

diverso y continuo
ANTÓN CAPITEL



El conjunto de realizaciones y de proyectos de Juan Navarro Baldeweg que hoy sometemos a la consideración y disfrute de nuestros lectores está marcado por el signo de la diversidad. Pues, en efecto, Navarro acomete unos y otros temas, no sin hilos de continuidad –que son, por otro lado, evidentes–, pero explorando, o reexplorando, muy diversos caminos. Quede así claro que en la arquitectura de Navarro –sin que esto sea del todo común a tantas de las estrellas del actual firmamento de la arquitectura– la expresión de la propia personalidad y el uso de ciertos invariantes muy queridos, no está reñida, sino intensamente comprometida, por el contrario, con la atención a las circunstancias de programa, carácter y lugar que cada ocasión exige. Esta y no otra es la causa principal de su diversidad, que Navarro practica así en un modo semejante a los otros gigantes ibéricos; esto es, a Siza, a Moneo y a Souto de Moura, como se puede comprobar incluso en este mismo número con la obra del último.

Agua tranquila y oblicuidad clásica

Así pues, el parque construido en Córdoba en las márgenes del río tiene, lógicamente, su propio carácter, acaso más ligada a otras ocasiones, relativamente externas, del propio autor. Volvemos aquí a encontrar el agua como uno de los elementos naturales especialmente activos en la arquitectura de Navarro. Un agua, en este caso, tranquila, horizontal, y se diría que esta horizontalidad acuática, esta condición geométrica del agua en reposo –el único plano verdaderamente horizontal que la naturaleza regala– es lo que ilumina gran parte del proyecto, pues podría afirmarse que casi todo gira en torno a esa condición, y de tal modo que lo que no es horizontal, lo que es vertical o inclinado, se introduce con el sentido de oposición o contraste. Pero la horizontalidad no sólo se matiza por lo ya dicho y por el enfrentamiento entre el agua y la obra artificial, entre superficie acuática y superficie material, sino también entre viejo y nuevo, condiciones que también contrastan y se complementan acompañando a la geometría.

The collection of works and projects by Juan Navarro Baldeweg that we submit for the consideration and enjoyment of our readers is marked by its diversity. In fact Navarro tackles various different themes, not without some thread of continuity, but exploring and re-exploring different paths. In this way it becomes clear that in the architecture of Navarro, -without this being particularly common amongst many of the stars of the present crop of architects, the expression of his personality and the invariable use of certain much-loved features does not conflict with the attention demanded to the circumstances of the programme, and the character and place of each work, on the contrary it is intensely committed to this. This and no other is the main cause of his diversity, which Navarro exercised in a way similar to other Iberian giants; namely Siza, Moneo, and Souto de Moura, as can be seen in this issue with the work of the latter architect.

Calm water and classical obliqueness

This is why, logically, the park built on the riverbanks in Cordoba has its own character, perhaps more closely tied than on other more relatively external occasions to that of the architect. Here once again we find water as one of the especially active natural elements in the architecture of Navarro. Water which in this case is calm, horizontal -one would say it is aquatic horizontality, the geometric condition of water at rest, the only truly horizontal plane that nature gifts us, is that which illuminates a large part of the work. It could

be said that almost the whole work revolves around this condition, in such a way that what is not horizontal, that which is vertical or inclined, is incorporated in the opposite or contrasting way. The horizontality is not only manifested in the mentioned way, and by the confrontation between water and the artificial work -between aquatic and material surfaces, but also between old and new, conditions which also contrast and complement according to the geometry.

On the other hand, there is something in the two small volumes which emerged on the plinth-like territory which puts them in the realm of archetypes, a reference which is much to the liking, or the subconscious, of the architect. In effect, the white house, close relative to old projects -the one in Santander or at the Puerta de Toledo, has something of the log cabin, of the vernacular architecture. The trabeated pavilion, conversely, relates its image with the cultured transformation of this aspect; that is to say, with the Doric temple set in an acropolis. There is, in the latter, an intense -and double, transformation: in one way the Doric temple has been converted into Miesian architecture, in the same way as previously occurred in the Exhibition Hall of the Palacio de Congresos in Salamanca. The second transformation consists in the Miesian temple, with columns on the four sides and consequently with an isotropic structure on its horizontal plan, being submitted to a geometric focus, generating an intense, curious and attractive radial obliqueness. A Mies which has not been explored until now; a demonstration of how Mies's architecture, although appearing so limited, is marked by more fertile and diversified paths than might appear at first glance. Like

Navarro, providing an example of intelligence and depth, he is not ashamed to make use of these.

Nature and representation.

Two other completely different designs are connected directly. One is the coffee set and the other is the Departments Building of the University Pompeu Fabra in Barcelona, both united by the use of geometric plans cut in the form of informal lattices which, in spite of such different uses, with scales and even natures that are so diverse, are shared intensely, even if they are also relatively distinct. In the coffee set, the dialectic between geometry and informality is virtually absolute, and that in itself creates the content of the design. This dialectic is present in the handles, there are informal ones and geometrical ones, image opposing image; but also in their main volume -the lattice with its informal image hides within it, and doubly present in the pure simple and internal shape of the pieces. In addition, there is a lattice for the tray and another for each piece. The dialectic, or formal contradiction -if preferred, is also in the lattice itself, because it is produced through a pure plan -although geometrically cut, cast by the informal design.

In the case of the building, the lattice changes: it gets much bigger, it is divided and is supported on a rhomboid structure, qualifying the glass enclosing of the sector in which the ramp is sited as if the dynamic condition and obliqueness which this entails catalyses the transformation of a volume and a space which were born cubic and logically tied to their office-related function, but which is allowed to explode in the corner of the building where the adjoining park

De otro lado, hay algo en los dos pequeños volúmenes que emergen sobre el basamental territorio que les hace pertenecer al reino de los arquetipos, referencia ésta que es muy del gusto, o muy del inconsciente, de nuestro autor. En efecto, la casa blanca, esencial, pariente de viejos proyectos -el de Santander o el de la Puerta de Toledo- tiene algo de cabaña original, de arquitectura vernácula. El pabellón adintelado, en cambio, emparenta su imagen con la transformación culta de aquella; esto es, con el templo dórico enclavado en una acrópolis. Y hay en este último una intensa, y doble, transformación: pues, de una parte, el templo dórico se ha convertido en arquitectura miesiana, del mismo modo que había ocurrido ya en la sala de exposiciones del Palacio de Congresos de Salamanca. La segunda transformación consiste en que el templo miesiano, de columnas por los cuatro lados y, por lo tanto, con la estructura isótropa según el plano horizontal, se ha sometido a una focalidad geométrica, generadora de una intensa, curiosa y atractiva oblicuidad radial. Un Mies no explorado hasta ahora; una demostración de cómo la arquitectura de Mies, aunque parezca tan limitada, marca todavía caminos más fértiles y diversificados de lo que a primera vista pudiera parecer. (Y de cómo Navarro, dando ejemplo de inteligencia y profundidad, no tiene empacho en aprovecharlas).

Naturaleza y representación

Otros dos diseños completamente distintos se relacionan en forma directa. Uno es el juego de café y otro es el edificio para Departamentos de la Universidad Pompeu Fabra en Barcelona, ambos unidos por el uso de los planos geométricos recortados al modo de celosías informales que, a despecho de los usos tan diferentes, las escalas y hasta de las naturalezas tan diversas entre ambas cosas, comparten de modo intenso, aunque sea también relativamente distinto. En el juego de café, la dialéctica entre geometría e informalismo es casi absoluta, y ella crea por sí misma el contenido del diseño. Esta dialéctica se hace presente en las asas, pues las hay informales y las hay geométricas, oponiéndose imagen contra imagen; pero también en el volumen principal, pues en éste la celosía oculta con su imagen informal, y doblemente, la forma pura, simple e interna de las piezas. Doblemente, pues hay una celosía para la bandeja y otra para cada pieza. Y la dialéctica -o la contradicción formal, si se prefiere- está también en la propia celosía, pues ésta se produce mediante un plano puro aunque geométricamente recortado, troquelado por el diseño informal.

En el caso del edificio, la celosía cambia: se agiganta, se divide y se

apoya en una estructura rómbica, matizando el cierre acristalado del sector en el que se produce la rampa como si la condición dinámica y la oblicuidad que ésta significa catalizara la transformación de un volumen y de un espacio que nacen cúbicos y lógicamente atados a su función oficinesca, pero que se permiten explotar en la esquina del edificio en que el vecino parque parece contaminar la seriedad repetitiva de la cuadrícula de Cerdá. Es como si al edificio, al estar contiguo a un jardín, le brotaran flores y plantas arquitectónicas, esto es, metálicas. ¿No será esta celosía de Navarro -usada también, al menos, en la exposición de Gaudí en Madrid- una trasposición paralela a la del mito de los órdenes y del templo, cabañas y estructuras en madera, próximas así a lo natural, pero luego petrificadas, congeladas en cuanto devienen arquitectura? Pues la enredadera cuyo recuerdo está en el origen de la celosía de Navarro, se transforma en arquitectura precisamente cuando se convierte en metálica, en artificial.

Compacidad y método

En el auditorio de Vitoria, Navarro proyecta por tercera vez -Salamanca, Madrid- un tema semejante, aunque es la primera en que se produce como un conjunto exento. Por eso su método parece alcanzar ahora aspectos tan específicos como virtuosos. Como en tantos casos, propios y ajenos, se disponen dos individuos protagonistas del programa, el Teatro -pues en este caso se trata de un teatro, más que de un auditorio- y la Sala de Cámara. Ambos son oblicuos entre sí y quedan dentro de un recinto configurado por un cierre exagonal e irregular que se relaciona geométrica y parcialmente con las líneas del lugar, y, más parcialmente todavía, con las figuras internas.

Entre protagonistas y recinto se disponen los foyeres y el resto del programa, siguiendo así un método que se relaciona con el aaltiano del Palacio de Congresos de Helsinki, en cuanto a los mecanismos formales que componen el conjunto, y con el proyecto de convento de Kahn, en cuanto al modo de disponer los elementos principales. Esto es, en el primer caso, dos volúmenes principales se sumergen en el interior de un apilamiento simple de estratos horizontales; en el segundo, figuras exentas y regulares se relacionan en modo oblicuo -como los templos clásicos, como los hórreos- en el interior de un recinto. La envuelta externa aparece también en altura, en buena medida. Y si vemos la sección por el Teatro, comprobamos cómo se resuelve la diferencia de altura entre patio de butacas y escena situando las salas de ensayo encima del primero. Es ésta una inteligente decisión, pues evita el abultamiento o torre de la caja escénica, y es bien propia de Navarro, pues la ha empleado ya en el Teatro del Canal, en Madrid.

appears to pollute the repetitive seriousness of Cerda's squares. Being next to a garden, it is as if the building is sprouting flowers and architectonic plants, albeit metal ones. Would this lattice of Navarro, also used in the Gaudi exhibition in Madrid, not be a transposition parallel to the myth of the orders and the temple, cabins and wood structures, and consequently close to nature, but then petrified, frozen as they become architecture? The climbing plant, whose memory is the origin of Navarro's lattice, is transformed into architecture precisely when they are converted into metal, into the artificial.

Compactness and method

In the auditorium in Vitoria, Navarro included a similar theme for the third time, after Salamanca and Madrid, although it is the only one which is produced as an exempt complex. For this reason his method appears to reach aspects as specific as they are virtuous. As in many instances, of Navarro and of others, two main features are set out in the programme; the theatre -in this case it is a theatre rather than an auditorium, and the Chamber Hall. Both are obliquely arranged and set within an precinct formed by an irregular hexagonal enclosure which is partially geometrically related with the lines of the site, and even more partially with the internal figures. Between the main characters and the setting the foyers and the rest of the programme are set out, thus following a method which is related to the Aaltian method of the Conference Hall in Helsinki -in the formal mechanisms that make up the complex, and to the project of Kahn's convent -in its way of setting out the main elements.

That is, in the first case two main volumes that are immersed in the interior of a simple pile of horizontal strata; in the second, figures and exempt regulars are connected in an oblique way, as in classical temples -like the Galician granaries- in the interior of a precinct. The external wrapping appears in height to be of appropriate measurements. If we look at the section of the theatre, we can see how the difference in height between the stage and the seating area is resolved by placing the rehearsal halls above the latter. This is an intelligent decision, because it avoids piling the performance areas up into a tower, and is very much a part of Navarro's work, he has employed it before in the Teatro del Canal in Madrid. On the other hand, the programme is set out so that it decreases in size at the corner closest to the nearest volume to the existing house and an inclined plan can be drawn which intensely modifies the volume. This volume has two important characteristics: it is unitary and compact, but it is also active in its plasticity. That is, Navarro proposed and achieved that the programme for an auditorium, which would tend to unfold analytically we could say, and would be similar to that of a Conference centre -like the Kursaal by Moneo, or that already mentioned by Aalto in Helsinki, it is folded synthetically however like a modern Opera Hall, like the Aaltian example in Essen; That is to say, not even the unitary volume is broken up by an exterior bulge of the performance areas. This makes it, in the writer's opinion, a particularly good decision.

Line and figure.

The building in Holland presents itself voluntarily with echoes of

such admired architecture as that of James Stirling in the Sixties, and perhaps other British architects; there is also perhaps something of the Spanish projects for the autonomous universities by Sáenz de Oiza and Moneo. It is as if Navarro said, or thought: the moderns (the neo-moderns) were these -were us. There are not as many new tendencies as believed these days.

On the other hand, the problem of the linear disposition and its difficulties arises in the project. It is resolved to a great degree by providing a line with an architectonic nature different to its two sides, in such a way that one of them is the front and the other the back. That is; with views, the expression of obliqueness and variations, the glass, the space on one side; on the other, the concise, straight and continuous, the closed and the opaque. In this there is, as there also was in the Stirling of those years -although far from obvious, Aaltian echoes -also seen in the negation of the continuity of the transversal section, but not in its importance in the generation of the form. Thus he achieves the conversion of the line into figure; that the line should be, like a narrative, something with a beginning and an end, or two ends.

One work, one design, and four projects. Four projects which, as such, are still promises. Although there is a way in which Navarro defines them, the pleasure with which he makes his drawings and shows his models, at times symbolic and conceptual and at others detailed and realistic. He manages to make us see, almost, the finished idea through them -completed. So we should know that the promises will without doubt be fulfilled, if there is anyone who can be bothered to build them.



Pero, de otro lado, se ha dispuesto que por la esquina del volumen más próximo a la casa existente se disminuya el programa y pueda trazarse un plano inclinado que modifica intensamente el volumen. Pues tiene este volumen dos características de importancia: es unitario y compacto, pero es también plásticamente activo. Esto es, Navarro se propone y consigue que el programa de un auditorio, que tendería al principio a desplegarse analíticamente, diríamos, y ser así parecido al de un palacio de Congresos -esto es, como el Kursaal de Moneo, o el ya citado de Aalto en Helsinki-, se repliegue sin embargo y sintéticamente como un moderno Palacio de la Opera -como el aaltiano de Essen, por ejemplo-; es decir, sin que ni siquiera el volumen unitario quede roto por el bulto exterior de la caja escénica. Ello lo hace, a mi entender, especialmente acertado.

Línea y figura

El edificio de Holanda se nos presenta, voluntariamente, con atractivos ecos de arquitecturas tan admiradas como fueron las de James Stirling en los años 60, y acaso algunas otras británicas; y algo hay también, quizá, de los proyectos para los concursos españoles de las universidades autónomas de Sáenz de Oiza y Moneo. Esto es, como si Navarro dijera -pensara-: los modernos (los neo-modernos) ya eran éstos (ya éramos nosotros). No hay tantas novedades como ahora se piensa.

De otro lado, el proyecto suscita de modo directo el problema de la disposición lineal y de sus dificultades. Y se resuelve en buena medida al dotar a una línea con una naturaleza arquitectónica diferente en sus dos laterales, de modo que uno sea el frente y el otro la trasera o espalda. Esto es, de un lado las vistas, la expresión de la oblicuidad y las variaciones, el cristal, el espacio; de otro, lo conciso, recto y continuo, lo cerrado y opaco.

Hay en ello -como lo había también en el Stirling de aquellos años, aunque estuviera muy lejos de la evidencia- algunos ecos aaltianos, como también los hay en negar la continuidad de la sección transversal, aunque no su importancia como generación de la forma. Se consigue así que la línea se convierta en figura; que la línea sea, al modo de un episodio narrativo, algo dotado con principio y fin; o con fin y fin.

Una obra, un diseño, y cuatro proyectos. Cuatro proyectos que, como tales, son aún promesas. Aunque el modo en que Navarro los define, el placer con que hace sus dibujos y muestra sus maquetas, unas veces simbólicas y conceptuales, y otras veces elaboradas y realistas, consigue que en ellos veamos, casi, la arquitectura hecha, completa. Que sepamos que las promesas se cumplirán sin duda, si hay alguien que se molesta en construirlas.