



NEUTRA <sup>21</sup>

Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Sevilla



**Dirección y coordinación:**

Pablo Millán Millán  
Andrés Galera Rodríguez

**Imagen de cubierta:**

Juan Navarro Baldeweg  
**Fotógrafo:**  
José Joaquín Parra Bañón

**Consejo Editorial COAS:**

Nuria Canivell Achabal  
Ramón Gil Manrique  
Juan Vicente García Pérez  
Julia González Pérez-Blanco  
M<sup>º</sup> Auxiliadora Calvo Egido  
Juan Manuel García Nieto  
Pablo Millán Millán  
Manuel Silva Zurita  
Mercedes Romero Janeiro  
Casiano López Jaldón  
Gabriel Bascones de la Cruz

**Secretaría técnica, diseño y maquetación:**

Paloma Márquez Aguilar

**Consejo Científico:**

Ricardo Alario López  
Mario Algarín Comino  
Paula Álvarez Benítez  
Rosa Añón Abajas  
José Carlos Babiano de los Corrales  
Gabriel Bascones de la Cruz  
Lourdes Bueno Garnica  
Rodrigo Carbajal Ballell  
Miguel Ángel de la Cova Morillo-Velarde  
Luz Fernández-Valderrama Aparicio  
Marta García de Casasola Gómez  
Francisco González de Canales Ruiz  
Antonio González Liñán  
Juan Carlos Herrera Pueyo  
Elena Jiménez Sánchez  
Juan José López de la Cruz  
Mar Loren Méndez  
Ángel Martínez García-Posada  
M<sup>º</sup> Carmen Martínez de Quesada  
Esther Mayoral Campa  
Salas Mendoza Muro  
Francisco Javier Montero Fernández  
Daniel Montes Estrada  
José Morales Sánchez  
José Ramón Moreno Pérez  
Eduardo Mosquera Adell  
José de la Peña Gómez-Millán  
José Peral López  
José Manuel Pérez Muñoz  
Ramón Pico Valimaña  
Carlos Plaza Morillo  
Julia Rey Pérez  
Lola Robador González  
Ignacio Rubiño Chacón  
Victoriano Sainz Gutierrez  
Sara Tavares Alves da Costa  
Antonio Tejedor Cabrera  
Javier Tejido Jiménez  
Gabriel Verd Gallego  
Aurora Villalobos Gómez

**Contacto:**

neutra@coasevilla.org  
revistaneutra.org  
  
instagram.com/revistaneutra  
linkedin.com/in/revistaneutra

**Imprenta:**

Editorial MIC  
C. el Artesiano, S/N, Pol. Ind, 24010 Trobajo  
del Camino, León, España  
987 27 27 27 · 902 271 902  
editorialmic.com

**Publicidad:**

Editorial MIC  
Benita Espadas  
benitaespadas@editorialmic.com

**En este número:**

El COAS y la Revista NEUTRA declina toda responsabilidad respecto a la autenticidad los datos expresados por los/as participantes sobre la autoría de los proyectos. Los artículos pueden incluir opiniones que el COAS no comparta, por lo que el COAS y la Revista NEUTRA no serán responsable de las opiniones vertidas, declinando por ello toda responsabilidad. Respondiendo de cualquier reclamación los autores de los trabajos.



# Contenidos

6

<b>3</b>	<b>Desvelados por la arquitectura</b>
<b>4</b>	<b>Carta de la Decana</b>
	Textos de llamada
<b>10</b>	<b>Investigar para llegar juntos más lejos</b> <i>David García-Asenjo Llana</i>
<b>14</b>	<b>A propósito de una escalera: Rothko y Florencia</b> <i>Enrique Bravo Lanzac</i>
<b>20</b>	<b>Entrevista</b> Paolo Zermani
	<b>Artículos</b>
<b>36</b>	<b>Arquitectura situada: la vida que desborda la imagen. Sobre la fotografía como lectura empática y crítica del espacio construido</b> <i>Guido Cimadomo</i>
<b>42</b>	<b>El vino percibido. El paisaje del Jerez en el Puerto de Santa María</b> <i>María Murillo Romero</i>
<b>50</b>	<b>Construir la identidad: Aníbal González, el Regionalismo y el patrocinio de la alta sociedad</b> <i>Germán Reyes Mota y Paloma Carmen Castillo González</i>
	<b>Artículo invitado</b>
<b>60</b>	<b>Once libros de arquitectura contemporánea y gastronomía</b> <i>José Joaquín Parra Bañón</i>
<b>74</b>	<b>Conversaciones</b> Antonio Cruz y Antonio Ortiz <i>La arquitectura como sentido del límite</i>

- Obra Construida**  
2024-2025
- 84** 125 Viviendas Sociales en Sevilla  
*Daroca Arquitectos y PRÁCTICA*
- 88** Edificio Aliaga  
*Lahuerta Vázquez-Reina Arquitectura*
- 92** Vivienda en Roche  
*studio swes arquitectos*
- 96** Casa J  
*SV60 Cordón & Liñán Arquitectos*
- 100** Vivienda Pinola. Entre pinos y olas  
*Isabel Rus Pezzi y Alfonso Mollinedo Sáenz*
- 104** Vivienda para teletrabajadores en la Bachillera  
*Sursuroeste Arquitectos*
- 108** Refugio experimental, rehabilitación de zahúrda en la Sierra de Segura  
*SANTZO arquitectos*
- 112** Casa vaciada  
*estudio veintidós*
- 116** Casa Cano  
*Elvira Rivero Yanes*
- 120** LAPATA Suites  
*Bulnes + Elliott Arquitectos*
- 124** Transformación de vivienda unifamiliar obsoleta  
*Ignacio Frade*
- 128** Las estancias Disponibles  
*Estudio Curtidores*
- 132** Hospital de Viljandi  
*Bakpak + Planho + DAGOpen*
- 136** Centro de Cuidados y Bienestar para personas mayores y con discapacidad  
*Estudio Sol89 + Jongjin Lee + Woodrock Architects*
- 140** Ampliación de la Escuela Técnica de Ingeniería Agronómica. Universidad de Sevilla  
*Estudio Carbajal*
- 144** Conservatorio Superior de Música de Jaén "Andrés de Vandelvira"  
*Fernando Suárez Corchete, Antonio García Bueno y Lorenzo Muro Álvarez*
- 148** CEIP Los Arcos  
*Tenor + Paradigma Estudio + buró4 + Gabriel Verd*
- 152** Reforma de la Sede Central de la Caja Rural del Sur  
*Arquinur + Baum Lab*
- 156** Reforma y Ampliación de Casa Consistorial  
*Luisa Alarcón y M<sup>a</sup> Luz Galdames*
- 160** Rehabilitación del antiguo mercado de Santa Fe  
*Paco Marqués, Luis Rubio y Rosalino Daza*
- 164** El vacío como memoria. Recuperación y puesta en valor del Anfiteatro Romano de Obulco. Porcuna  
*Pablo Millán Arquitectos*
- 168** Restauración de la Iglesia de San Pedro, Sanlúcar la Mayor  
*J2 edificación y desarrollo*
- 172** Vinoteca Z13  
*ALFADA Estudio*
- 176** Real Fábrica de Artillería de Sevilla. Conservación y rehabilitación del Sector Occidental para la instalación y puesta en uso del "Centro Magallanes\_ICC"  
*Reina & Asociados + Edartec Consultores SL*
- 180** Centro de Recepción de Visitantes de Clunia Sulpicia  
*TEJEDOR LINARES Arquitectos*
- 184** Regeneración de espacios urbanos en el conjunto histórico de Olvera  
*Estudio ACTA*
- 188** Smart City Kids. Espacios para la conciliación familiar  
*Ferran Ventura Blanch y Nerea Salas Martín*

# Contenidos

## **Premios COAS**

Arquitectura & Sociedad 2025

### **Categoría 1 Arquitectura de nueva planta**

**192**

Categoría 1.1 Uso Residencial Unifamiliar

**193**

Categoría 1.2 Uso Residencial Plurifamiliar

**194**

Categoría 1.3 Otros usos

### **Categoría 2 Arquitectura y preexistencia**

**195**

Categoría 2.1 Uso Residencial

**196**

Categoría 2.2 Otros usos

**197**

**Categoría 3 Arquitectura, Ciudad, Paisaje y Territorio**

### **Categoría 4 Diseño Interior y Arquitectura Efímera**

**198**

Categoría 4.1 Diseño Interior

**199**

Categoría 4.2 Arquitectura efímera

**200**

Categoría 5 Diseño arquitectónico

**201**

Categoría 6 Jóvenes arquitectos

**202**

Categoría 7 Premio Especial Sevilla

**203**

**Categoría 8 Premios Arquitectura y Sociedad**

## Concursos

- 204** Nuevo Centro de Salud en Ciutadella, Menorca  
*SV60 Cordon & Liñán Arquitectos*
- 206** Estereotomías del paisaje  
*CHE.STUDIO*
- 208** Era-se una plaza  
*estudio veintidós*
- 210** Variaciones sobre el desierto que viene  
*Baum Lab*
- 212** Complejo Deportivo de Hielo en Stegny, Varsovia  
*EOVASTUDIO, NGNP Arquitectos y Kruszewski Architekci*
- 214** Museo de Historia y Futuro  
*Bakpak + DAGOpen + Lylykangas Kimmo Oy*
- ## Espacio ETSAS
- 216** El corazón de la ciudad  
*Amador Sánchez Martínez*
- 218** Incisografías  
*María del Pilar Canterla Rufino*
- 220** Espacio FIDAS  
30 años apostando por la arquitectura

## Reseñas

- Pensar la arquitectura
- 224** Biografía del patio mediterráneo.  
Apuntes de viaje  
*José Pérez de Lama*
- 225** Días de sol y piedra. De los Alpes a Roma  
*Pepe Pérez-Muelas*
- 226** Libros de Arquitectura nº001 - Viviendas para el Patronato de Casas Militares: Fernando Higuera, Antonio Miró, Madrid 1996-1974  
*Colegio Oficial de Arquitectos de Madrid*
- 227** Madrastras  
*José Joaquín Parra Bañón*
- 228** Panorama de obras  
2024-2025
- 230** Epílogo  
Tiempos de resonancia, entre Cronos y Céforo  
*Eduardo Prieto*
- 234** Índice de autores
- 235** Créditos fotográficos


La luz reflejada en el Duomo de Parma penetra en el estudio del profesor Paolo Zermani (Varano Marchesi, Emilia-Romagna, 1958) queriendo marcar el ritmo de nuestra conversación. A través de esta ventana privilegiada, el autor de obras internacionalmente reconocidas, como la salida de las Capillas de los Médici en Florencia, se asoma desde hace décadas a la vida de la ciudad y al mundo. Las voces de los niños que juegan en la plaza se integran en el paisaje sonoro y prolongan el eco de tantas generaciones que, a lo largo de los siglos, han crecido pisando las mismas piedras. La escena adquiere aquí una coherencia determinante. Estamos en el taller de un artesano, el lugar de trabajo de alguien que lleva décadas defendiendo que ninguna arquitectura nace sobre una hoja en blanco, sino que emerge de estratos, huellas y medidas heredadas; de aquello que permanece incluso cuando parece haber desaparecido. Haciendo espacio a su palabra pausada y siguiendo sus pasos tranquilos, recorremos el pensamiento y la obra de quien —por méritos propios— merece ser llamado maestro; un título que, en tiempos de ruido y urgencia, está cada vez más amenazado.

# Paolo Zermani

ENTREVISTA: JAVIER ORTEGA, PABLO MILLÁN Y ANDRÉS GALERA  
FOTOGRAFÍA: JUAN FRANCISCO LÓPEZ RODRÍGUEZ

**— Usted nació en Varano dei Marchesi, donde sus juegos infantiles transcurrieron entre las ruinas de un castillo imperial del siglo IX. ¿Cómo influyó ese entorno disperso y por resolver en su decisión de convertirse en arquitecto y en su posterior interés por la reconstrucción continua?**

Visto con la distancia del tiempo, al volver a pensar en mí mismo de niño, puedo decir que me influyó, sin duda. En verano pasaba largas jornadas en aquella colina boscosa que, en su parte más alta, conserva aún hoy la ruina del castillo del emperador Otón III. Sin saber explicar por qué, aquellos lugares despertaban en mí una emoción intensa. Lo comprendí más tarde, hacia los 15 o 16 años, cuando me acerqué a algunos libros que me orientaron de forma más precisa hacia el arte y la arquitectura. Así comencé a entender que quizá podría poner en práctica algo de lo que había nacido de aquellas experiencias infantiles. ¡Qué importante es el valor de las cosas vistas! El valor de lo que se ha observado y asimilado es absolutamente fundamental.



«Una arquitectura no debe ser completamente perfecta sino dejar espacio para plantearse las preguntas necesarias»



— **Puede ser una oportunidad o un peligro.**

Cierto. Si hacemos una reflexión que nos sitúe en el presente, lo que hoy muchos jóvenes ven al acercarse a la arquitectura casi exclusivamente a través de los medios o de internet es devastador y tiene consecuencias graves. Nosotros, quizá, teníamos la ventaja de no encontrarnos ante un panorama tan amplio y confuso. Observar durante quince años el mismo montón de piedras, la misma ruina, me permitió, en un momento dado, preguntarme por qué en algunas zonas de la colina aparecían fragmentos dispersos, hasta llegar a la parte más alta, donde permanece el torreón. ¿Qué fue aquello? ¿Cuál era su significado? En aquella experiencia de la infancia estaba probablemente naciendo la idea que sigo defendiendo en mi trabajo y con mis estudiantes en torno al concepto de medida. Las medidas pueden transmitirse: no desaparecen, sino que se repiten de forma diferente. Siempre hay medidas que se pueden asumir, que se pueden hacer propias.

**«Estamos olvidando lo que nos enseñó Grecia. Tenemos que volver a asumir la medida como principio de orden de nuestra vida»**

— **Defiende la medida como lo único que puede iluminar el caos.**

Absolutamente, no hay duda. Creo que, en este momento histórico, entre los muchos y graves problemas que afectan al mundo contemporáneo —y en particular al Occidente europeo— está precisamente el de que ya no sabemos ver la medida. Estamos olvidando lo que nos enseñó Grecia. Tenemos que volver a asumir la medida como principio de orden de nuestra vida. Y esto vale tanto para las relaciones entre las personas como para un arquitecto que se acerca a una obra. Porque, para mí, una obra es como un ser vivo.

— En 1979, siendo aún estudiante, tuvo un encuentro determinante con Jorge Luis Borges aquí, en la plaza del Duomo de Parma. ¿Qué le enseñó la ceguera de Borges sobre lo que el arquitecto debe ver ‘con los ojos cerrados’ bajo el suelo y en la sustancia de las ciudades?

En aquella época me encontraba aquí, en este mismo edificio, en la planta superior, en el estudio de Aurelio Cortesi, un arquitecto italiano de relieve que había colaborado en Casabella con Ernesto Rogers en los años cincuenta junto a Gregotti, Rossi, Semerani, etcétera. Aquel día había mucha niebla —algo bastante frecuente aquí, en nuestra llanura— y, al bajar, vi en el centro de la plaza a un hombre de poca estatura que avanzaba acompañado por un señor y una joven. Eran su compañera, Maria Kodama, y Franco Maria Ricci, el gran editor italiano de libros de arte. Me acerqué sin saberlo. Al día siguiente, el periódico publicaba una fotografía acompañada del titular: «Borges en Parma». Ese encuentro me hizo reflexionar mucho. Borges, que era ciego, se hacía acompañar para ‘ver’ las esculturas de Antelami, en los laterales y en el interior del Baptisterio de Parma.

— **Aquel modo de aproximarse a la arquitectura para ‘ver’ sin poder ver ha suscitado después en usted muchos interrogantes.**

Muchas veces me he preguntado qué podían ver sus ojos cerrados. Y es ahí donde comprendí por qué la arquitectura debe ser verdadera. Para la arquitectura no bastan los ojos. Es algo más complejo. Porque la arquitectura no está hecha solo de lo que se ve o se mira. Y Jorge Luis Borges me lo hizo comprender de una manera poderosa y extraordinaria. También, en ese sentido, fue un maestro para mí. Para entender la arquitectura y para realizarla no basta con comprender lo que se ve. Puede parecer que hay una cierta contradicción en lo que digo. Por un lado, afirmo que las medidas son fundamentales y alguien podría decirme: para tomar una medida hay que ver; pero, por otro, sostengo con fuerza, y de forma consciente, que los ojos no bastan.

— **¿Entonces?**

Las medidas no se toman solo con los ojos o, en cualquier caso, no únicamente con los que tenemos en la cara. La arquitectura, como el arte en general, se ve también con los ojos del espíritu, con los ojos del alma. Es importante comprenderlo. Hoy, si cabe, aún más. En el pasado, los mejores arquitectos europeos y americanos ganaban el Premio de la Academia y se iban un año a Roma a medir los monumentos antiguos. Allí entraban en contacto con el pasado. Sería muy útil que también hoy los estudiantes de arquitectura lo hicieran. Pero, en la actualidad, es necesaria también otra forma de levantamiento más compleja, no exclusivamente métrica.

— **Hay que saber observar para captar aquello que no llama inmediatamente la atención al ojo.**

En otro tiempo, al recorrer la Vía Emilia —la gran carretera que atraviesa todo el norte de Italia, alineando las ciudades una tras otra hasta el mar—, cada treinta kilómetros, aproximadamente, se veía un campanario. Eso significaba que allí comenzaba un núcleo urbano. Los arquitectos del pasado tomaban las medidas a partir de las rui-

nas romanas. Siendo esto algo fundamental, hoy ya no es suficiente. Hace falta otro tipo de levantamiento que es más complejo porque es profundamente psicológico. Debemos desarrollar una nueva forma de mirar sobre esa extraordinaria red que los romanos trazaron en nuestro paisaje, ser conscientes de la existencia de discontinuidades generadas por las dinámicas propias del siglo xx y, al mismo tiempo, trabajar con ellas para llevar adelante nuestra civilización. Un geógrafo francés publicó hace algunos años un mapa de todas las calzadas romanas de Europa y superpuso sobre él una red, una especie de esquema similar a los de los planos del metro. A partir de aquella representación se hacía evidente cómo, aunque invisibles, esas relaciones seguían siendo hoy extraordinariamente potentes. En el fondo, son las únicas que seguimos conservando después de dos mil años.

— **Así lo hizo en la renovación y reconstrucción del Castillo de Novara, un trabajo que duró quince años y que comenzó con una excavación arqueológica. ¿Cómo se produjo el proceso de identificación de la columna vertebral romana subterránea para transformarla en el soporte físico y psicológico de la nueva construcción?**

Fue una experiencia extraordinaria, porque me permitió construir un ejemplo real. Cuando llegué a Novara, el castillo llevaba un siglo abandonado: había sido castillo, después prisión hasta finales del siglo xix, y en el siglo xx ya no era nada. ¿Estaba realmente muerto? Yo digo que no: era, como se diría en italiano, 'in sonno'. Estaba durmiendo. Al comienzo de las excavaciones aparecieron decenas de cuerpos —hombres, mujeres, niños, soldados— enterrados a lo largo de los siglos junto al castillo. La arquitectura era casi irreconocible, parecía una típica construcción rural lombardo-piamontesa abandonada. Pero al excavar encontramos lo que luego resultó decisivo: uno de los lados del *castrum* romano de Novara. Sobre esa 'espiná' planteamos la reconstrucción principal: todo el lado oeste y la torre central, recuperada en su emplazamiento original, bajo las estructuras arruinadas. Fue una experiencia fundacional; más bien refundacional. Me permitió demostrarme a mí mismo —y a quien quisiera comprenderlo— que la arquitectura es siempre reconstrucción y que no hay diferencia entre el ciclo vital de un ser vivo y el de una arquitectura. Ambos están sujetos a transformaciones y a enfermedades. Lo único que cambia es que la arquitectura, estoy convencido, puede resurgir; para el hombre debemos crearlo.

**«No hay diferencia entre el ciclo vital de un ser vivo y el de una arquitectura. Ambos están sujetos a transformaciones y enfermedades»**

— **Antes ha evocado la niebla que, en esta región, habla tanto como el sol. Su primera obra, el *Teatrino di Varano* (1983), fue fotografiada por Luigi Ghirri. Aquel día, por las condiciones del momento, a Ghirri la escena le pareció un módulo lunar pegado a la tierra.**

Sí, Luigi Ghirri, el mayor fotógrafo italiano del siglo xx, fue para mí también un compañero de camino, un amigo. Con 22 años



construí este pequeño edificio, el Teatrino de Varano, algo realmente diminuto, nacido de una manera del todo particular. Un fabricante de estructuras para naves industriales quiso hacer algo para la comunidad del pueblo y se dirigió a mí. Yo, joven estudiante de arquitectura, le dije: «Si me da seis pilares y un forjado, del resto me encargo yo». Y así nació el Teatrino: seis pilares prefabricados y un forjado industrial, nada más. Luego, poco a poco, en el transcurso de dos o tres años, lo revestí de ladrillo. En un momento dado llamé a Ghirri, que ya exponía en el MoMA, y le pedí que lo fotografiara. No tenía dinero y se lo hice saber enseguida. Él me respondió: «¿Al menos me pagarás el carrete?». A los tres días estaba allí, con su mujer. El teatrino acababa de terminarse y estaba sin carpinterías. Era un sábado al mediodía y, justo en ese momento, empezaba a llegar la niebla...

— **Un imprevisto que, al final, jugó a su favor.**

Yo estaba muy preocupado. Había convencido a Luigi Ghirri para que fotografiara mi Teatrino y la niebla estaba bajando. Pensé que no iba a poder trabajar. Él me dijo simplemente que no me preocupara. Y empezó a fotografiar a su manera. Hacía 20 fotos en 20 segundos, luego se detenía un cuarto de hora y volvía a empezar. Fotografió el momento en que llegaba la niebla y el sol se iba. En un momento dado exclamó: «Parece un LEM [Lunar Excursion Module], un módulo lunar, pero está pegado a la tierra». De ahí salió una imagen bellísima. Lo había comprendido todo: Ghirri ya había construido la imagen y también la crítica. A partir de ahí nació una buena amistad. Más adelante le pedí que fotografiara también a otros arquitectos —Rossi, Portoghesi,

Canella, Gabetti e Isola— y continuó también con mis primeras obras. Por desgracia, murió muy joven, a los 50 años. Así se interrumpió una relación extraordinaria que, sin embargo, me aportó muchísimo.

**«Los fotógrafos han conseguido algo que los arquitectos ya no saben hacer: comprender cómo medir un paisaje en transformación»**

— **¿Qué importante es una buena fotografía para transmitir la belleza de una buena arquitectura!**

Sí. Porque eso que los arquitectos en Italia, en un momento dado, ya no han sabido hacer —comprender cómo medir un paisaje en transformación— lo han conseguido en cambio los fotógrafos. Pienso en el libro *Viaggio in Italia*, impulsado por Ghirri: un trabajo extraordinario en el que invitó a diversos fotógrafos a contar un país en cambio, ya no el país ‘encantado’ del Grand Tour, sino un paisaje nuevo, en el que todavía fueron capaces de captar lo esencial. Una gran parte de los arquitectos, en cambio, se han vuelto ciegos. Y esta pérdida de orientación continúa todavía hoy. Junto a Ghirri había otra figura central, Giovanni Chiaramonte, gran fotógrafo y también gran amigo mío, fallecido hace dos años. Con él he realizado exposiciones y libros, como *Contemporaneidad de las ruinas* y *Medida sagrada*. También él, en continuidad con Ghirri, ha señalado un camino. Creo que los fotógrafos han ido por delante de nosotros. En Italia han quedado pocos arquitectos que continúan esa investigación iniciada en los años 50 y desarrollada después por figuras como Aldo Rossi y otros pocos.

— **Su teoría central establece una dialéctica entre el basamento y el túmulo. ¿Por qué afirma que la arquitectura occidental se fundamenta esencialmente en la conciencia de la muerte y en el cuerpo sepultado como medida de todas las cosas?**

Sí, creo que este es el tema central. La cultura griega nos ha dado, en primer lugar, esta conciencia, que después se ha desarrollado a lo largo del tiempo y que, en el fondo, sostiene todo el valor de la ciudad occidental. Utilizo a menudo el ejemplo del túmulo y del basamento porque, desde el punto de vista morfológico, se asemejan. El basamento sostiene el templo, que está en el origen de todo. Es el elemento en el que la arquitectura se ancla a la tierra y sobre el que crece todo lo demás. Sin embargo, en un momento dado, cuando el proceso de una civilización se completa, el basamento

deja de ejercer su función. Poco a poco se desintegra, pero deja una huella. Y esa huella es fundamental para lo que viene después. Si observamos el túmulo, vemos que también es un basamento, pero un basamento que no sostiene nada. Sobre él no se apoya nada, al menos en apariencia. Sin embargo, contiene el cuerpo del hombre. Y el cuerpo del hombre es el instrumento de medida de todas las cosas, a través de sus articulaciones, externas e internas. No sostiene nada, pero contiene la medida.

— **Buena analogía.**

Esta analogía es fundamental, porque ambos son trazas sobre el territorio: perímetros, medidas, áreas sobre las que podemos apoyar algo distinto. Y ahí está precisamente la cuestión. Si somos capaces de reconocerlo, sabemos hacia dónde debemos ir. No construimos en el vacío. Y esto es válido en cualquier lugar, no solo cuando construimos sobre ruinas evidentes, sino también en lugares que parecen carecer de significado, porque en realidad nunca es así. Como nos enseñó Freud, basta con interrogar el lugar: observar, preguntar a quienes lo habitan, reconocer incluso una leve depresión del terreno. Y quizá descubramos que debajo hay un teatro, construido a su vez sobre otra cosa. Freud lo decía claramente. Afirmaba sentirse más un arqueólogo que un psicólogo. Y tenía razón. Porque excavar significa comprender los estratos. Por eso hablo del cuerpo sepultado: no existe ningún lugar del Occidente europeo que carezca de significado. Bajo nuestros pies hay un mapa inmenso. Si fuéramos verdaderamente buenos arquitectos, nos moveríamos siempre sabiendo qué estamos pisando. Es a partir de esta conciencia como nacen la ciudad y la arquitectura europea.

**«Bajo nuestros pies hay un mapa inmenso. Si fuéramos verdaderamente buenos arquitectos, nos moveríamos siempre sabiendo qué estamos pisando»**

— **Frente a la obsesión por lo nuevo, usted propone el concepto del ‘punto d’incastro’ o encaje entre la vida pasada y la presente.**

Lo nuevo por lo nuevo no es nada. ¿Qué significa ‘nuevo’? Para que algo pueda ser nuevo, debe existir otra cosa con la que compararlo. Por eso no comprendo a los arquitectos que se definen como ‘creativos’. La creatividad, si existe, se demuestra de un modo más maduro y consciente. La arquitectura se transforma,

pero no se improvisa. No hay nada que inventar. Hoy, la verdadera revolución en la arquitectura europea sería la conciencia: una revolución contra todas esas cosas superficiales e inútiles que vemos, donde se finge ser nuevo sin decir nada significativo. La verdadera novedad sería, en cambio, la capacidad de dialogar con lo que existe: sin someterse, pero confrontándose, transmitiendo y compartiendo. De ahí nace la civilización europea. Ciudades como Roma no surgieron por casualidad, sino a partir de un profundo conocimiento de la arquitectura griega, desarrollado después mediante un avance técnico—no tecnológico— consciente, no exhibido.

**«No comprendo a los arquitectos que se definen como ‘creativos’. Para que algo pueda ser nuevo, debe existir otra cosa con la que compararlo»**

— **¿Cómo encaja todo esto en el discurso contemporáneo?**

Hoy, con los instrumentos técnicos de los que disponemos, podríamos llevar a cabo una verdadera revolución de calidad, trabajando sobre lo existente, incluso cuando no es ‘antiguo’. Pero esto no puede darse a través de una creatividad superficial o con soluciones aparentemente innovadoras —fachadas decoradas con plantas, efectos escenográficos— que son falsas y carecen de sentido. Milán es un ejemplo evidente: una ciudad con una extraordinaria tradición cultural y tecnológica que hoy presenta una silueta urbana similar a la de otros contextos carentes de esa cultura profunda, hecha de torres deformes, modelos importados, signos de una modernidad exhibida y vacía. Incluso las operaciones que se presentan como una atención al medio ambiente se revelan como intervenciones costosas y dirigidas a una clientela restringida. Estos modelos se difunden y se imitan, alimentando dinámicas especulativas. Se trata de una forma de violencia hacia el paisaje y hacia la cultura. Por eso creo que hoy la arquitectura se encuentra dividida en dos: por un lado, lo que es verdaderamente arquitectura —una práctica casi sagrada—, y por otro, algo que no le pertenece. El riesgo es que esta segunda dimensión operativa acabe imponiéndose de manera definitiva. Si no logramos escapar del sistema de mercado que sostiene esta deriva, Europa corre el riesgo de perder su identidad. Y no se trata de una identidad biológica, sino de una identidad cultural, que es mucho más importante.

— **Usted, sin embargo, aborda este diálogo con lo que ya existe también en sus obras nuevas. El Templo de la Cremación de Parma, por ejemplo, está orientado en paralelo a la Via Emilia.**

Sí, esto es interesante porque —como decía antes— este modo de trabajar no se aplica solo a los edificios antiguos o a las ruinas. Puede manifestarse también a través de una arquitectura nueva. El Templo de Cremación es un caso significativo. Tuvimos que construirlo en Parma entre 2006 y 2009, en un momento en que la cremación, en Italia, era todavía una novedad reciente. Hasta poco antes se llevaba a cabo en lugares improvisados, a menudo en naves industriales. Cuando me fue encargado el proyecto, pensé que se trataba de una oportunidad extraordinaria: ¿qué puede haber más importante que un lugar en el que el cuerpo del hombre se transforma? Volví así sobre el tema de la analogía entre cuerpo y arquitectura. El emplazamiento se encontraba junto a un pequeño cementerio suburbano, a poca distancia de la Vía Emilia. Observé que aquel complejo estaba orientado de una determinada manera, casi paralelo a la Vía Emilia, es decir, al gran *decumano* romano que atraviesa toda la llanura padana, e insistí en que el nuevo recinto siguiera esa misma dirección. Alrededor aún se pueden leer los signos de la centuriación romana: campos, trazados, hileras de moreras —que en otro tiempo dibujaban el paisaje agrario—. Y comprendí que esa era la traza sobre la que debía trabajar. Partiendo de esa base concebí el proyecto como un recorrido del cuerpo, paralelo a la gran carretera, articulado en tres cuadrados: el jardín de acogida, el templo en sí y el jardín del recuerdo. Un recorrido a lo largo del cual el cuerpo es acompañado en su transformación.

— **¿Qué papel juega la luz en esta obra?**

El momento central transcurre en un espacio intermedio, la llamada ‘Sala de la luz’. Aquí surgió un problema decisivo: ¿cómo ‘hacer desaparecer’ el cuerpo? Me lo preguntaban con insistencia. Y en un momento dado respondí: «con nada». El único elemento posible era la luz. El cuerpo pasa de una luz directa a una luz más suave y filtrada: es ese paso el que lo acompaña. El cuerpo es, por así decirlo, entregado a la luz. Entonces recordé a Florenski, que define lo sagrado como «estar en una habitación desde la que se ve una ventana por la que entra la luz de otro mundo». Aquí hay dos luces, y el paso entre ellas construye el sentido del rito. A partir de ese momento, el cuerpo continúa su recorrido y se transforma hasta volver a la tierra, esparcido en el aire o en el agua. Recorrer este trayecto, paralelo a la Vía Emilia, es como atravesar una de las venas del gran cuerpo del paisaje padano.



Aquí coinciden, como si fueran una sola cosa, la estructura de la mente, la estructura del cuerpo humano y la estructura del paisaje.

— **También en relación con la luz, pero bajo otro punto de vista, su proyecto de salida para las Capillas Mediceas en Florencia se describe como una transición del túmulo a la vida.**

El concepto es el mismo, pero el lugar es aún más complejo. Hablamos quizá del conjunto más importante de la ciudad; más incluso en determinados momentos de la historia que el propio Duomo, por la presencia de Brunelleschi, Miguel Ángel y muchos otros. Durante treinta años, la Superintendencia de Arqueología, Bellas Artes y Paisaje excavó en esa pequeña área triangular situada entre la Sacristía Nueva de Miguel Ángel y la Capilla de los Príncipes, sacando a la luz restos de las cimentaciones romanas y medievales de San Lorenzo. Después los trabajos se interrumpieron y se echó una losa de hormigón sobre todo el espacio, perforada únicamente por una abertura de aproximadamente tres por diez metros, apoyada contra el muro de la Sacristía Nueva. La dirección del museo decidió modificar el sistema de visitas. No quería ya un único punto para el acceso y la salida, sino un recorrido que atravesara el espacio y condujera al exterior mediante un paso nuevo. Se convocó entonces un concurso internacional, con 118 participantes, que —diría que de manera fortuita— gané yo. Muchos proyectos eran inaceptables. Había intervenciones que pretendían imponerse junto a Miguel Ángel, introduciendo formas autónomas, sin medida. Probablemente el jurado, compuesto en gran parte por responsables de patrimonio, eligió mi propuesta porque era la que hacía menos daño. En realidad,

lo que intenté fue leer de verdad ese contexto y que el proyecto naciera de él. Era como si el tema estuviera ya dado: el día y la noche, la vida y la muerte, la oscuridad y la luz, la tumba y la ciudad.

— **Una vez más el diálogo con las condiciones preexistentes.**

No podía sino apoyarme en esa lógica. Pero todo aquello debía traducirse en una escalera, porque se trataba de conectar un espacio subterráneo con uno en superficie. Y no era sencillo. Además, en el contexto de San Lorenzo se encuentra la escalera de la Laurenciana de Miguel Ángel, y eso imponía un cierto respeto. Más allá de esto, el problema era concreto: un espacio de tres metros por diez sobre una losa ya ejecutada, con la necesidad de cubrir el recorrido, protegerlo de la lluvia y permitir que los visitantes salieran hacia la plaza y el mercado. ¿Cómo proyectar una escalera que no pareciera la de un aparcamiento o la de una estación? Trabajamos para construir una condición de ‘estar’: un espacio capaz de suscitar una emoción y de hacer comprender que no se trataba de una escalera cualquiera. A la espalda estaba Miguel Ángel, con su extraordinaria escultura de la Sacristía, las fases del día como estaciones de la vida, estaban las tumbas... Había, además, que incorporar la tienda-librería, que requería luz; y poner en valor el hallazgo de los restos arqueológicos. Esto nos obligó a situar el acceso a la escalera al fondo del espacio subterráneo y hacer que el visitante se volviera hacia atrás para subir. Es ahí donde nace el proyecto. En el gesto de volverse se comprende el paso de las tumbas a la ciudad. La ascensión se convierte así en un momento decisivo. Otra condición obligada era la cubierta. Yo necesitaba descubrirla, para hacer visible la presencia de la luz y sugerir que arriba había algo más. Así que retiré el bloque de esa cubierta ideal y lo transformé en un asiento, un banco colocado en la pequeña plaza, exactamente sobre la traza de las ruinas subyacentes aparecidas en las excavaciones. Al verlo, mi amigo Giovanni Chiaramonte, del que hablé antes, dijo: «Es una tumba abierta». Y yo pensé: «Sí, como una tumba abierta... ¡Quizá una resurrección!». Ese era el sentido del proyecto. Una experiencia sorprendente, realizada con medios mínimos.

**«En los lugares en los que intervengo  
procuro construir utilizando los  
materiales propios del lugar. No es  
coste cero, pero sí kilómetro cero»**

— **Ha sido muy crítico con las ‘prótesis’ tecnológicas y la falsa sostenibilidad. ¿Por qué sostiene que el ladrillo o la piedra del lugar son las únicas formas verdaderas de sostenibilidad arquitectónica?**

No lo afirmo por una forma de primitivismo, eso que quede claro. Lo sostengo por una razón lógica: en los lugares en los que intervengo procuro construir utilizando los materiales propios del lugar, porque están ya ahí. Aquí, desde hace dos mil años, se construye en ladrillo. La arcilla con la que se fabrica es la tierra que tenemos bajo nuestros pies, amasada y cocida. En el fondo, el ladrillo es una forma de prefabricación inventada por los romanos; ya en su tiempo había asumido

las características de la serialidad, la reproducción y la modernidad. Utilizo el ladrillo no por oponerlo a otros materiales, sino por una cuestión de pertenencia. Es el material más disponible. No es de coste cero, pero es de kilómetro cero. No veo por qué debería emplear materiales ajenos al lugar. Además, uno de los defectos más graves del paisaje italiano deriva precisamente del uso de materiales insensatos.

— **Esto también significa entender el lugar.**

Si voy a Florencia, por ejemplo, normalmente no utilizo el ladrillo, aunque algunas grandes arquitecturas florentinas sí lo emplean. Si es posible, uso la piedra. Así trabajé en las Capillas Mediceas, igual que en la Casa della Finestra, que realicé hace veinte años sobre las murallas de la ciudad. Pero hay un problema: la *pietra forte* con la que se construyó Florencia ya no está disponible; las canteras están cerradas. Para esta última intervención tuve que buscar una alternativa. Aun así, utilicé una piedra toscana, el travertino de Rapolano, cerca de Siena, distinto del travertino romano, con un color amarillo atravesado por múltiples variaciones. Cuando fui a la



cantera y vi aquellas losas de tres metros de altura, dispuestas delante de mí, me sentí privilegiado. Tuve la sensación de estar ante un descubrimiento. Era un material que no conocía, aunque en la región lo utilizaban desde hacía siglos. Una vez colocada junto a la Sacristía Nueva, esta piedra convive de manera natural con lo que ya existe: los revocos, las superficies irregulares, las huellas del tiempo... Alguien me hizo notar que, en la secuencia de los cortes, casi afloran imágenes; en el frente hacia el mercado, alguien habló de una Sábana Santa. Es una observación sorprendente, pero significativa. Otros han dicho que esta intervención está profundamente enraizada en el lugar y, al mismo tiempo, es fuertemente moderna, casi cercana a ciertas experiencias contemporáneas. Al pensarlo, comprendí que eso era precisamente lo que buscaba: mantener juntas dos tensiones. No renunciar a esa cuota de modernidad —en el sentido más alto— que el Movimiento Moderno nos ha dejado en sus mejores ejemplos, pero al mismo tiempo hacerla convivir con lo que siempre ha estado. Ese es, en el fondo, mi modo de trabajar.

— **Hemos hablado de materiales —el ladrillo, la piedra— y de la luz. ¿Qué papel juegan el silencio y la sombra en su obra? Especialmente en proyectos como, por ejemplo, la Capilla en el bosque de Varano o en tantos otros.**

Yo, por silencio no entiendo tanto callar, en sentido literal, como hacer o decir solo lo que es necesario. En arquitectura esta es una buena regla: un primer modo de evitar cometer errores. Pero es muy difícil. Callar, retirarse, significa imponerse una disciplina: limitar los propios actos, acotarlos, mantenerlos dentro de una ley rigurosa. Las tentaciones siempre están ahí, pero hay que saber detenerlas. Es un ejercicio de autodisciplina que, a mi juicio, vale para todo el arte, no solo para la arquitectura. El silencio, en este sentido, es algo intocable, pero también extremadamente difícil de perseguir. Y lo es porque no tiene ninguna utilidad práctica. ¿Qué se compra o se vende con el silencio? Nada. El silencio no es algo comerciable. Y, precisamente eso es lo que lo hace eficaz. Sin silencio no existirían ni la música ni la palabra. Por eso entiendo el silencio como una disciplina de la palabra arquitectónica.

**«Por silencio no entiendo tanto callar, en sentido literal, como hacer o decir solo lo que es necesario. Esta es una buena regla para la arquitectura»**

— **No decir de más.**

No decir más de lo que es justo y necesario. Ceñirse a lo esencial: esta es la primera regla que un arquitecto debería imponerse. La Capilla en el bosque es, en cierto sentido, una síntesis de esta relación entre silencio y luz. En el fondo, el silencio y la luz son dos elementos que se revelan el uno a través del otro. Y diría que se necesitan mutuamente. Creo que hoy, precisamente en esta idea de silencio se encuentra uno de los principios fundamentales de una batalla

contra la pérdida de sentido en la sociedad contemporánea. Falta el verdadero silencio.

— **También la autenticidad. ¿Cuándo una arquitectura se vuelve ‘demasiado bonita’ para ser verdadera?**

Una arquitectura no debe ser completamente perfecta. Debe estar ahí, sin ir demasiado lejos, contener la espera. De lo contrario, no deja espacio para plantearse las preguntas necesarias.

— **Si hablamos de la universidad, ¿cuál es el mensaje fundamental que intenta transmitir a sus alumnos en la Escuela de Florencia sobre la responsabilidad del arquitecto con el suelo que pisa?**

A mi juicio, existe una necesidad urgente por parte de las nuevas generaciones de comprender que no se puede aceptar el camino hacia el que la arquitectura —esa espectacular y mediática, la que circula por internet— les está conduciendo. Tengo experiencia directa no solo en la universidad italiana, sino también en el extranjero. He enseñado en Mendrisio y he frecuentado numerosas universidades europeas. Y en todos los casos veo difundirse entre los jóvenes una actitud fuertemente ligada a los medios. Se está perdiendo el hábito de vivir la arquitectura a partir de dos elementos fundamentales: la obra y los libros. Para mí, esos son los dos instrumentos esenciales para comprender qué es esta disciplina. Las pantallas pueden ser útiles, desde luego, pero solo si siguen siendo un instrumento, no un modelo a seguir. Detecto una gran dificultad, una pérdida generalizada de orientación: muchos jóvenes buscan referencias, pero no encuentran maestros.

— **Faltan referentes.**

Es una especie de enfermedad de la universidad contemporánea, donde todo se ha vuelto difícil de aprehender. Así, los más jóvenes acaban convirtiéndose en prisioneros de un ecosistema digital que les ofrece lo más fácil. Falta lo que en el Renacimiento se llamaba la *bottega*: lugares donde alguien, con sencillez y rigor, te muestre cada día qué es de verdad nuestro oficio, la arquitectura. Nosotros fuimos de los últimos en formarnos así. Hoy, estudios como el mío —una pequeña cocina, no un gran restaurante— son considerados casi anacrónicos. Los pequeños estudios, que han construido la arquitectura italiana, han sido sustituidos por grandes estructuras, auténticas ‘fábricas’, donde los jóvenes son colocados frente a un ordenador para repetir siempre el mismo trabajo. Al cabo de un tiempo se cansan, se frustran y, con razón, se marchan.

**«Los pequeños estudios han sido sustituidos por auténticas ‘fábricas’ donde los jóvenes son colocados frente a un ordenador para repetir siempre el mismo trabajo»**



— **Acaban por perderse en medio de tanto ruido.**

Para ellos es cada vez más difícil encontrar lugares donde aprender de verdad. Y, sin embargo, este es el punto esencial: para convertirse en arquitecto antes hay que encontrar un maestro. No hay alternativa. Recuerdo haber dicho a mis estudiantes que hoy en Italia las posibilidades para un joven son ‘cero’. Era una provocación, claro. Pero lo que quería transmitirles es que no hay que rendirse. Hay que buscar otros caminos, otras formas. Y hay que mantenerse lejos de los lugares en los que se trata a las personas como animales de granja. Si uno acaba en un sitio así, debe marcharse. Esto vale tanto para la universidad como para el ejercicio profesional. Soy pesimista en relación con este tema, pero también soy optimista en otro punto: creo en la capacidad de las nuevas generaciones para reaccionar y volver a considerar la arquitectura lo que verdaderamente es: algo sagrado.

33

«Para convertirse en arquitecto  
antes hay que encontrar un maestro»

— **Habla de la arquitectura como un proceso de capitalización de la experiencia. ¿Qué papel juega en ello el estudio de la historia?**

También aquí, por desgracia, veo un problema evidente en nuestras escuelas. Al recorrer Europa me he dado cuenta de que, muy a menudo, la enseñanza de la historia de la arquitectura es inadecuada, al igual que la del dibujo. Sin embargo, son precisamente estas disciplinas, junto con el proyecto, las que deberían formar una mentalidad crítica en los jóvenes. La historia de la arquitectura, base fundamental, sufre hoy una deriva de carácter especializado. Antes el recorrido era claro: en el primer año se estudiaba un periodo, en el segundo otro, y así sucesivamente, llegando progresivamente al siglo XX. Hoy, en cambio, sucede con frecuencia que un estudiante estudia un único arquitecto —quizá del siglo XVIII o del XVI— simplemente porque le interesa al profesor. Todo se vuelve temático. Este planteamiento impide comprender cómo se ha construido la arquitectura. Mi posición puede parecer puramente académica, pero no lo es. Precisamente porque toda arquitectura nace de otra arquitectura es fundamental conocer sus raíces —la griega, la romana, la románica,

la gótica— para entender cómo se desarrolla en el tiempo. La sustitución de la cronología por una tematización vinculada a preferencias individuales genera un vacío. Y es un problema serio de la formación. En Italia esto es muy evidente. Nos encontramos con frecuencia, en el quinto curso de proyectos, con estudiantes que quizá no saben quiénes fueron Vignola y Palladio.

— **En España se evidencia para los arquitectos un problema ligado al exceso de burocracia. ¿Sucedee igual en Italia?**

Absolutamente. Por desgracia, en Italia todavía no existe una ley de arquitectura. Se habla de ello desde hace años, ha llegado varias veces al Parlamento, pero nunca ha sido aprobada. Y temo que, cuando lo sea, corra el riesgo de convertirse en un enésimo instrumento burocrático, algo poco útil. El problema afecta también a los colegios profesionales. En muchos casos, en lugar de apoyar realmente la actividad de los arquitectos terminan por convertirse en un aparato burocrático adicional. Por ejemplo, yo, como tantos otros, cada año debo realizar cursos de formación obligatorios para poder ejercer. Después de cuarenta años de experiencia puede parecer paradójico. Y, de hecho, lo es. Por eso me ha impresionado mucho ver una revista como la vuestra. Que un colegio de arquitectos produzca contenido cultural de calidad es algo que en Italia hoy no existe, ni siquiera remotamente: lo que prevalece es la burocratización del papel profesional.

— **Gracias por esta valoración. Viniendo de usted es particularmente significativa.**

He trabajado como redactor y editor de revistas durante más de treinta años y dirijo *Firenze Architettura*. Me permito afirmar, con cierta presunción, que me basta hojear siete u ocho páginas para saber si una revista es buena o no.

— **Así que todavía queda mucho por hacer.**

Heidegger hablaba de la sustitución de un pensamiento ‘rememorante’, ligado a la memoria, por un pensamiento ‘calculador’. Y eso es un desastre. Esta actitud se refleja en la universidad, en los colegios profesionales... ¡En todo el sistema! Y es precisamente eso lo que espero que, antes o después, las nuevas generaciones consigan superar. Deben derribar los muros. A mis estudiantes siempre les digo que deben hacer una revolución. Y no una revolución cualquiera, sino una más difícil, porque requiere calidad y conciencia. El diccionario Larousse define la revolución como un movimiento de 360 grados que devuelve un objeto a su punto de partida. Pero, en ese retorno, todo ha cambiado: es nuevo.

— **Al final la respuesta está en el origen. Hay una bella reflexión suya que dice que el mundo de los libros, como el teatro, es la representación más completa de la relación entre magnitudes.**

En este momento estoy preparando un proyecto de carácter temporal en Florencia, con motivo de una manifestación cultural que se llama *Testo*, dedicada al libro. Esta intervención consiste en un gran libro de madera que se instalará en la Piazza della Signoria la próxima primavera. Es un libro abierto, con tres pequeños escalones que permiten alcanzar un punto donde hay una luz, como la que se ve al fondo del Duomo de Sovana y de tantas catedrales europeas. Y nada más. Con ello quiero decir que los libros siguen siendo fundamentales también en la época de la transmisión telemática. Porque quien entra en el libro cambia la escala de las cosas. ■

