986-92.

Pero, además, tuvimos que plantearnos otro tema. La Rambla está bordeada de casas de 10, 12 ó 15 metros, parcelas pequeñas, casas burguesas hechas más o menos en los siglos XVIII y XIX, con un carácter residencial que se exterioriza en la fachada: balcones, tribunas, ventanas a pequeña escala. Pero, de vez en cuando, hay también grandes palacios e iglesias, que son también productos morfológicos y tipológicos de la existencia de la vieja muralla que tanto incitaba a la micro parcelación como al establecimiento suburbial de grandes moles arquitectónicas. Ejemplos de estos edificios: la Iglesia de Betlem, el Palau Moja -que fue residencia del Marqués de Comillas y ahora es la Dirección General del Patrimonio- el Palacio de la Virreina -que ahora es la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento, el Teatre del Liceu, el Teatre Principal, el Palau Marc de Reus que ahora es la Consejería de Cultura de la Generalitat, etcétera. Estos palacios tienen una característica muy importante: todos tienen una penetración que comunica con los entornos laterales, ampliando el ámbito urbano de la Rambla. El Liceo tiene el gran vestíbulo abierto. La Virreina se atraviesa con un pasillo público y unos patios que llegan hasta el Mercado de la Boquería. El Palacio del Marqués de Comillas tiene un patio de acceso con vocación pública. En el Teatre Principal, una de sus puertas se convierte en la calle de acceso a lo que antes se llamaba el Barrio Chino. La Plaza Real -que en cierta manera se puede considerar una entidad arquitectónica de la misma especie- comunica con la Rambla con dos pasajes porticados. O sea que la Rambla ha acogido siempre dos tipologías: la casa residencial pequeña con balcones y los palacios con penetraciones públicas que sustituyen la escasez de calles. Pensamos que estas dos tipologías podían ser nuestro modelo. Por un lado, tratar el nuevo edificio a escala de monumento, con una penetración peatonal que, en vez de llevar a un patio propio, abriera la visión del campanario y la comunicación con el casco antiguo. Por otro, explicar la parte de fachada que continuaba alineada con la Rambla en términos asimilados a los gestos estilísticos de toda la calle. Muros continuos con ventanas y balcones y un gran vacío que iniciaba la calle enfocada al campanario.

Y ahora vamos a ver una plaza de Pamplona, la plaza de Mendabaldea. Como estamos en Pamplona hay que hacer alguna referencia especial. Ustedes deben conocer esta plaza mucho mejor que yo porque ya hace por lo menos seis o siete años que no he estado en ella. Pero me gustaría explicar la historia del proyecto. Un día nos llamaron desde el Ayuntamiento de Pamplona y hablamos con el encargado de Urbanismo, creo que era Director de la Agencia de Urbanismo, el cual nos planteó un problema: se había acordado derribar una fábrica que estaba en medio de un barrio lleno de bloques de casas dispersos y sin ningún orden urbano y había que aprovechar la ocasión para hacer algo que fuese un aglutinador formal del barrio. Este es un barrio que tiene todos los problemas de los barrios moder-

nos, incluso los relativamente ricos y lujosos. A veces decimos que los suburbios pobres tienen el problema de que no crean espacios públicos, con bloques mal colocados, con espacios sobrantes, pero los suburbios de la burguesía media o rica son exactamente iguales. Este barrio es muy triste. El terreno que no está ocupado por los bloques no es ni puede ser un espacio significativo ni sirve para definir un trozo de ciudad.

Nos plantearon hacer algo que diese expresión y vitalidad urbana a este barrio demasiado difuso. Hicimos una propuesta de la que incluso nosotros dudábamos si daría resultado o no. No se podía hacer una nueva reordenación de bloques. Nuestra propuesta -ya sugerida por el Ayuntamiento- fue hacer una plaza tradicional de 100 metros por 100 metros, aproximadamente, con una altura de planta baja y cinco pisos con una composición muy controlada, abierta al sur, a un parque que ocuparía buena parte de la antigua fábrica y que en este momento ya debe estar hecho. Pensamos que, aunque no modificara el desorden existente, esa geometría urbana tradicional haría cambiar el flujo de peatones y se convertiría en un centro aglutinador. Propusimos una tipología bastante extraña, que es la del edificio relativamente bajo formando la plaza y una calle elevada detrás, que daba acceso peatonal a un edificio más alto que es una cortina y un ligamen con las formas arquitectónicas del entorno. Creo que es una fórmula muy simple, pero eficaz: hacer una plaza en un sitio donde el espacio no queda definido sino diluido entre lo sobrante de la construcción arquitectónica. Lo importante no era tanto el edificio como el espacio público. Proyectar el espacio público antes de atender el detalle del espacio privado.

Ensayamos un sistema que utilizamos también en la Villa Olímpica de Barcelona. ¿En qué consiste hacer una plaza? Una plaza no es un edificio; es, formalmente, un pavimento, y una fachada. Pues, ¿por qué no proyectamos el pavimento y la fachada y dejamos que cada propietario proyecte a su gusto lo que está detrás de la fachada? Así lo hicimos, aunque en realidad estudiamos con cierto detalle si detrás de nuestra fachada era posible hacer una arquitectura decente. Así es como se han hecho todas las plazas del mundo. La Plaza Real de Barcelona es un vacío que apareció como consecuencia de derribar un convento víctima de un par de revoluciones. El arquitecto Daniel Molina dibujó cuatro fachadas y, además, decidió cómo tenía que implantarse como una nueva pieza urbana. Y las casas viejas góticas se adaptaron a esta fachada.

Una plaza es un espacio público y una casa es un espacio privado. El espacio privado que se las arregle, por esto es privado. Pero el espacio público es el que hay que ordenar, el que hay que proyectar. La plaza Vendôme de París está hecha exactamente igual. Y las plazas barrocas españolas, no sé si todas, pero la mayor parte están proyectadas con el

mismo método. Que hagan la casa como quieran y que hagan lo que les dé la gana con la condición de que utilicen bien los vanos y los macizos que ya están proyectados en la fachada. Ya sé que esto suena un poco a despotismo ilustrado, pero creo que el urbanismo tiene que tener en cuenta esta tradición de la formalización del espacio público, es decir, la determinación previa de la forma de la ciudad.

El proyecto consistía en un dibujo a escalas 1/50 y 1/20 de todos los elementos de las fachadas, de las cubiertas, de los pavimentos, de los ornamentos, de los servicios urbanos, etcétera. No indicamos nada de la distribución interior, aunque demostramos la posibilidad de diversas tipologías. Para ello, cada propietario puso su arquitecto propio y se comprobó que el método era perfectamente realizable.

El tema de la calle secundaria a nivel del primer piso entre los dos bloques merece un comentario. Es una estructura que también ensayamos en la Villa Olímpica y que nos parecía que tenía muchas posibilidades: un trazado público alternativo que daba acceso a unos locales con actividades secundarias. Pero ni en Barcelona ni en Pamplona ha funcionado demasiado bien. Ha habido un equivocado proceso de privatización y un mal uso de los locales a los que se accedía desde esta calle. Algún día lo volveremos a intentar imponiendo unas condiciones más radicales en la gestión y en la venta.

La diferencia de altura de los dos bloques es una buena solución porque el más bajo se adecua a las proporciones tradicionales de la plaza y el más alto conecta y se relaciona con el desorden de los edificios de atrás y en cierta manera los reordena a una escala adecuada. Habría muchas cosas que contar y discutir. Por ejemplo, en el primer proyecto, las galerías del último piso no eran galerías sino pórticos abiertos pero, por exigencias de mayor rentabilidad, aceptamos -un poco a regañadientes- convertirlos en galerías habitables.

Creo que globalmente el conjunto funciona bien y se entiende como un espacio público muy urbano, muy centralizado a pesar de que el entorno sea tan inhóspito. Y el cambio de los flujos de peatones que acuden a la plaza porque encuentran urbanidad identificada han acabado humanizando un poco todo el barrio. A esa urbanidad contribuyen también distintos elementos: la fuente central, la iluminación continua, los árboles, el pavimento, la comunicación con el parque vecino, los juegos de agua...

Podríamos hablar de detalles concretos que me gustan, por ejemplo, cómo pasa la calle elevada por encima de la calle central. O el hecho de que se plantee claramente -y se resuelva bien, a mi entender- el conflicto entre peatón y coche. No soy partidario de las autopistas urbanas. Y tampoco del recurso excesivo a las áreas peatonales. Lo que hay que hacer en la ciudad es dar prioridad al peatón, pero convivir con el coche. Me

gustan las plazas atravesadas por coches pero con un espacio peatonal suficientemente amplio y significativo. Al fin y al cabo se va a todas partes en coche. Y el que conduce tiene que civilizarse y saber pasar por una zona peatonal sin molestar. En Mendebaldea los coches no molestan, pero están. Incluso marcan una clasificación entre la plaza y la conexión gradual hacia el parque, que se explica también con la fragmentación y disgregación de los edificios y los pavimentos. La plaza no se cierra al sur sino que se difumina hacia el paisaje.

Pasamos a un tema que no voy a tener que explicar con mucho detalle porque es bastante conocido: la Villa Olímpica de Barcelona. Cuando se decidió hacer la Villa Olímpica para los Juegos del 92 se discutió mucho dónde tenía que situarse. Acordamos ubicarla en un lugar caro, en un lugar difícil, en un lugar conflictivo, pero que resolviera una serie de problemas que no se hubieran resuelto en otras circunstancias. Mantuvimos una lucha con algunas fuerzas políticas -las más conservadoras y acomodaticias- que decían: "para que vivan los atletas es suficiente edificar unos terrenos municipales a treinta kilómetros del centro y construir cinco o seis grandes bloques de viviendas iguales, paralelos, prefabricados y baratos". Tuvimos que convencer a este sector de derechas con el argumento de que no tenía ningún sentido hacer vivir a los atletas lejos de Barcelona, donde podrían hacer una vida grata y normal. Pero el argumento fundamental fue que esa ubicación no tenía ningún sentido para el futuro de Barcelona, no sería nunca un barrio barcelonés, ni aportaría nada para la reforma urbanística de la ciudad.

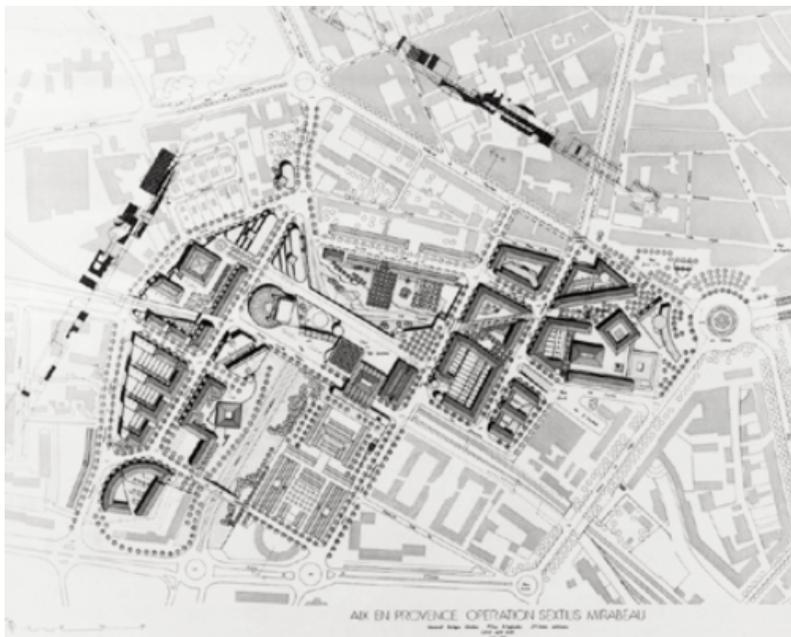
Se trataba de utilizar los Juegos Olímpicos para resolver problemas fundamentales de Barcelona. Uno de ellos era que, a pesar de ser una ciudad de mar, era un mar inaccesible, no servía ni para el paseo ni para el baño y muy poco para la navegación deportiva y turística, porque había unas barreras infranqueables entre la ciudad y el mar. Ganamos la discusión y se acordó situar la Villa Olímpica junto al mar en los terrenos de unas viejas industrias ya obsoletas en las que ya prácticamente no se trabajaba y que simplemente generaban residuos y mantenían un gran caos urbanístico. En medio de estos terrenos había un canal de desagüe que recibía una tercera parte del agua sucia de Barcelona. Había un ferrocarril paralelo a la costa y otro al límite entre la zona y el casco antiguo. Era un desastre urbano y social. Durante los años del franquismo se utilizaba esta parte de playa para los fusilamientos. Mataban a la gente con tranquilidad porque era un lugar donde ni la muerte, ni el ruido, ni los robos, ni las violaciones tenían ninguna importancia. Hicimos la Villa Olímpica en este lugar, el lugar más difícil de Barcelona, que requería una rehabilitación completa que restituyera sus orígenes geográficos. Un lugar magnífico: cerca del centro histórico, al lado del Parque de la Ciutadella, al borde del mar con posibilidad de abrir Barcelona al Mediterráneo. Una nueva área residencial junto a unas nuevas playas, un puerto, unos paseos marítimos.

Se empleó un sistema parecido al de la plaza de Mendebaldea. Hicimos un proyecto urbano que incluía el proyecto del espacio público. Se explicó cómo tenía que ser la arquitectura para que el espacio público quedase bien definido, pero no dibujamos exactamente, como en el caso de Pamplona, las fachadas, sino las características formales fundamentales de cada una de ellas: el material, el ritmo de huecos, las entradas a las viviendas y a los garajes, la situación de los servicios, todos los datos que luego otros arquitectos traducirían a una arquitectura variada, no monótona, no repetitiva pero al mismo tiempo continua y coherente.

Respecto al puerto es interesante subrayar cómo esta instalación marítima se puede convertir en un elemento urbano. Proyectamos un puerto de dos plantas: la planta baja debía servir para las actividades portuarias y la planta alta para los restaurantes, las tiendas, la vida nocturna que ahora se prolonga escandalosamente hasta las cuatro o las cinco de la madrugada. Pero hay que reconocer un cierto fracaso: el fracaso del éxito excesivo. Mañana, cuando hablemos de fracasos, tendremos que añadir éste. Pensábamos -y así proyectamos todos los servicios- que la parte de arriba tendría bares y restaurantes, pero que la parte de abajo, además de la actividad náutica, tendría sólo tiendas y servicios correspondientes a esas actividades. Pero ha resultado que los restaurantes han tenido tanto éxito que han acabado invadiendo todo el puerto. Hoy es un restaurante continuo. Habíamos proyectado nueve restaurantes y no sé cuántas tiendas, pero en este momento hay cuarenta y cinco restaurantes que colapsan la circulación y lo desvirtúan todo. Funciona mal de tanto éxito que ha tenido y de tanta acumulación popular. Pero, hay que reconocer que funciona realmente como un trozo de ciudad viva.

En cuanto a la organización del nuevo barrio residencial, la idea principal es hacer manzanas tres veces más grandes que las del Ensanche histórico vecino. En el interior de estas manzanas se sitúan unas viviendas con tipologías nuevas, distintas de las tradicionales del XIX. Es un barrio de baja densidad en el que, no obstante, se logra que las calles tengan el carácter de un barrio denso, con la urbanidad típica de las ciudades tradicionales. Una vitalidad y una morfología que corresponde a la tradición de las calles alineadas pero, al mismo tiempo, unos espacios interiores -los interiores de manzana- que son una novedad, una modernidad respecto a las morfologías del XIX.

Otro ejemplo es Operación Sextius-Mirabeau, en la ciudad de Aix-en-Provence, al sur de Francia. Es una ciudad histórica muy bella con trazos medievales, pero, sobre todo, con arquitectura muy potente de los siglos XVII y XVIII. El eje central y representativo es una gran avenida -el Cours Mirabeau- con unos plátanos alineados que deben ser los más grandes de Francia. Finaliza en una plaza redonda con una fuente inmensa dedicada a las Tres Gracias. Bellísima. Después de esta plaza la ciudad se interrumpe: una mancha en parte vacía y en parte ocupada por fábricas y ser-



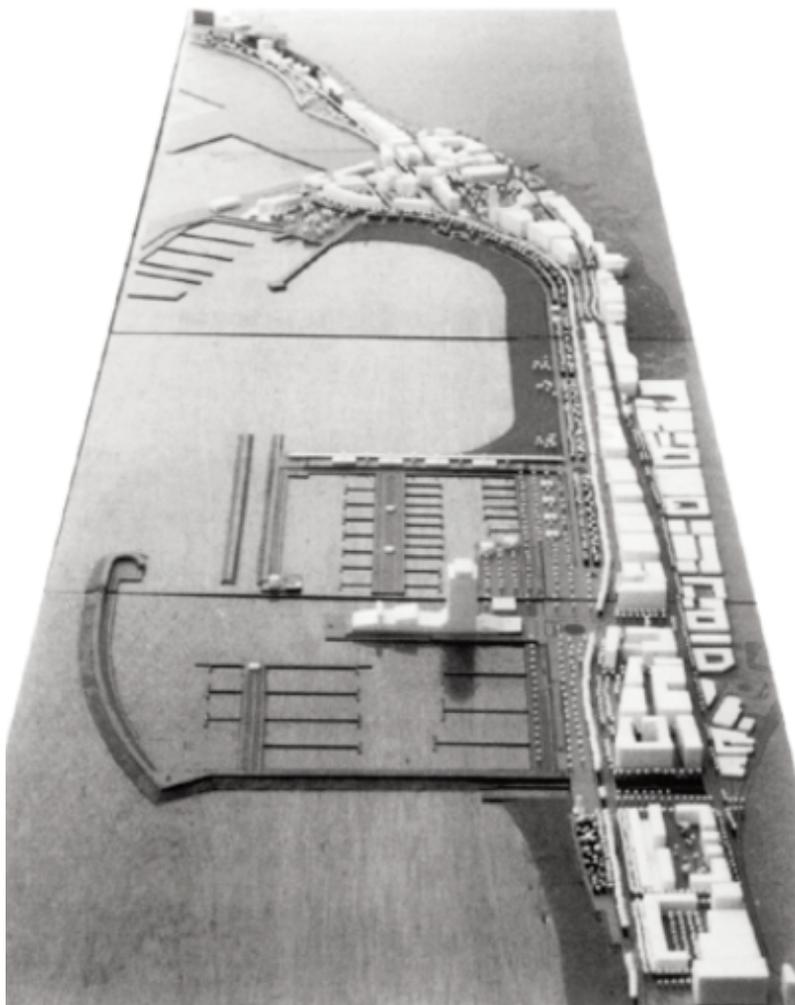
"Operation Sextius-Mirabeau" en Aix-en-Provence, 1990.

vicios que ya no funcionan, atravesada por un ferrocarril a varios metros de altura respecto al nivel normal de la ciudad. Para resolver ese vacío se convocó un concurso internacional muy competitivo en el que participaron, entre otros, Gregotti, Meyer, Portzamparc, etcétera. Lo ganamos.

¿Cómo actuar en este barrio? Indudablemente, el ferrocarril que pasaba al aire libre, tenía que cubrirse. Esto quería decir hacer elevar en algunos puntos entre seis y ocho metros el nivel de la ciudad, con lo cual ese sector urbano que pertenecía a una geografía de llanura, se convertiría en un barrio ligeramente ondulado. Esto le ha dado un carácter totalmente nuevo. Es un ejemplo que explica cómo un problema teóricamente tan simple -aunque tan radical económicamente- como es cubrir un tren puede provocar una total reconsideración topográfica de la ciudad. Pero cubrir el tren era fundamental, porque hasta entonces había sido una barrera que separaba la vida de la ciudad en dos sectores incomunicados. Una parte de esta cubrición ya está hecha y ha comportado un cambio social muy importante. Porque una ciudad atravesada por un tren en superficie no es una ciudad ni es nada. Es un resto de dos trozos de ciudad sin comunicación, sin identidad común. Es un problema muy frecuente en muchas ciudades europeas en las que el tren se trazó sin tener en cuenta la futura expansión. Sobre todo es frecuente en las ciudades marítimas porque el tren pasa casi siempre junto a la costa y ahora la costa es el terreno más apetecible. En la Villa Olímpica suprimimos una línea y soterramos otra. Y en el mismo sentido estamos trabajando ahora en Catania, en Falconara y otras ciudades del litoral italiano.

Por lo demás, el criterio general se parece mucho al de la Villa Olímpica: prioridad del trazado de calles y plazas -el espacio público- y su exacta definición proyectual, enlaces correctos con el entorno, criterios muy precisos sobre el desarrollo de la arquitectura -forma, materiales, tipológicas, carácter ambiental, etcétera- para que diversos arquitectos pudieran desarrollar sus proyectos ejecutivos sin perder la cohesión general, mantenida con nuestra constante supervisión vinculante a lo largo de toda la realización. La diferencia con la Villa Olímpica es que aquí no hemos tenido tanta suerte respecto a la calidad de los arquitectos que han intervenido. Y, por mucho que se supervise y se discuta, es difícil mejorar un mal proyecto.

Comparando el plano que ganó el concurso y el que se está realizando se ve cómo han cambiado muchas cosas a medida que se ha ido analizando manzana por manzana y ha ido cambiando la opinión de los promotores y los políticos, tema muy importante que demuestra que el urbanismo es prioritariamente un proceso que requiere mucha flexibilidad, una flexibilidad que, por otra parte, asegure la coherencia y el mantenimiento de los grandes principios. En Aix creo que, a pesar de los cambios, se han mantenido los criterios morfológicos y los principios fundamentales. Se ha mantenido la urbanidad.



Proyecto para el Puerto de Salerno, 1995.

Un paso más adelante es el caso de la ciudad de Salerno en Italia. Es una ciudad muy contradictoria porque es teóricamente muy bonita pero prácticamente muy fea: estropeada con dos o tres inundaciones y dos terremotos y abandonada al desorden urbanístico. Es curioso lo que ocurre en tantas ciudades italianas: aparte de los grandes centros históricos monumentales, cuando encuentras una calle bien trazada, correcta, con generosidad, te enteras que está hecha en la época de Mussolini. Es decir, las últimas operaciones urbanísticas correctas en Italia son fascistas; después de la guerra no se ha hecho prácticamente nada. Es un país que en urbanismo -y quizás en arquitectura- está parado. Se escriben muchos libros y se hacen muchas conferencias de arquitectura y urbanismo, se discute mucho en las universidades, pero nadie se decide a construir unos espacios públicos, a ordenar las periferias, a pavimentar calles y plazas, a suprimir el "abusivismo", a hacer una auténtica política urbana.

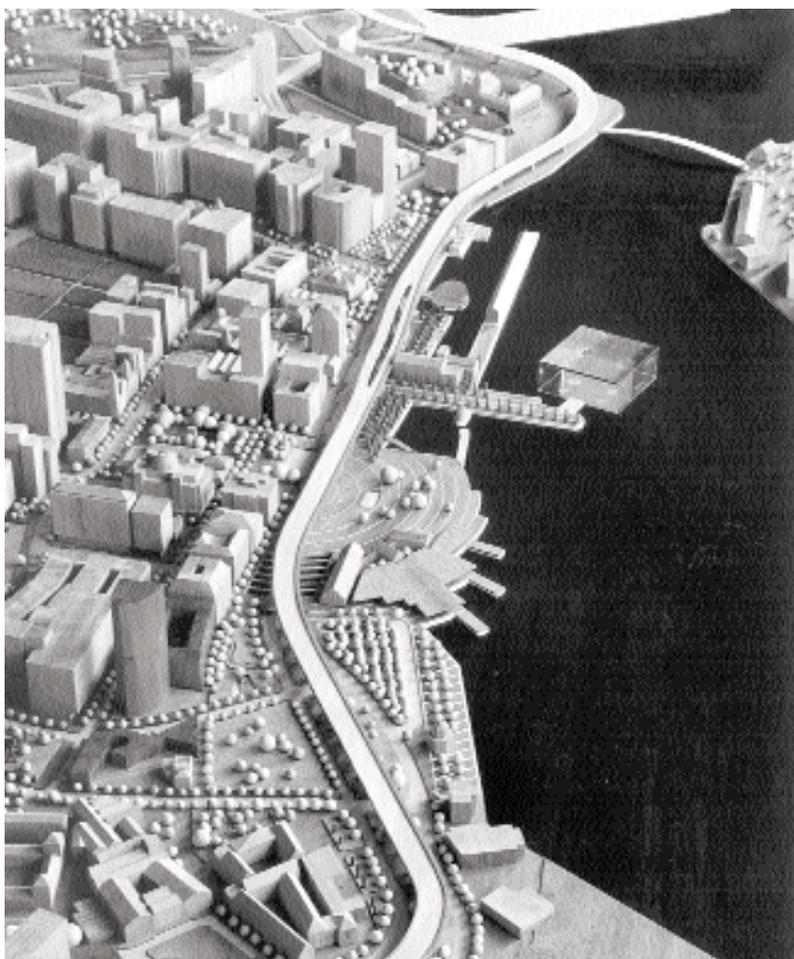
Salerno tiene de aquella época una gran avenida junto al mar que es fantástica, con una gran cantidad de árboles frondosos, con palmeras espectaculares. Pero tiene un problema grave: para hacer este gran paseo invadieron el mar y se comieron la playa. Ahora es una ciudad marítima que quiere ser turística pero que no puede ofrecer una buena playa, sobre todo junto al centro vital. Hay un puerto, unas pobres instalaciones que pretenden ser un puerto, pero que, en realidad, son un garaje de coches desordenados con un poco de espacio para los barcos. Nos habían pedido un Plan General pero propusimos sustituirlo por una sucesión de proyectos urbanos con el propósito prioritario de sanear los barrios, reconstruir la playa, hacer un puerto deportivo y otro puerto auxiliar, abrir una nueva calle perpendicular al mar, hacer una serie de parques, ordenar el litoral, etcétera.

Como he dicho, nos llamaron para hacer un Plan General. Dijimos que no creíamos en los planes generales y que no queríamos hacerlo. Convencimos al alcalde de que lo que había que hacer no era un Plan General, sino veinte proyectos urbanos de tamaño asequible. Veinte proyectos que luego, sumados, se integrarían en una sola carpeta con el título de Plan General. Se trataba de trabajar a partir de lo pequeño, dibujando las calles, precisando la anchura de las aceras, situando los edificios importantes, etcétera. Tuvimos que convencer a tres alcaldes sucesivos. Lo logramos aunque, al final, hemos tenido que hacer un farragoso documento que cumpliera la complicadísima e inútil legislación italiana.

El primer alcalde que hace diez años vino a encargarnos el PRG era muy simpático, bastante mayor. Vino ya con borradores de contrato y convinimos una fecha para encontrarnos en Salerno y firmar el documento. Fuimos los tres socios y cuando llegamos a Salerno nos dijeron que la firma era imposible porque el alcalde estaba en la cárcel. Preguntamos por el secretario, también estaba en la cárcel. Por el primer teniente de alcalde, también estaba en la cárcel. Todo el Ayuntamiento se pasó seis



Mission Perrache-Confluent en Lyon (Francia), 1997.



Frente Marítimo entre Candelaria y aeropuerto Santos Dumont en Río de Janeiro, 1997.

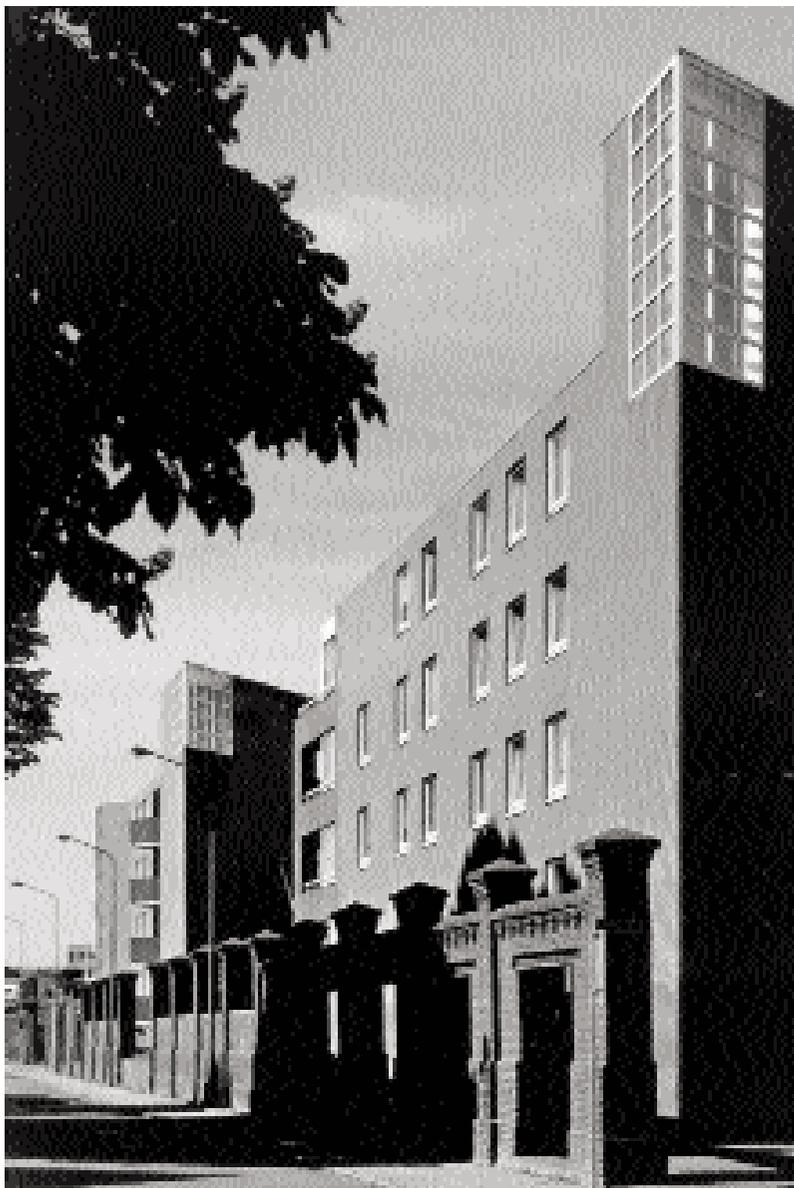
meses en la cárcel, con lo cual hubo que parar todo. Al cabo de seis meses apareció otro alcalde y hubo que empezar la discusión teórica sobre Plan General sí, Plan General no; aunque la discusión fue relativamente breve porque el alcalde De Luca coincidió enseguida con la interpretación práctica y operativa del urbanismo. De Luca ha sido un político excepcional comparado con cualquier político italiano: eficaz, decisivo, con capacidad para asimilar la cultura y la política urbanísticas.

Mission Perrache-Confluent. La ciudad de Lyon es una ciudad estupenda, una ciudad que ha cuidado muy bien el espacio urbano. La gran tradición de Tony Garnier y la presencia de unos alcaldes que van de Herriot a Noir y Barre todavía cuenta en Lyon. Pero hay un problema importante en el punto de confluencia de los dos ríos, el Saône y el Rhône, en el que se forma una península. Es un área prácticamente vacía o en proceso de varios derribos. Puede ser el lugar más bonito de la ciudad: dos bordes de río, bien orientado, bien comunicado. Está desocupado por varias razones. Primero porque lo atraviesan dos ferrocarriles y dos autopistas y, después, porque hay escasísimos signos de urbanidad, unos signos que, en cambio, son tan frecuentes y persistentes en el resto de la ciudad.

Nuestro proyecto también fue consecuencia de un concurso internacional. Propusimos una organización en cuadrícula, con manzanas de ochenta por ochenta metros, con construcción periférica y edificios de baja altura en el interior. Esta cuadrícula, se puntualizaba con algunos acontecimientos urbanos y arquitectónicos: un edificio central importante, -un museo de la ciencia y un instituto de investigaciones científicas- un puerto fluvial y un edificio previsto para los servicios de la Unión Europea. Las calles no son espacios amorfos, aunque sean iguales y paralelas; cada una se personaliza con la vegetación, con la clasificación circulatoria, con algún signo monumental o funcional que marque la pertenencia al ámbito de un sector identificado dentro del barrio.

Ahora este proyecto se encuentra en una situación un poco difícil. En Lyon, en el año 2001 hay elecciones municipales, y sólo con su anuncio ya han acordado no hacer nada ni tramitar nada durante todo el año 2000. O sea, un año sabático. El silencio asegura la anulación de la discusión pública y evita perder votos. Así es la política electoral aunque se llame política democrática.

Frente Marítimo en Río de Janeiro. No vale la pena entrar en detalle. Sólo incluyo este proyecto porque Río de Janeiro es una ciudad tan bella que me complace referirme a ella. El Ayuntamiento está intentando reorganizar el viejo puerto en el interior de la gran bahía, al lado del viejo aeropuerto, que ahora es el aeropuerto doméstico. El tema fundamental es cómo modificar las autovías urbanas para integrarlas formal y funcionalmente a la ciudad.



Manzana Kleine Circus en Maastricht, 1994-98.

La Manzana Kleine Circus en Maastricht. Una antigua fábrica de cerámica ha sido comprada por el Ayuntamiento, se ha derribado y Jo Coenen ha trazado un proyecto urbano de todo el conjunto, subdividido en diversas manzanas. Después, a través de unos concursos, se ha encargado cada manzana a un arquitecto. Ahí está el Museo de Aldo Rossi, un poco más arriba, una manzana de Siza, otra de Hertzberger, otra de Wiel Arets, la biblioteca del propio Coenen. Nosotros hemos proyectado una manzana que consiste simplemente en dos edificios lineales y alineados a las dos calles, que dejan un jardín interior. En la fachada al sol, terrazas vidriadas y persianas; y en la fachada al norte, ventanas en un continuo macizo de ladrillo. En el centro, un edificio circular al borde de un pequeño lago. Otra vez, el espacio público -la ciudad- penetra en el espacio privado.

La Manzana Kochstrasse para la IBA. Hablaré ahora de una de las primeras obras que hicimos en el extranjero, concretamente en Berlín. También a través de un concurso, nos encargaron un proyecto para organizar una manzana que en su mayor parte se había derribado como consecuencia de la guerra y, sobre todo, de los desastres urbanísticos posteriores.

Me interesa el proceso de este proyecto porque explica el complicado itinerario de un proyecto urbano, con sus factores positivos y negativos.

En el proyecto que ganó el concurso (Rem Koolhaas ganó el segundo premio) hacíamos una propuesta arquitectónica y paisajística de toda la manzana. La idea era muy simple: una continuidad residencial a lo largo del perímetro, con fachada a las calles y en el interior un jardín al que se accedía directamente desde dos de estas calles. La tercera calle no se podía utilizar porque, cuando hicimos el proyecto, lo ocupaba todavía el famoso muro divisorio de los dos Berlín. La puesta en marcha del proyecto se retrasó mucho y quedó incluso desplazado respecto al calendario general de las obras de la IBA.

Mientras tanto, pasaron muchas cosas, la más importante de las cuales fue el derribo del muro. También apareció una tímida oposición de un sector de berlineses a nuestro proyecto porque decían que unas torres que habíamos situado junto a la entrada al jardín interior les parecían una alusión a las torres de los campos de concentración nazis. Por otro lado, el director de la IBA, Joseph Kleihues, había cambiado de idea y pensaba que había que evitar proyectos unitarios a escala muy grande y que había que subdividirlos para lograr un "grano" urbano más parecido al tradicional de Berlín.

Se encargó el edificio que daba al Check Point Charly a Koolhaas, aunque al final lo hizo su ex socio Elia Zenghelis. Nosotros rehicimos el resto de la manzana subdividiéndolo en proyectos más pequeños y ofrecimos algunos de ellos a dos equipos de arquitectos alemanes. La solución nos



Parque de la Creueta del Coll en Barcelona, 1981-87.



Basses de Sant Oleguer en Sabadell (Barcelona), 1983-86.

parece mucho mejor que la que presentamos en el concurso: la arquitectura ha perdido la posible monotonía -en contraposición a la insistente repetición del bloque de Aldo Rossi que está en frente- y trabajamos muy bien con esos nuevos arquitectos, siguiendo nuestro proyecto urbano. Proyectamos el jardín interior y cinco edificios que son, al mismo tiempo, penetraciones al jardín.

Hemos visto edificios que hacen ciudad, hemos visto barrios que provocan edificios y, ahora, vamos a ver dos proyectos que son elementos urbanos autónomos: dos parques organizados a partir de una pieza de agua.

El primero, el Parque de la Creueta del Coll, en Barcelona. He aquí una antigua cantera abandonada en un suburbio de Barcelona convertida en un centro de delincuencia y de desgracias sociales. Ahora es un lago y un jardín, un nuevo centro urbano que ha cambiado incluso la estructura social del entorno. Cuando digo cambio de estructura social, no me refiero a que haya cambiado la gente, sino que ha cambiado la manera de organizarse socialmente esa misma gente. No hacen falta muchas explicaciones: una explanada para actividades colectivas (en verano se hace cine), un lago que se utiliza para baño, una ordenación escalonada de la montaña orientada al sur y dos esculturas magníficas de Chillida y Kelly.

Y el segundo, la Bassa de Sant Oleguer, en Sabadell. Un sitio abandonado en medio de una vaguada donde construimos una piscina circular de cien metros de diámetro. Instalaciones propias y zonas de actividades deportivas y lúdicas. Refuerzo y reordenación del paisaje natural del entorno. Convertir un suburbio abandonado en un nuevo centro de actividad potente, no sólo por la utilización del lago sino también por una serie de itinerarios que permiten descansar, mirar, conversar, leer o simplemente andar entre diversos paisajes.

Con esto acabo. He insistido en el tema de la forma urbana como determinante de la forma arquitectónica y de la forma arquitectónica como determinante de la forma urbana. Me parece importante y creo que tendría que ser un tema de discusión en todas las clases de proyectos. Un edificio no puede ser un elemento autónomo que se justifique por sí mismo, que se justifique como un exabrupto insolidario. Un buen edificio debe dar respuesta y abrir diálogo a la parte de ciudad que le corresponde. Un edificio es un instrumento para definir un trozo de ciudad. Si no lo hace, es un mal edificio. Arquitectura sin entorno -ciudad o paisaje- no es arquitectura válida.

# Fracasos

Hoy no vamos a hablar de las obras construidas ni de los planes en ejecución, sino de las obras y los planes que no hemos llegado a realizar o a completar y que, por ese mismo hecho, hay que considerar como fracasos. O, por lo menos, como arquitecturas perdidas. Puede ser interesante desde diversos puntos de vista. Los estudiantes de arquitectura tenéis que saber que en la vida profesional hay algunos éxitos, encargos que funcionan bien. Pero hay un alto porcentaje de encargos que funcionan mal que, posiblemente, no se van a realizar.

El buen arquitecto no es un sinvergüenza que firma todo lo que le dan, al servicio del cliente -o del especulador-; es un profesional que tiene la obligación de comprometerse con unas ideas, con una ética y hasta con una voluntad de reforma social. Y la mitad de la tarea que hace es de investigación, de tanteo, de ensayos arriesgados que a veces salen bien y a veces salen mal. Cuando salen bien, compensan de sobras los que han salido mal. Es una profesión que no puede llevar una contabilidad normal de resultados ni económicos ni culturales: muchos proyectos fracasados han de considerarse como gastos a fondo perdido que sirven como experiencia para poner en marcha los próximos encargos. Cualquier proyecto es el resultado de otros proyectos y, sobre todo, de muchos fracasos.

Otra razón para explicar arquitecturas que no llegaron a nacer es que muchas de ellas son quizás las más interesantes. Unos ejemplos evidentes son la serie de proyectos que se han presentado a los concursos y que los han perdido. Me parece que en nuestro estudio ha habido más proyectos interesantes abandonados por haber perdido un concurso, que buenos proyectos definitivamente realizados. Es una lástima que esos proyectos abandonados se pierdan con un segundo premio, o con ninguno, que queden olvidados, que no se comuniquen y no sirvan ni de experiencia ni de práctica directa. Porque los jurados no suelen preocuparse en criticar y divulgar los resultados y, con ello, se pierde la posibilidad didáctica de los concursos.

Me parece interesante que nos acostumbremos a mostrar estos proyectos que no han ido adelante, porque muchas veces presentan ideas más radicales, más fuertes que aquéllos que han seguido un proceso normal. Los proyectos que voy a mostrar son fracasos por distintas razones. En algunos el fracaso no es por el proyecto en sí, sino porque han partido de un programa funcional planteado erróneamente por el cliente. O porque el programa no se ha puesto en práctica debidamente, por incompre-

sión del usuario. Es decir, lo que ha funcionado mal, lo que ha fracasado, es el cliente o el usuario.

Voy a poner un ejemplo. Esta mañana he estado en la plaza de Mendebaldea y me ha gustado comprobar como se ha cumplido el objetivo que se proponía: lograr un punto de centralidad en un barrio que no lo tenía, por lo menos, con una adecuada identidad. La plaza está bien, tiene una buena dimensión, enlaza -o establece contradicción- con los grandes bloques próximos, se abre correctamente al gran parque vecino, logra integrar el paso de vehículos, marca claramente un espacio urbano.

Pero hay un aspecto que es un pequeño fracaso sectorial. Nos parecía importante apoyar la realidad vital de la plaza en la continuidad comercial. Y esta continuidad comercial falla, se interrumpe demasiadas veces. Esto ocurre en muchos proyectos y casi nunca es culpa de la estructura arquitectónica sino de unos procesos sociales y económicos mal dirigidos, desequilibrados. Ya ocurrió al principio en la Villa Olímpica de Barcelona. Los lugares comerciales que funcionaron inmediatamente fueron los restaurantes y bares; en cambio, las otras tiendas tardaron mucho en activar sus espacios. Se trataba de que hubiera bares y restaurantes pero, además, otras tiendas dedicadas a cualquier tipo de productos para lograr una mezcla de concurrencias. Pero en Mendebaldea hay otro fenómeno peor: una parte de la plaza de no acaba de funcionar simplemente porque un gran sector de la planta baja es propiedad del ayuntamiento de Pamplona, y éste no ha terminado las obras y las mantiene casi en estado de ruina. Con esta interrupción funcional y visual la calle entre los dos bloques no tiene ningún sentido. En vez de terminar con un descenso hacia el parque, en una terraza orientada al sol -un lugar ideal para situar un servicio público- se interrumpe con un montón de vallas provisionales. Este abandono municipal es un mal ejemplo. Inexplicablemente, hay algunas tiendas privadas que todavía no han abierto, y un centro comercial que no ha entendido el proyecto y que en vez de abrirse a la plaza, lo hace a la calle posterior. Menos mal que el sector de los bares mantiene muy activa la concurrencia, pero me hubiera gustado que fuese más diversificada.

Como he dicho, el primer grupo de fracasos que voy a mostrar corresponde a los proyectos que no han acabado de tener una función clara o que la función no ha sido debidamente desarrollada. Un segundo grupo son los proyectos que han ganado un concurso o que han sido encargados directamente, y que, después, el promotor ha decidido no seguir adelante. Y el tercero, el más abundante, son los proyectos que han perdido un concurso. Son pérdidas que, la mayoría, se justifican porque había otro proyecto mejor que el nuestro, o era más realizable o más económico. Aunque algunas veces los segundos y terceros premios no obtienen el primero simplemente porque son más radicales, más innovadores, es decir, son demasiado buenos. Me parece que fue Le Corbusier quien

dijo que los mejores proyectos presentados a un concurso suelen ser los segundos premios: el jurado no se atreve a darles el primero porque son demasiado radicales, pero tampoco se atreve a eliminarlos. El segundo premio es siempre un testimonio.

Voy a empezar con el edificio que proyectamos y construimos para la Expo de Sevilla, del 92. Un día nos llamaron para decirnos que querían encargarnos un edificio importante, un edificio bastante central en la exposición, al que llamaban Pabellón del Futuro, donde se tenían que exponer las técnicas modernas más prometedoras. Un edificio de casi trescientos metros de longitud, con unas plantas muy flexibles sin pilares para realizar diversas exposiciones. El programa era así de impreciso. Nunca logramos saber nada en concreto, ni cuáles eran esas técnicas del futuro ni qué espacio requerían. Tuvimos que proyectar un edificio sin ningún programa. Un edificio de gran longitud, un espacio estructuralmente vacío, con la posibilidad de colocar un altillo que se pudiese prolongar o reducir según el tipo de exposición. Lo único cierto es que tenía que resolver urbanísticamente aquel sector territorial. Y, en cuanto a contenidos, pensamos que, ya que no sabíamos qué tecnologías había que exponer, tal vez el propio edificio podía ser la experimentación de un sistema constructivo relativamente nuevo. O, simplemente, intentar la elaboración crítica de algún sistema constructivo.

Los datos urbanísticos eran muy claros: es un edificio paralelo al río y al otro lado del río está la ciudad de Sevilla. Por lo tanto, es una fachada importante y potente, de 300 metros de longitud que ha de ser vista de manera significativa desde Sevilla como la representación y el límite de la exposición. Proyectamos esa fachada muy cuidadosamente. En vez de hacer unas estructuras perpendiculares a la fachada, utilizamos esta fachada como sistema sustentante general, de modo que la cubierta colgase de ella. La fachada podía ser como una especie de gran acueducto o un gran muro con penetraciones visuales. Un gran muro que explicase una cierta tecnología experimental y que fuese la fachada de la exposición. Empezamos a complicarnos la vida intentando montar un sistema constructivo que presentara una nueva lógica en el uso de los materiales y que, a la vez, tuviera alguna referencia a ciertas composiciones tradicionales, a morfologías conocidas. Al final, decidimos ponernos en contacto con el ingeniero Peter Rice para que nos ayudara.

Había conocido a Rice en otras ocasiones profesionales. Tuvimos una conversación sobre el tema y, enseguida, empezamos una colaboración que quizás fue lo más divertido del proyecto. ¿Qué estructura nos inventamos para que asumiera una representación potente como fachada y tuviera un cierto grado de complejidad formal para asimilar alguna tradición formal ya enraizada? ¿Qué novedades tecnológicas podíamos aportar? Había que hacer una estructura ligera basada como casi siempre en la separación de las compresiones y las tensiones y referirlas a dos tipos



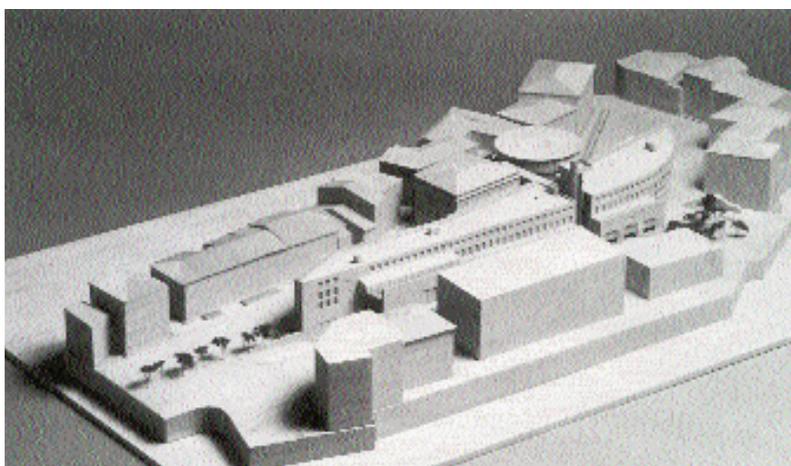
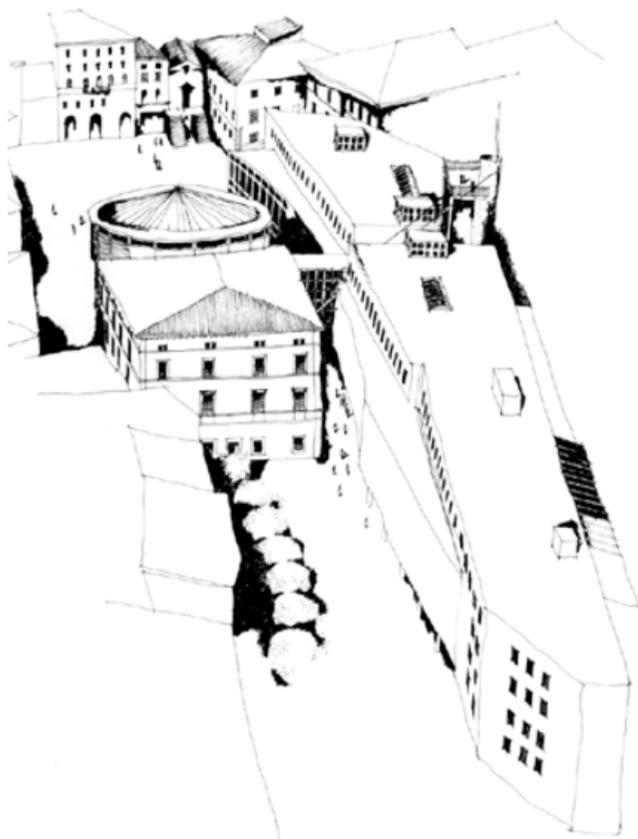
Pabellón del Futuro en la Expo 92 de Sevilla, 1988-92.

de material, que habitualmente son el hormigón y el acero. Fue Peter Rice quien propuso sustituir el hormigón por la piedra natural, concretamente el granito de Porriño. La piedra y el acero permitían montar un sistema muy ligero, pero, al mismo tiempo muy formalizado, firmemente formalizado, gracias a los contundentes arcos de piedra. Nos divertimos mucho montando maquetas, en cada una de las cuales intentábamos rememorar texturas y composiciones con alguna referencia a las tradiciones góticas e incluso seudo islámicas, hasta que nos dejamos llevar por las propias imposiciones de la lógica constructiva. Y así conseguimos llegar a unas formas que no me parecen desligadas de aquellas tradiciones, aunque sin atisbos de mimetismo ni de pastiche. Un muro de piedra muy ligero, tensionado con un entrelazado metálico.

Fue una experiencia estupenda. Además, no fue excesivamente cara. Recuerdo unas visitas a las canteras gallegas, dando instrucciones de cómo cortar los bloques, junto a nuestros colaboradores, los arquitectos Freixa y Baquero. El sistema se basa en una serie de columnas y arcos con piezas prismáticas de veinticinco por veinticinco centímetros de granito rosa, complementadas estructuralmente con barras de acero. Lo más arriesgado era colgar las grandes jácenas transversales de la cubierta a la estructura longitudinal de la fachada con simples tirantes de acero que colgaban de los arcos.

Todo marchó bien hasta que un día el ingeniero jefe de la Expo se asustó de la aparente inestabilidad de las jácenas y nos pidió que hiciésemos una trampa: que reforzásemos con un apoyo interior las que todavía no estaban colocadas. De manera que ahora es una estructura con un poco de trampa, es una cubierta colgada de los arcos de la fachada, pero, debidamente escondidos en los últimos tramos, hay unos tornapuntas de seguridad, como temiendo que el mal mantenimiento del edificio pudiera llegar a inutilizar en el futuro los cables. Cosa que tampoco creo, porque si se rompiesen los cables sería una catástrofe tan general que caería toda la fachada. Pero, en fin, ante los ingenieros siempre tengo una posición de inferioridad y siempre acabo dándoles la razón. Y, a menudo, me equivoco. Sea como sea, creo que esta fachada cumple su doble misión urbanística y tecnológica y ayuda a meditar sobre el uso de estructuras muy ligeras hechas con piedra natural que permiten una fachada muy transparente: un muro de piedra ligero y transparente como los rosetones góticos. A través de los grandes arcos se ve el cielo. Los elevamos más de lo que estructuralmente se requería, precisamente para perfilar sobre el cielo esta especie de celosía de piedra.

Cuando he dicho que esta obra la considero un fracaso, no es porque no me guste el resultado final, sino porque es un edificio que no sirve ni ha servido para nada, con lo cual todo su complicado proceso proyectual resulta injustificado, por lo menos, superfluo. No supimos su programa para la Expo pero tampoco supimos cómo se utilizaría después. Para la

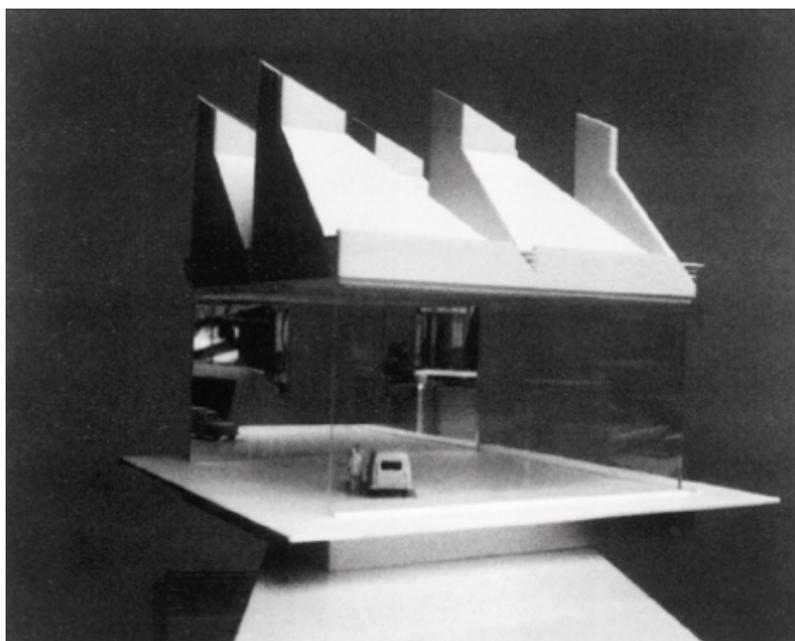
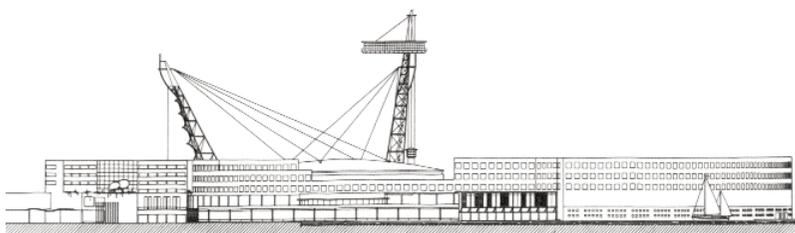


Proyecto en Piazza Matteotti y Piazza Gramsci en Siena, 1988.

Expo el interior se dividió en cuatro o cinco espacios autónomos, con lo cual no hubiese sido necesario hacer una nave tan grande y tan despejada, con grandes jácenas. Quizás ni siquiera se hubiera tenido que construir ningún pabellón. Con la fachada hubiera sido suficiente. Después de la Expo nadie ha sabido qué hacer con él. Hubo intención de utilizarlo para unos servicios universitarios. Pero, de momento, el edificio está allí embalsamado y preparado para ser una ruina. Es un fracaso dedicar tantos esfuerzos para construir una ruina.

Un edificio en Siena, de 1988, otro fracaso ejemplar. Un fracaso del que fue directamente culpable el cliente. Ganamos un concurso en Siena, para reorganizar la zona de las plazas Matteotti y La Lizza con un edificio para la Cámara de Comercio y el Monte dei Paschi. Fue un concurso tremendo con participación de todos nuestros mejores amigos y grandes arquitectos como Siza, Gregotti, De Carlo, Ungers, Erskine, Eisenmann, Grassi, etcétera. El concurso lo dirigía Bernardo Secchi, que se ha convertido en especialista de director de concursos. Se organizó con una primera fase selectiva. A continuación, sin eliminar a nadie, se impusieron unos cambios y se abrió un segundo concurso. Al final, al cabo de un año de trabajo, ganamos nosotros. El arquitecto que en un momento se suponía iba a ser el ganador era Vittorio Gregotti, y precisamente aquel verano Vittorio y yo con un grupo de amigos pasamos una semana en casa de Gae Aulenti, en Gubbio. Aquellos días tenían que darnos la noticia del premio y Vittorio estaba convencido de que él ganaría y nosotros manteníamos las esperanzas. Uno de aquellos días, a las ocho de la mañana, cuando todo el mundo dormía, oímos a Vittorio llamando frenéticamente por teléfono. Luego desapareció toda la mañana hasta que a la hora de comer llegó con una botella de champán al relax de la piscina y me dijo: "no sabes cómo me duele, pero he de reconocer que has ganado tú y te mereces que lo celebremos con este champán". Le pregunté qué había hecho aquella mañana y contestó, "he ido a hacer kilómetros por la carretera hasta que ya se me ha pasado el disgusto y he visto que ya estaba en condiciones de comunicarme con mi amigo contrincante". Gregotti es, realmente, un amigo entrañable.

El proyecto está en un área límite entre la ciudad antigua y la ciudad ochocentista. Había un edificio que queríamos conservar y unos edificios fascistas que podíamos derribar. Se trataba de reorganizar toda la zona con las dos plazas y proyectar un edificio para el banco Monte dei Paschi y otro para la Cámara de Comercio con un espacio para la Bolsa del Grano. El programa funcional era complejo y la situación urbanística muy comprometida: un límite muy definido de la ciudad antigua -una de las ciudades más hermosas del mundo- que mantiene una continuidad arquitectónica extraordinaria y, además, un lugar fantástico donde había que expresar -o recuperar- esa continuidad y relacionarla con la ciudad nueva de la primera periferia. Todo ello con la reconstrucción de dos pla-



Feria de muestras de París Nord Villepinte, 1993.

zas que, urbanísticamente, tenían que expresar también la ruptura y la continuidad.

El edificio antiguo de principios del XIX se mantenía como oficina representativa del Banco y de la Cámara. El nuevo espacio para la Bolsa era un cilindro exento con una sala de conferencias superpuesta. El edificio central del conjunto era un bloque de oficinas, con fachada de ladrillo sienés, con un ritmo monótono de ventanas y con un sistema de porches que resolvía la complejidad de los accesos. Creo que el conjunto respondía bien a la morfología del sector urbano: dos calles estrechas entre la ciudad vieja y los edificios reformados y una calle con pórticos conectando con las casas del XIX y del XX.

Después del concurso hubo las correspondientes felicitaciones y, según parece, Secchi introdujo nuestro esquema en el Plan General de Siena. Estábamos en contacto con el alcalde y con el presidente del Monte dei Paschi, hasta que un día llamamos por teléfono al alcalde y nos dijeron que estaba en la cárcel. Llamamos al presidente del Monte dei Paschi, pero el presidente era demasiado importante y no se pudo poner. Llamamos al director local de Siena y tampoco tuvimos respuesta. Después buscamos a otra autoridad y nos dijeron que estaba destituida y, quizás, en la cárcel. Sólo quedó como superviviente el presidente de la Cámara de Comercio, precisamente el único que no tenía ninguna autoridad en esta historia porque dependía del alcalde en la decisión urbanística y del banco en la decisión económica. Total, que nos quedamos con el único cliente que no era cliente. No ha pasado nada más y ya nadie se acuerda de que hubo este concurso. Menos mal que Secchi publicó todos los proyectos. Es decir, fue un concurso que, al menos, tuvo su publicidad pero sin ningún resultado. El silencio ha sido, desde entonces, absoluto.

Es un proyecto que a nosotros nos gustaba mucho porque, siendo un edificio unitario, fuerte, no pintoresco, marcaba en cambio unos itinerarios paisajísticos interesantes. Para colmo también hemos perdido la maqueta, porque se la quedó el Monte dei Paschi: el presidente se la debió de llevar a la cárcel para jugar a las muñecas.

El Parque de Exposiciones de París Nord Villepinte, fue otro proyecto, en la Feria de Muestras de París, que no ganó el correspondiente concurso. Se quedó en finalista. Y nos duele mucho porque también es un proyecto al que habíamos dedicado muchos esfuerzos y habíamos puesto muchas ilusiones. Se pedía una ampliación de la actual Feria. Las nuevas salas debían tener una estructura de largos tramos, con una serie de lucernarios, orientados y regulados para que entrase la luz pero no el sol directo, con sistemas de parasoles y reflexiones internas. Son unas pirámides truncadas que habíamos utilizado ya en la Escuela de Vela del Puerto Olímpico de Barcelona y, anteriormente, en el gran vestíbulo de un

hotel en Puerto Vallarta, en México. Además de ser filtros regulables de iluminación, tienen una altura que permite la inclusión de las estructuras metálicas de grandes luces.

El proyecto se organizaba fundamentalmente con una gran avenida central, de casi un kilómetro de longitud, una calle cubierta con jardines a los dos lados abierta puntualmente a las grandes salas de distintas dimensiones que iban escalonándose de acuerdo con el programa establecido. Creo que ésta es la disposición más lógica para una gran concentración ferial: mantiene la autonomía de los diversos pabellones y establece un itinerario común que es a la vez una línea de actividad y relax del público visitante. Como elementos puntuales había los espacios de recepción y centro comercial y, por otra parte, las oficinas y la centralidad actuativa y logística de toda la Feria.

La zona de recepción y centro comercial es un edificio formalmente autónomo de planta aproximadamente circular que se prolonga hasta incorporar un gran lago artificial que puede ser un centro de atracción público, incluso al margen de las actividades feriales. En la entrada de esta zona se sitúa el elemento arquitectónico más significativo: una torre metálica inclinada con un restaurante panorámico en la cumbre. La inclinación permite sostener un ascensor sin guía aparente, una especie de habitación que sube sin protección, simplemente colgada hasta el mirador-restaurante. Ganó el concurso otro proyecto -no me acuerdo de qué arquitecto-, el cual acabó siendo un fracaso tan estrepitoso como el nuestro, porque, si no estoy equivocado, no se ha construido nada. Lo peor es ganar y que te olviden.

Otro concurso perdido es la estación de ferrocarril en Castelló de la Plana, de 1995. Proponíamos cubrir toda la estación de manera que la cubierta fuese un espacio público transitable. Es decir, un jardín, un bosque, una plaza pública sobre las vías del ferrocarril y sobre los ámbitos de la estación. Era un paseo peatonal integrado a la red viaria del entorno urbano con una pendiente muy suave que permitía recorrerlo a pie. Muchas zonas ajardinadas y una pieza de agua que filtraba la luz hasta la estación. Una serie de pérgolas completaban a otro nivel la vegetación. Copiamos directamente las pérgolas que se habían hecho en la Expo de Sevilla, uno de los mejores elementos paisajísticos del conjunto: macetas metálicas con vegetación sobre una estructura metálica, de manera que la vegetación no subía desde el suelo, emparrándose, sino que colgaba de arriba hacia abajo.

Fue una lástima perder este concurso y, en cierta manera, una injusticia, porque el proyecto premiado era muy vulgar, sin ninguna idea ni ningún tono experimental. Y, seguramente, sin dificultades constructivas según la comprensión excesivamente pragmática de los ingenieros de la RENFE. Enric Miralles también fue suspendido en este concurso y, conjuntamente,

te, organizamos una exposición semi-pública para protestar educadamente contra el resultado. Nadie nos hizo caso.

Edificio del Ayuntamiento, museo y sala de espectáculos, en 1995. Fue consecuencia de una consulta del Ayuntamiento de Helmond, en Holanda. Pedían un espacio para exposiciones de arte, unas oficinas complementarias para el Ayuntamiento y un local para cine, y sala de actos, además de un conjunto residencial anejo. Propusimos distribuir estas tres funciones en tres edificios autónomos que en planta eran un triángulo, una circunferencia y un rectángulo. Desde el vestíbulo general se entraba a los tres edificios. El vestíbulo estaba en el edificio de planta circular, un cilindro limitado por una celosía de madera recubierta por diversas enredaderas. Podía haber sido un espacio espectacular y agradable e incluso con cierta fuerza programática: entrar a través de una espesura de vegetación es casi un grito de alerta contra la burocracia y la falsedad artificial del arte y el espectáculo. No aceptaron nuestra propuesta y se decidieron por otra que respetaba mucho mejor el ambiente histórico del entorno urbano, marcado por casitas populares -o populistas- y un castillo de escasa calidad. Puestos a defender tradiciones locales el alcalde de Helmond se sintió más holandés adscribiéndose a las viejas tradiciones ya caducadas que a las tradiciones recientes mucho más vivas como el neoplasticismo y sus derivaciones hacia la simplicidad geométrica -que seguramente hoy se deberían sentir como más auténticas. El conservadurismo a ultranza -inculto y especulativo- no es sólo un problema de Italia y de España.



Ayuntamiento de Helmond en Holanda, 1996.



Perspectiva del Nuevo centro urbano en la Java Eiland en Amsterdam, 1995.



Museo de Arte Islámico en Doha (Qatar), 1997.

Nuevo centro urbano en la Java Eiland, en Amsterdam. El motivo de la "interrupción de embarazo" de este proyecto, la causa de que no siguiera adelante está en una mala orientación de la convocatoria del concurso. Era un concurso entre promotores y constructores que debían presentar un proyecto y una oferta económica con las diversas garantías de organización y solvencia. Una de estas empresas nos encargó el proyecto. Lo presentó al concurso junto con su oferta. No ganamos y suponemos que la razón fundamental fue que la oferta económica no pareció la más adecuada. Y lo peor es que nadie nos explicó las razones de la decisión y nos quedamos sin saber si el proyecto era aceptable. Ganó otra empresa con un proyecto -diametralmente opuesto al nuestro- del equipo de arquitectos Diener & Diener.

El proyecto se situaba en el puerto de Amsterdam, en la entrada de la isla de Java. Esta isla se ha edificado recientemente según dos criterios: Al este con edificios grandes y macizos (el más importante es de Kolkhoff) y al oeste con una parcelación muy pequeña y edificios de diversos autores a lo largo de una red de canales. Nuestro proyecto estaba entre esos dos extremos e intentamos responder simultáneamente a ambas tipologías. Un edificio grande y potente sobre el agua mirando al sur y, detrás de él, un pequeño puerto semiprivado con una cierta fragmentación de la arquitectura.

El edificio con planta en forma de U se metía en el agua y tenía una contundencia arquitectónica similar a los edificios vecinos. En cambio, en el interior se ofrecía una imagen más fraccionada con casas de viviendas relativamente pequeñas. En este espacio interior el pequeño puerto semiprivado tenía grandes comunicaciones visuales con el paisaje urbano de Amsterdam. En cambio, la visión desde Amsterdam se resolvía con una fachada de cristal con estructura de madera. Desde la ciudad, un paramento rígido (de madera-cristal) y desde el interior del puerto, un fraccionamiento murario más tradicional (con ladrillo visto).

Museo de Arte Islámico, en Doha (Qatar). Otro proyecto que nos gustaba mucho. Me he pasado la vida con ganas de hacer un museo y no lo he logrado nunca; primero porque no nos lo han encargado y luego, porque cuando nos lo han encargado, las cosas han salido mal. Un día nos llamaron de Qatar para invitarnos a un concurso de un gran museo de arte islámico. Y, como siempre ocurre, no se sabía exactamente cuál tenía que ser el contenido. Estaban invitados cinco arquitectos europeos y dos arquitectos asiáticos, uno árabe y el otro indio. Naturalmente, ganaron el indio y el árabe y a los europeos nos echaron sin demasiadas contemplaciones.

Nuestro proyecto intentaba civilizar un poco la ciudad de Doha, que es una ciudad rarísima: unos hoteles-rascacielos de gran lujo bastante ridículos, una avenida principal con monumentos absurdos e inútiles y, el

resto, chabolas más o menos controladas. Intentamos que el museo fuese la base para urbanizar todo un sector de la ciudad, para darle urbanidad, para crear formas urbanas en una ciudad que prácticamente no las tiene o las tiene sólo alrededor de los hoteles monumentales de estilo árabe-americano.

La idea fundamental era hacer entrar el agua del cercano mar hasta la parcela a urbanizar. Organizar una calle, como una calle central que producía una plaza pública importante. Que el edificio pasase en forma de puente sobre la calle para significar una entrada incluso relativamente monumental. Situar todas las naves de exposición junto a otra plaza que se acababa de definir con una pequeña casa que se conservaba. Hacer de todo este espacio un centro urbano, incluso con funciones auxiliares como comercios y otros centros de actividad. Controlar la luz tanto en los espacios interiores como exteriores con celosías y cubiertas ligeras y translúcidas.

Las salas de exposición, por indicación del asesor de museología, no debían tener luz natural, pero, en cambio, había que prever espacios donde el público pudiese descansar con luz natural y alguna visión paisajística. Aprovecho la ocasión para referirme a ese tema, tan frecuente en todos los museos. Los museos tienen dos exigencias fundamentales que son contradictorias. Una es que las salas no requieren luz natural: los museógrafos quieren iluminar artificialmente porque la excesiva luz estropea las piezas, y porque así la pueden regular de acuerdo con las diversas instalaciones y escenografías. Pero otra es que el público no puede aguantar tres horas en una sala cerrada sin ver ni siquiera dónde está el cielo. La sucesión, alternancia o regulación de esas dos exigencias es un tema primordial.

Por ejemplo, el museo de Bregenz, en Austria, que ha tenido el premio Mies van der Rohe este año -un edificio magnífico por muchas otras razones- es un caso típico que no resuelve este problema: un bloque de varias plantas de altura, absolutamente ciego en el que teóricamente llega luz natural a través de unas entreplantas, reflejada por los cristales translúcidos de la fachada. Me parece un error porque no sólo no resuelve sino que complica los dos problemas. La claustrofobia es evidente: ni la luz natural reflejada se integra a la funcionalidad de la exposición ni se resuelve la claustrofobia del visitante. Hay algunos museos que resuelven esto efectivamente. Uno es la Fundació Miró de Barcelona de Josep Lluís Sert. El contacto visual y luminoso con la ciudad y el paisaje es muy evidente, pero la desconexión visual en los lugares donde se hace la exposición también es eficaz y hasta constituye uno de sus elementos compositivos.

Un proyecto difícil, el Museo para las Colecciones Reales, en Madrid, de 1999. Se trataba de hacer un edificio prácticamente subterráneo frente al

Palacio Real y la Iglesia de la Almudena. La primera solución que imaginamos era derribar la iglesia y hacer el museo en el solar resultante. Pero no nos atrevimos a tanto. Teníamos que mantener esta porquería arquitectónica y, además, la plaza ya existente entre Iglesia y Palacio. La única solución era hacer un museo subterráneo, con un pequeño pabellón de una sola planta que servía de acceso hacia los espacios subterráneos.

Hay que decir también que el contenido de este museo es muy extraño. Son colecciones reales que ahora en su mayoría no están expuestas. La parte más importante es la colección de tapices, según dicen, la más importante del mundo. Y un museo de tapices es un museo aburridísimo. No sé cómo se hace para dar un cierto atractivo visual a una colección de cinco mil tapices. Pasillos inmensos con tapices colgados que hay que ver desde distintas perspectivas. Otra parte del contenido es la pintura y los objetos que los Reyes se quedaron y no pasaron al Museo del Prado. Pintura mediocre y mucho arte decorativo: vajillas, relojes, instrumentos de música, cerámica, cristalerías, etcétera. La parte más voluminosa son las carrozas reales: hay que exponer una inmensa procesión de carrozas con caballos de yeso y cartón. Para aumentar las dificultades al empezar unas obras de pavimentación de la plaza se encontraron restos medievales, que habrá que conservar.



Museo para las Colecciones Reales en Madrid, 1999.



Nueva sede de Gas Natural en Barcelona, 1999.

Otro problema distributivo: las distintas alturas de techo en cada sección expositiva que obligan a unas secciones muy poco uniformes, tema que se complica con la necesidad de museificar las ruinas arqueológicas. Al final, decidimos que lo más importante era la interpretación arquitectónica y urbanística y propusimos no intervenir en la plaza; sólo instalar unas fuentes para mejorar las pequeñas ridiculeces de jardinería doméstica que había y hacerla un poco más real (en el sentido de realeza y no de realidad). Situar al fondo un pabellón de vidrio transparente que no cerrara la vista panorámica hacia el impresionante Jardín del Moro. Utilizar este pabellón como punto de descenso al museo y de acceso al Jardín del Moro. Para ello proyectamos fuera del edificio una torre, que servía para señalar que detrás del gran muro, en el subterráneo había una institución pública importante y para instalar una escalera y unos ascensores que permitieran alcanzar el Jardín del Moro y, más arriba, un mirador restaurante que dominaría uno de los paisajes más bellos de Madrid.

Estábamos muy satisfechos de esta torre metálica pero, por lo visto, no debió de gustar mucho, porque nos dijeron que parecía los restos de una fábrica. Menos mal, porque temíamos que la interpretasen con mejores contenidos políticos. La verdad es que, al lado de la iglesia y al lado de los reyes intentábamos implantar una torre un poco insultante, una torre que la queríamos casi republicana y laica y los restos industriales podían ocupar esa simbología. Incluso en el primer proyecto habíamos dibujado una bandera tricolor en la cumbre. Pero desistimos porque quizá era excesivo. Creo que la organización interior no fue mal vista. Lo que realmente molestó es esta competencia con las campanas eclesiásticas y la corona real.

Para terminar, otro ejemplo, que no es un fracaso frente a la realeza sino una lucha competitiva ante la burguesía catalana. La Nueva Sede de Gas Natural en Barcelona, en 1999. Fue un concurso por invitación muy bien organizado por una empresa privada, para proyectar la nueva sede de las oficinas de la Compañía Gas Natural. Invitaron a doce o trece arquitectos, todos locales. Querían una torre casi un rascacielos y habían logrado la autorización inicial del Ayuntamiento, cosa fácil, porque a las peticiones de las grandes empresas el Ayuntamiento siempre contesta afirmativamente. No estoy seguro de que sea una buena solución urbanística. Es difícil hacer un edificio alto al lado de las dos torres de la Villa Olímpica, en una zona sin demasiada continuidad urbana, con la proximidad de las playas y el Puerto Olímpico. Pensábamos que era un sitio para hacer un edificio macizo, que continuase la estructura de la Barceloneta. Pero había que alcanzar la altura obligatoria. Hicimos un esfuerzo para no hacer una torre en competencia con las de la Villa Olímpica y pensamos que quizá la solución era, en vez de hacer una torre, hacer tres. Es decir, reducir la importancia formal de la torre fraccionándola y subdividiéndola: una torre oval, una torre cuadrada y un edificio cuadrado muy macizo de ladrillo como referencia a las estructuras

industriales que habían existido allí y que todavía persisten en algunos residuos monumentales. Un conjunto de torres muy livianas, muy transparentes y una masa de ladrillo.

Creo que la torre de base elíptica es una idea buena, una de estas ideas que me gustaría aplicar en otro proyecto: un edificio con fachada de madera envuelta por una cascada de cristal, ligeramente separada de la madera, que permite un aislamiento y un acondicionamiento bastante eficaz. Es decir, en esta cámara se producen todos los sistemas de refrigeración y calefacción y permite traspasar el calor del sur hacia el norte a través de los conductos interiores y, en verano, traspasar el aire más fresco en camino inverso. Además, con este sistema, los cristales exteriores cambian de calidad según la orientación, de manera que este edificio ofrecería durante el día un cierto cambio de colores gracias a los reflejos en la fachada de cristal. De noche, se vería como un edificio de madera iluminada interiormente y el cristal desaparecería.

Estábamos bastante encariñados con esta idea, empeñados en forzar un poco las cosas para ensayar esta experiencia de la madera y el cristal. Claro que es una experiencia que tampoco es nueva. En cierta manera, la biblioteca de París de Dominique Perrault, presenta esa duplicidad con los archivos de madera y la fachada de cristal. Aunque creo que conceptualmente es discutible; no son dos pieles que organicen un sistema climático, sino simplemente un mueble en el interior de un edificio de cristal. Pero hay otros ejemplos recientes de otros arquitectos que han trabajado muy bien en esta línea.

El concurso lo ganó un magnífico -y sorprendente- proyecto de Enric Miralles, una torre con una volumetría complicadísima, muy expresiva, que se convertirá en uno de los grandes protagonistas del *sky-line* de Barcelona.

La razón que nos dieron para no ser elegidos es comprensible, pero un poco sorprendente. Proponíamos dos torres destinadas a oficinas -aparte de las plantas bajas que eran comunes- con un sistema de conexiones entre los accesos verticales y los dos edificios de manera que se podía pasar de uno a otro en diversos pisos. Pero los ejecutivos de la empresa dijeron que esta disposición provocaría una revolución y un malestar continuo porque acabarían clasificándose los más importantes, los que cobran más, los que trabajan menos, los arribistas y los perdedores en situaciones estratégicas, sin la necesaria uniformidad despersonalizada. La situación de los despachos acabaría provocando una regulación salarial o, quizás, una sucesión de huelgas.

Quizás tenían razón. Hay que pensar hasta qué punto este tipo de problemas influyen en la arquitectura. Estábamos preocupados en dividir la masa excesiva de una torre y los propietarios tenían un criterio totalmen-

te opuesto: querían que la masa fuese precisamente excesiva para que se viera mucho y, además, que tuviera una distribución muy uniforme para evitar problemas laborales.

Con esto hemos terminado. Estaría bien, después de estas tres sesiones, hacer alguna reflexión de carácter general, pero la verdad es que no os la puedo ofrecer. No sé qué decir como resumen, porque creo que en el fondo la vida y la obra de un arquitecto no tiene resumen; todo se ensaya. Unas cosas van bien y otras van mal; todo se está constantemente revisando y los éxitos y los fracasos se van readaptando a lo largo de la vida. Hay que aceptar que las dificultades de la profesión son precisamente las grandes garantías de seguir en los esfuerzos de investigación. Casi el único resumen que puedo ofrecer para los futuros arquitectos, para el futuro de los jóvenes arquitectos es: intentar encontrar en cada proyecto algo que nos sirva como experiencia para seguir adelante. Os deseo mucha suerte y que tengáis ese espíritu de experimentación sucesiva y sedimentada. Aceptad los fracasos pero que sean los menos graves y, sobre todo, en la medida de lo posible, los más llevaderos y los más aleccionadores. Muchas gracias.

Pamplona, diciembre de 1999

colección **lecciones/ documentos de arquitectura**

números publicados

1. *Sobre la génesis del proyecto*. A propósito del nuevo edificio de bibliotecas de la Universidad de Navarra. Javier Carvajal Ferrer. Febrero 1997.
2. *Mi visión de la arquitectura*. Julio Cano Lasso. Junio 1997.
3. *El oficio del arquitecto*. Fernando Redón. Noviembre 1997.
4. *Dos conferencias sobre mi obra*. Carlos Sobrini. Febrero/Mayo 1997.
5. *Obra construida*. José Antonio Corrales. Noviembre 1998.
6. *Cincuenta años después*. César Ortiz-Echagüe. Noviembre 1999.
7. *Arquitecto, crítico y profesor*. Federico Correa. Noviembre 2000.
8. *Realismo, urbanidad y fracasos*. Oriol Bohigas. Diciembre 1999.