



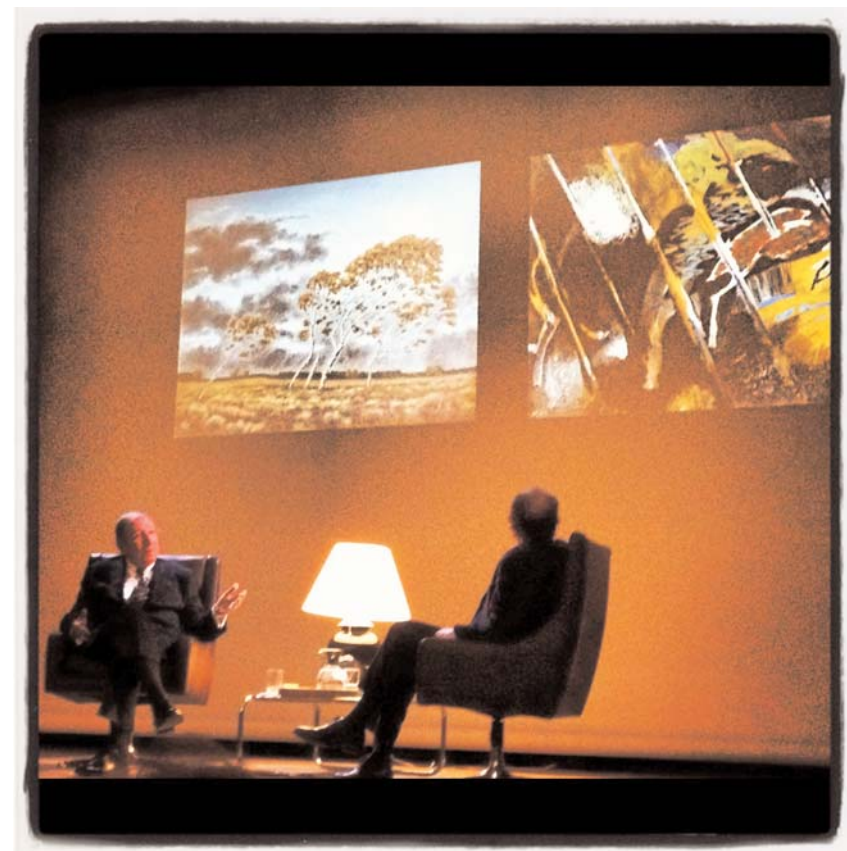
Izq-JNB Biblioteca Puerta de Toledo. Dcha-Canal de Castilla. Esclusa de Grijota.
Fotos. Jacobo García-Germán, Julio 2014.

Notas:

- (1) NAVARRO BALDEWEG, Juan. El Canal de Castilla. Biblioteca de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid. Signatura 21.336. Madrid, 1982.
- (2) ZABALBEASCOA, Anatxu, "El libro de las grandes ciudades está escrito". Entrevista con Juan Navarro Baldeweg en Babelia-El País. Sábado 9 de Diciembre de 2006.
- (3) Juan Navarro Baldeweg. Autobiografía Intelectual. Una conversación con Francisco Calvo Serraller. 30 de Octubre 2012. Fundación Juan March, Madrid. Ver: <http://www.march.es/conferencias/anteriores/voz.aspx?pl=22857&l=1>
- (4) A este respecto ver MONEO, Rafael, "Discurso", en Juan Navarro Baldeweg, Medalla de Oro de la Arquitectura Española 2008. Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España. Madrid, 2008.
- (5) Sobre esta interpretación del Palacio de Congresos de Salamanca ver FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis, Juan Navarro Baldeweg entrevistado por Luis Fernández-Galiano. Colección Arquia Maestros/3. Fundación Caja de Arquitectos. Barcelona 2014.
- (6) Concierto de los Rolling Stones en el Estadio Vicente Calderón de Madrid, el 7 de Julio de 1982.
- (7) Conferencia de Francisco Calvo Serraller en el Curso Juan Navarro Baldeweg, *metáfora y visión*, el día 11 de Agosto de 2014. Universidad Internacional Menéndez Pelayo, Santander.
- (8) NAVARRO BALDEWEG, Juan, "Ready Made/Display". En CIRCO MRT Coop. Nº 181, 2012.

INFRAESTRUCTURA, MEMORIA, CIUDAD...
Una conversación con Juan Navarro Baldeweg

JACOBO GARCÍA-GERMÁN



Coincidiendo con esta conversación, el estudio de Juan Navarro Baldeweg se encuentra algo alborotado con los preparativos de una gran retrospectiva. En consecuencia entrar en él, el día que se ha fijado la cita, es penetrar en una cámara del tesoro en la que una multitud de documentos se acumulan, colmatando cada trozo disponible de pared, y esperan su vez para pasar por un proceso arqueológico de catalogación y destilado. Al irrumpir, de golpe, frente a este despliegue, o "display" en palabras del propio Navarro Baldeweg, la mirada descubre sorprendida antiguos collages de los años 60 cercanos a las Vanguardias Radicales, reconoce originales históricos, como el conocido croquis de la Casa de la Lluvia en plena lluvia, o se recrea ante la precisión técnica y cromática de detalles constructivos recientes de las obras en Barcelona, Madrid o Burgos. La inevitable impresión de habitar un ovillo denso, donde los temas se van entretejiendo pero donde al mismo tiempo hay huecos, saltos y alveolos, parece dotar de sentido al motivo de este diálogo: recuperar los intereses argumentales de algunos proyectos ya antiguos de Navarro Baldeweg, proyectos aquí llamados "infraestructurales", en una insistencia por retomar la utilidad de sus hipótesis y por traer a un primer plano una faceta más de este caleidoscopio, quizás complementaria al carácter exuberante de su trabajo reciente.

determinado tipo de objetos unidos bajo el concepto de "pecado capital", muy propio de El Bosco, casi a modo de "tipología del mal" (risas), unificados por el formato. En realidad, se trata de ofrecer un conjunto de figuras diversas que se deben al paso de alguna energía, que es aquello que las agrupa. De forma que se pueda entender que el objeto no es más que un nudo en una línea o tapiz.

El texto al que aludes(8) fue la intervención de agradecimiento por el Premio a la Trayectoria de la Bienal Iberoamericana, en Cádiz, en 2012. Esto corresponde a preocupaciones quizás no del todo aún articuladas pero que apuntan unas posibles intuiciones para el futuro. Pertenecen a observaciones que encuentran ecos múltiples en la historia. Lo que podríamos llamar el arte del "display", la composición de las cosas, se da originalmente en el arte oriental, en Japón, y tiene que ver con la filosofía Zen. Los japoneses colocaban objetos cotidianos de la casa y esto daba pie a un poema y a una pintura. En occidente esto siempre se ha visto en los bodegones, que también contienen el mundo, son como mapas del mundo proyectados sobre objetos. El bodegón es el ejemplo más claro de "display". En los bodegones va apareciendo la materia, los fenómenos energéticos, el cuerpo... y todo ello se instala sobre el bodegón, produciendo una geografía compleja de percepciones distantes introducidas en un espacio mínimo.

En realidad Duchamp no inventó el "ready-made", el "ready-made" siempre ha existido. Se podría hacer una historia de los siglos en la que el tema fuese el "ready-made". La tradición bizantina, por acudir a un caso, usaba objetos y esculturas romanas en sus iglesias, generando una translación permanente de significados...

14 de Mayo 2014

Encuentro Artes, Letras y Ciencias: creadores santanderinos.
Juan Navarro Baldeweg: Metáfora y visión
11,12 y 13 de agosto 2014-UIMP-Santander

J.N.B.: Eso es algo que valoro muchísimo: el proporcionar ese tipo de espacios para la ciudad. Por ejemplo, hay un lugar con un gran potencial de plaza vacía que es la Plaza de Murillo junto a la entrada al Museo del Prado y al Jardín Botánico. Tiene ese equilibrio entre lo público y la intimidad como pocos espacios de Madrid poseen.

J.G.-G.: Hemos hablado ya de alguno de tus intereses recurrentes en la actualidad, resumidos en los conceptos de "ready-made" y "display", entre otras ideas. En mi opinión estos intereses coinciden, por una parte con una lectura de las condiciones urbanas y económicas actuales, esa necesidad de trabajar casi exclusivamente sobre lo existente, en el caso del "ready-made". En cuanto al concepto de "display" presumo que tiene algo que ver con un momento de tu trayectoria en el que contemplas con cierta retrospectiva toda tu obra en conjunto, vista como una colección o disposición, con una perspectiva integradora. Todo ello a su vez enlaza con intereses tan contemporáneos dentro de los debates del arte y la arquitectura como son los de reciclaje y re-uso (en cuanto a "ready-made") y la noción de archivo (en cuanto a "display"), ideas omnipresentes en la actualidad.

J.N.B.: Pensar sobre estos términos es casi como un presentimiento de que la arquitectura será cada vez más de esta forma. Aunque siempre ha sido así: la simple presentación de algo es ya una construcción... esto es muy literal en las mesas en las que he ordenado últimamente mi trabajo de esculturas y piezas. En mi caso tengo claro que la percepción del conjunto es mi obra más importante, más allá de la individualidad de cada parte.

En el Museo del Prado hay una obra de El Bosco, la *Mesa de los Pecados Capitales*, sobre la que creo que hablará Francisco Calvo Serraller, en su intervención en la UIMP(7), en relación con mi trabajo. Esta obra, que presenta una especie de tablero circular con unas casillas, contiene un mundo heterogéneo, un

Jacobo García-Germán: ...En relación con la propuesta para el Canal de Castilla, uno de los aspectos que más llama la atención es la mirada hacia el patrimonio industrial latente en este trabajo. Es sorprendente además cómo este programa de recuperación del pasado se produce de una forma no nostálgica sino abstracta, instrumental, y se ejecutaba en vuestro trabajo(1) con las herramientas exclusivas del dibujo, con esas grandes axonométricas y planos.

Juan Navarro Baldeweg: Fue una investigación hecha a partir del dibujo, lo cual a su vez permitía colectivizar el trabajo desde un principio, ya que la base de la investigación fue un curso de postgrado en la ETSAM durante el curso 1981/82. Estos grandes dibujos estaban hechos por estudiantes de doctorado como Pepe Mercé y otros. El grafismo, la forma en la que se fue dibujando el Canal de Castilla, valorando las continuidades entre el río, los accidentes, las esclusas, la aparición y desaparición del Pisuerga o los pequeños núcleos rurales asociados, tenía como objetivo insistir en que la arquitectura no se acaba en sí misma: no se estaba tratando como patrimonio industrial al edificio de moler la harina, por ejemplo, como algo aislado, sino como parte de una continuidad paisajística que interesaba intentar representar.

J.G.-G.: Otro aspecto relevante en este trabajo es la idea en sí del viaje. Se podría establecer una comparación con Venturi y Scott-Brown cuando van con los alumnos a Las Vegas y redibujan, o reescriben la ciudad, en este caso a través de los dibujos en negativo, y producen el material para el libro *Learning from Las Vegas*, apropiándose de una preexistencia a través de un sistema de representación específico. Hay un paralelismo en cuanto a esta técnica de reescribir a través de la representación, y también en el hecho del viaje como acción, como acontecimiento y como proceso

natural de aprendizaje. ¿Cómo se organizó el trabajo colectivo para poder acometer el proyecto del Canal de Castilla?

J.N.B.: Hubo sucesivos viajes para realizar las tomas de datos, de forma bastante aproximada a partir de fotografías y apuntes, ya que no existían planos detallados, solamente una base cartográfica. Sobre esta base se empezaban a abatir los volúmenes y de ahí surgieron inicialmente los ejes de las axonométricas. Se trabajó desde una aproximación en grupo, de taller, y muy basada en el dibujo. Se trataba de representar la continuidad del paisaje, algo que hasta entonces rara vez se había intentado: existían los dibujos de algunos edificios, o esclusas, pero nunca se había representado este "sistema" complejo que habita en la extensión de la llanura castellana.

En otro orden de cosas, se produjeron situaciones sorprendentes: todo aquello estaba abandonado, y cuando llegábamos en el coche, salían de las construcciones personajes fuera del tiempo, que se asemejaban a los mismos personajes que habitaban las fotografías antiguas del Canal de Castilla, y venían a preguntarnos qué era lo que estábamos haciendo allí...

J.G.-G.: Recientemente has escrito y reflexionado en diferentes contextos sobre la idea *duchampiana* del "ready-made" y su vigencia, más aún en un mundo, tal y como has dicho, en el que "cada vez se trabaja más sobre lo ya que ya está hecho"(2). En el caso del Canal de Castilla creo que muchos de estos razonamientos están ya ahí, y se manifiestan de diferentes formas. El proyecto es algo "encontrado", preexiste, y tú te apropias de él a partir de los medios más ligeros y más invisibles: la mirada y el dibujo. A través de la representación, de volver a presentarlo, representándolo (dibujándolo), y dotándolo de una nueva visibilidad. En esta apropiación también es importante una cierta idea de estilo o carácter, ya



Ciudad Ideal. Atribuido a Piero della Francesca. c. 1475

J.G.-G.: Continuando esta reflexión sobre el Renacimiento, ¿se podría afirmar que en Puerta de Toledo hay algo de Ciudad Ideal? Estoy pensando en intervenciones de escala similar, como por ejemplo la de Bernardo Rossellino en la ciudad de Pienza en el SXV. Teniendo en cuenta que el entorno de Puerta de Toledo estaba desestructurado antes de la intervención, seguramente había una intención de establecer, antes de nada, un orden autónomo que pudiese irradiar orden a una esfera superior, la de la ciudad.

J.N.B.: Hay una idea de Ciudad Ideal, efectivamente. Una ciudad menor, casi de juguete, pero con una intención clara de conjunto, a pesar de que los edificios son distintos entre sí. Recuerdo haberlo explicado así entonces, como una Ciudad Ideal, a través de algunos cuadros Renacentistas. Creo que en su momento había una cierta provocación en proponer algo así dentro de un fragmento de Madrid tan complicado, tan lleno de tráfico. Yo valoro en la ciudad el concepto de "plaza vacía", y en Puerta de Toledo había esa intención de procurar intimidad dentro de lo público, sobre todo en algunos de los rincones que se iban produciendo. Este efecto es algo que no se valora tanto hoy día como un posible "éxito" de la arquitectura, pero en mi opinión es fundamental.

J.G.-G.: Hay una idea recurrente en tus proyectos que es la de "teatro", a modo de espacio de expectativa. Ocurre en las escaleras de Puerta de Toledo o en la pequeña grada de Salamanca. La idea de teatro como metáfora de socialización, o de un lugar que prepara el acontecimiento.

J.G.-G.: Si nos fijamos más concretamente en las piezas de Puerta de Toledo, lo primero que destaca es un juego elaborado de equivalencias y de simetrías entre las construcciones. Siempre me viene a la cabeza una afirmación tuya, casi un aforismo, que dice algo así como que "la simetría se adueña de todo lo que la rodea". En este caso el tema se complejiza al entrar la propia Puerta de Toledo en este juego de relaciones.

J.N.B.: La simetría tiene muchísima importancia en mi trabajo. La simetría es la esencia; coloniza el espacio, esto es algo que a su vez está vinculado al ritmo. El ritmo es simetría, y a su vez es una esencia del arte y en cierta manera, de la existencia. Los niños se duermen en una cuna al reencontrarse con su propio ser mediante los movimientos rítmicos de la cuna, mediante la recuperación de esa cadencia. No existe un fundamento más fuerte que la forma de pautar el espacio y el tiempo a través del ritmo. Lo vemos en la música contemporánea y en su palpitación... En Puerta de Toledo podemos hablar de simetrías por diferencias, reflejos, algo que ocurre también en la poesía o en la música. A través de relaciones, expectativas rotas, inversiones, vueltas atrás... La simetría es la vibración del espacio, algo que se mueve. Es la aplicación del espacio sobre el espacio. No tiene fin; con ella se puede dominar alrededor, es un modo de colonizar, sin llenar el espacio pero apropiándose de él, retomando lo que decíamos de Schinkel. En algún texto he llamado a la simetría "la acción a distancia". Son recursos que surgen en el arte Griego y atraviesan toda la historia. Las pinturas renacentistas sobre la ciudad son simetrías recurrentes. Y en las que también entra en juego la topografía. La construcción de la ciudad es en realidad muy tardía; los tratamientos de urbanización entre los edificios antes no existían, de ahí la importancia que siempre tuvieron las escaleras de entrada a las iglesias, ya que era lo único que estaba urbanizado. El mejor ejemplo de todo esto es el Campidoglio de Roma. Es de una heterogeneidad extraordinaria, pero perfectamente controlada: una topografía sobre la que se sitúan unas simetrías...

que el Canal de Castilla pasa a ser un proyecto nuevo, contemporáneo, gracias a la forma en la que ha sido dibujado y presentado.

J.N.B.: En este trabajo yo defendía, desde el inicio, el que simplemente se realizasen labores de conservación o de auto-explicación y no grandes cambios de uso o de explotación. En ese sentido era el dibujo, la interpretación del lugar y del paisaje, lo que tenía que venir a dar valor a esa cosa que ya estaba allí, y que no iba a ser más valiosa a través de un cambio de uso, sino a través del simple redescubrimiento de su existencia.

J.G.-G.: Existe un trasfondo biográfico en la elección del tema, como tantas veces ocurre. Creo recordar que tu familia era originaria de Palencia...

J.N.B.: En efecto. Tal y como expliqué en la *Autobiografía Intelectual*(3), mi deseo de investigar el Canal viene de los cuadros que mi padre pintaba del paisaje castellano. En alguno de ellos se veían hileras de árboles atravesando el paisaje, en diagonal. Recuerdo a mi padre explicar: "estos son los chopos y los álamos del Canal de Castilla", y supongo que ese recuerdo perduró en la memoria. Muchos años más tarde, en el contexto de la ETSAM, yo tenía la preocupación de cómo representar el paisaje, quizás más aún que la arquitectura, y convertirlo en un tema de trabajo. Esto me había interesado a través de Schinkel, quien hizo algo parecido, en el sentido de que nunca veía un edificio como algo aislado, siempre tenía una idea "paisajística" del contexto. Cuando sitúa un edificio, tiene presente todo Berlín, con una conciencia contextual enorme y esto le convierte en el arquitecto de la ciudad por excelencia. Con un conjunto limitado de intervenciones, y con ese sentido de red, de atado perfectamente pensado, incide en esa idea de que se puede hacer urbanismo a través de la arquitectura, ir de lo pequeño a lo grande. Y esto es algo que también está presente en mi trabajo en San Francisco el Grande.



Karl Friedrich Schinkel. Altes Museum Berlin.
Grabado de Friedrich Alexander Thiele, 1830

J.G.-G.: Si. Es por esto que se podría pasar con esta misma mirada que tu llamas paisajista, de continuidades, de la reflexión sobre el Canal de Castilla, a otro proyecto estrictamente contemporáneo, el de la propuesta para la cornisa de Madrid en el borde que va desde la Puerta de Toledo a la Basílica de San Francisco el Grande. Con una misma lectura paisajista, pero paisajista urbana.

J.N.B.: Es una lectura paisajista urbana de consecuencias muy amplias. Es una interpretación que viene de nuevo de Schinkel: el contexto, una vez más, es un contexto múltiple. Es una interpretación en círculos concéntricos. Con todos los edificios de Schinkel, al analizarlos, puedes establecer diferentes gestos lingüísticos que corresponden a sucesivos niveles. Si pensamos en el Altes Museum, la portada de las columnas es muy distinta a lo que ocurre en los laterales. El edificio está concebido como una unidad, pero la forma en la que se "abren las cortinas", las capas del edificio, por emplear un término *Semperiano*, tiene que ver con todo el espacio urbano que afronta la obra, y este abrir las cortinas es

se inscribía el nombre de William Burroughs sobre los cartones con aceite,... ¡haciendo alusión a algún tipo de sustancia prohibida! (risas).

J.G.-G.: Volviendo al tema de San Francisco el Grande, hemos hablado de la topografía como origen del proyecto, realizando una interpretación en clave de paisajismo urbano. Esta se activa mediante operaciones expresivas destinadas a hacer visible una jerarquía, un orden topológico, y el diálogo entre piezas arquetípicas que forman una suerte de instalación urbana, una conversación entre objetos. ¿Este "urbanismo desde la arquitectura" está originalmente pensado desde la gran escala, desde la distancia? ¿O tiene también un origen más fragmentario, más cercano?

J.N.B.: Existe una anécdota curiosa que puede decir algo sobre esto. En los días en los que se acababa de convocar el Concurso de Ideas para San Francisco el Grande acudí al célebre concierto de los Rolling Stones en el estadio Vicente Calderón(6). Coincide que, recién convocado, yo tenía ciertas dudas sobre cómo abordar el tema del concurso y recuerdo estar mirando la cornisa de Madrid desde el estadio de fútbol antes del concierto. ¡De pronto, se hizo una oscuridad tremenda! ¡Aparecieron unas nubes negras,... se notó que iba a descargar una tormenta descomunal!... ¡Y justo en el momento de la descarga de la tormenta, salió Mick Jagger, como el demonio, dando saltos por el escenario mientras los rayos comenzaban a caer! (risas). Al mismo tiempo se encendieron todas las luces, fue un instante irrepetible. En ese momento, por algún motivo, tomé conciencia de que el proyecto debía resolverse desde una dimensión global, topográfica, más energética si se quiere, más "cósmica", por decirlo metafóricamente. De hecho en el proyecto de concurso aparecían unos recorridos en zigzag resolviendo la ladera que eran también como rayos recorriendo la Cornisa de Madrid.

J.N.B.: Está claro que en gran medida se puede considerar Salamanca como una obra postmoderna, pero también moderna. Esta capacidad de supervivencia de la que hablas pasa por encima de estas categorías. A pesar de no usar un lenguaje postmoderno, son proyectos que hubiesen sido imposibles de concebir sin estar inmersos en ese clima. De hecho estas aparentes contradicciones produjeron en su día extrañezas críticas ante, por ejemplo, el hecho de que la cúpula de Salamanca estuviese colgada en vez de apoyada, algo que parecería contradictorio con su esencia. En realidad la importancia nunca estuvo en el arquetipo en sí, sino en que el arquetipo permita clarificar, en el caso de Salamanca, el entendimiento de los cortes y grietas que dan pie a los efectos visuales y gravitatorios que se activan.

J.G.-G.: El arquetipo está al servicio de la experiencia...

J.N.B.: El empleo del arquetipo pretende mostrar algo que "ya es sabido". Es como un "ready-made lingüístico", como el empleo de una frase hecha, que inicia la activación de situaciones más complejas. En el caso de Salamanca entraría inevitablemente el recuerdo de Gordon Matta-Clark, y muchos otros temas no estrictamente disciplinares.

J.G.-G.: ¿De dónde proviene el interés en Matta-Clark?

J.N.B.: Siempre me interesó desde mi estancia en EEUU en los años 70. Recuerdo haber hecho un cartel para un homenaje a William Burroughs inspirado en sus piezas de cartón. Un cartel que me pidieron del Departamento de Música de Harvard tras haber hecho uno para John Cage. El homenaje a Burroughs en Harvard no se llegó a celebrar debido a su polémica propaganda de las drogas... Yo había recortado unos cartones a la manera de Matta-Clark y, pensando en el motivo del cartel,

distinto según las diferentes direcciones. Schinkel tiene una extraordinaria conciencia del objeto, como pocos arquitectos, pero las operaciones que hace dentro de ese objeto, y se pueden expresar bien con esta metáfora de "cortinas", corresponden a un tipo de mirada preocupada por las relaciones urbanas, que a su vez informan al objeto. Visto así, el edificio contiene, en su naturaleza, toda la ciudad. Desde lo más lejano hasta lo más próximo.

Esto lo supo interpretar bien Otto Wagner, con esa misma gestualidad múltiple, heterogénea hacia distintos horizontes. Es decir, esa misma inversión: la arquitectura contiene la ciudad, es un microcosmos como proyección de un macrocosmos, la proyección inversa. El edificio no sale de la ciudad, crea la ciudad, porque tiene las semillas, la conciencia de la ciudad entera. Por todo esto, Schinkel está en la base de mi interpretación de la cornisa de Madrid para el proyecto de San Francisco.

J.G.-G.: En el proyecto para San Francisco el Grande parece haberse asumido, con mucha naturalidad, una preocupación por el trazado histórico, las preexistencias y el tejido de la ciudad en una clave digamos *neo-rossiana*, pero cruzada con una lectura abstracta, que proviene del arte conceptual, en una traslación doble en la que se cruzan lecturas disciplinares, casi atávicas sobre la ciudad, pero con la enorme libertad que proporciona el salto desde lo conceptual hacia esta "instalación" literal sobre el tapete de la ciudad que produce el proyecto(4). De forma que se podrían interpretar los edificios en Puerta de Toledo como una gran instalación, en la medida en la que esta arquitectura se "instala", sin hacer una gran mediación previa con el contexto, y una vez que se ha instalado establece unas relaciones, a posteriori y a escalas diversas, no tan literales como las vinculadas al entorno inmediato o a una mirada pintoresca hacia él.

J.N.B.: Mi obra no se puede explicar desde un punto de vista tipológico, ya que la lectura nunca sería unidireccional, siempre sería múltiple. Nunca se está hablando de un objeto que se parezca a otro, o que esté dentro de una línea de objetos equivalentes. En Puerta de Toledo, a pesar de la deuda con Asplund, no se puede explicar la Biblioteca simplemente en relación a esta deuda, ya que está contenida en un discurso sobre la creación de un zócalo o el diálogo con las otras piezas al otro lado de la calle. En el proyecto de San Francisco el Grande el punto de partida más importante es la topografía. Se trataba de solucionar un fragmento de ciudad que había sido pensado sobre el plano, sin tener en cuenta la topografía. Por tanto la intervención pretende hacer asomar la cota de la plaza de la Virgen de la Paloma que proviene de un punto superior. Esa cota se convierte en un pedestal para el resto de la intervención, produciendo la ficción de un zócalo que parecería que siempre estuvo allí.

J.G.-G.: En cierta medida se trataba de recuperar para Madrid esa "puerta de la ciudad", de forma semejante a lo que ocurre en el Palacio de Congresos de Salamanca(5).

J.N.B.: Sí, como unos propileos. El edificio de Salamanca es en ese sentido un edificio humilde; está concebido como una entrada...

J.G.-G.: ...rechazando de forma muy deliberada el tener silueta...

J.N.B.: ...ya que la silueta está arriba, es decir, detrás, en la ciudad histórica. Esto es una constante en mi trabajo, esa condición "secundaria": los edificios siempre están apoyando a otras cosas.

J.G.-G.: En Puerta de Toledo, en mi opinión, se produce un cierto préstamo de un lenguaje de

reminiscencias tipológicas, vernáculas, vinculadas con el momento histórico del proyecto, pero que simplemente actúa de base para producir esa abstracción. Esto permite que las operaciones de raíz más conceptual se produzcan con más libertad. Es decir, no hace falta un lenguaje porque este se asume casi como algo "dado". Esto explicaría el monocromatismo, la falta de énfasis en la elaboración de los huecos, la literalidad de los estratos asociados a los cambios de material, etc. Un lenguaje que se toma prestado del contexto cultural del momento y permite que los procedimientos más sustantivos que dan forma al proyecto entren con mayor libertad, despreocupados de un problema de expresión que ha sido resuelto con anterioridad.

J.N.B.: En estos proyectos sí es cierto que ha habido unos modelos muy deliberados, que en alguna ocasión he denominado arquetipos. En Salamanca coexisten varios: la arquitectura cupular, la arquitectura mural, que es la que encierra la caja de la cúpula, y la arquitectura adintelada, en el Pabellón de Exposiciones. Esto estaba expresado con mucha claridad, se hacía muy visible. Se trata seguramente de un punto de "ingenuidad" en mi trabajo, dicho de forma positiva, en el sentido de exhibir con claridad aquello que se tiene entre manos, sin sofisticarlo en exceso, algo diferente a alguien como Álvaro Siza, capaz de partir de arranques claros y después transfigurarlos.

J.G.-G.: Esta crudeza o ingenuidad contiene al mismo tiempo un cierto rechazo del lenguaje como sistema de comunicación, en clara contradicción, ahora sí, con el momento en que se hicieron estos proyectos. Eso le ha dado una gran capacidad de supervivencia a las obras de San Francisco el Grande, que siguen teniendo un contenido expresivo poco codificado por el tiempo. Y esta abstracción es la que permite la entrada de operaciones de índole más conceptual con más libertad.