

La mitología griega en un intento de entender la vida con todas sus complejidades inventó la historia de Belerofonte montado encima de Pegaso que le permitía cabalgar en las nubes y juntos vencer a Quimera. En esta alegoría, Pegaso, el símbolo de la inspiración, ayuda a Belerofonte a liberar el mundo de los males de Quimera, interpretados como las gélidas rígidas de la vida. De esta forma los griegos interpretaron las cuestiones de ¿qué es la inspiración? ¿dónde reside? y ¿cómo se puede comprender? A veces sólo es posible ser testigo del resultado y no del proceso completo. Los griegos llamaron «Pegaso» a lo inexplicable. En este número, fijándonos en el proceso creativo de varios arquitectos, nos acercamos a diferentes interpretaciones de la inspiración.

En el caso de Juan Navarro Baldeweg hemos planteado una serie de preguntas para tratar de descubrir cómo concibe él la «inspiración» y cómo se hace evidente en su propia obra. La actividad arquitectónica de Navarro Baldeweg la llama «oportunidad» para «encarnar el trabajo que se realiza en otra parte» y es uno de los resultados de la investigación y experimentación que uno hace a lo largo de su trayectoria. En sus explicaciones nos deja entender que su arquitectura es una arquitectura de temas. Dichos temas existen y han existido casi siempre en su universo o «habitación imaginaria» y son las constantes que aparecen en su obra —la lluvia, la luz, la gravedad... Es decir, los conceptos unificadores y universales que resaltan en su arquitectura, pintura e instalaciones a lo largo de su trayectoria artística.

Sin embargo, hay otro aspecto en la obra de Juan Navarro Baldeweg que es menos fácil de definir y es ese componente poético que hace de su arquitectura algo muy personal. En este sentido su arquitectura podría tener un paralelo con la obra del poeta William Carlos Williams, que intentó concebir el poema como objeto, como algo concreto creado de la interacción de palabras sencillas, pero construido de tal forma que tiene su propia identidad.

El triunfo de la capacidad de percibir es para Williams un proceso clave en la producción de su obra, también algo de esto intuimos en la obra de Navarro Baldeweg con un resultado reflejado en la claridad e intensidad de su obra. No se pueden concebir los poemas de Williams como «el arte por el arte» o como piezas terminadas y herméticamente cerradas. El imaginaba su poesía abierta a experiencias comunes y, debido a este concepto del proceso poético, vio sus poemas como adiciones a esas experiencias, derivándose de ellas unas interacciones del dentro y el fuera. Parece que Juan Navarro Baldeweg comparte esta capacidad de ver cosas comunes, pero las emplea para dar una visión nueva del mundo; su mundo, pero el nuestro a la vez.

MARTA THORNE

A primera vista, el concepto de inspiración podría asociarse a la idea de «caja negra» o plantearse como una condición extremadamente individual, inexplicable, como un salto en el vacío... ¿Cómo responderías a esta actitud? ¿Te llama la atención la propuesta de investigar a través de una revista el tema de la «inspiración»? Y, por último, ¿piensas que significa algo generalizable en el panorama de la arquitectura actual?

No hay saltos en el vacío. Si en apariencia los resultados de un proceso creativo no son esperados ni predecibles, es porque desconocemos otra actividad que venía realizándose

soterradamente de un modo paralelo y cuyos frutos, ahora, de pronto toman cuerpo en una obra y se hacen visibles. En muchos casos, la originalidad responde a una lógica interna y a una actividad muy precisa en «otra» parte. La tarea por excelencia de la actividad crítica será desvelar los mecanismos internos de esa aparente «caja negra», determinando la naturaleza de lo que ocurre en esa otra parte y también deduciendo los mecanismos de la conexión entre una práctica habitual y esa práctica en paralelo. Esa dualidad de origen es, a mi juicio, más patente en la arquitectura que en ningún otro arte. Ello se debe, seguramente, a lo que de arte aplicado hay en la práctica arquitectónica. Pero también en las artes puras se manifiesta esta dualidad y pienso, por ejemplo, y sin necesidad de extendernos en ello pues es fácil comprender el sentido de lo que se quiere decir, que en Velázquez hay una potente actividad soterrada, conceptual y reflexiva, paralela a un ejercicio de extraordinario oficio en el medio de la pintura. La dualidad de origen es una experiencia común en arquitectura puesto que es fácil reconocer la bifurcación de objetivos que siempre acontece al proyectar, al iniciar cualquier proyecto, orientándonos, por un lado, a cuestiones generales de la arquitectura como un arte específico, auto-referencialmente centrado, y, por otro, al proyecto como una respuesta que ha de plegarse a las circunstancias y demandas particulares. Es necesario señalar que el vínculo entre ambas esferas es de carácter mutuo y se producen estimulaciones recíprocas en los dos sentidos. La inspiración está íntimamente ligada, a mi juicio, a ese doble trabajo y a las descargas de unas energías acumuladas por diferencia y dificultad de comunicación entre los dos planos de la actividad. Y como una regla general se puede decir que en arte no hay nada que sea



1

1. *Casa de la lluvia*. 1980.

2. *Luz y metales*. Instalación en la Sala Vinçon, 1976, Barcelona.

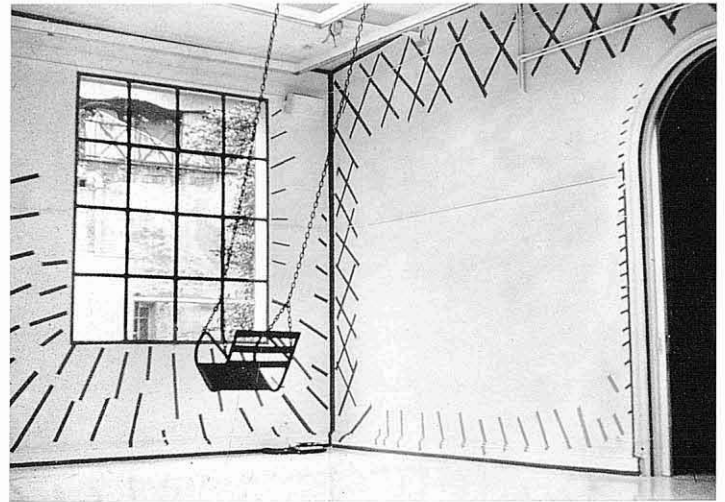
algo, que valga algo, que no sea profundamente otra cosa. Estas energías, como digo, tienden a activarse mutuamente y la inspiración es el apelativo con que solemos expresar el salto, el trasvase de un lado a otro. Es un punto de inflexión, es justamente la señal que da la entrada al paso atropellado de elaboraciones y experiencias previas entre ambos talleres. En tal sentido, el valor de un proyecto se mediría por la capacidad para llevar a cabo una tregua o una paz a la vez que por la habilidad para abrir un camino entre ellos. El interés que pueda tener plantear este asunto oscuro de la inspiración proviene precisamente del lado enigmático de la actividad creativa que supone la existencia de un espacio de acción en estado potencial, siempre abierto, del que previamente no nos es posible hablar. Por consiguiente, ese salto, que crea el marco a lo que más tarde puede llegar a ser convencional, no es, en principio, transmisible ni objeto de enseñanza. Sucede que este devenir arranca de una variedad radical previa al lenguaje, y con frecuencia a la inspiración se alude por referencias a lo silencioso, a lo mudo, y suele estar lejos de toda locuacidad.

Hay otros dos puntos en tu pregunta. Uno es acerca de la oportunidad de observar desde estas consideraciones sobre la inspiración el panorama de la arquitectura actual. En mi opinión, no veo una ventaja especial para hacerlo ahora como situación diferenciada de cualquier época.

Por último pienso que, en efecto, eso que llamamos inspiración es propio de lo individual: ocurre o se fabrica privadamente. Pero tal cosa no excluye naturalmente la consideración de impulsos e influencias ajenas a lo individual entre los factores decisivos que ponen en marcha ese acontecimiento.

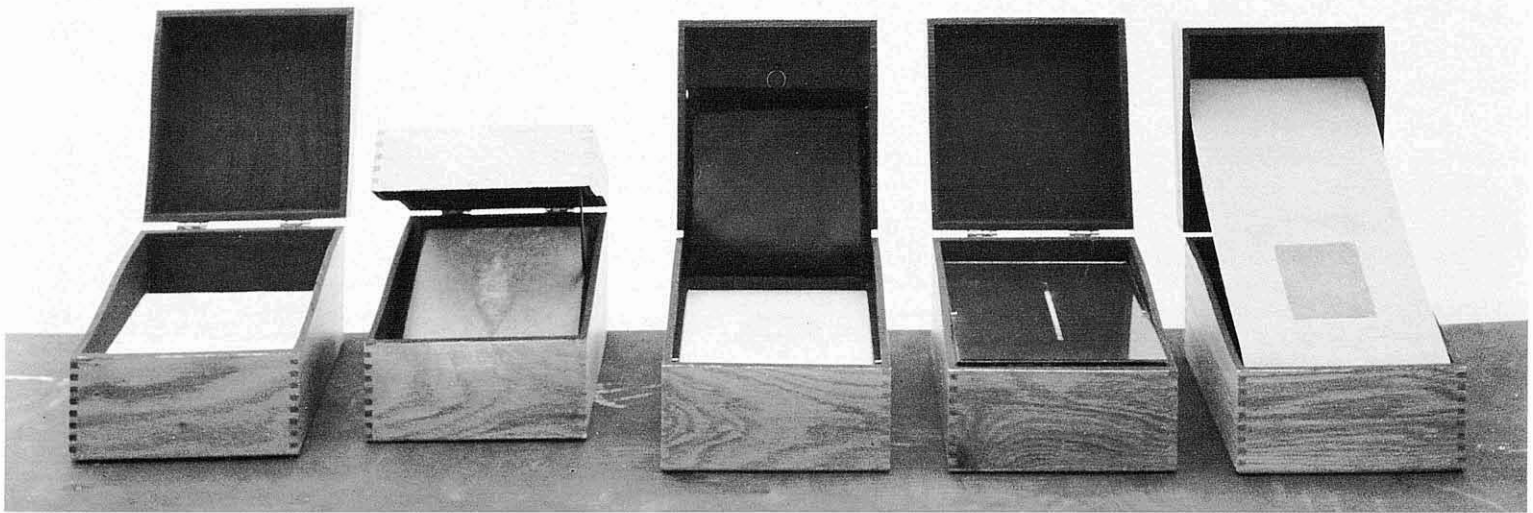
Hablamos en una ocasión de que la inspiración puede adoptar muchas formas. Recuerdo que comentabas los contrastes entre Mies y Lutyens, dos arquitectos con facetas creativas muy potentes pero evidenciadas de dos maneras muy distintas.

Ambos arquitectos son ejemplos interesantes y divergentes para examinar esa tensión en un trabajo dual como condición o reflejo de la inspiración. En Mies es fácil reconocer dos actividades diferenciadas y hay productos bien explícitos en el conjunto de su obra que pueden asociarse a cada una separadamente. Ejemplos vinculables a la primera actividad son los proyectos de índole teórica que jalonan su carrera desde el comienzo. Son esos proyectos que a partir del



2

año 1919 se dedican a la presentación de formas arquitectónicas en las que hay un solo material predominante: los rascacielos de cristal, la casa de ladrillo, la villa o el edificio de oficinas de hormigón, las exposiciones de la seda o el vidrio y, más tarde, la casa «fifty by fifty» (en la que la estructura es el material primordial y abarcante). El trabajo aquí se distingue por su focalización sobre el problema que plantea un material único y por su presentación limpia y desembarazada de otras consideraciones, llevando al límite el principio de su exposición arquitectónica en la fidelidad a su naturaleza y a una interna legislación constructiva. Junto a ella y contrastadamente hay otra actividad, más convencional, que se desarrolla en paralelo y en la que hay que adaptar muchos niveles y contentar una variedad de impulsos rivales. Los proyectos construidos, es decir, los que no son de índole teórica, el cuerpo de los edificios realizados, conservan aquellos principios que generan los proyectos del primer taller, dedicados a cada material, pero ahora tendrán que convivir un conjunto dispar de elementos materiales y sus legislaciones respectivas. La coexistencia de lo múltiple se resolverá por lo que en otras ocasiones he llamado un método operativo en «simetría generalizada».* Significa esto que los elementos integrantes de un proyecto se van a mostrar en una situación de relevancia equivalente: cada plano material se adelantará al mismo nivel expositivo; los elementos que componen la obra serán presentados sin diferencias en su relieve y apariencia, sin subordinaciones o supeditaciones jerárquicas. La dificultad de acuerdo precisamente entre estos dos talleres, uno dedicado a lo individual y el otro a lo colec-



3

tivo, se resolverá en ese principio de equidad del que habla y en una transparencia que es otro modo de expresar esa ausencia de relieve entre los integrantes de la obra. En este espacio de convivencia conflictiva es donde salta la inspiración tan sostenida a lo largo de la carrera del arquitecto alemán. La tensión alcanza un punto verdaderamente emocionante, a mi juicio, cuando en la segunda parte de su carrera, en América, la estructura viene a ser uno de los ingredientes esenciales de sus obras. Como ejemplos respectivos de esa doble actividad podemos citar ahora la casa «fifty by fifty», por un lado, y el Convention Hall, por otro. Siendo la naturaleza de las estructuras de índole totalizadora e internamente constituida por elementos articulados y ordenados jerárquicamente, la perseguida equidad, tanto en el interior de la estructura como en su relación con otros ingredientes constructivos, alcanza un punto paradójico. Es fácil entender la dificultad de conciliar, en una perseguida situación de equivalencia, algo que ha de considerarse a la vez parte y todo. El Convention Hall es un ejemplo extraordinario en el que esa paradoja se resuelve en lo que podemos llamar una arquitectura «all over», múltiplemente abarcante, donde la estructura, como el mármol o el cristal, se entiende como continuidad, figura y fondo simultáneamente, o como textura abstracta. La trayectoria de Mies, hasta en las últimas obras, está puntuada por treguas en una enconada batalla entre las demandas de ambos talleres. Y me parece oportuno decir, sin poder extenderme ahora en ello, que esa

exigencia en la exposición de los ingredientes de la obra siguiendo este principio de equidad, es lo que mejor explica el propósito que anima a todas ellas. No es el arte de la estructura ni el de la construcción, lo primordial para su entendimiento diferenciado, sino la arquitectura como «presentación de sí misma». Este objetivo del lado de la experiencia de la arquitectura, de su imagen, viene necesariamente a afectar profundamente la organización constitutiva de las obras.

Es interesante comprobar estos argumentos de la inspiración, como algo que nace de una actividad dual, en la obra de Lutyens. Aquí veríamos saltar esos dos planos de la actividad y encenderse de un modo peculiarmente circular y ensimismado. Por eso me parece que la inspiración es en el fondo menos sorprendente: la imagen afecta sólo —o principalmente— a la imagen. La relación que habría entre los productos de ambos talleres, en el caso de Lutyens, sería parecida a la que existe entre una fisonomía y su caricatura. La caricatura es una acentuación de rasgos en la misma dirección que se da ya en el rostro real. A mi modo de ver, en la obra de Lutyens hay, en efecto, una persistencia en acentuar los rasgos arquitectónicos en su propia dirección: hay un perfilamiento exagerado de las cosas, un uso de los contrastes orientado a la exaltación de las apariencias. A través de esa tendencia, reiteradamente empleada, entendemos el incremento o disminución de los tamaños, el uso extravagante de superficies murales, la desmesura en la extensión de los faldones de las cubiertas, la gesticulación casi aparatosa de la casa al exterior,

3. *Cinco unidades de luz*, 1974.

4. *La columna y el peso*, 1973.

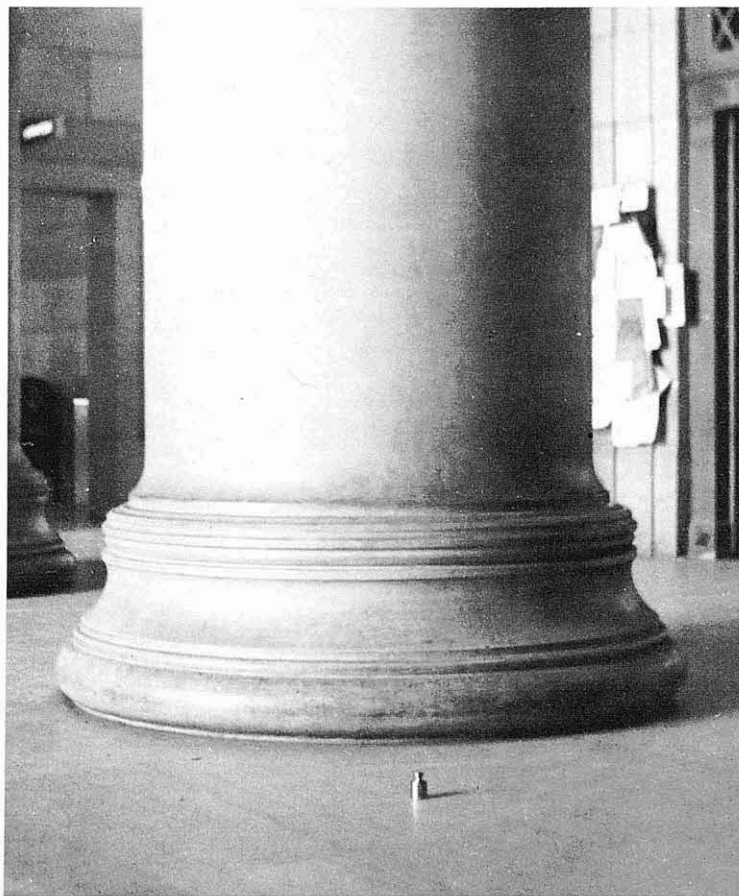
la expansión redundante de sus geometrías en terrazas y jardines, el ahuecamiento de los edificios por medio de patios interiores y por la reducción en tamaño de las crujiás, la sobreexcitación de la experiencia de la arquitectura por la ruptura de ejes e itinerarios; entenderíamos también los efectos de contraste buscados en los interiores al combinar lo sobrecargado y lo sencillo, lo severo y lo casual, lo formal y lo informal en la ornamentación. Por seguir hablando según esa metáfora de los dos talleres, tendríamos que incluir en uno de ellos los modelos de un gran catálogo de fuentes arquitectónicas: lo vernáculo, Philip Webb, Norman Shaw y un repertorio de elementos estilísticos muy variado; y luego en el otro taller, estas mismas formas bajo una luz muy acentuada, intensificadas en su apariencia, perfiladas y exageradas. Aquí estarían aquellos mismos elementos del primer taller, pero más vivos y expresivos. La arquitectura que nace de esta tensión es una muy fina caricatura, iluminadora de lo que las formas quieren ser y animadas por el temperamento con el que éstas se ven o se quieren ver. La tensión en Mies afectaba profundamente a la arquitectura, generaba una nueva organización constitutiva de ella. En Lutyens, sentimos que esa tensión produce un resultado muy brillante sobre lo que ya estaba constituido y sobre algo que en sus elementos básicos es conocido. Es una reelaboración a partir de imágenes previas, de apariencia más apagada, que cobran vida por medio de unas deformaciones muy precisas y efectivas.

Muchos arquitectos, filósofos y artistas han hablado directa o indirectamente de la inspiración relacionándola con la Naturaleza. ¿Podrían ser estos planteamientos afines a tus propios conceptos de la inspiración?

En tu obra, a menudo empleas temas fundamentales en fenómenos naturales como la lluvia, la luz, etc, para dar unidad conceptual e incluso formal...

La arquitectura trata con elementos físicos, hechos tangibles que se incorporan al mundo natural y siempre existe una convivencia entre naturaleza y artificio y una forzosa inserción de cualquier objeto en las coordenadas físicas naturales. La naturaleza y el hombre actúan por igual al formar entidades completas y definidas a partir de los elementos dispersos e informes que se encuentran en la realidad indiferenciada y, por tanto, el proceso de toda actividad creativa puede contrastarse con ese otro proceso natural conformativo. Y también la experiencia de la naturaleza es fuente de impresiones duraderas que desde la niñez son básicas en nuestra aprehensión emotiva del espacio y son análogas a las que se recrean

por la experiencia de la arquitectura. Estos tres aspectos: inserción en el soporte natural de cualquier objeto artificial, similitud de procesos naturales y procesos creativos y experiencias primordiales y directas del espacio natural, lógicamente han de afectar en profundidad al pensamiento arquitectónico. Y siguiendo el hilo de consideraciones que hacíamos antes, aquí también nos encontramos con una dualidad. En este caso, el taller paralelo es uno en el que los trabajos son directamente fruto de la naturaleza y nuestras reflexiones se basan en la contemplación de esos objetos y en la conciencia de nuestra relación con ellos. La naturaleza es recurrentemente un banco de pruebas para la arquitectura y es legitimadora de manifestaciones muy variadas en ella. Lo orgánico, a que aludes, mucho de lo que entendemos por racional y también mucho de lo que se comprende como irracional, tienen su asiento en reflexiones en ese taller de la naturaleza.



4

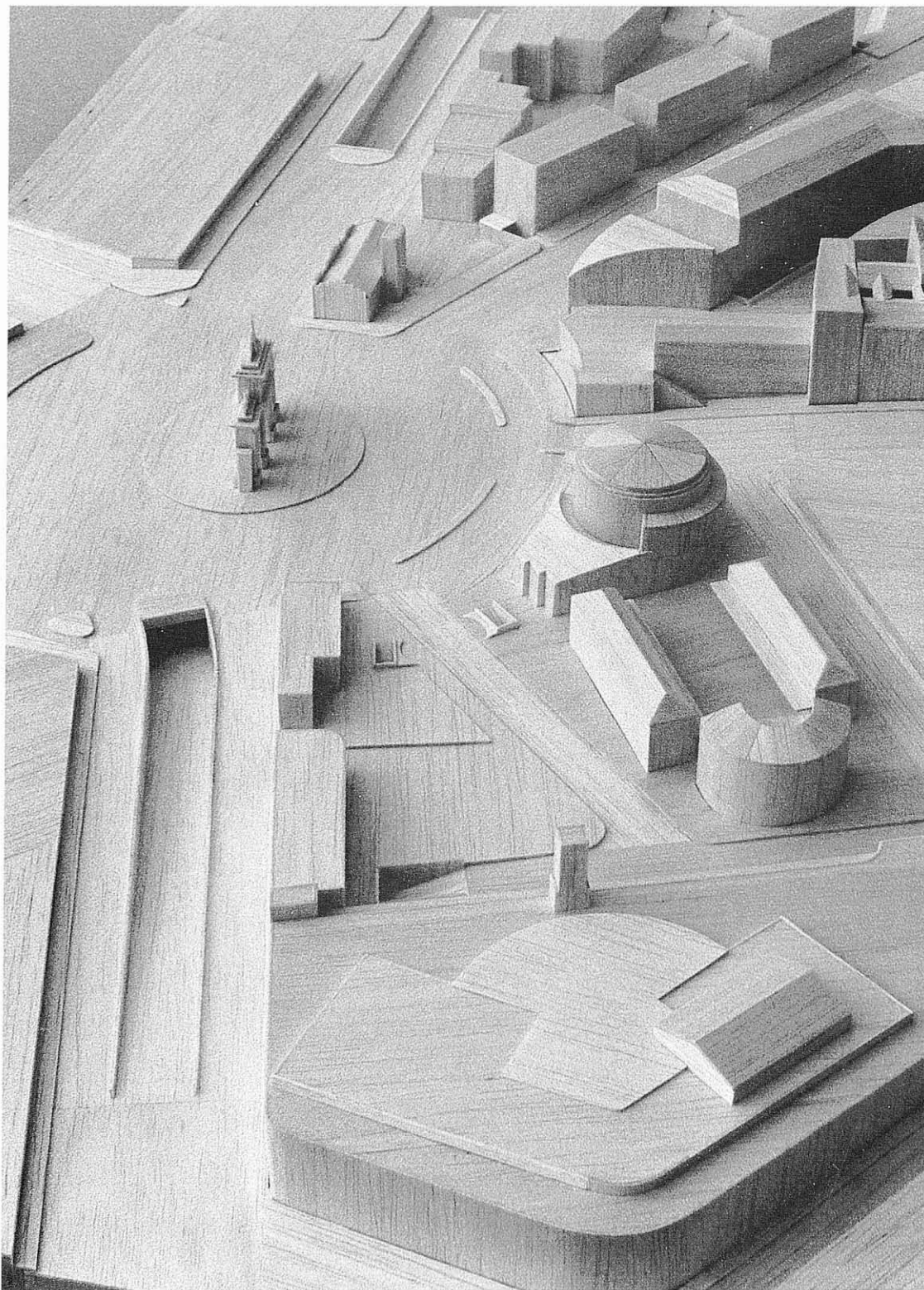
Como mencionas en tu pregunta, tanto en mi trabajo como arquitecto como en mi práctica del arte hay referencias a fenómenos naturales. En ambas actividades me he planteado con frecuencia esas consideraciones que acabamos de enumerar: inserción en lo natural, procesos de conformación según legislaciones naturales y una reflexión sobre hechos primordiales de la percepción como algo enraizado en las experiencias de lo natural. Durante la primera mitad de los años setenta estuve trabajando en arte en un marco que me parece apropiado asociar al Minimal. Hice entonces piezas e instalaciones sobre los soportes naturales, sobre los pliegues o coordenadas físicas de un lugar, de cualquier lugar. En cada uno de esos soportes, el objetivo era crear un nudo entre percepción y un simple fenómeno físico. Hice piezas de luz, de gravedad, de magnetismo, piezas ópticas y de sonido que nacían, sin fin ni utilidad algunos, en los límites de lo puramente autorreferencial. Y este trabajo en arte, cuyas motivaciones, evidentemente, arrancan de experiencias en arquitectura, me sirvió luego, a la recíproca, para crearme una conciencia alertada ante fenómenos que son propiamente arquitectónicos. Todo esto lo digo al margen del valor que este trabajo merezca. Una pieza como *La columna y el peso* es expresión de una obsesión sobre ese referente básico de la gravedad en lo construido y sobre sus apariencias, es decir, sobre el modo en que la arquitectura como figura se destaca en el fondo gravitatorio y cómo, conforme a ello, nacen los matices expresivos que distinguen a los soportes o las relaciones del soporte y lo soportado. La pieza *Cinco unidades de luz* es un resumen de trabajos también muy simples sobre la luz y su manifestación en lo material y en su efecto en la mirada, en la retina. Reflejan un análisis diferenciado de fenómenos luminosos que luego son aplicables, por igual, a la pintura y a la arquitectura. Son la base de una atención especial a la disposición de las cosas con referencia a la luz y a los efectos ópticos. Al tiempo que hacía estas piezas, me gustaba pensar que la habitación, cualquier interior, es susceptible de ser pensado como una cámara fotográfica, quiero decir, de ser pensado con análoga precisión y cuidado en la disposición de las circunstancias y los elementos ópticos. Y además todo ello serviría para iluminar de modo peculiar la reinterpretación de la arquitectura del pasado. Y se redescubre, por ejemplo, ese modo particularmente refinado en Soane de insertar la arquitectura en la gravedad y en la luz.

La sección de la sala de actos y biblioteca del proyecto de Rehabilitación de los Molinos de Murcia viene motivada

directamente de este pensamiento paralelo. Me gusta también verla —casi literalmente— como una cámara fotográfica agrandada. Ese pequeño baldaquino flotante, así como su versión expandida en los baldaquinos abarcales de mi propuesta para el Palacio de Festivales de Santander, son obras, según justamente creo, que se encuentran en la línea que parte de aquellas pequeñas piezas de gravedad y de luz de hace años. El conjunto de estas piezas en soportes heterogéneos y en diversas instalaciones las iba acumulando en un lugar ficticio que denominaba «la habitación imaginaria». Creo que en la etapa actual trato de proyectar aspectos concretos de ese espacio ficticio en las oportunidades que me llegan en el campo de la arquitectura.

Para terminar, otro aspecto que mencionas es el uso de ciertos temas como la lluvia, u otras energías, para dar unidad formal, como mecanismo de determinación unitaria. Suele aludir a estas energías, genéricamente, de un modo figurado y con ellas hago referencia a una cualidad sintáctica que es necesaria cuando las intervenciones se realizan libremente en los pliegues o soportes físicos diferenciados. Una imagen que siempre acude a mi memoria en tal tipo de reflexión es el estudio del escultor Brancusi. En él vemos una obra constituida por estratos: las formas escultóricas aparecen según legislaciones plásticas específicas e idóneas a cada material. Esta diversidad adquiere coherencia en el fondo de la gravedad que se hace presente por la expresividad y los matices que las formas tienen en relación a ella. Me gusta pensar, en conformidad con esa imagen, que los elementos de una obra han de tener una existencia libre, han de aparecer «sultos», a lo más afectados o alterados conjuntamente por una energía externa a ellos que sirve para fijar en un momento su pertenencia a la unidad. Así ocurre en un paisaje en el que la hierba, el árbol, la superficie del agua se ven movidos de pronto por el mismo golpe de aire. Esta energía que altera los objetos es un mecanismo sintáctico y un instrumento de cohesión. La simetría y el reflejo a mi entender, y según el uso que de ellos hago, son mecanismos de este tipo. En el proyecto para San Francisco el Grande es fácil ver cómo se representan esos papeles sintácticos de cohesión, sobre unas consideraciones del proyecto en bases muy diversas.

* «El límite de los principios en la arquitectura de Mies» conferencia en el ciclo Mies van der Rohe. Colegio de Arquitectos de Cataluña. Febrero y marzo 1984.



5

5. Detalle de la Glorieta de la Puerta de Toledo, 1982. La nueva pieza se introduce entre las que ocupan su entorno inmediato como la forma acabada que, en el estudio del escultor, dignifica los esbozos que la rodean.



6

6. El estudio de Brancusi. Fotografía de Brancusi.



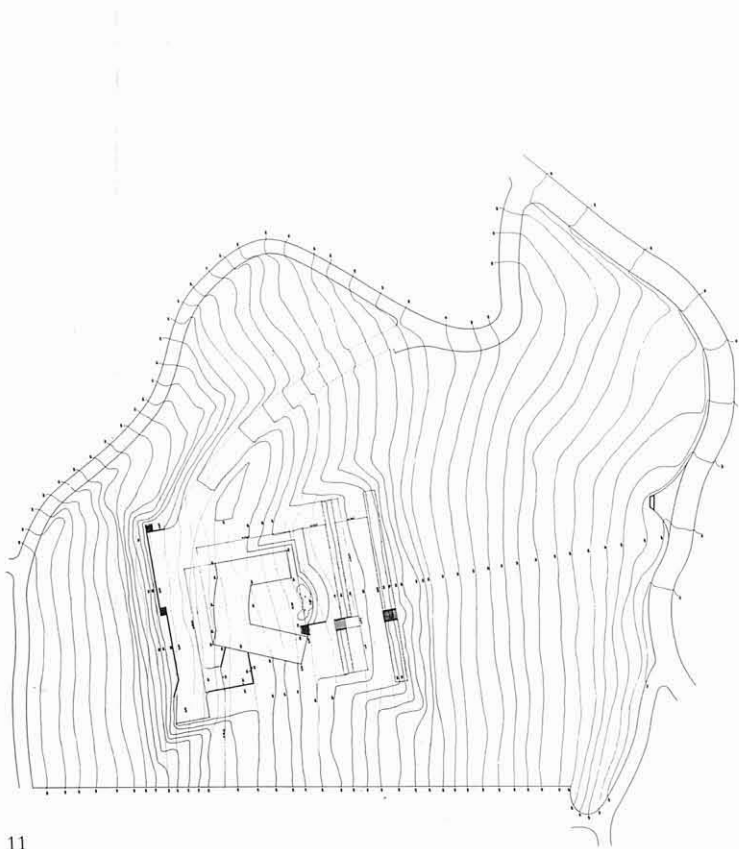
7



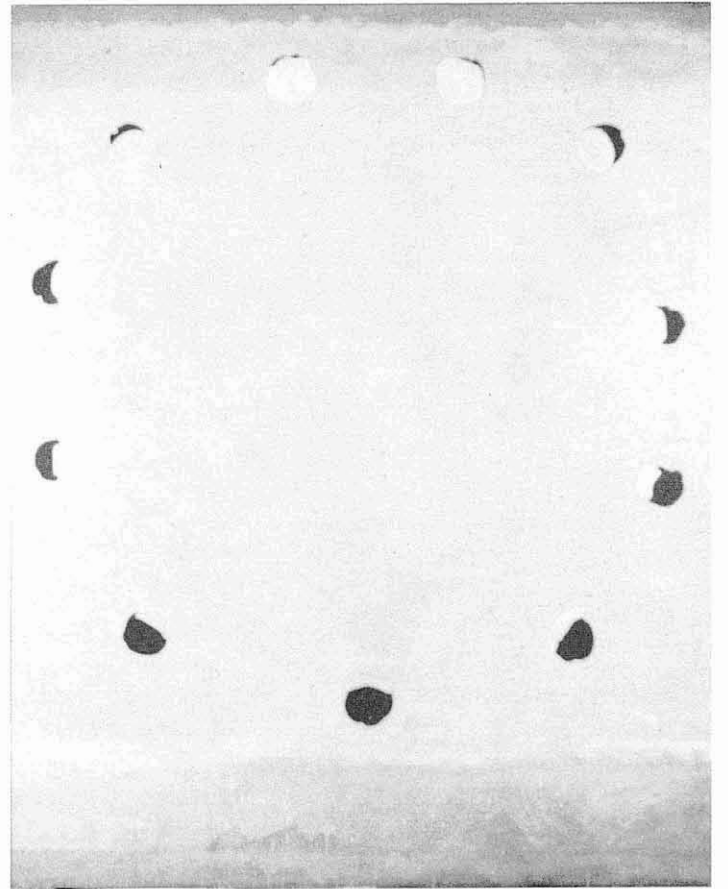
8



9



11

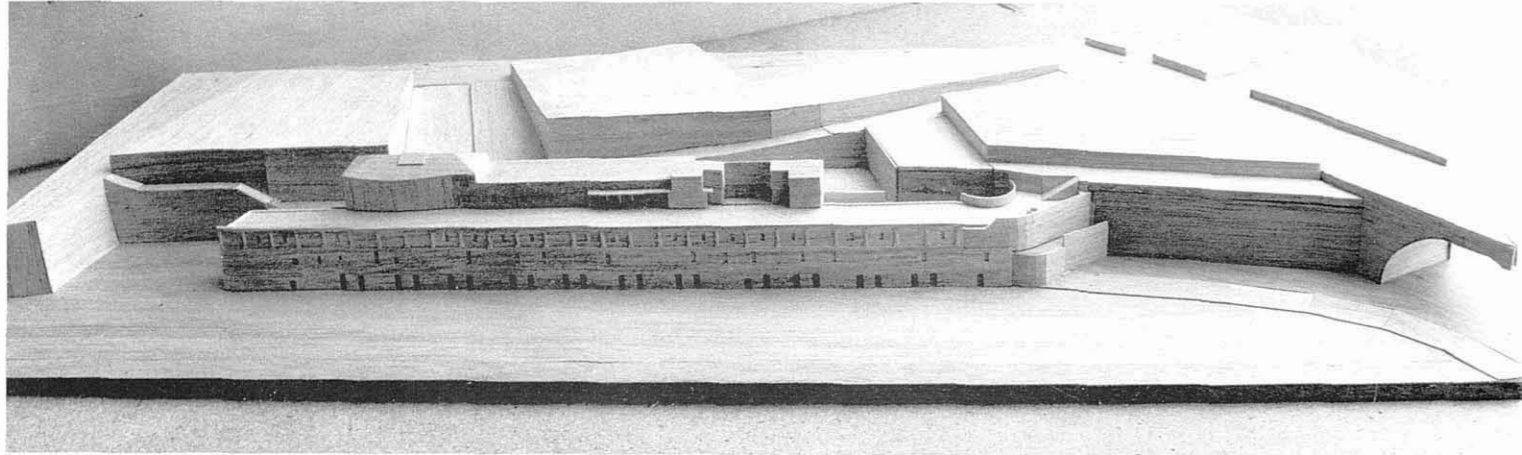


10

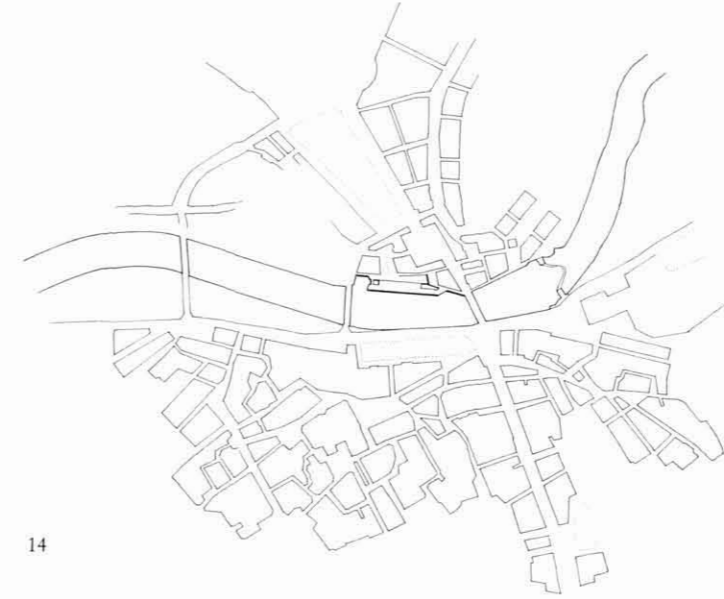
7.8.9. Casa en Santander.

10. *Lunas*, 1980. Acrílico sobre tela.
250×195 cm.

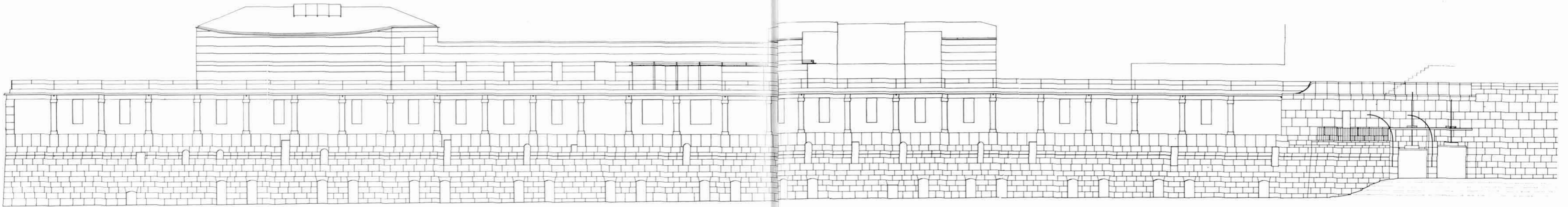
11. Plano de situación.



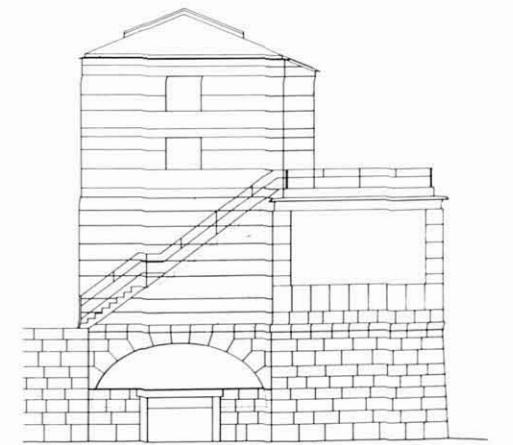
12



14



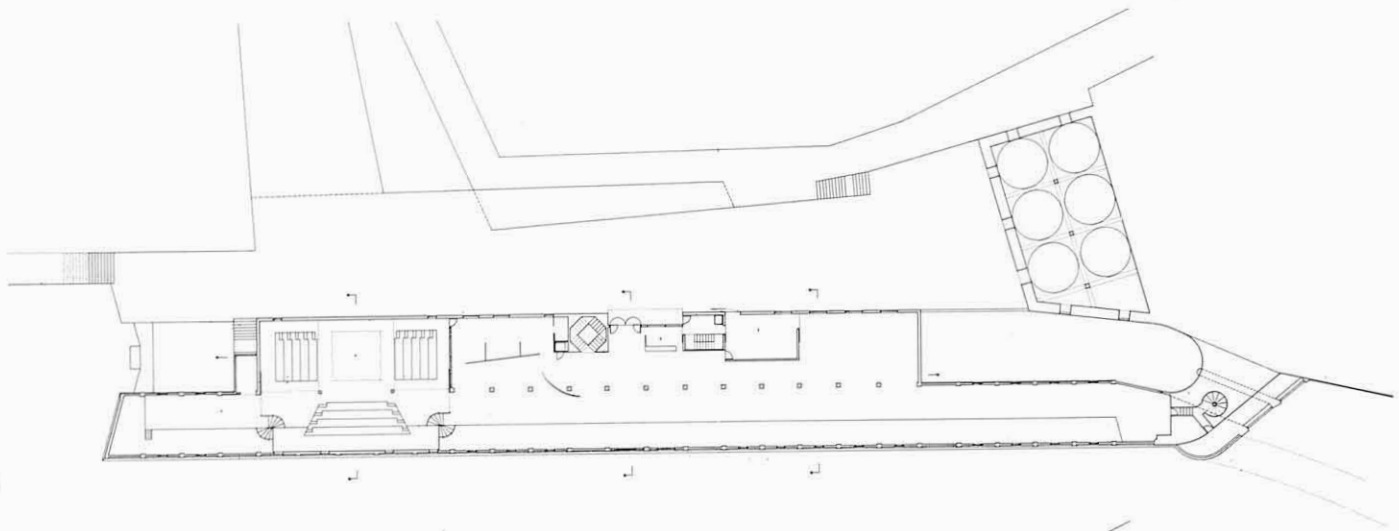
13



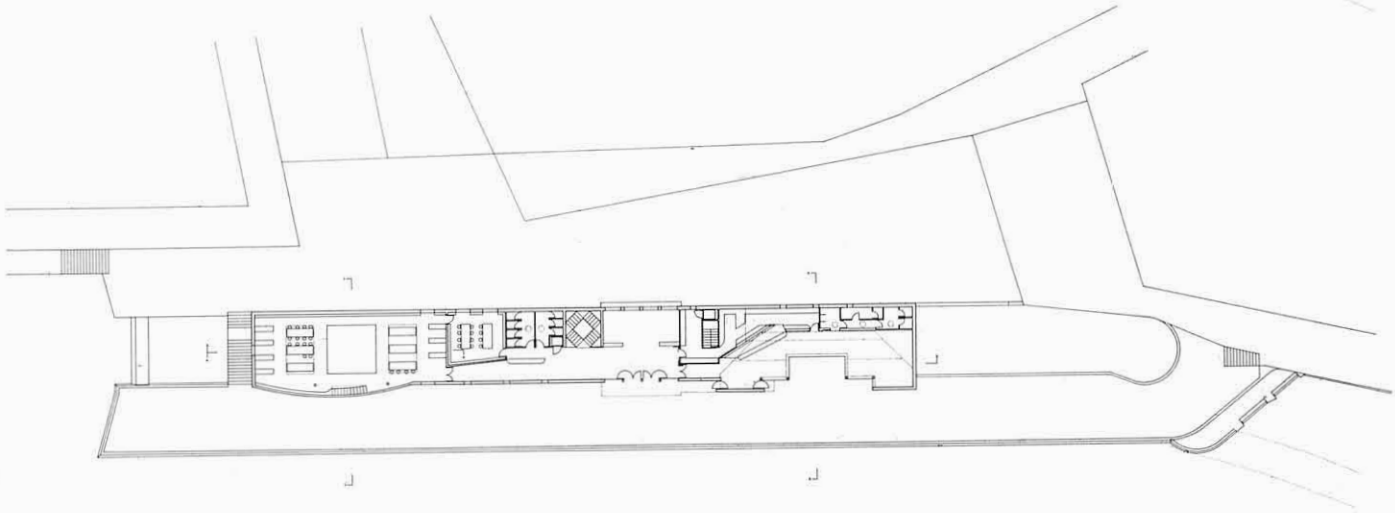
12. Maqueta.

13. Alzados.

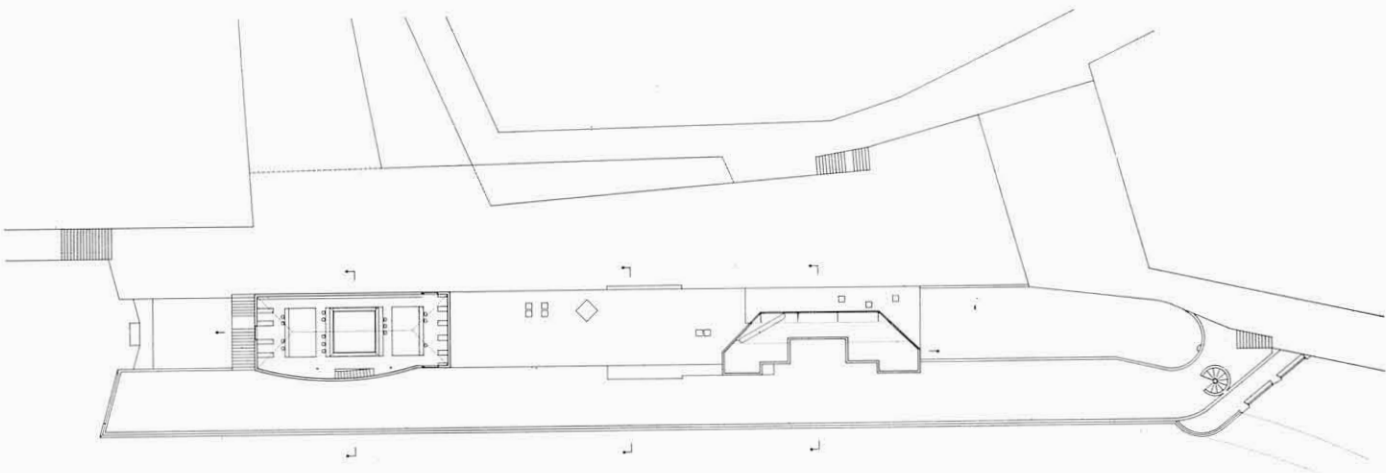
14. Plano de situación.



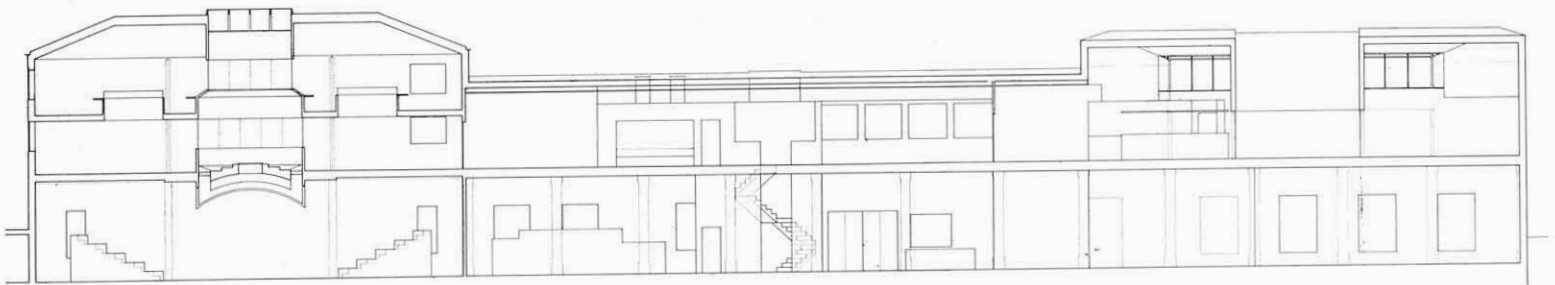
15



16



17



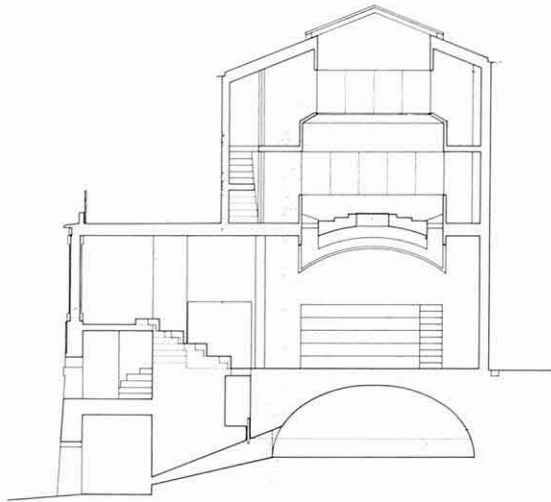
18

15. Planta baja.

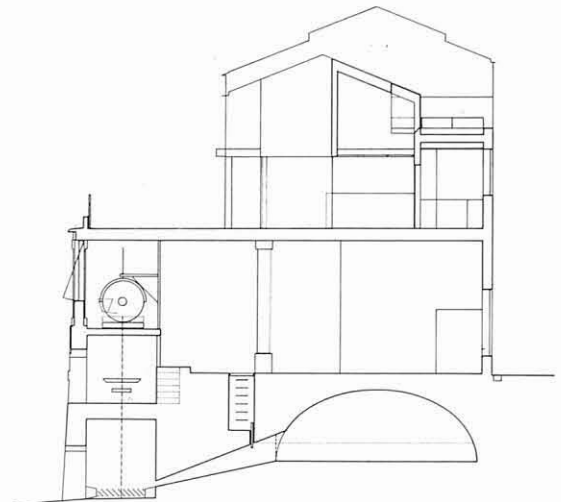
16. Planta primera.

17. Planta segunda (biblioteca).

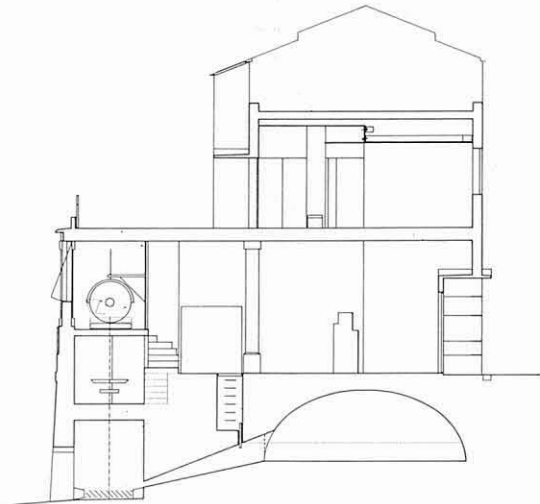
18. Sección longitudinal.



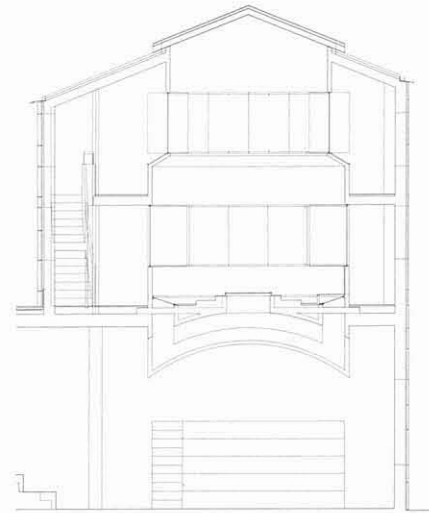
19



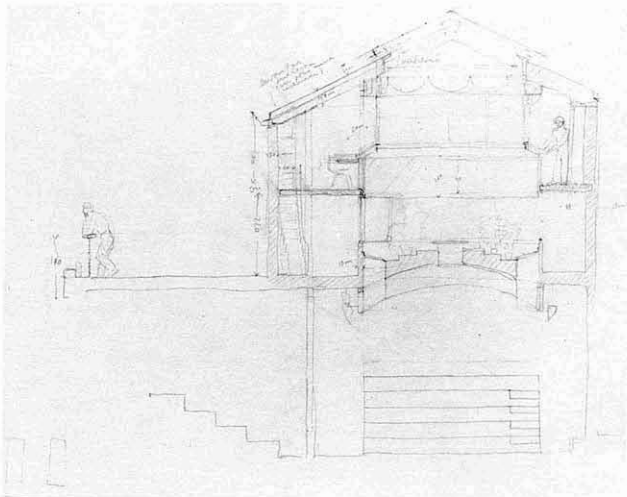
19



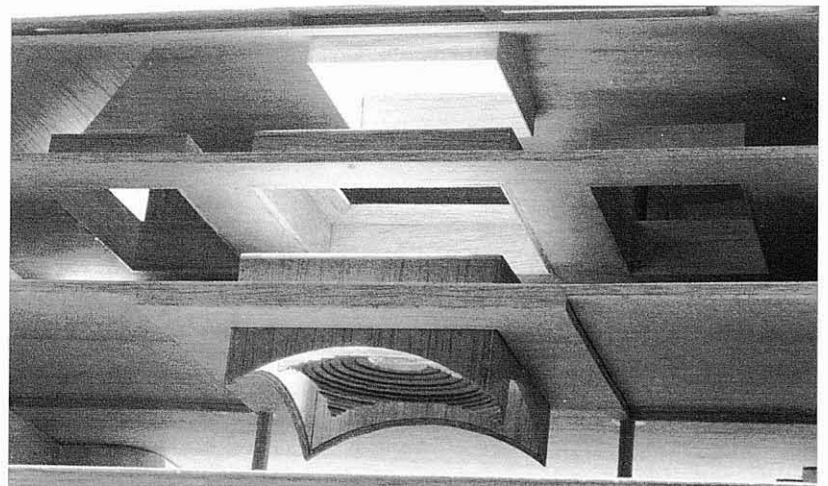
19



19



20



21

19. Secciones.

20. Croquis. Sección de la biblioteca y sala de actos.

21. Detalle de la maqueta.

Los solares ocupan un singular punto de inflexión urbana y paisajística. Es donde la ciudad consolidada en manzanas cerradas que se extiende por la calle Castelar, se transforma en la ciudad abierta de las villas asentadas en las pendientes verdes sobre la Avenida de Reina Victoria. Es el punto también en el que se bifurca la ciudad en dos niveles: el alto, de la Avenida de Reina Victoria, y el bajo, de los Astilleros, que se extiende hacia la Playa de la Magdalena. La actuación en este promontorio y en su topografía *servirá para anudar, dar naturalidad y sentido a estas rupturas urbanas.*

La fuerte pendiente de los solares invita a la solución en plataforma intermedia dando lugar a una plaza elevada y a la creación de un plano abierto en mirador sobre la Bahía de Santander. Esta plataforma sería el pedestal natural de las nuevas edificaciones *focalizándolas en el perfil de la ciudad desde vistas de gran alcance.* El núcleo construido sería remate definido a la arquitectura del Paseo de Pereda y Castelar y también sería un conjunto bien visible por mar desde la embocadura de la Bahía.

Las cuatro estructuras independientes que planteamos, como manzana cerrada que comenzara a disgregarse, conforma un conjunto que dialoga dando escala a los espacios entre ellas. Este espacio exterior se ha cuidado especialmente en la propuesta para lograr que este plano de asiento sea atractivo y genere una vida social y pública adicional a la que espontáneamente provocarían sus usos primordiales.

El programa del Palacio de Festivales se ha resuelto en dos cuerpos. Uno de ellos, colindante con la Escuela Náutica recientemente construida, sirve para definir con independencia el espacio de la actuación preparando el giro de noventa grados del eje dominante del nuevo conjunto. En esta pieza auxiliar se alojarían, en cinco plantas, funciones complementarias del Palacio de Festivales. Su programa comprendería: Información general y venta de localidades de los Festivales; la administración de éstos; la sede de la Sociedad de Amigos de la Música; aulas, fonoteca y estudios insonorizados. Este y el cuerpo principal quedan unidos, sin embargo, por la planta baja facilitando un vínculo directo entre ellos. Sobre la plataforma, entre ambos cuerpos, se crea un pasaje, una estrecha calle con marquesina de cristal, cubriéndola parcialmente, que matiza su enlace. Este pasaje cuidado en escala y apariencia es nota diferenciada de los espacios exteriores. Desde el punto de vista funcional esta calle garantiza la unión de las entradas principales a las salas del Palacio de Festivales.

El cuerpo principal del Palacio alberga, a la altura de la terraza intermedia, las salas y el escenario alineados. El espacio interior está concebido como arquitectura dentro de la arquitectura. Cada sala posee una cierta autonomía aunque están pensadas para funcionar conjuntamente, quedando circunscritas en una envolvente general que asegura su sentido unitario. Los graderíos en dos plantas quedan delimitados por unas cajas tras de cuyas paredes se organizan los vestíbulos y la comunicación entre ellas y el escenario. Unas cúpulas suspendidas flotan sobre las salas cubriéndolas hasta su perímetro. Su cara interna esta moldeada con un estriado cuya *geometría garantizaría las condiciones* establecidas por las exigencias acústicas. Las grandes rupturas verticales en este interior permiten el paso de la luz cenital dibujando los constituyentes esenciales del espacio interno y reforzando, por tanto, la idea inicial de una arquitectura dentro de la arquitectura. La luz juega un papel decisivo en el proyecto y a su tratamiento se ha concedido una muy especial atención e importancia. Se con-

sigue un teatro de luz natural y *ello nos trae el recuerdo del ambiente peculiar de un festival en el espacio improvisado bajo toldos.* Muchos actos como conferencias, conciertos y obras de teatro podrían desarrollarse durante el día y bajo esta luz tamizada que resbala por los paramentos internos, pero por simples medios mecánicos se activarían unas cortinas perimetrales con el objeto de asegurar las condiciones más precisas de oscurecimiento. Aun cuando las dos salas pueden funcionar conjuntamente el carácter diferenciado de éstas, la cuadrangular más neutral y la octogonal más orgánica e íntima, sería apropiado al distinto espíritu de las representaciones, conciertos y actos. El escenario de doscientos cincuenta metros cuadrados puede usarse en totalidad o, en correspondencia con la *independencia de uso de las salas,* podría subdividirse en la mitad, en dos tercios o en un tercio según los requerimientos escénicos. La universalidad de planteamiento de este escenario exige montajes especiales para cada ocasión. Tal limitación, por otro lado, es acorde, sin embargo, con criterios actuales de montaje.

El aforo total es de mil seiscientos treinta personas. La sala cuadrangular tiene capacidad para ochocientas plazas y la octogonal para seiscientas cincuenta. Además, sobre el escenario existen unos palcos con una capacidad total de ciento sesenta personas. Tal graderío sobre el propio espacio del escenario es especialmente idóneo, como pequeña sala autónoma, para representaciones de teatro de cámara experimental.

En planta baja, justo bajo este escenario, se encuentra una gran sala de ensayo próxima a los camerinos y espacios circundantes para actores y músicos. *Esta sala también se abre al exterior por la entrada de carga y descarga.* Una plataforma elevadora establece una conexión vertical que permite el transporte de elementos de montaje o pianos entre ambos planos. Se ha previsto un foso de orquesta en la sala cuadrangular. Tal foso puede también, si se desea, por medios mecánicos nivelarse en continuidad del suelo de la sala.

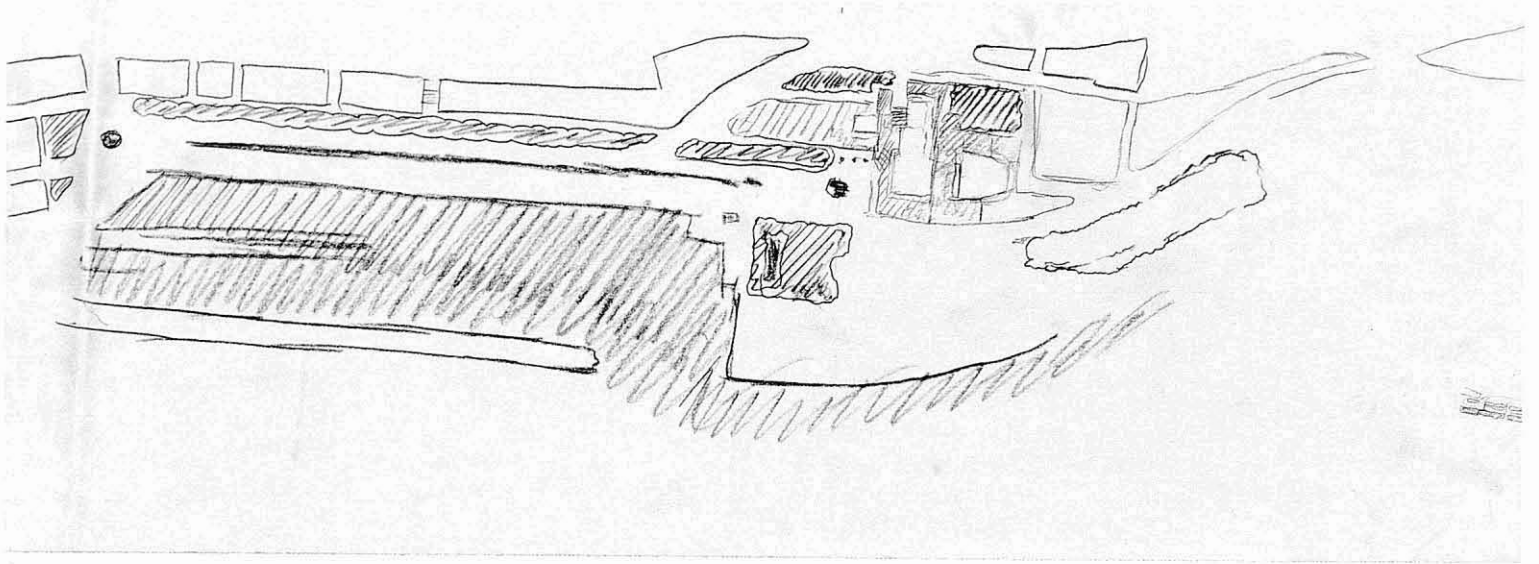
La estructura del edificio sería de hormigón. Las salas estarían revestidas de madera con una apariencia, a la luz interior, contrastada con los paramentos de la envolvente. Al exterior, los muros del edificio revestidos de piedra natural blanca sobre el pedestal de piedra más oscura, la cubierta verde de cobre, el acero «corten» de la banda bajo los aleros (sombra fijada en tiempo y materia) y de la carpintería, ofrecen una imagen nítida, muy concreta, en los colores naturales de los materiales empleados. Aun cuando el interior es rico en efectos su exterior es plano y emblemático acentuando su presencia al fondo de la línea de ciudad que mira hacia la Bahía de Santander.

Juan Navarro
Arquitecto

Colaboradores:
José María Mercé Hospital,
arquitecto.
Lucrecia Enseñat Benlliure,
estudiante de arquitectura.

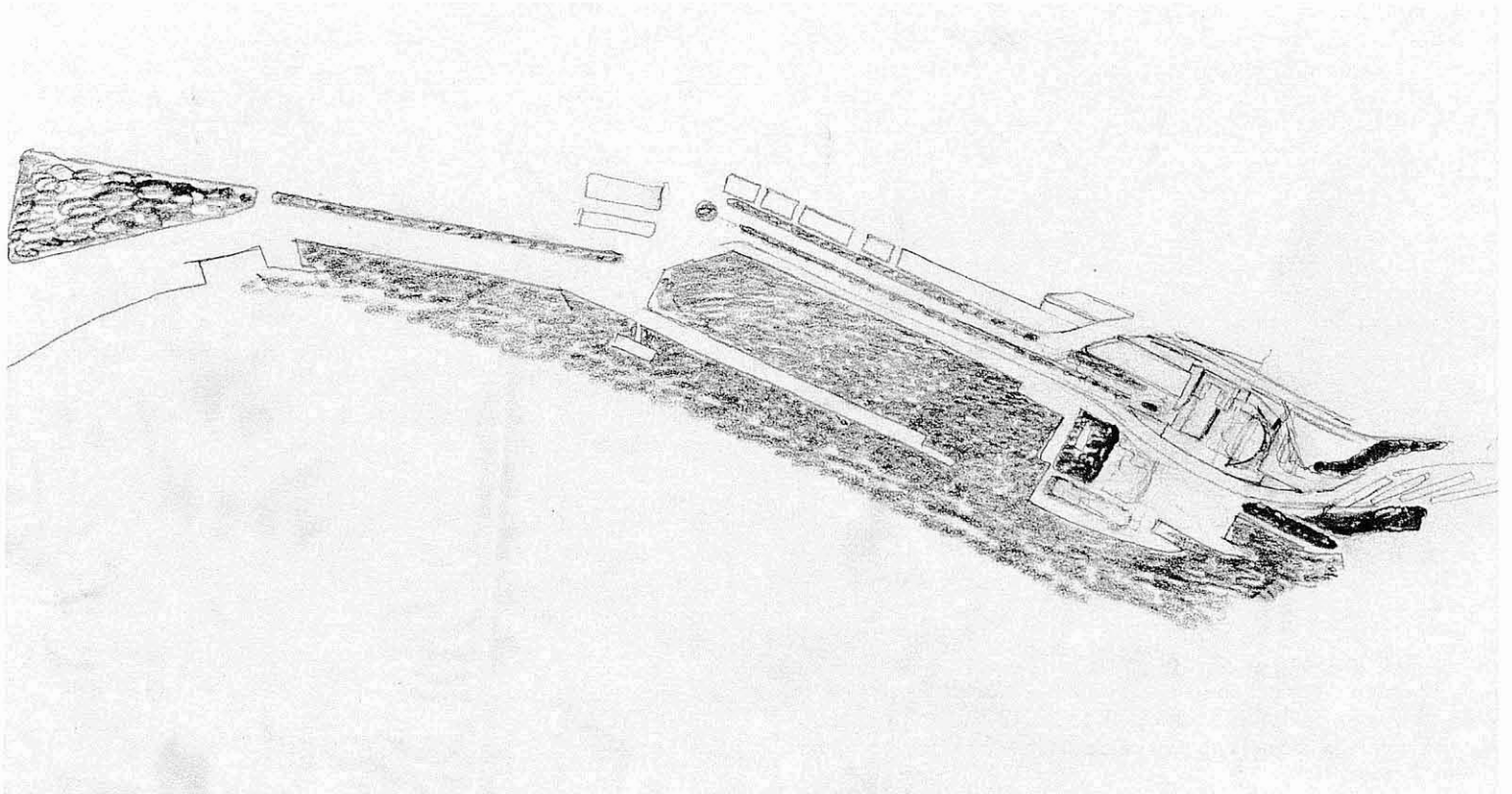
Pablo Soler Serratos,
estudiante de arquitectura.
Javier Serra Garrido,
estudiante de arquitectura.

Fernando Antón Carbonero,
estudiante de arquitectura.



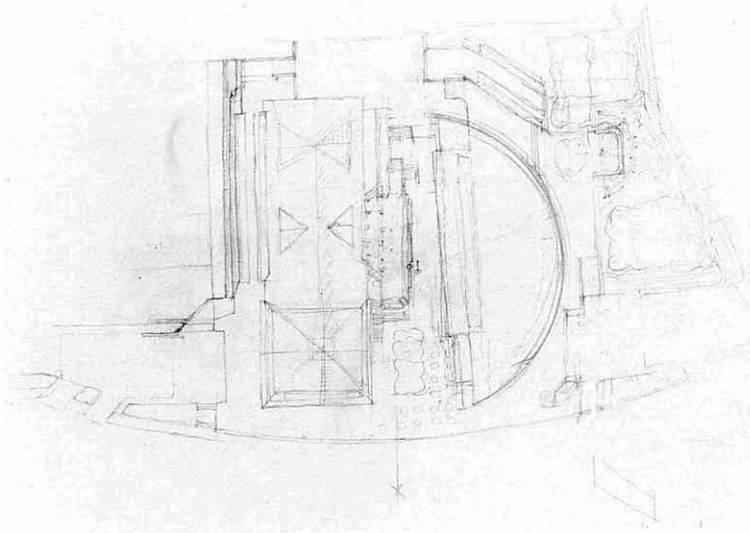
1

2

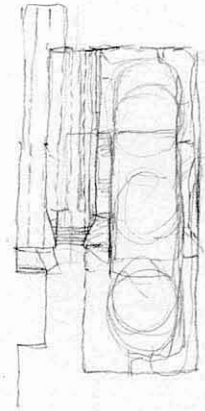


1. Primer croquis de emplazamiento. Las nuevas construcciones se adelantan sobre la alineación de la calle Castelar y la escuela náutica que queda tras la línea arbolada. Se recoge la intención de crear un remate simétrico en relación a los edificios del muelle al fondo de la dársena de Puerto Chico.

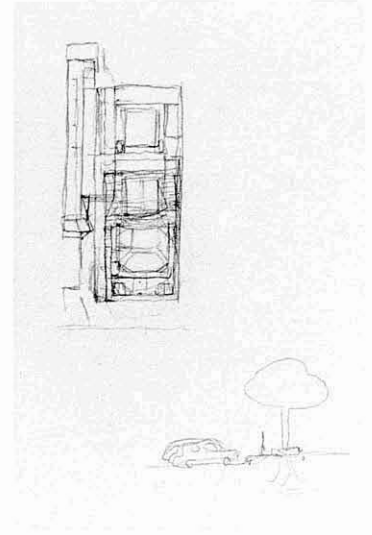
2. Croquis del emplazamiento urbano con indicación para el diseño de la plataforma de asiento, las entradas laterales a las galerías, las líneas arboladas y el enmarcado de la dársena de Puerto Chico con las nuevas piezas.



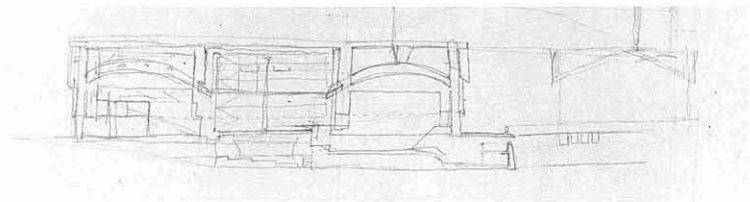
3



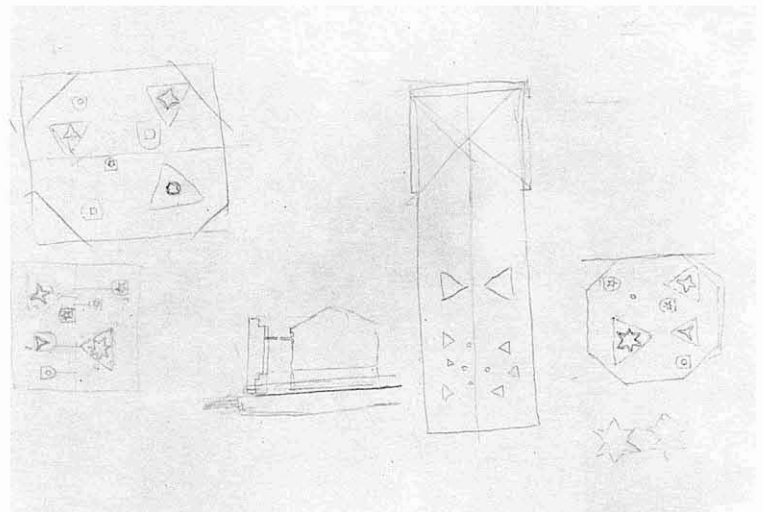
4



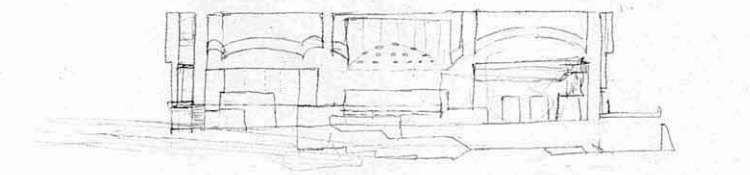
4



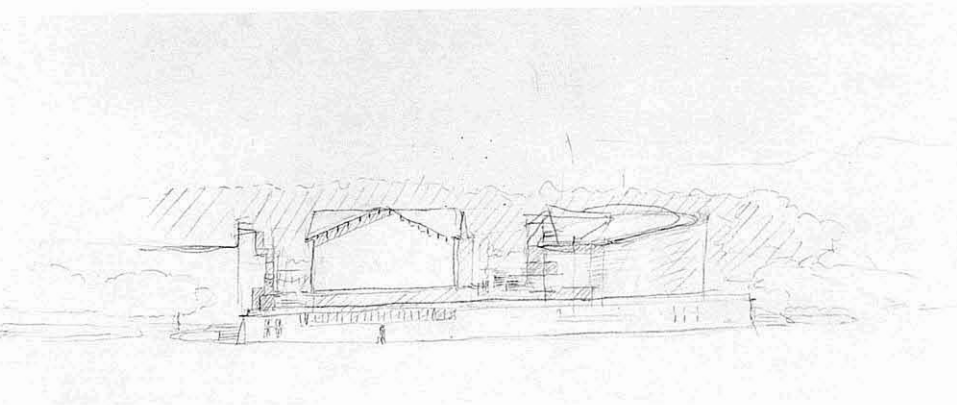
5



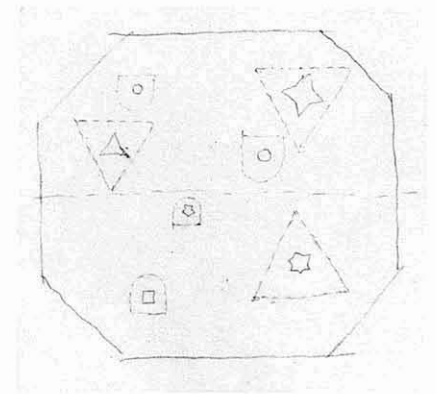
6



5



7



6

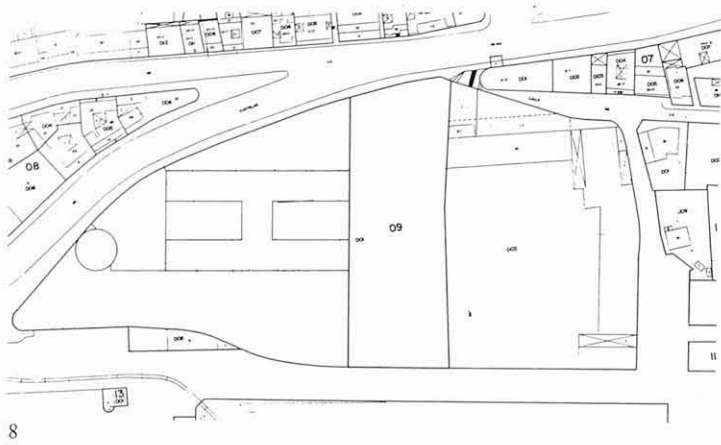
3. Croquis del emplazamiento de los Palacios de Festivales y Congresos.

4. Estudios del pasaje entre los dos cuerpos del Palacio de Festivales, estableciendo una comunicación entre la esplanada del muelle y la calle alta de la Unión.

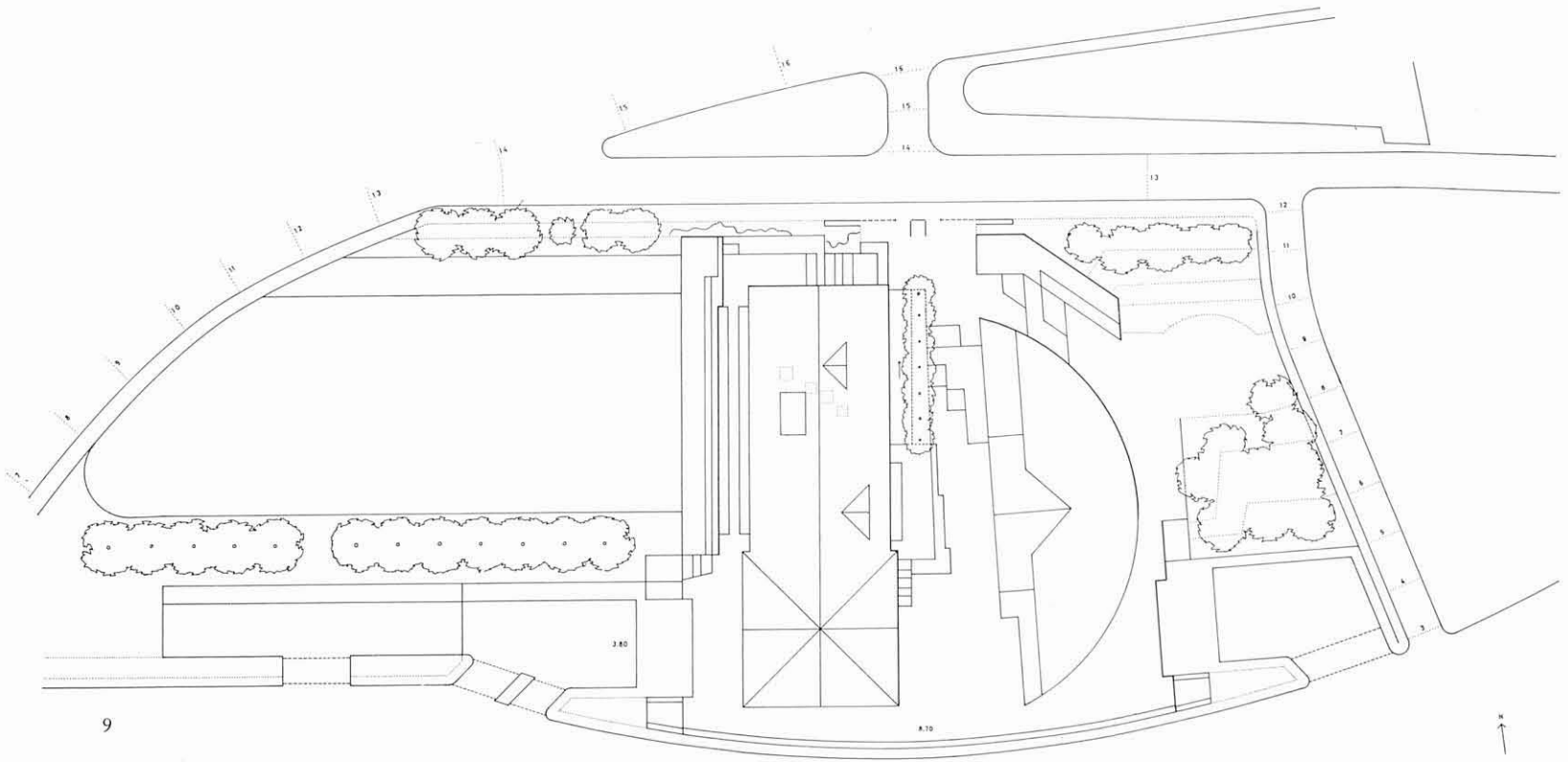
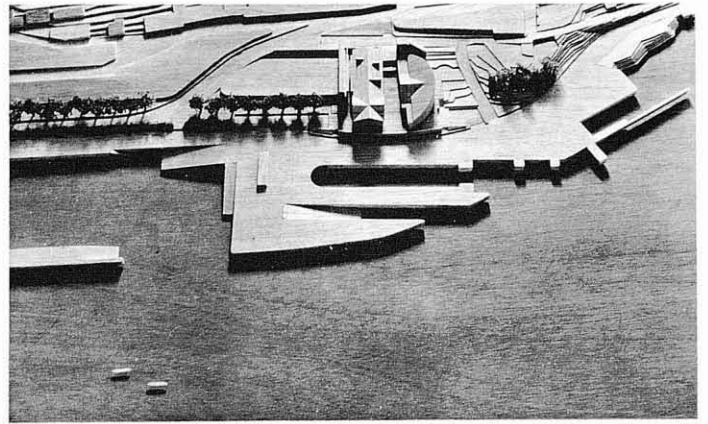
5. Croquis de la sección del Palacio de Festivales.

6. Estudios de la cubierta e iluminación cenital del baldaquino ortogonal.

7. Croquis de los dos palacios sobre la plataforma unitaria que describe un amplio arco avanzado sobre la esplanada del muelle de los Astilleros.



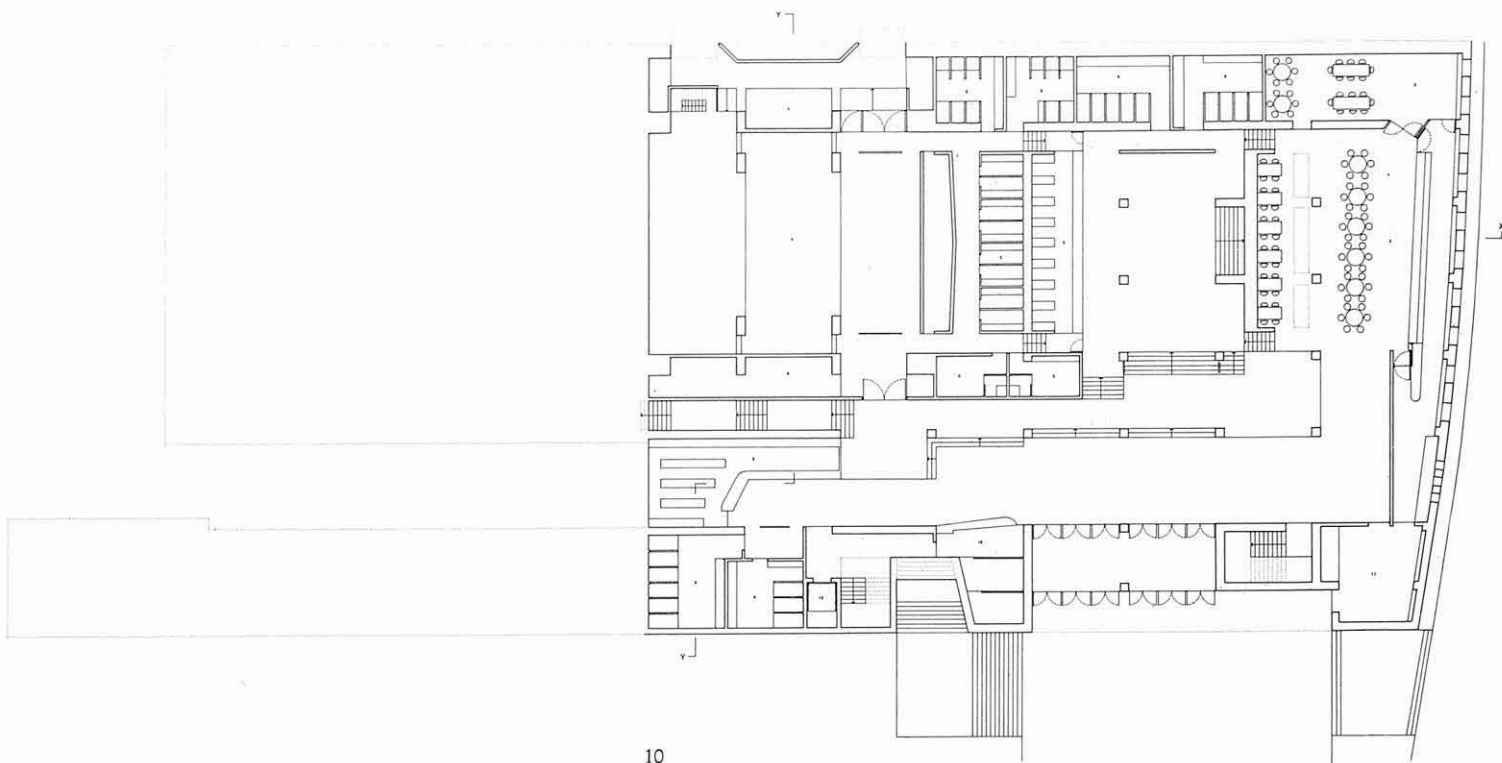
8



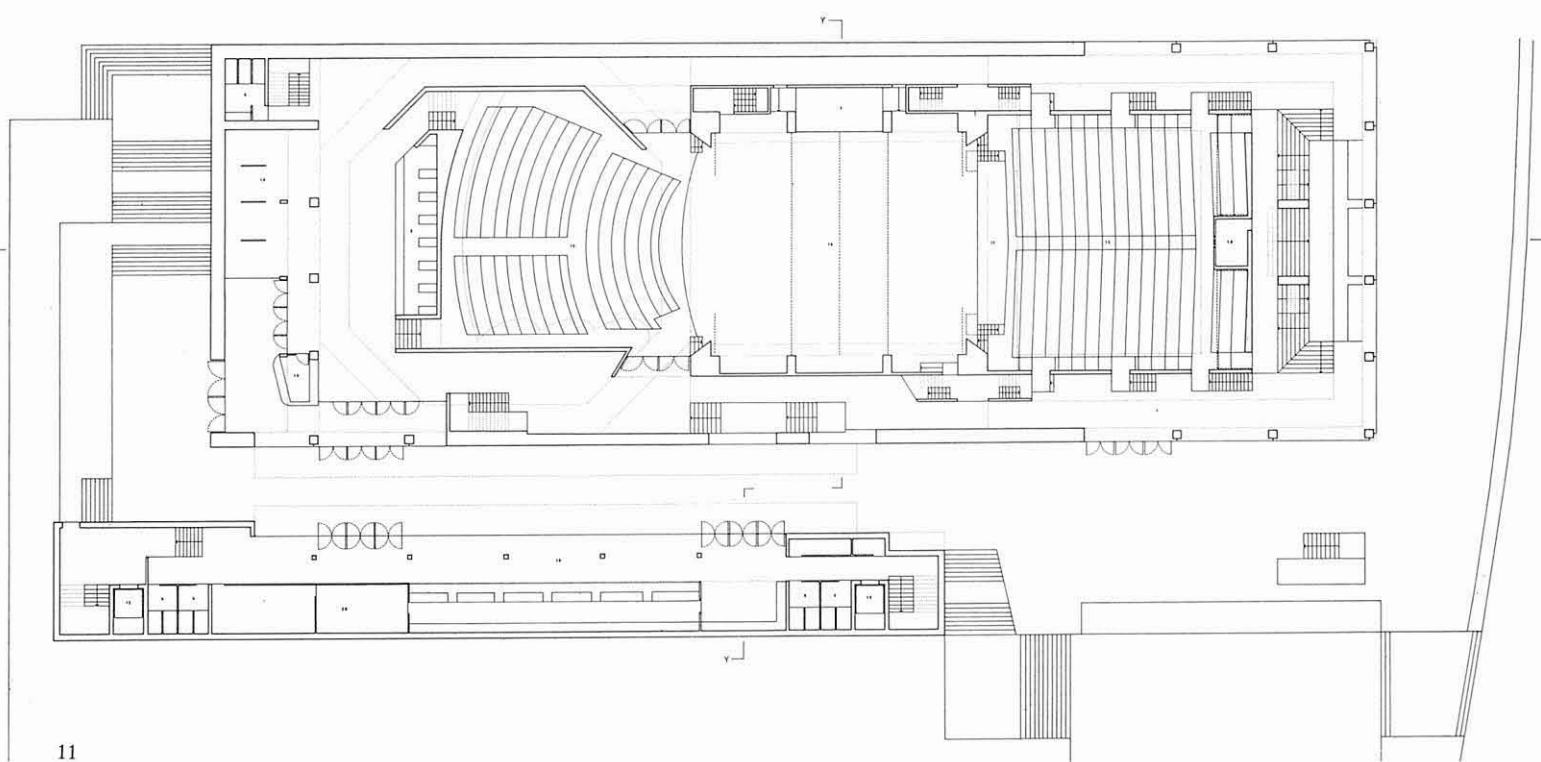
9

8. Plano del solar (estado actual)

9. Plano de situación
Disposición de los palacios y ordenación
del viario en su entorno.



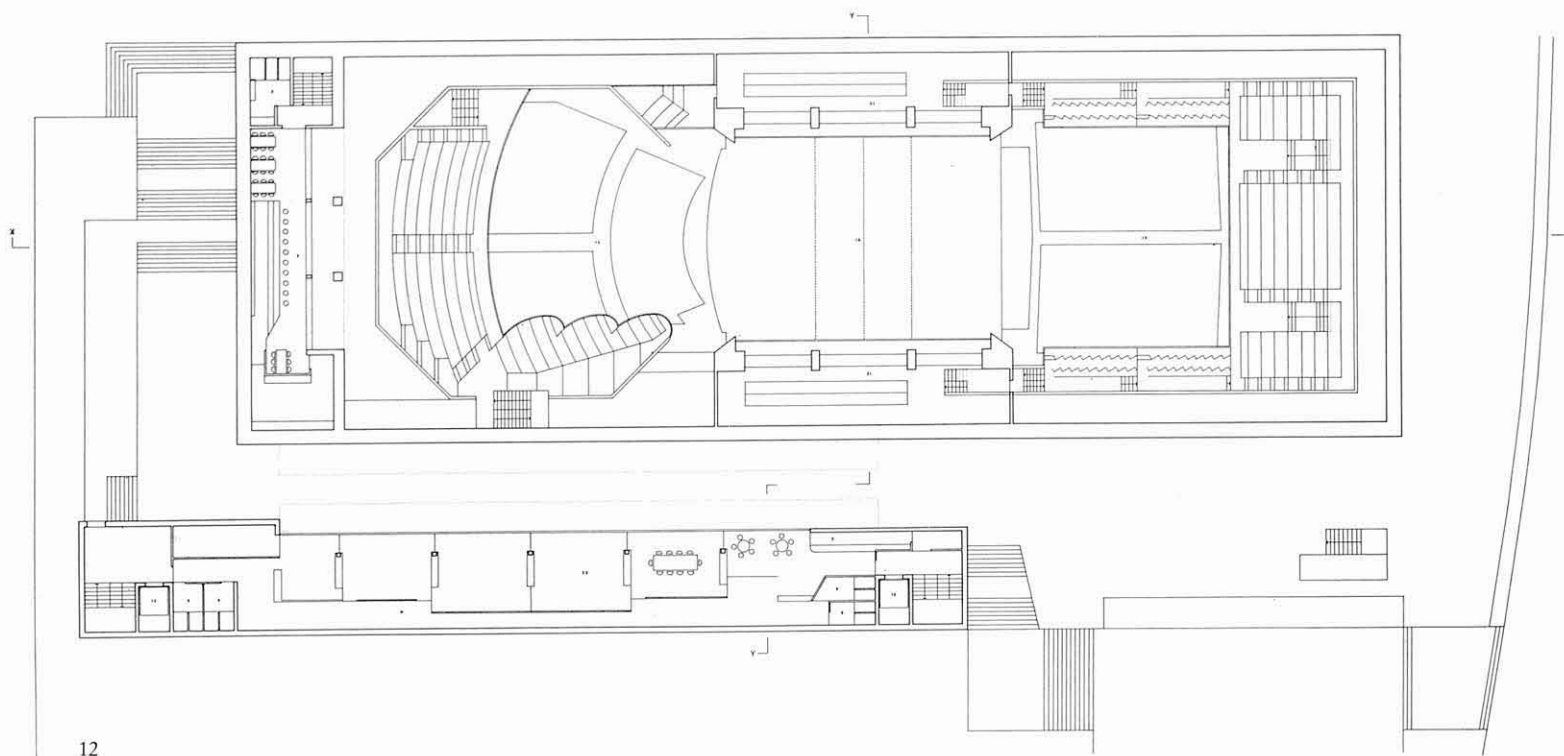
10



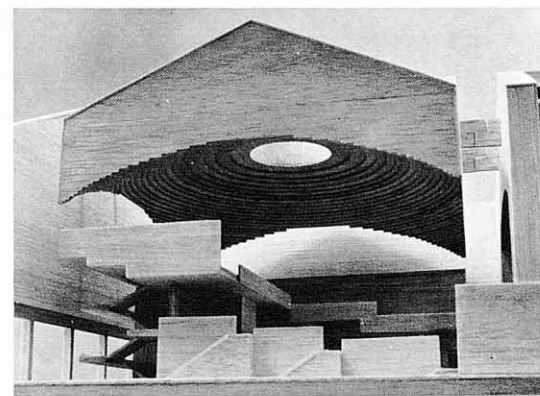
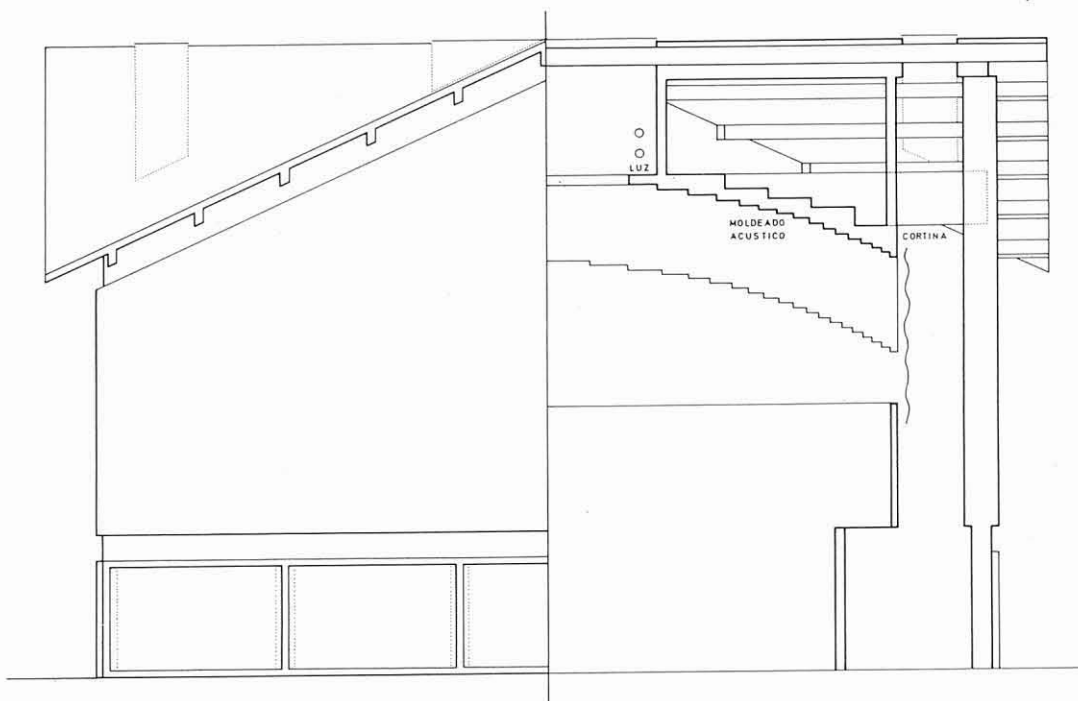
11

10. Planta. Cota +2,80

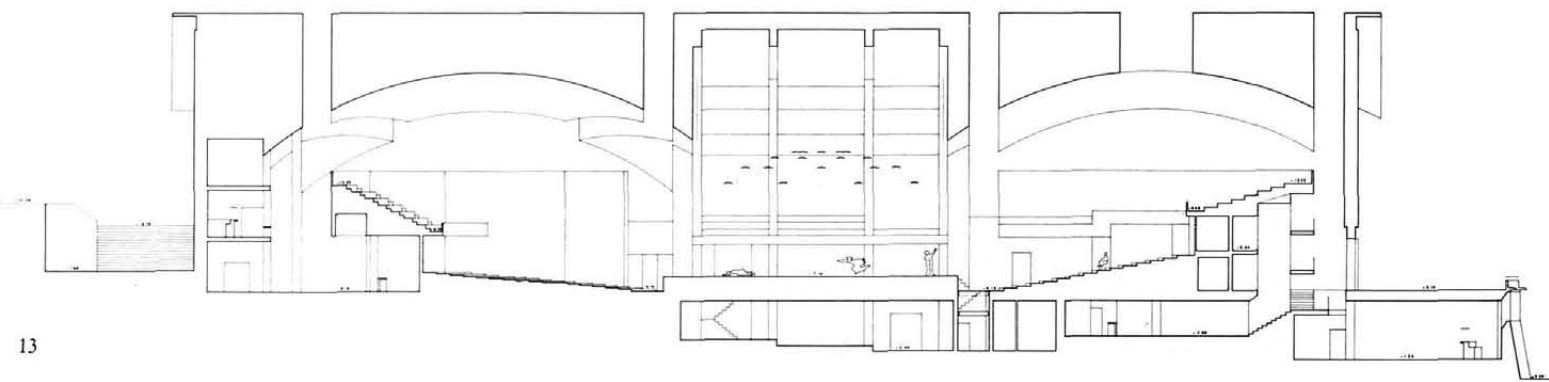
11. Planta. Cota +8,80



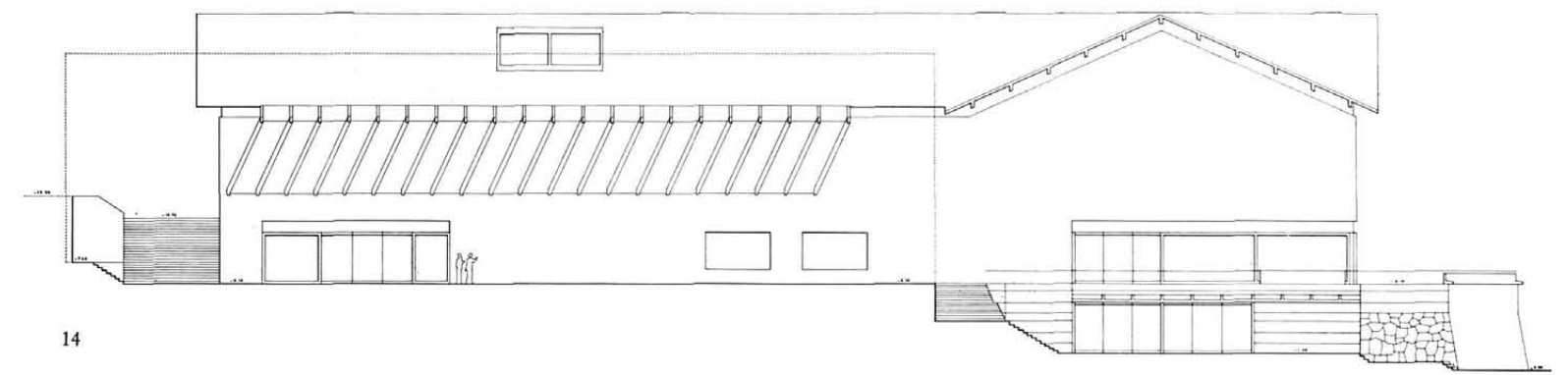
12



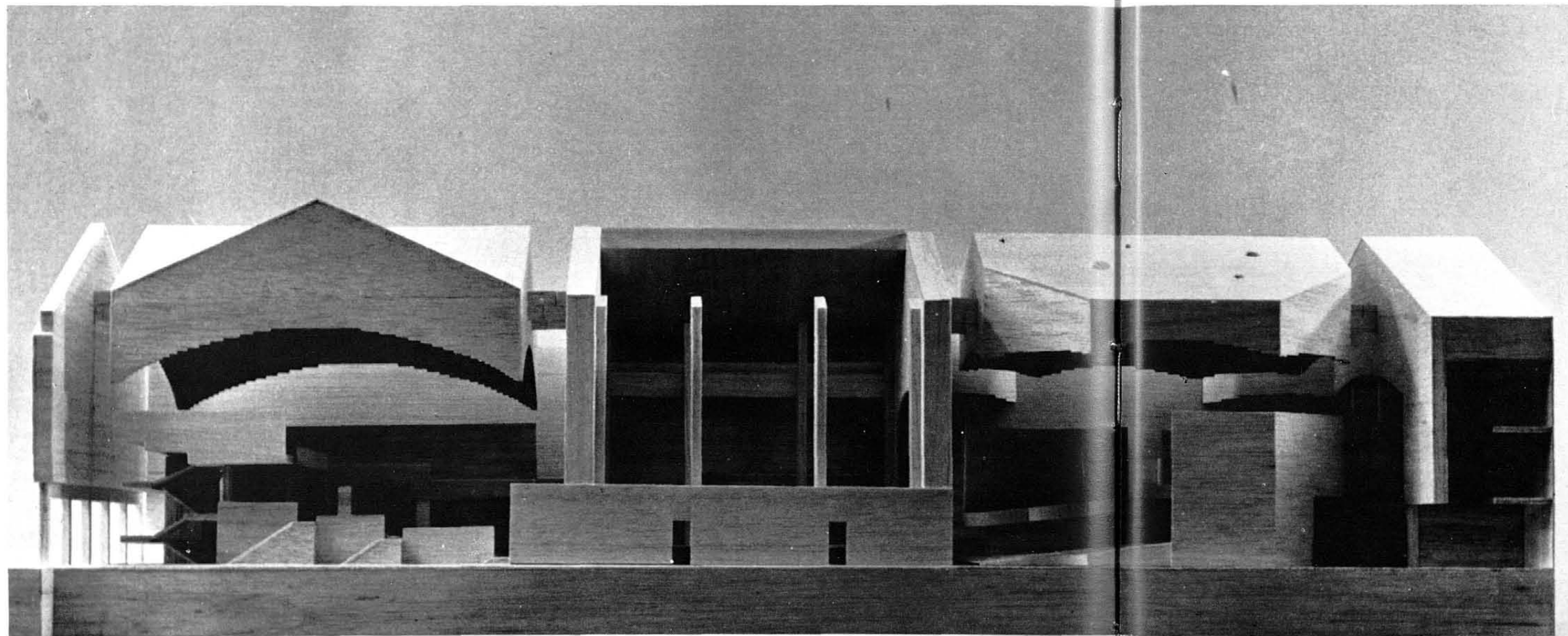
12. Planta. Cota+13.35



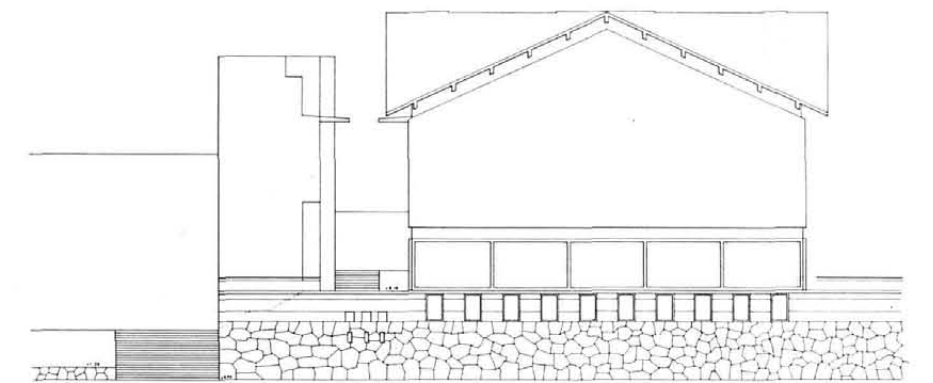
13



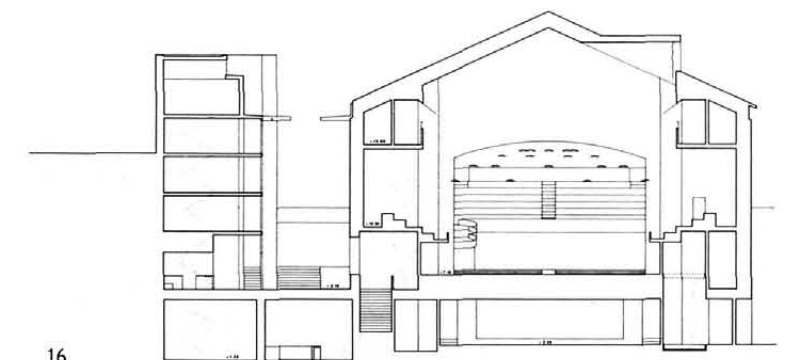
14



13. Sección X-X



15



16

14. Alzado oeste.

15. Alzado sur.

16. Sección Y-Y.