

Construir sobre lo construido. Rafael Moneo

Transcripción de la conferencia celebrada el 20 de Febrero del 2004 en la sala de actos del CoAC – Tarragona con motivo de la lectura del acta del concurso de ideas para la ampliación de la actual sede colegial.

Quiero agradecer a Jordi Bergadà, y en su nombre a todos, el darme la oportunidad de volver una vez más a esta casa, a la que vuelvo siempre con gusto. Me alegra el pensar que la superficie que necesita el Colegio se va a conseguir añadiendo algunas de las casas adyacentes, extendiendo así lo que fue la intervención hace años, cuando se construyó el Colegio sobre lo que habían sido las casas del Canónigo Canals. La complejidad del suelo de Tarragona se pone de manifiesto en la arquitectura del Colegio, arquitectura sencilla, bajo tantos puntos de vista, pero al mismo tiempo no ajena a la densidad histórica que la ciudad de Tarragona tiene.

Voy a hacer una introducción muy corta pero algo debería decir, antes de pasar directamente a presentar algunos de mis últimos trabajos, a propósito del significado que tiene "construir sobre lo construido", el título que he dado a lo que va a ser esta presentación. Pienso que es absolutamente pertinente, teniendo presente lo que es esta casa y cómo ha sido este día de trabajo en el jurado del concurso para ampliar el Colegio. "Construir sobre lo construido" sigue siendo uno de los quehaceres primordiales del arquitecto y hasta me atrevería a decir que es uno de los que mejor definen su actividad. Hablar de "construir sobre lo construido", reflexionar sobre lo construido, lleva también a pensar inmediatamente en lo que son los intereses de la arquitectura hoy, intereses que cabría calificar como radicalmente opuestos a una tal alternativa. El arquitecto que seguramente ha expresado

con mas claridad la situación en la que nos encontramos hoy, Rem Koolhaas, ha dicho alguna vez algo así como "donde no hay arquitectura todo es posible, donde hay arquitectura nada puede hacerse". Rem Koolhaas se sitúa en una posición deliberadamente crítica y deliberadamente opuesta a utilizar lo construido como punto de partida, diciéndonos simplemente que la arquitectura –lo construido– es un lastre, algo de lo que hay que desprenderse, dado que toda construcción supone el establecer barreras, dado que toda arquitectura hay que entenderla como una censura. Y así, si uno toma el libro, muy manejado pero muy poco leído, –S, M, L, XL– encontrará en él muchos textos sintéticos y claros al respecto. Si uno lee, por ejemplo, las páginas que Rem Koolhaas tiene dedicadas al muro de Berlín –que para él es el paradigma de lo que significa construir– se entenderá cómo y por qué llega a la conclusión de

que la arquitectura, toda construcción, limita la voluntad y el deseo de manifestarse con la libertad. El mundo que hay a nuestro alrededor es hoy tan distinto al del pasado que hay que hacer un esfuerzo para que la arquitectura se despoje de todo lastre, de todo lo que fueron los ideales de la arquitectura del s. XX, para llegar a ser capaces de hacer una arquitectura próxima y hermana de todo el nuevo mundo en que vivimos. Se trataría, por tanto, de rescatar el "zeit geist" perdido. Y sin embargo, satisfacer este propósito, que puede entenderse como la agenda y el "desideratum" de las tendencias arquitectónicas hoy, no es tan fácil: los atributos que refleja la condición cambiante de la pantalla del ordenador difícilmente pueden darse en la arquitectura que, por su misma condición, por su misma substancia, es estática. Vivimos bajo la influencia de una arquitectura que en su inmanencia

nos hace respetar el pasado, nos hace vivir con normas y códigos heredados. Por otra parte, los arquitectos deben atender a los programas y respetar los presupuestos, lo que implica que la arquitectura, por su propia naturaleza, se resista a convertirse inmediatamente en aquellas atractivas imágenes que nos ofrece el ordenador. Lo construido obliga a admitir la continuidad con el pasado, una continuidad que tiene que resolverse en términos arquitectónicos y que es lo que me parece que he tenido ocasión de comprobar en estos últimos trabajos que presentaré ahora, en los que, por no sé bien qué razones, se ha exacerbado la presencia del pasado. Continuidad que, sin embargo, no siempre se establece en términos contextuales, en términos de completar el marco de actuación existente, sino en términos de entender el proyecto, su especificidad, desde una estricta clave arquitectónica implícita en la asunción de la realidad existente.

De modo que voy a pasar, sin más preámbulos, a presentar cinco proyectos que confío aclaran los términos de lo que ha sido la introducción: el proyecto del Archivo del Reino de Navarra, las Bodegas de Arinzano, la Biblioteca para la Universidad Católica de Lovaina –los tres proyectos muy ligados a esta condición que da título a esta presentación "construir sobre lo construido"– y por último la Maternidad de O'Donnell en Madrid, que es una obra recién terminada, y la Catedral de los Angeles, así como una obra que en cierto modo la anticipó, la obra que yo tenía en los tableros cuando recibí el encargo de la Catedral, el proyecto del Ayuntamiento de Murcia.

A > ARCHIVO REAL Y GENERAL DE NAVARRA

El primer proyecto es el Archivo del Reino de Navarra en Pamplona. Esta imagen simplemente pretende mostrar la posición que el edificio tiene en la ciudad. (A1) El Arga, la meseta, Pamplona es una ciudad de fundación romana, a la que se añadieron en la Edad Media dos "burgos" periféricos y la Navarrería. La Catedral siempre estuvo en uno de los puntos más altos de la meseta que domina el Arga y en otra de las cotas altas se emplazó el Palacio Episcopal, que más tarde pasó a ser Palacio de los Reyes de Navarra. Como tal se utilizó hasta principios del siglo XVI en que Navarra quedó anexionada a Castilla, entonces se dismantelaron las torres y pasó a ser la sede de los Virreyes. El virreinato se mantuvo hasta principios del s. XIX, pasó entonces a ser la Capitania, la sede del Gobierno Militar. Pamplona es una ciudad amurallada, una ciudad de defensa frente a los Pireneos, como Jaca, como la Seo de Urgell. El palacio gótico pasó así a convertirse en un caserón barroco, tal y como muestran las imágenes, ocupándolo los militares hasta 1970-72. (A2) A partir de entonces quedó abandonado. En cuanto que Gobierno Militar, allí vivía Emilio Mola cuando proclamó el Alzamiento del 36 en connivencia

con Franco. Cabe decir que por exorcizar lo que había sido aquella casa se dejó convertir en ruina, en la que cabía distinguir sin embargo un patio, las dos viejas crujeas góticas, las pilstras de principios del siglo XVI... como puede verse en las imágenes, una completa ruina. (A3, A4) El encargo lo recibí a principios de los años noventa, en el 1992-1993 aproximadamente, y entonces el dilema que se nos plantea es el siguiente, ¿qué se hace con esto? ¿Se hace una restauración convencional que implica el ir substituyendo uno a uno los sillares, recuperando los huecos? O ¿se intenta un camino diverso? Opté por esta segunda opción, bastante más radical, que ha sido la siguiente: los restos góticos los hemos literalmente forrado con un sillarejo de 20 cm de espesor, de manera que todos esos contrafuertes que, como hemos visto en las imágenes estaban deteriorados y destrozados, han pasado a mantener la misma forma pero a presentársenos con una "labra" nueva. La nueva construcción –el Archivo, propiamente dicho, un volumen que completa los restos góticos existentes– queda forrado por un paramento ventilado de piedra de Mendillorri, término próximo a Pamplona. (A5) El conjunto tiene algo de lo que eran los palacios medievales, si se entiende la nueva construcción como una singular torre del homenaje.

(A6) La puerta de entrada, de finales del siglo XVI, se ha mantenido como estaba, así como las pilstras de las que les hablaba antes. El claustro ha quedado cerrado por una membrana de vidrio. La torre del homenaje –torre de Babel que se organiza componiendo los recintos que albergan los documentos alrededor de un patio– está acompañada por una construcción más desinhibida y más moderna que se utiliza para laboratorios. Los espacios medievales, uno ha pasado a ser salón de actos y el otro sala de lecturas. La torre del homenaje se ha segmentado –por razones de seguridad– y está servida por una rampa y por un sistema de escaleras y ascensores, como bien puede verse en la planta. (A7) Del edificio antiguo se ha rescatado también, tan estrictamente como ha sido posible, el tejado, construyéndose un tejado de piedra –tejados frecuentes en la arquitectura gótica– y la torre del homenaje de nuevo, volumen organizado, a modo de molinete que sería capaz de crecer sobre el eje vertical indefinidamente en ambas direcciones. (A8) La decisión tomada ha dado buenos resultados y, en mi opinión, tiene un cierto interés el usar la misma piedra, la piedra de Mendillorri, labrada cuando está envolviendo la construcción medieval y cortada cuando está

recubriendo las paredes de hormigón de la zona de archivo. La misma piedra da lugar a un eficaz encuentro dialéctico en el que la aparente naturalidad de los sillares contrasta con la artificialidad casi de tela de camuflaje que tiene la piedra cortada. Sección por la puerta de entrada. El pórtico a la manera de Covarrubias y la torre "infinita" del archivo, que incluye la rampa de la que hablábamos, rampa que permite el movimiento rodado y que recuerda la rampa que lleva a lo alto de la Giralda en Sevilla. (A9) Más o menos tiene las mismas dimensiones. La rampa alude a una torre que pudiera no tener fin. Una imagen de la cubierta de piedra. Se ha procurado dotar a los huecos de la dimensión que requiere un edificio público, en contraste con los que corresponden a los laboratorios, citados anteriormente. El edificio tiene una notable presencia desde el meandro del río. La ciudad se ha encontrado con un edificio gótico que tenía escondido y que ahora aparece como algo inesperado. El edificio completa el perfil de la ciudad reforzando el valor que tuvo la topografía en su origen. (A10) La planta de cubiertas. (A11) El claustro, con tres robles, ahora diminutos, pero que un día se convertirán en una masa frondosa. (A12) El claustro tiene

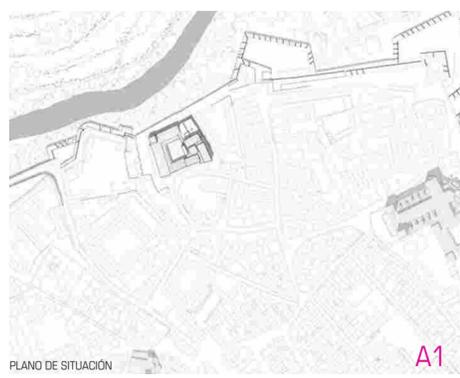
una buena orientación. La foto responde a un día oscuro pero realmente es una zona extraordinariamente bien soleada en los días fríos de invierno de una ciudad como Pamplona. Una nave gótica intacta, en la que realmente no ha habido necesidad de hacer casi nada. Se utiliza como sala de exposiciones temporales, ofreciendo al público muestras de los distintos tipos de documentos que tiene el Archivo. (A13) Sala de Lectura, de dimensiones realmente generosas y gratas, en la que poco hemos hecho, nada más forjar con un entrevigado de hormigón, algo no muy distinto a lo que hay aquí en la habitación en que nos encontramos. (A14) Entrevigado que se ha pintado con pan de oro para que todo el edificio tenga algo que ver con esas ilustraciones "miniadas" de los libros de coro y de los libros de horas medievales. La inclinación que tiene la cubierta es la inclinación que tenían los hastiales de las dos naves góticas que se habían conservado. La escalera de torre del archivo/torre del homenaje, que sube así de modo infinito. La escalera erosionada en las esquinas donde se produce el corredor que conecta las tres áreas de almacenaje que cada piso tiene. (A15) Los pisos están al mismo nivel y es la espiral de la rampa la que va desarrollándose

verticalmente. Una de las aspilleras para permitir las visiones desde el corredor del almacenaje. Otra imagen del edificio en la ciudad. (A16) Es un edificio curioso, no sabría bien definirlo. Son sus implicaciones ciudadanas las que más interesan. Es un edificio que adquiere su pleno significado desde el perfil que la ciudad tiene desde el meandro del río y es entonces cuando la restauración o la remodelación, adquiere su significado. El edificio se manifiesta así en su plenitud desde la larga distancia. Pero es un edificio que, literalmente, queda prendido a lo construido y desde lo construido. Son pocas las decisiones, en términos de diseño, que se han tomado, pero son aquellas decisiones que, a mi entender, manifiestan cuáles son las prerrogativas del arquitecto. La presencia de la arquitectura existente no ha impedido la libertad del arquitecto a la hora de manejar la piedra. A mi entender, la arquitectura del edificio se resuelve en esa primera elección de la piedra, que lleva a tratar de muy diversa manera las dos áreas que configuran el edificio. Lo que no implica perder la condición unitaria garantizando su despliegue en planta. Pero su valor iconográfico, su impacto urbano, está gravitando desde esa primera elección ligada al distinto tratamiento dado a la piedra.

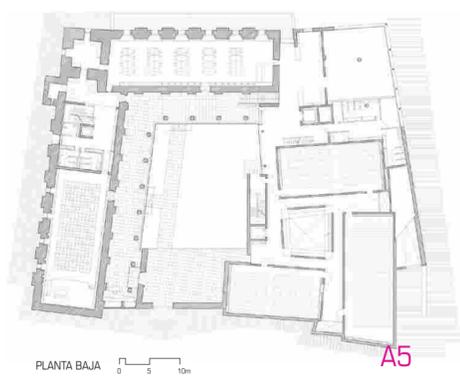


Archivo Real y General de Navarra
 Situación Pamplona
 Arquitecto Rafael Moneo
 Colaboradores Francisco González Peiró, Christoph Schmid, Eduardo Miralles, Juan Rodríguez-Villa, Borja Peña, Jacobo García-Germán, Fernando Izaola, Carla Bovio, Sebastián Guivermau
 Dirección de obra Rafael Moneo, Francisco González Peiró
 Estructura NB 35, Jesús Jiménez
 Instalaciones I y S Iturralde y Segúés
 Maquetos Estudio Rafael Moneo
 Constructor COPISA
 Fecha Sep. 1999-Jun. 2003

A6



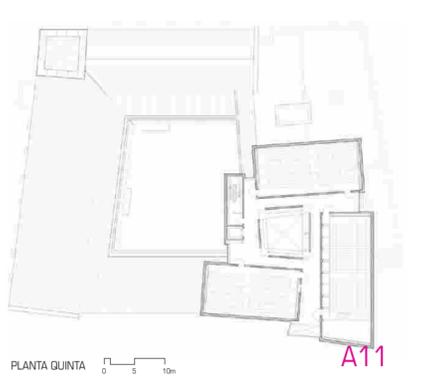
PLANO DE SITUACIÓN A1



PLANTA BAJA 0 5 10m A5



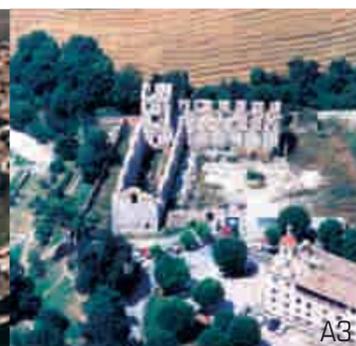
PLANTA SEGUNDA 0 5 10m A7



PLANTA QUINTA 0 5 10m A11



A2



A3



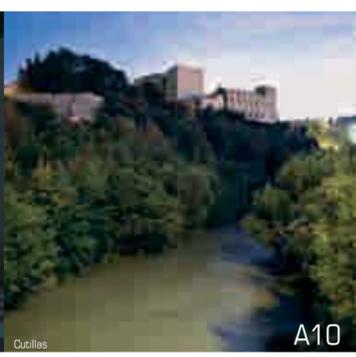
A4



A8



A9



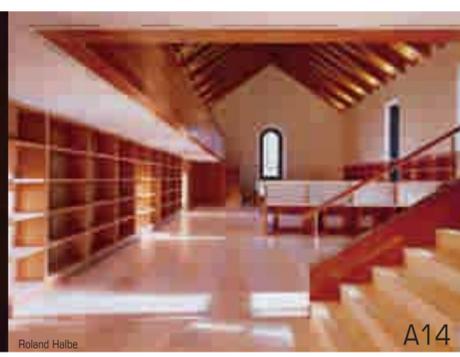
A10



A12



A13



A14



A15



A16

B > BODEGA EN ARINZANO

En Arinzano, a 35 km de Pamplona, en el camino hacia Estella, la familia Chivite compró esta propiedad a finales de los años 80. Un conjunto de construcciones agrícolas en las que no era difícil identificar las tres piezas históricas que tienen algún valor. Por un lado, una torre medieval oscurificada y enmascarada por toda una serie de almacenes y pabellones; por otro, una iglesia de principios del s. XIX y una casa señorial del siglo XVIII, un tanto oculta por construcciones posteriores. (B1) En el último cuarto del s. XVIII, Ventura Rodríguez construyó en Navarra dos obras importantes -una la fachada de la Catedral de Pamplona y otra el Acueducto de Noain- dando pie a la creación de una escuela de arquitectos influidos por la estética del neoclasicismo. Uno de esos arquitectos es el responsable de esta pequeña capilla. Una casa de señores del s. XVIII que queda todavía más oculta por las construcciones en torno. El Ega dibuja un meandro que deja protegida y oculta toda esa serie de construcciones que acabamos de mencionar ahora. El cultivo de los cereales va a dar paso al viñedo y tal transformación lleva a construir la bodega de la que vamos a ocuparnos ahora. (B2) La propuesta que hice, y que es la que se ha construido, fue limpiar todo lo que hay alrededor de estas arquitecturas: la torre tardomedieval del

s. XVII, la casa del s. XVIII, y la capilla de principios del s. XIX. Las viñas se extendían hasta envolver las construcciones antiguas, y estas construcciones antiguas quedaron literalmente enmarcadas por lo que va a ser la bodega. Un puente permite cruzar el río, se llega a una plataforma a poco elevada donde van a quedar emplazados los depósitos donde se produce la fermentación. (B3) En una nave de planta sensiblemente cuadrada se lleva a cabo la elaboración de los vinos y en la gran nave longitudinal que corre paralela a la ladera y que se desarrolla en dos niveles, encuentran su albergue las barricas, por un lado, y, por otro, es el lugar en el que se almacena el vino embotellado. Termina esta serie de construcciones en una pequeña oficina y en una sala de catas desde donde se domina la visión del espacio abierto en torno a las tres construcciones históricas. (B4) Dominar todo ese mar de barricas es lo que se pretende. El hormigón es un hormigón coloreado con un árido de río y luego chorroado a la arena de modo que adquiere una condición casi pétreo, natural. Este proyecto me interesa como ejemplo de continuidad en el tiempo y la respuesta que se da a lo construido es hacer que la nueva construcción, la bodega, se convierta en marco de lo existente.

en el paisaje de una construcción potente. La bodega, por otra parte, queda hundida en el suelo. Bajo los tanques de fermentación están las prensas que recogen los hollejos, en ellas se someten las uvas a un segundo prensado. Visión aérea de la bodega: cubiertas de cobre y muros de hormigón coloreado. (B6) El campo es muy hermoso: hay encinas, hay chopos, sauces y fresnos sobre el río. (B7) El interior, en el que la estructura de hormigón se remata con unas cubiertas siempre de madera. (C8, C9) Unas cubiertas de madera que se hacen todavía más importantes en la nave de barricas, dominadas por un andador que conecta la sala de catas con lo que es la elaboración y que permite al visitante dominar la bodega desde el mismo. (B10, B11) Dominar todo ese mar de barricas es lo que se pretende. El hormigón es un hormigón coloreado con un árido de río y luego chorroado a la arena de modo que adquiere una condición casi pétreo, natural. Este proyecto me interesa como ejemplo de continuidad en el tiempo y la respuesta que se da a lo construido es hacer que la nueva construcción, la bodega, se convierta en marco de lo existente.

C > BIBLIOTECA EN LOVAINA

Digamos que el edificio anterior se produce de un modo periférico, explorando y explotando la periferia -hemos hablado de marco- en tanto que aquí, sin embargo, se trabaja sobre lo construido siguiendo una estrategia que sería exactamente la opuesta: ocupar el centro y desde el centro dinamizar los elementos antiguos, la arquitectura con la que se trabaja. Ésta es una biblioteca universitaria en Lovaina y es resultado de un concurso entre cuatro arquitectos. Los restos de un Monasterio Celestino, un orden raro, poco conocida en nuestras latitudes, que configuraban un pequeño claustro. La iglesia había desaparecido por completo y estaban en pie todavía toda una serie de dependencias rotas y cabe decir que distorsionadas por la apertura de una nueva carretera local. (C1) Éstos eran los datos de partida. Tener presente que el proyecto anterior nos permite entender cuán importante en arquitectura son las decisiones primeras y la definición de las estrategias constructivas que van a dar sentido a todo lo que se haga después. En este caso, la ocupación del centro da pie a completar el claustro e introduce en lo construido una condición bifronte. (C2) Por un lado, por dentro, se convierte en elemento que activa y transforma la condición

estática del claustro al invadirlo con energía un volumen convexo y, por otro, por fuera, ecos cóncavos que proceden del espacio convexo mencionado, se convierten en paramentos que acogen y que reciben a las gentes que vienen a la Biblioteca desde la carretera y desde el campus. (C3) La verdad es que el gesto arquitectónico es decidido y simple. Es un proyecto en el que la planta prevalece. (C4) Un proyecto en el que la planta genera el edificio. Una planta flexible y fluida que establece una relación de diálogo directo con la condición quebrada y ortogonal del antiguo claustro. Las crujiás del antiguo refectorio próximo al claustro se convierten en salas de lectura. Los muros que rodeaban al monasterio con un techo plano van a ser zonas de anaqueles y estanterías y también de lectura. El cierre del claustro da lugar a toda una posición de lectores en una condición privilegiada de dominio, como desde el puente de un barco, de lo que es el claustro. El área de recepción en la que se incluyen aseos, taquillas y todas las dependencias anejas. Las crujiás restauradas dan pie a instalar en ellas las oficinas para los bibliotecarios, etc. Los aparcamientos para coches y bicicletas y un resto de un muro que hemos sido incapaces de demoler y que ha quedado ahí como rastro impuesto

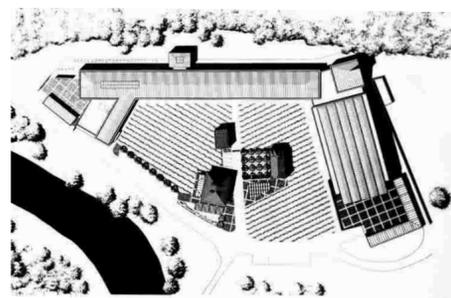
por los arqueólogos que no han consentido que la rotonda se produjese con mayor libertad. Desde el interior se ve un árbol centenario. (C5, C6) El claustro tiene una escala diminuta. Estas arquitecturas definen el modo en el que los ocupantes se relacionan con el medio exterior. Deliberadamente el encuentro entre la piedra caliza, parecida a la de Pamplona, se activa con el blanco de los paramentos no muy lejanos a los que usaba la arquitectura racionalista, a la que sin duda se está refiriendo la propuesta que hemos hecho. (C7) Es un edificio modesto en sus materiales. Las zonas cóncavas del piso alto son también ámbitos para la lectura. (C8) El claustro del refectorio es de una escala diminuta, algo menos de 4 m de crujiá. La pared existente configura el edificio sobre la carretera y se ha construido también un sótano iluminado cenitalmente mediante luces laterales que dan un cierto interés espacial al mismo. (C9) La relación mediante un hueco establecido entre estos dos niveles potencia la presencia del refectorio desde ambos. Imagen de los lucernarios. Me interesa señalar la proximidad y el parentesco entre Lovaina y el proyecto de las bodegas de Arinzano: en Arinzano la construcción nueva se produce como marco y como estructura envolvente, en tanto que aquí la arquitectura antigua se dinamiza desde el centro.



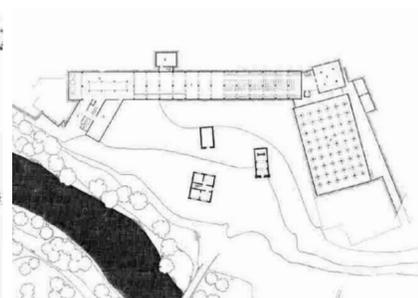
Bodega en Arinzano
 Situación: Arinzano, Navarra
 Arquitecto: Rafael Moneo
 Colaboradores: Michael Bischoff, Collette Creppell, Belén Hermida, Francisco González Peiró, Mariano Molina, Eduardo Miralles, Julio Oloriz, Pedro Elicaz
 Dirección de obra: Rafael Moneo, Francisco González Peiró
 Aparejador: Joaquín Aliaga
 Estructura: Jesús Jiménez Cañas
 Constructor: ACR Construcciones
 Fecha: 1998-2001



B1
 B5
 B7

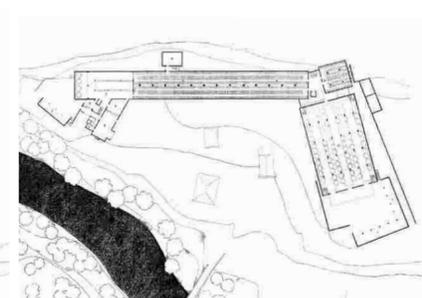


PLANTA CUBIERTAS



B2

PLANTA BAJA



PLANTA PRIMERA

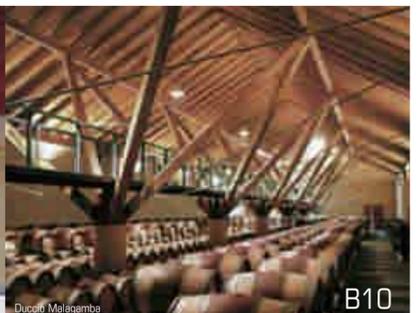
B4



B8



B9



B10



B11



Duccio Malagamba

C3



Duccio Malagamba

C5

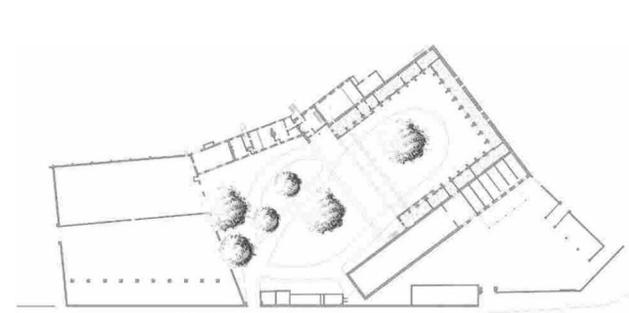


Duccio Malagamba

C6

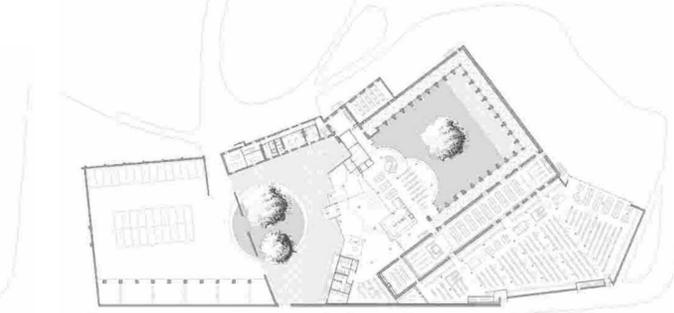


Biblioteca en Lovaina
 Situación: W. De Croÿlan, 6 3001 Heverlee (Leuven)
 Arquitecto: Rafael Moneo
 Colaboradores: Filip De Wachter, Eduardo Miralles, Christoph Schmid, Mariano Molina, Sandra Domínguez, Blanca M. Hernández, Pedro Elicaz, Tania Urvois, Ana Greco
 Dirección de obra: Rafael Moneo, Francisco González Peiró
 Estructura: Technum
 Instalaciones: Technum
 Maquetas: Estudio Rafael Moneo
 Constructor: COPISA
 Fecha: Mayo 2000



ESTADO PREVIO 0 15 30m

C1



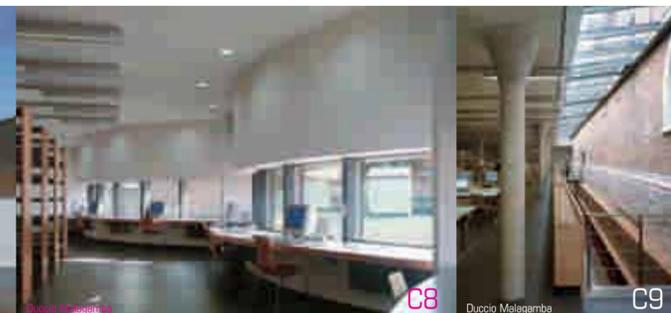
PLANTA BAJA, ESTADO FINAL 0 15 30m

C4



Duccio Malagamba

C7



Duccio Malagamba

C8

Duccio Malagamba

C2

D > MATERNIDAD DE O'DONELL

El proyecto que vamos a ver ahora está otra vez ligado a lo existente, todavía si se quiere de una manera más pregnante y más urgente, dado que esta arquitectura hospitalaria apenas si da pie a contar con la estética. Es una arquitectura que obliga al respeto del programa, a los dictados de quienes conocen como se actúa, sean médicos o especialistas en hospitales.

Se trata de un proyecto en colaboración con el arquitecto José María de la Mata, que es especialista en hospitales. Un gran complejo hospitalario de los años 60 -el Gregorio Marañón de Madrid- que ocupa tres manzanas en un área en la que tradicionalmente se han emplazado instituciones. Hospitales de los 60, de los 50 y de los 30. Casas de misericordia todavía más antiguas, de principios de siglo. O'Donnell era, a principios del s. XX, la periferia del barrio de Salamanca, no lejos del Retiro, en la salida de Madrid hacia Vicálvaro, Vallecas y Barajas.

Nos propusieron construir en esta manzana. Teníamos que tirar en parte la vieja maternidad y construir un segmento nuevo de la misma, para luego demoler lo conservado y repetir la operación hasta conseguir un nuevo edificio. (D1) Si algún crédito se nos debe dar en este proyecto es que muy abiertamente dijimos que no podíamos construir si no se ordenaba toda la manzana. Accedieron a ello y esta manzana, que tiene 300 m. por 80 m., la drenamos proponiendo dos nuevas vías que no existían y que hacen más intensa la relación entre las calles Doctor Castelo y

O'Donnell. Conviene no olvidar la existencia de un hospital infantil construido el corazón mismo de la manzana en los años 50. La verdad es que era una situación insostenible. La Administración asumió nuestra propuesta y esta intervención urbanística es, cierto modo, aquello de lo que me considero más satisfecho: sin este nuevo planteamiento urbanístico hubiera sido imposible la construcción de la Maternidad. (D2) Consiente de que me estoy dirigiendo a una audiencia en la que predominan los arquitectos, el reconocer pronto que este proyecto nace de la planta, es poco menos que obligado. De una planta que, por otro lado, tiene como piedra angular y origen aquello que se llama unidad de enfermería. (D3, D4)

El único contacto que había tenido con la arquitectura hospitalaria había sido cuando, con Elias Torres y José Antonio Martínez Lapeña, trabajé en lo que fueron los comienzos del proyecto del Hospital de Mora de Ebro. Nos encontrábamos a mediados de los años 80. Yo marché a América y Elias Torres y José Antonio Martínez Lapeña asumieron la completa responsabilidad del proyecto. Pero alguna cosa hablamos ya hecho en planta y algo sabía de cuánto la estructura de un hospital arranca de la organización que se da a la unidad de enfermería. En este caso no podía darse esa condición de hospital en el campo que tiene el Hospital de Mora de Ebro y tuvimos que recurrir a una arquitectura extraordinariamente más compacta, a una arquitectura que claramente decide crear unas condiciones favorables para las habitaciones de los enfermos, que se

producirán todas en el interior, en tanto que el exterior, el contacto con la ciudad, el perímetro, va a estar ocupado por las actividades de los médicos. (D5)

Las unidades de enfermería se configuran alrededor de los núcleos que establecen los patios que, por otra parte, permiten que las habitaciones de los pacientes nunca tengan enfrente la ventana de otro enfermo. (D6) Lo que los pacientes y sus familias ven, son a las enfermeras, a los médicos, a las gentes moviéndose por los corredores. Nos encontramos con una arquitectura segmentada, fruto de mecanismos divisorios tanto más que ante una arquitectura procedente de mecanismos en los que la agregación prevalece. (D7) Es una arquitectura con la que me había enfrentado algunas otras veces en mi carrera, por ejemplo en el museo de Houston. Es una arquitectura a la que alguna vez he llamado arquitectura compacta, una arquitectura que pretende producirse con libertad aceptando las condiciones de borde y de perímetro. Cuando las habitaciones se producen a uno y otro lado del pasillo es preciso introducir un nuevo patio con proporciones diversas, como bien puede apreciarse en la planta. (D8) La orientación preferente de los patios es la sur, y me gustaría que los patios -unos y otros- se entendieran como elementos íntimamente ligados a la trama de corredores que define la estructura del edificio y esto no sólo en términos literales, constructivos, sino también en cuanto red que soporta el movimiento y, por tanto, responsable del buen uso que de la Maternidad se haga.

La habitación es para dos camas susceptible de transformarse en una habitación con cama y cuna de niño. Como ocurre en un hotel, la habitación es una pieza clave. En este caso baños, duchas, armarios, lavamanos de médicos, materiales en el acceso, puertas correderas, etc., son elementos diseñados con extremo cuidado, que adquieren definitivo protagonismo. A ellos deberá su carácter la habitación. De ahí que puede que sea oportuno el mencionar cuánto hemos buscado que la habitación tuviese una condición doméstica que haga un poco más llevadera las condiciones de vida "dura" que se dan en un hospital. (D9) La habitación se oscurece con unas persianas -casi a la mallorquina- de madera clara. (D10) Los muebles, que hemos tenido la suerte de poder diseñar, aluden también a las connotaciones de higiene que acompañan a los muebles "bauhausianos". Hemos puesto a prueba la flexibilidad de esta estructura, de esta planimetría, al hacer que un mismo edificio englobe dos hospitales, por un lado la Maternidad y por otro lado el Hospital Infantil. (D11) Es cierto que la neonatología se mezcla con las actividades de los médicos que atienden en la maternidad, pero también lo es que se trata de dos actividades médicas completamente distintas. Y así, si bien las plantas de hospitalización son casi idénticas, el hecho de que una esquina estuviera casi tres metros más baja que la otra, ha dado pie a que desde una esquina se acceda al hospital infantil y desde la diagonalmente opuesta a la Maternidad. Se trata de dos plantas completamente separadas, en tanto que los dos hospitales compartan las urgencias que se producen

en una planta sótano, iluminada por un sistema de patios, y la planta técnica donde están situados los quirófanos y los partitorios. Al observar la planta puede verse cómo al estar situados unos y otros en el perímetro puede darse un movimiento desde los partitorios a los quirófanos. (D12, D13) Convendría llamar la atención acerca del sistema de patios, que facilita y hace que esta arquitectura, nacida de la planta, sea capaz de atender a solicitudes muy diversas. Los patios llevan luz hasta los sótanos. La estructura creada por las plantas se activa, se transforma y se dinamiza con los patios, que hacen que el volumen tenga una gran viveza y diversidad. (D14) A valorar también la ayuda prestada al buen uso del edificio por el sistema de patios ingleses. (M15) El aparcamiento está organizado sin helicoides, habiéndose definido un sistema de rampas continuas. Los coches se aparkan sobre la rampa y las cuatro orientaciones que el aparcamiento tiene permite entradas y salidas, es en verdad un aparcamiento canónico.

La Maternidad es un edificio que algo debe al Kurssal. Es un edificio que confía su apariencia a un vidrio o luna que tiene espejo, acabado en un esmerilado, lo cual da al material una condición "nacarada" que a veces estaría próximo al metal. Se trata de un material extraordinariamente receptivo a cualquier cambio atmosférico que se produzca. Realmente es difícil de explicar y ver en las imágenes. Si alguno tiene curiosidad de pasear un día por Madrid lo podrá comprobar. El vidrio se utiliza dentro

y fuera de manera que en los patios el mismo tratamiento convierte el espacio en un ámbito abstracto que en ningún momento da pie a que uno tenga la sensación de encontrarse en un patio interior: el patio tiene la misma calidad plástica que tienen las fachadas. El patio de urgencias en el que coinciden madres y niños enfermos que van por caminos distintos, pero que disfrutan de servicios comunes de radiología. (D16) Aspectos tales como la señalización, la consistencia en el diseño de los detalles, etc., se ha tenido muy en cuenta y se ha procurado llegar con ellos hasta el final allí donde esto ha sido posible. (D17) En estas obras de gran escala, y desde la experiencia en L' Illa Diagonal, parte del estudio se desplaza a pie de obra. Y así esta obra estuvo atendida por 6 ó 7 personas trabajando en una caseta de obra todo el tiempo. En buena parte, la calidad de la construcción se debe a las gentes del estudio, que han estado a pie de obra ocupándose no tanto de tareas disciplinarias como de constructor como de ayudante en su trabajo, llegando a crear una situación de proximidad y de complicidad que hace que al final el trabajo se entienda como un empeño solidario: esto es algo que se alcanzó en este trabajo.

Hubiera tenido que poner punto final a mi intervención hoy aquí, si me limitaba a hablar del título dado a esta presentación "Construir sobre lo construido", pero Jordi Sardá me ha animado a que también presentase la Catedral, así es que lo voy a hacer lo más brevemente que pueda.

Maternidad de O'Donnell

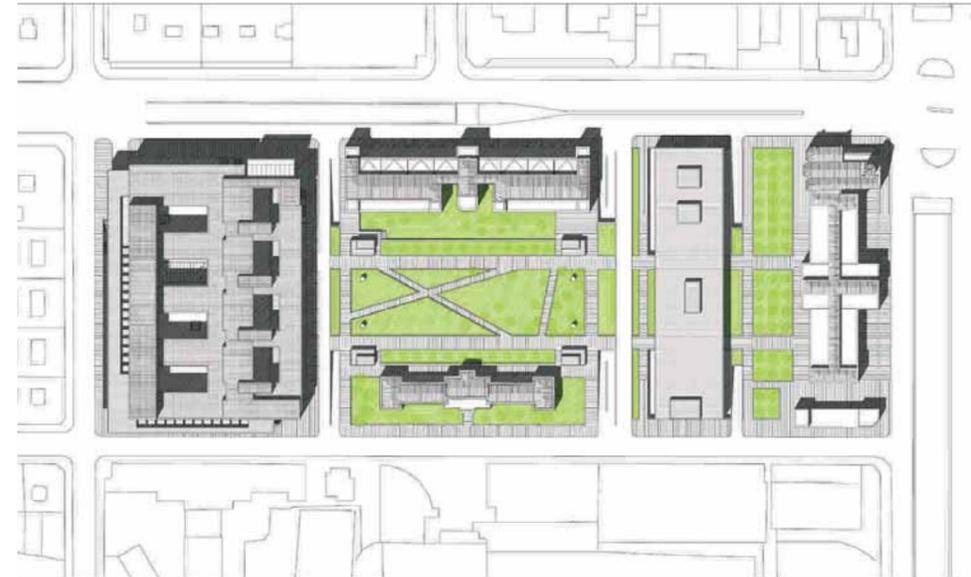
Situación: c/ O'Donnell, 48 Madrid
 Arquitectos: Rafael Moneo y José María de la Mata
 Colaboradores: Belén Hermida, Rafael Beneytez, Oliver Bieniussa, Carmen Díez Medina, Jacobo García-Serrada, José María Hurtado de Mendoza, Fernando Izaola, Francisco Padilla, Borja Peña, Sandra Pérez-Nieves, Pablo Perlado, Juan Rodríguez Villa, Christoph Schmid, Tara Solomon, Veronika Weisner, Santiago de Molina, Roger Pernas, Gabriel Doménech
 Aparejadores: Vidal Gutiérrez de Sando, Francisco González Peiró
 Estructura: Jesús Jiménez Cañas y Eduardo Gimeno Fungueiro, NB 35
 Instalaciones: Rafael Urculo Aramburu, Estudio de Consultores en Ingeniería de Instalaciones, S.A.
 Maquetas: Juan de Dios Hernández y Jesús Rey
 Constructor: UTE Maternidad (ACS/FCC)
 Fecha: Nov. 2000-2003



NIVEL +3 HOSPITALIZACIÓN PEDIÁTRICA 0 5 10m D4



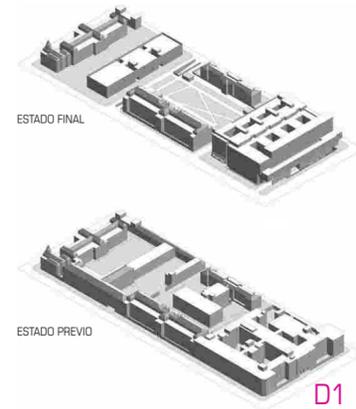
PLANTA N-1 ACCESO URGENCIAS 0 5 10m D16



ORDENACIÓN URBANÍSTICA 0 10 20 50m D2



PLANTA: HABITACIÓN TIPO 0 0.5 1m D9



ESTADO FINAL D1
 ESTADO PREVIO



D7 Luis Asín



D5 Duccio Malagamba



D6 Duccio Malagamba



D8



D10 Duccio Malagamba



D12 Roland Halbe



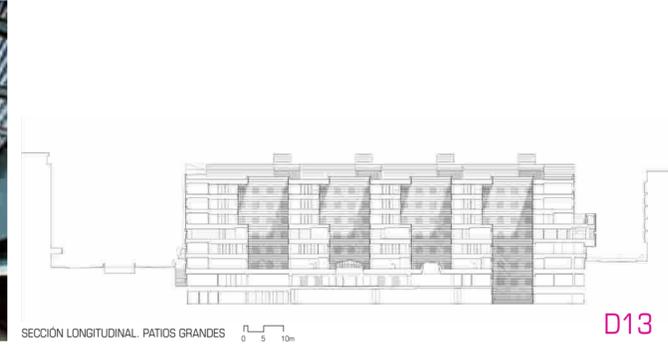
D14 Duccio Malagamba



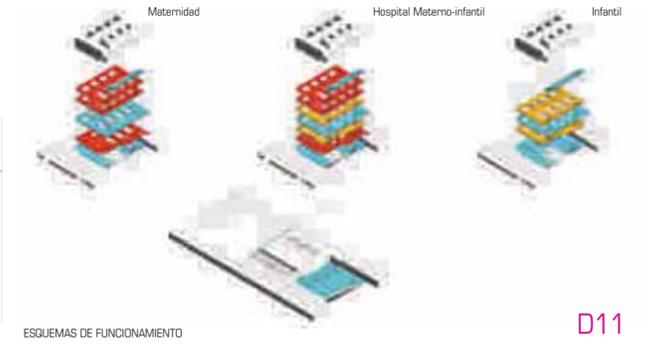
D15 Duccio Malagamba



D17 Duccio Malagamba



SECCIÓN LONGITUDINAL PATIOS GRANDES 0 5 10m D13



ESQUEMAS DE FUNCIONAMIENTO D11

F-> CATEDRAL DE LOS ÁNGELES

La vieja Catedral, construida en 1873, había quedado dañada por un terremoto. En principio se pensó en construir la nueva Catedral como un anexo a la antigua, utilizando el patio. Pero el costo de las reparaciones que había que llevar a cabo era tan alto y las dos Fundaciones que respaldaban la construcción estaban tan reticentes a gastar dinero en la restauración, que el Cardenal Mahoney decidió buscar un nuevo emplazamiento. Tras un laborioso proceso de selección, había recibido el encargo en junio del 96, siempre pensando que la nueva Catedral se construiría como una extensión de la antigua, pero la nueva situación cambió por completo el panorama. El Cardenal y los trustees exploraron el mercado –siempre pensando que la Catedral debía levantarse en el downtown– y en septiembre de 1997 visitamos con el Cardenal y los trustees toda una serie de solares. El solar en que se levantó la Catedral nos pareció a todos el más oportuno. En pleno centro de la ciudad, próximo a una de las dos grandes autopistas tan presentes en la vida de los “angelinos”, en concreto “Hollywood Freeway” y acotado por calles tan importantes como Grand, Temple y Hill. (F1) La parcela tenía la importancia suficiente para poder desarrollar el programa con cierta generosidad. El suelo en el que habíamos puesto los ojos era un suelo municipal y la Archidiócesis de Los Angeles lo compra a través de un procedimiento de

subasta urgente. De manera que si alguna otra oferta hubiera estado por encima de lo que en su día ofreció el Cardenal se le hubiera concedido el suelo, siempre que se hubiera movido en unas coordenadas respecto al uso no muy distintas a las nuestras. Y digo esto simplemente por ver cómo países no confesionales como EEUU pueden resolver este tipo de cuestiones con mucha más facilidad de lo que hubiera sido en un país como el nuestro, donde prácticamente puede decirse que hubiera sido imposible resolverlo tan expeditivamente. Los primeros croquis y maquetas, que llevé al Cardenal en noviembre del año 96 a Roma, reflejan como el proyecto nace de las condiciones urbanísticas del solar. Desde el principio me pareció que debíamos construir la Catedral en la zona más alta de la parcela y si construíamos en la zona más alta de la parcela la casa del Cardenal y el centro parroquial deberían asomarse a Hill dejando un espacio abierto que permitiese –algo muy importante en un templo como éste– que la transición de la vida diaria a un espacio sagrado se produjese no de un modo abrupto, sino con una cierta gradualidad. (F2) Claramente la Catedral debía estar en lo alto, pero si estaba en lo alto y dejábamos un espacio público abierto para festividades y ceremonias –o disponible para alguna futura construcción– entonces si esta iba a ser la posición de nuestra Catedral, el acceso no podía coincidir con la

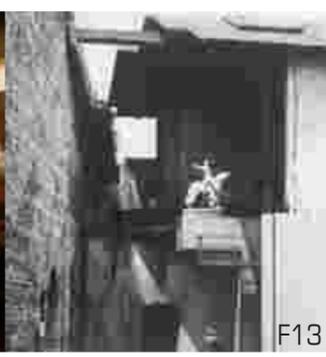
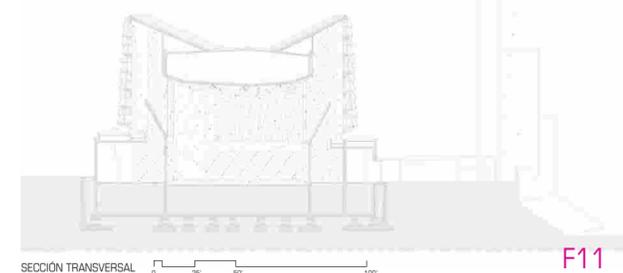
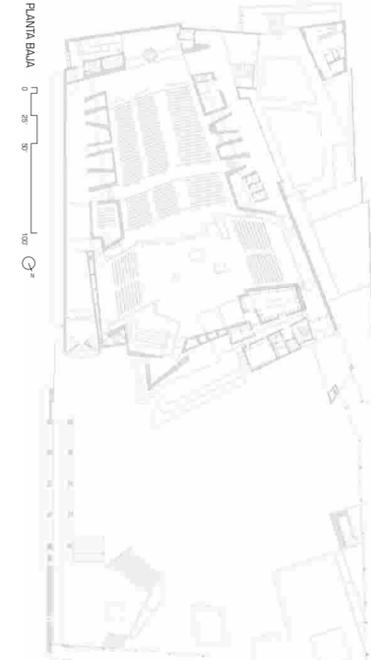
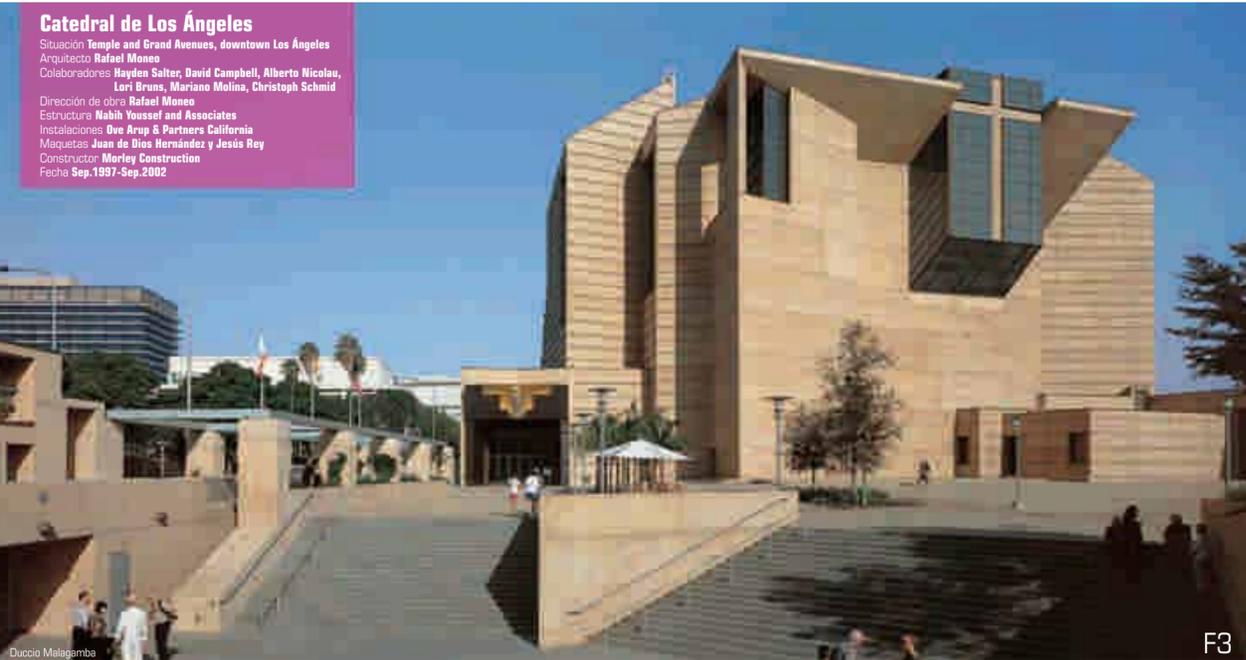
cabecera de la Catedral, tal como yo pensaba que debía estar orientada: en efecto, me interesaba orientar la Catedral mirando a Roma, una posición, si se quiere, convencional, pero que en todo caso ha sido una costumbre invertebrada: desde los primeros tiempos de la Iglesia, la orientación de los templos ha reflejado el ecumenismo y universalismo de la religión católica, y de ahí el interés que para mí tenía el respetarlo. Así que pasé a ser más estricto en reclamar los usos y costumbres tradicionales que el propio Cardenal. (F3, F4) Se produce un espacio abierto a la manera de los espacios de los patios/plazas de las Misiones, complejos en los que la vida se desarrolla en el interior de un perímetro que establece claramente la condición de recinto que las Misiones tienen y que está presidido por la iglesia. Apareció así esta respuesta arquitectónica que explicaré ahora: esta planta, que puede que sea el momento más singular de esta arquitectura. (F5) Admitiendo que el acceso se va a producir desde el este y la coincidencia con la cabecera de la iglesia, el procedimiento que se arbitra para resolver tal problema es entrar lateralmente desde los deambulatorios, lo que lleva a que las capillas se coloquen sobre estos deambulatorios. (F6) Se invierte así la posición tradicional de las capillas, que no se abren sobre la nave central sino sobre los deambulatorios. Los deambulatorios, por tanto, a modo de filtro desde los que se alcanza el baptisterio y desde

él la visión completa de la nave. (F7, F8) Se contempla, entonces, un espacio fugado, un “in crescendo” dramático que culmina en la cruz y que lleva a recuperar la visión global de Catedral y a recuperar la percepción del esquema cruciforme de la planta, aspecto, a mi entender, tan importante como el ya mencionado de la orientación. Todo esto viene ligado al problema de la luz. Buscaba experiencias que algo tuvieran que ver con lo que había entendido advertir en aquellos espacios a los que cabía calificar como de sagrados. (F9) Espacios que para mí estaban ligados a experiencias vividas en las iglesias bizantinas, románicas, en algunos momentos de la arquitectura barroca, cuando la maestría en el manejo de la luz lleva a confundir la experiencia mística con la percepción de la arquitectura. (F10) Experiencia que pocas veces se da en la arquitectura contemporánea, siendo quizás Ronchamp la excepción más clara. Todo eso estaba gravitando sobre mí. Tenía esos espacios como más próximos a lo que yo entendía como espacios sagrados que el propio San Pedro de Roma, la Catedral de Toledo o la de Sevilla, que son unos espacios extraordinarios en términos arquitectónicos, históricos y sociales, pero a los que no me atrevía a calificar de sagrados. Quería que la Catedral tuviera una singular atmósfera luminosa pero que no descubriese cuáles eran las fuentes de la luz, las ventanas. Y de ahí que el mecanismo al que fuimos a parar fuese una membrana de vidrio

que esconde otra de alabastro. (F11) Esa membrana de vidrio introduce la luz en las capillas laterales y en la nave de la Catedral que culmina en el presbiterio, sin que la fuente luminosa se haga evidente. La experiencia de las iglesias bizantinas está presente, tal y como decía, en el origen de este proyecto. Dicho de otro modo, en este proyecto se acude al conocimiento, a la experiencia que se tiene de los espacios a los que podemos calificar como de sagrados. (F12) En la Catedral debe poderse tanto celebrar los rituales –algo que está ligado a la historia– como de establecer las condiciones de soledad radical que nos permiten sentirnos próximos a lo trascendente. La llegada al baptisterio y la visión, casi como de “Te Deum”, que lleva a culminar el espacio en esa cruz que va a tener valor ambivalente dentro y fuera de la Iglesia. Quizás hubiera que mencionar ahora cuánto estuvo siempre presente en el proyecto de la Catedral la ventana de Carlo Scarpa en el Museo de Verona, en la que un caballero se proyecta hacia el exterior, propiciando una visión de la pieza de escultura doble. (F13) Los espacios de las capillas laterales iluminadas por luz cenital, un guiño un tanto oblicuo a Le Corbusier: el retablo barroco comprado por el Arzobispo Cantwell de Los Angeles en Ezcaray, en el año 1934, que es quizás la pieza de arte religioso de más valor en la iglesia. (F14) Y puede que sea el momento de decir que no hemos tenido mucha fortuna con las

obras de arte. El Cardenal tenía muy claro que no quería sorprender las expectativas de feligreses que proceden de culturas modestas, nada sofisticadas. (F15) De hecho el cliente no era nada sofisticado y de ahí que el arte incorporado a la Catedral pueda tacharse de convencional, si se quiere, poco incisivo. (F16) La planta de conjunto ayuda a pensar en la “inversión” de la posición de las capillas, lo que, tipológicamente, constituye el aspecto de más interés de esta arquitectura. Los interiores de los deambulatorios que de vez en cuando dejan ver y anticipar lo que va a ser el interior de la nave. (F17) Se hicieron decenas de modelos y maquetas que permitieron entender bien esta arquitectura maciza, de muros de hormigón envueltos en ese diafragma de vidrio y alabastro que crea esa atmósfera luminosa, envolvente, capaz de ayudarnos a entrar en contacto con lo sagrado, con lo más profundo de nuestro ser. Sin duda, esta Catedral estará muy presente en la vida de aquellas comunidades de inmigrantes que convertirán este lugar en algo suyo, en un islote de tierra propio, en el océano de una ciudad como Los Angeles.

Catedral de Los Angeles
 Situación Temple and Grand Avenues, downtown Los Angeles
 Arquitecto Rafael Moneo
 Colaboradores Hayden Salter, David Campbell, Alberto Nicolau, Lori Bruns, Mariano Molina, Christoph Schmid
 Dirección de obra Rafael Moneo
 Estructura Nabih Youssef and Associates
 Instalaciones Die Arup & Partners California
 Maquetas Juan de Dios Hernández y Jesús Rey
 Constructor Marley Construction
 Fecha Sep.1997-Sep.2002



E -> AYUNTAMIENTO DE MURCIA

Antes de empezar con la Catedral, convendría establecer cuáles eran los parámetros estéticos en los que me encontraba cuando en el año 1996 se me hizo el encargo de la Catedral de Los Ángeles. Así es que voy a pasar rápidamente por el proyecto del Ayuntamiento de Murcia. El vacío que se había producido tras derribar una casa, no contigua pero inmediata al Ayuntamiento, dejaba planteado el problema. (E1) La plaza es, sin duda, el espacio urbano de más calidad que la ciudad de Murcia tiene y el Ayuntamiento no hacía acto de presencia en ella y, más bien cabe decir que, al asomarse al río, daba la espalda a tan singular espacio. Se nos pidió cerrar la plaza construyendo un edificio para el Ayuntamiento y se nos encargó también el proyecto de ordenación de la plaza. La plaza se nos presentaba como las plazas romanas que dibujaba Piranesi, prevaleciendo en ella la fachada de la Catedral barroca y el Palacio del Cardenal Belluga. (E2) Sólo con plantear un pavimento oscuro, un pavimento de basalto, en el que unas bandas de travertino dibujaban cuarteles y daban sentido a las conexiones obvias que se producían entre los edificios,

se hicieron los primeros dibujos. Digamos que, desgraciadamente, estos dibujos no transmiten algo que sin embargo es muy importante y es que esta plaza está ligeramente excavada en forma de patena. Esta operación que deprimía el pavimento y daba a los edificios una posición preeminente que, sin duda, tuvo en su día la fachada de la Catedral, se iba a conseguir mediante el pavimento cóncavo a que nos hemos referido, en el que se definen directrices que ayudan a entender los niveles y a conectar Catedral y Palacio. Pero naturalmente lo valioso eran los edificios existentes y otra vez volvemos a construir sobre lo construido. Aquí no se construye tanto insistiendo en la proximidad, hasta llegar literalmente a construir sobre lo construido, sino que se construye valorando la presencia imperiosa de la fachada de la Catedral y del Palacio. (E3) No es tampoco una operación de estricta contiguidad, nuestro edificio nunca se va a medir conjuntamente con el otro, de hecho nunca los dos edificios se ven al mismo tiempo. (E4) Pero, sin embargo, la estructura que, a modo de retablo jerárquico, tiene la Catedral, es lo que se traslada a este edificio, donde el nuevo

retablo se configura de una manera más errática, por no decir anárquica, en la que uno advierte concomitancias musicales que parecen dar sentido a ese plano con voluntad de ser asociado con una partitura. (E5, E6) El retablo termina en una logia que pone de manifiesto la condición prismática de la fachada, que se incorpora al vivo y animado perfil que la ciudad tiene. ¿Podría este edificio ser de vidrio? Es la pregunta que tantas veces me he visto obligado a formular cuando se habla de la condición abstracta que la arquitectura tiene. (E7) ¿Es la arquitectura el resultado de manejar formas que son susceptibles de asumir cualquier tipo de material? O ¿están las formas asociadas a los materiales y cuando uno piensa en términos volumétricos y formales está también pensando en materiales concretos y específicos? Yo creo que sí. Siempre he defendido que no debería hablarse de *cardboard architecture*, como en algún momento ha hecho Peter Eisenman, para distanciarse de una arquitectura comprometida con los materiales. La arquitectura debe ser siempre –y no cabe otra alternativa– concreta y específica, comprometida con el uso de un material.

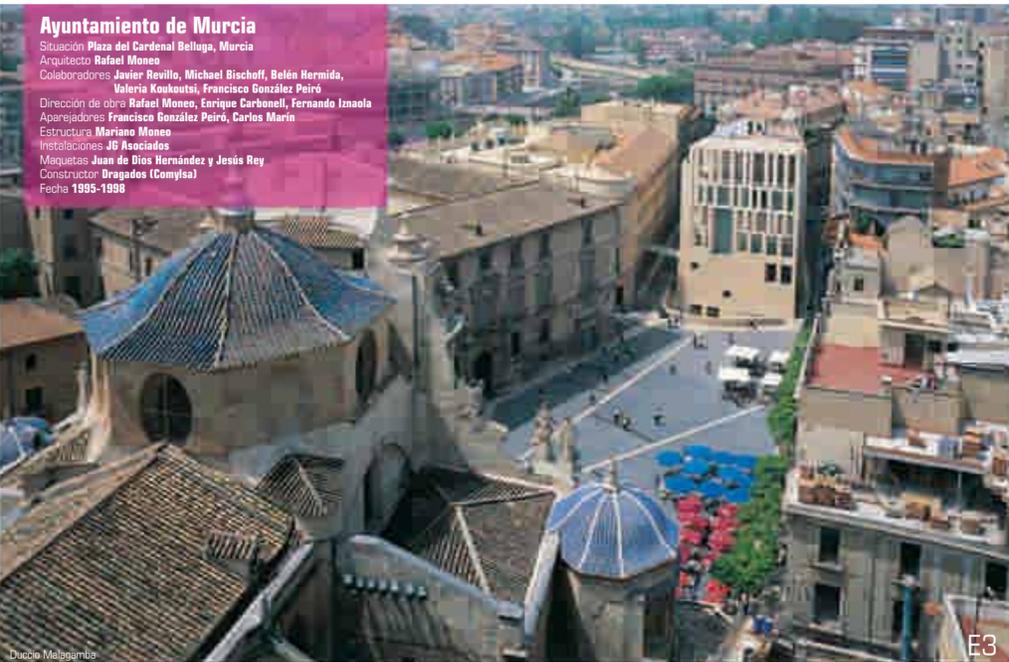
La condición substantiva que la arquitectura recibe del asumir un determinado material me parece muy importante. Y en ese sentido creo que nunca este edificio era un edificio capaz de soportar el reflejo o dispuesto a la transparencia, sino un edificio decidido a manifestar su estructura desde la opacidad de un material como la arenisca, no muy distinta a aquella que utilizan los arquitectos tarraconenses. (E8) Con seguridad que se trata de dar ocasión a la sociedad civil de asomarse a la plaza con igual autoridad y presencia que el Obispo. (E10) Una plaza que era prácticamente patrimonio de la Iglesia, se convierte también en una plaza en la que tiene cabida la autoridad civil, el Concejo de la ciudad. Y por ello es importante también el hacer notar que nunca se ha tratado de competir ni con la portada de la Catedral ni con la puerta del Palacio.

(E11) Siempre se ha evitado que así fuera, de hecho la puerta de entrada al nuevo edificio se produce lateralmente. El balcón del alcalde se sitúa a la misma altura que el balcón del Palacio Belluga. (E12, E13) Tal actitud de respeto se manifiesta al no dar entrada desde el mismo ámbito, desde la plaza; en efecto, se accede al nuevo edificio desde una de las calles laterales. Es un edificio que nace de la fachada y de ahí la importancia que se ha dado a la alineación del plano vertical que la define, que deliberadamente se aparta del arco que dibuja el patio hundido, vestigio del edificio desaparecido. (E14) La puerta se abre a lo que es el patrimonio de lo construido en la ciudad de Murcia. Y los elementos arquitectónicos de que se hace uso se manejan con libertad, desde la autonomía que cada uno de ellos tienen, bien sean ascensores, bien auditorios, etc. Los espacios intersticiales resuelven las circulaciones. Pero todo esto es secundario con relación a la importancia que la fachada tiene. (E15) El mundo en torno se ve de otro modo desde el filtro de la arquitectura: ésta es la sensación que se tiene desde la logia de nuestro edificio, que

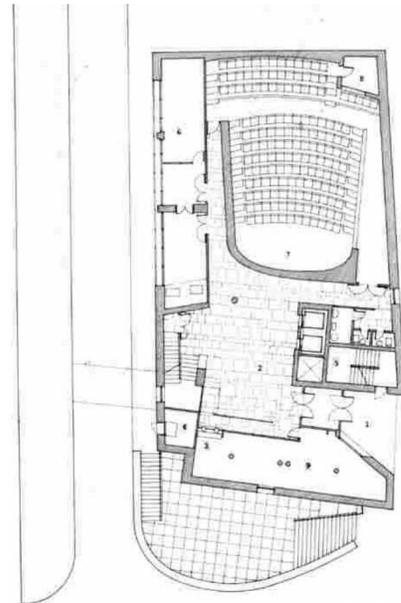
ofrece y propicia una visión completamente distinta de la que la ciudad tiene de sí misma ahora. (E16) Algo que, aunque parezca una arquitectura tan distante, está aprendiendo en Le Corbusier, quien ha explicado tantas veces que desde su arquitectura la visión del mundo se transforma y se ve de otro modo. La plaza deja un tanto sesgada la posición de nuestro edificio frente a esta condición tensa que se produce en el camino que lleva del Palacio a la Catedral. Valga pues este recordatorio de la arquitectura del Ayuntamiento Murcia, aquella en la que me encontraba inmerso cuando recibí el encargo de la Catedral de Los Ángeles, como preparación para entender lo que va a ser su arquitectura.

Ayuntamiento de Murcia

Situación Plaza del Cardenal Belluga, Murcia
 Arquitecto Rafael Moneo
 Colaboradores Javier Revilla, Michael Bischoff, Belén Hermida, Valeria Koukoutsí, Francisco González Peiro
 Dirección de obra Rafael Moneo, Enrique Carbonell, Fernando Iznaola
 Apercepciones Francisco González Peiro, Carlos Marín
 Estructura Mariano Moneo
 Instalaciones JG Asociados
 Maquetas Juan de Dios Hernández y Jesús Rey
 Constructor Dragados (Comysa)
 Fecha 1995-1998



E3



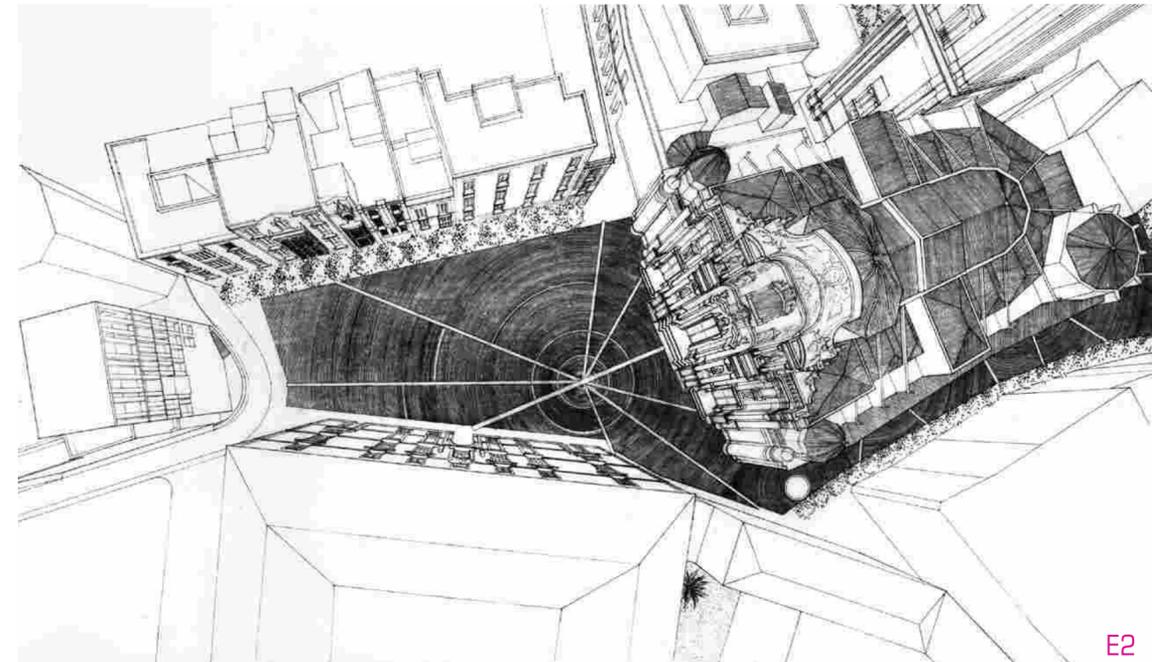
PLANTA BAJA

E15



PLANTA TERCERA

E7



E2



E1



E4



E5



E6



E8



E9



E10



E11



E12



E13



E16