

conversando con...
in conversation with...



GUILLERMO VÁZQUEZ CONSUEGRA

Ricardo Hernández Soriano, orcid 0000-0002-7500-0190

Jorge Molinero Sánchez, orcid 0000-0001-9248-4935

UNIVERSIDAD DE GRANADA

doi: 10.4995/ega.2024.20643

A photograph of Guillermo Vázquez Consuegra, a man with grey hair and a beard, wearing a light blue button-down shirt. He is sitting at a desk in a library or study, with bookshelves filled with books in the background. The lighting is soft and natural, highlighting his face and the texture of the books.

GUILLERMO VÁZQUEZ CONSUEGRA

Esta conversación con Guillermo Vázquez Consuegra nace realmente en 1986, a raíz de la exposición monográfica que le dedicó el Colegio de Arquitectos de Sevilla y que provocó nuestra admiración, aún como estudiantes de arquitectura, hacia una obra rigurosa que resolvía muchas de las inquietudes surgidas en la Escuela. Desde la recién inaugurada sede colegial, racionalista pero en ladrillo, que hablaba de tradición y modernidad en el corazón de la ciudad histórica, la obra de Guillermo Vázquez Consuegra, concebida a partir de instrumentos conocidos y construida con recursos posibles, nos atrapó por su extraordinario refinamiento plástico.

Numerosas publicaciones nacionales e internacionales recogían la obra comprometida de Vázquez Consuegra quien, aun como profesor de Proyectos en la Escuela, lideró el compromiso urbano de la arquitectura en Sevilla para impregnar lo cotidiano de una optimista atmósfera de apertura. En aquellas revistas que consumíamos con avidez, tanto los croquis como los detalles constructivos, impecablemente dibujados y perfectamente

especificados, constituyeron un referente durante la formación de toda nuestra generación y, más tarde, ya como profesionales en ejercicio, motivo obligado de visita a una obra rigurosa, atenta al lugar, disciplinada en el detalle y siempre contemporánea.

A pesar de que Guillermo Vázquez Consuegra mira y proyecta a través del dibujo, bien a través de su cuaderno de viajes, bien en cuanto gesto que revela la idea, esta dilatada conversación pausada en 2024 pretende transmitir su serena capacidad comunicativa, también a través de la palabra, para analizar los argumentos que han dado forma a un convulso medio siglo de lúcido ejercicio profesional.

This conversation with Guillermo Vázquez Consuegra actually started back in 1986, as a result of the monographic exhibition curated in his honour by Seville's Colegio de Arquitectos (Institute of Architects)—an experience that inspired admiration among us, even as students, toward such a rigorous oeuvre that spoke to our intellectual curiosity at the Seville School. It was there, at the recently inaugurated collegiate headquarters—rationalist but realised in brick, which exuded both tradition and modernity in

the heart of the historic city—that the work of Guillermo Vázquez Consuegra captivated us with an extraordinary artistic refinement, conceived and built using familiar conceptual resources and unremarkable materials.

Numerous national and international publications followed the work of Vázquez Consuegra, who, even when he was still lecturing in Architectural Projects at the School, was leading the way in the social–urban engagement of architecture in Seville to imbue everyday life with an atmosphere at once optimistic and open. In those journals that we all so avidly consumed, those sketches and construction details (impeccably drawn and perfectly specified) were a touchstone for an entire generation of young architects in training. Later, as practicing professionals, of course, we simply had to visit his works in situ—rigorous, attentive to place, disciplined in every detail, and always contemporary.

Although Guillermo Vázquez Consuegra looks and designs through the lens of drawings, be it in his travel journals or in those initial outlines and sketches that capture his ideas, this lengthy and unhurried conversation in 2024 conveys his quiet capacity for communication also in the spoken word, to look back over the thinking that has shaped a vibrant half-century of lucid professional practice.



Guillermo Vázquez Consuegra durante la entrevista



Estudio de Guillermo Vázquez Consuegra

Ricardo Hernández Soriano, Jorge Molinero Sánchez: Aldo Rossi exerted a strong influence on Sevillian architecture during the 1970s. You were one of the protagonists of his early visits to Seville. Today, to what extent do you think we are indebted to the scientific knowledge of the city that he inculcated in successive classes of architects graduating from the Seville School?

Guillermo Vázquez Consuegra: When I finished my degree in Seville in 1972, and being fully aware that it was essential for me to round off my training with a professional trajectory of my own, I joined the Culture Commission of the College of Architects and was tasked with the organisation of exhibitions and conferences. It was a really enriching experience as it enabled me, in the three years I spent there, to meet not only the best architects in the country but also some European ones, too. But the event that would mark the beginning of my professional career (I already had Siza and Moneo on board as my distance tutors/teachers) was meeting Aldo Rossi. I invited him to Seville in 1975, and that was the beginning of a friendship that lasted until his death. During those years (I had also joined the School of Architecture as a lecturer), we were anxious to recover the abstract architecture of the European avant-garde of the interwar period. Rossi made us look back, look to history. He taught us to understand the city as architecture and architecture as the construction of the city over time. To understand the city as an inexhaustible wellspring at the disposal of the new architectural project. To understand the city as a formal expression of history and therefore a key reference point for any contemporary architectural project. To define the relationships between the city and the elements it comprises—between the monument (the primary element of urban organisation and a fundamental element in the history of the city and collective memory) and the entire settlement.

At the School, we began with a planimetric survey of the city's Historic Centre. And it was at that point that the essential typologies that constitute the residential fabric of the city began to come to light: the courtyard-house and the courtyard tenement. And we began to understand that the urban fabric of Seville is characterised by the incorporation of urban values into the general approach of its architecture. And this reflection, in my case, led me to place an emphasis on the

1. Távora, Souto, Siza y Vázquez Consuegra en la Complutense, 1994

Ricardo Hernández Soriano, Jorge Molinero Sánchez: Aldo Rossi ejerció una fuerte influencia sobre la arquitectura sevillana durante la década de los setenta del pasado siglo. Tú fuiste uno de los protagonistas de sus primeros viajes a Sevilla. ¿En qué medida somos hoy deudores del conocimiento científico de la ciudad que introdujo en todas las promociones de arquitectos de la Escuela de Sevilla?

Guillermo Vázquez Consuegra: Al finalizar la carrera en Sevilla en 1972 y siendo consciente de que era imprescindible completar mi formación a través de una trayectoria personal, me incorporo a la Comisión de Cultura del Colegio de Arquitectos, como responsable de la organización de Exposiciones y Conferencias. Una experiencia muy enriquecedora ya que me permitió, en esos 3 años que nos mantuvimos, conocer a los mejores arquitectos no solo del país, sino también algunos europeos. Pero el hecho que va a marcar el inicio de mi trayectoria profesional (ya había adoptado como tutores/maestros a distancia a Siza y Moneo) fue el encuentro con Aldo Rossi al que invité a venir a Sevilla en 1975 y el inicio de una amistad que permaneció hasta su muerte.

Por aquellos años (también me había incorporado a la Escuela de Arquitectura como profesor de proyectos) andábamos preocupados por la recuperación de la arquitectura abstracta de las vanguardias europeas del periodo de entreguerras. Rossi nos hizo mirar atrás, mirar a la historia. Nos enseñó a entender la ciudad como arquitectura y a la arquitectura como construcción de la ciudad a lo largo del tiempo.

1. Távora, Souto, Siza and Vázquez Consuegra in the Complutense, 1994

A entender la ciudad como depósito inagotable a disposición del nuevo proyecto de arquitectura. A entender la ciudad como expresión formal de la historia y por tanto referencia clave para todo proyecto contemporáneo de arquitectura. A definir las relaciones existentes entre la ciudad y los elementos que la componen. Entre el monumento (elemento primario de la organización urbana y elemento fundamental de la historia de la ciudad y de la memoria colectiva) y el conjunto del caserío.

En la Escuela comenzamos con el levantamiento planimétrico del Centro Histórico de la ciudad. Y ahí comenzaron a emerger las tipologías esenciales que constituyen la trama residencial de la ciudad: la casa-patio y el corral de vecinos. Y empezamos a entender que la trama urbana de Sevilla se caracteriza por la incorporación de los valores urbanos al planteamiento general de su arquitectura. Y esta reflexión, en mi caso, me ha llevado a poner el acento en la *dimensión urbana* de la arquitectura, en el valor urbano de lo construido, convirtiéndose así en un tema recurrente que transita, de forma obsesiva, por casi todos mis proyectos.

Además, Rossi me animó a iniciar un extenso y profundo estudio sobre la arquitectura de la ciudad que culminó con las publicaciones de “Cien edificios de Sevilla” y posteriormente con la “Guía de la arquitectura de Sevilla”, la primera guía de arquitectura que contiene la historia entera de la ciudad.

R.H.S., J.M.S.: Normalmente, la primera imagen a partir de la cual inicias el relato de un proyecto es un dibujo, como si quisieses subrayar la importancia del trazo en cuanto concreción de la idea.



1

¿Cuál es la importancia del dibujo en tu proceso creativo?

G.V.C.: Para mí dibujar es clave. Empiezo haciendo dibujos con los primeros datos, aún escasos e imprecisos, porque entiendo que es el sistema más rápido para pensar y para ir encontrando soluciones. Es nuestro lenguaje y la mejor manera de expresar nuestro pensamiento. La mano es la ventana de la mente, decía Kant. Dibujar es una forma de pensar y es dibujando como entiendo las cosas.

A través de esos croquis iniciales, que en algunas ocasiones contienen ya la idea germinal del proyecto, trato de traducir en imágenes las primeras ideas, las primeras intuiciones. No se trata tanto del intento de llegar a la definición de la forma cuanto a la representación conceptual de esas ideas de partida, de esas respuestas a las primeras preguntas. Pero sin apresurarme a buscar desde el principio la representación del concepto del proyecto, que probablemente llegará al final del proceso. Empiezo a trabajar con intuiciones, con atmósferas, con imágenes, y seguramente con el material de la memoria de proyectos anteriores. Utilizamos el dibujo para visualizar un concepto del proyecto que va apareciendo, que va evolucionando. Lo utilizamos para llevar

a cabo comprobaciones, para conocer el proyecto desde distintos puntos de vista, a diferentes escalas. Trato de recorrer mentalmente la totalidad del proyecto, en sus diferentes escalas y perspectivas, por dentro y por fuera, y de ir dibujándolo a través de croquis. No consigo llegar al proyecto sin hacer cientos de dibujos, porque el dibujo es la herramienta que permite poner orden en el proceso de definición del proyecto. Transforma las ideas en realidad. Y es a través del dibujo cuando se inicia el proceso de introducción del concepto de escala, que permite relacionar las ideas del proyecto con la realidad.

R.H.S., J.M.S.: Tus dibujos de proyecto desvelan la idea inicial con la representación de numeroso público, mientras que los dibujos de viaje suelen aparecer sin gente, buscando la fugacidad de un instante, el alma del lugar más que la apropiación ciudadana de una idea. Da la impresión de que son conversaciones con el paisaje, relatos de un instante robado al tiempo. ¿La publicación de tus cuadernos de viaje supuso para ti desvelar momentos personales de introspección?

G.V.C.: Me gusta dibujar en los viajes como una manera de aprender a ver, de profundizar en la mirada, de

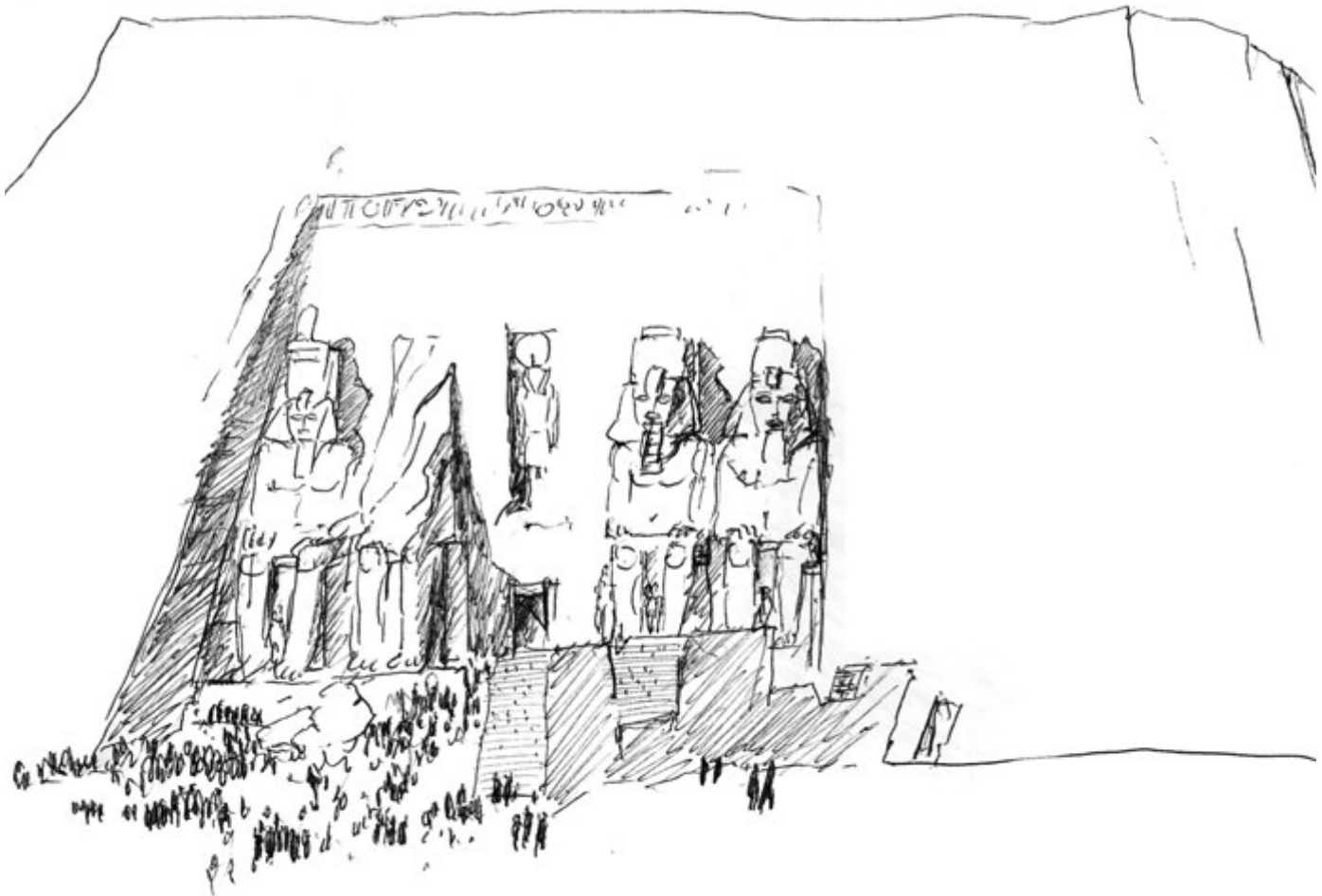
urban dimension of architecture, on the urban value of whatever is built, and this became a recurring theme running obsessively through almost all of my projects.

Rossi also encouraged me to begin an extensive, in-depth study of the city's architecture, which culminated in the publication of *Seville: One Hundred Buildings* and, later, the *Guide to the Architecture of Seville*, the first architectural guide to contain the entire history of the city.

R.H.S., J.M.S.: Normally, the first image you choose to start with when telling the story of a project is a drawing, as if you wanted to underline the importance of tracing a line to solidify an idea. What is the importance of drawing in your creative process?

G.V.C.: For me, drawing is fundamental. I start by making drawings with the initial data, even when these are limited or imprecise, because I understand that it is the fastest system for thinking and looking for solutions. It's our language and the best way of expressing our thoughts. Kant said that the hand is the window to the mind. Drawing is a way of thinking, and it is by drawing that I understand things. Through these initial sketches, which sometimes already contain the seedling of an idea of the project, I try to translate my initial thoughts, my very first intuitions, into images. It's not so much about trying to get to the definition of the form as much as it is about the conceptual representation of those initial ideas, of those answers to the very first questions that arise. But without rushing to arrive at the representation of the project concept from the very beginning, which will probably only surface at the end of the process. I begin by working with intuitions, with atmospheres, with images, and no doubt with the material stored in my memory of previous projects.

We use drawing to visualise a concept of the project that gradually emerges, that evolves. We use it to perform checks, to understand the project from different points of view and in different scales. I try to run through the entire project mentally, with its different scales and perspectives, inside and out, and sketch it out. I can't get close to the project without making hundreds of drawings, because drawing is the tool that enables me to apply some order to the project-definition process. It transforms ideas into reality. And it's through drawing that the process of introducing the concept of scale begins, which enables me to connect the ideas within the project to reality.



ABU SIMBEL

2

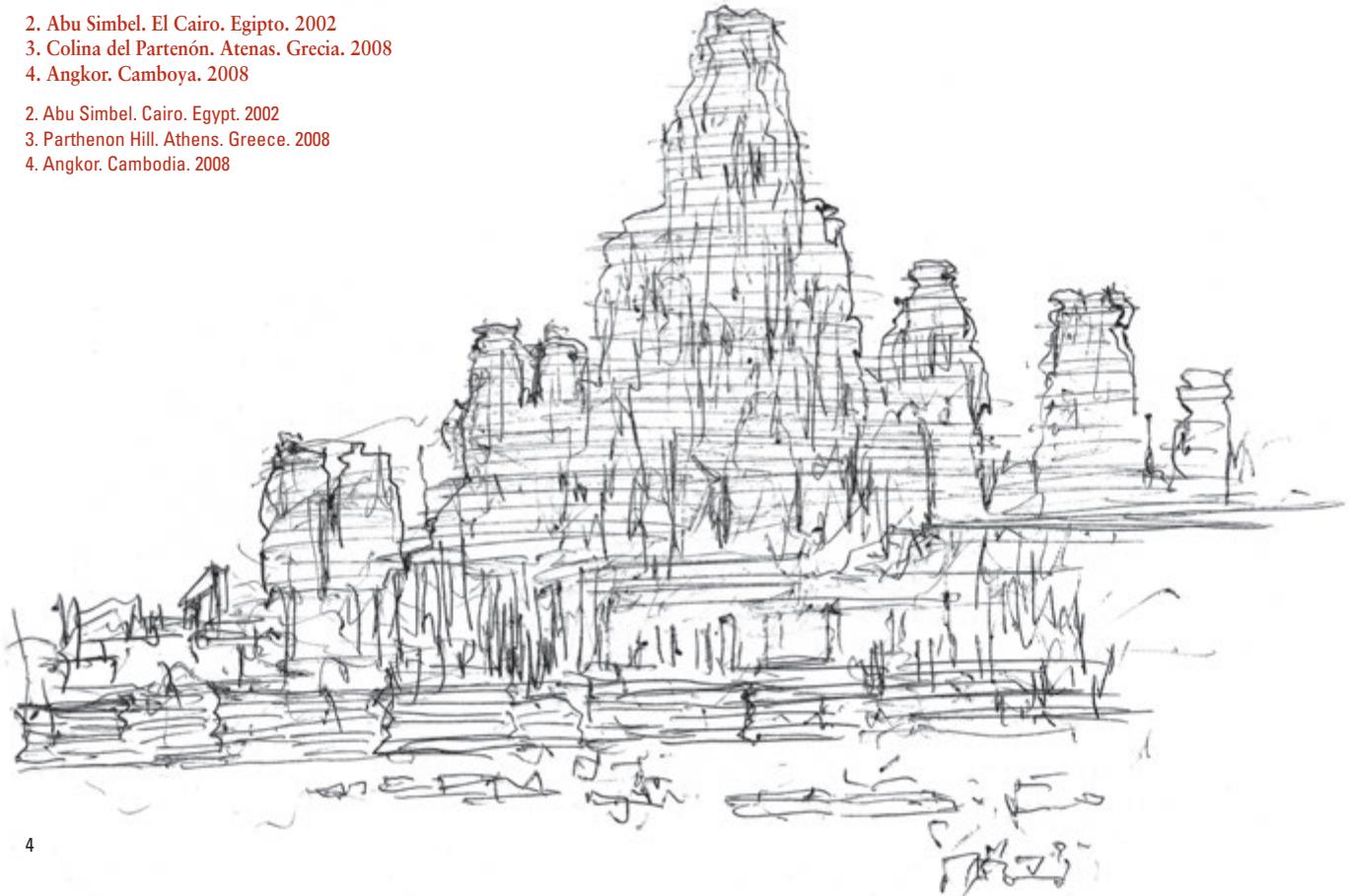


5
2008

3

2. Abu Simbel. El Cairo. Egipto. 2002
3. Colina del Partenón. Atenas. Grecia. 2008
4. Angkor. Camboya. 2008

2. Abu Simbel. Cairo. Egypt. 2002
3. Parthenon Hill. Athens. Greece. 2008
4. Angkor. Cambodia. 2008



4

ANGKOR
BAYON
18 8 08

penetrar en la vida de las cosas. Saber ver, ha escrito Siza, es la mejor arma del arquitecto. Se trata de mirar donde otros no miran, de observar el lado oculto, la cara no visible, el interior de las cosas, porque con seguridad las cosas contienen siempre más de lo que muestran. Aprender a observar es clave, porque la erudición para un arquitecto consiste sencillamente en la continua y atenta observación. La observación que es la base del conocimiento. Debo decir que el inicio de mis dibujos de viajes tiene un origen doble. Por una parte mi relación de amistad con Siza, que se inicia justo a poco de terminar la carrera, cuando lo visito en su estudio. Él me animó a dibujar en los viajes. Via-

jar, ver y dibujar se convirtió para mí desde entonces en una consigna. Y la otra fue la voluntad de disponer de una suerte de diario gráfico, de una especie de registro espacio/temporal, ya que comienzo a viajar con frecuencia para participar en conferencias, exposiciones, workshops, etc. Y además está aquello de *Nulla dies sine linea* de Plinio el Viejo. Los dibujos corresponden a campos muy diversos: arquitectura, paisaje, detalles constructivos, etc. Croquis hechos muy rápidos, en la línea en la que apuntáis vosotros, y otros con más tiempo, sin que ello suponga que sean mejores. Y así comencé a sustituir las fotografías en los viajes por los dibujos. Y claro, la diferencia es abismal. El dibujo es

R.H.S., J.M.S.: Your project drawings set the initial idea within a representation of a large public, while your travel drawings usually appear void of people. They seem to be seeking to capture the transience of a moment, the soul of the place, rather than citizens' appropriation of an idea. They give the impression of being conversations with the landscape, tales of a moment stolen from time. Did the publication of your travel journals mean having to reveal personal moments of introspection?

G.V.C.: I like to draw during my travels as a way of learning to see, to look deeper, to penetrate into the life of things. Knowing how to see, as Siza said, is the architect's best weapon. It's about looking where others don't look, observing the hidden side, the non-visible facet, the interior of things, because things unquestionably contain more than they overtly show, always. Learning to observe is key, because erudition for an architect simply consists of continuous and attentive



observation—observation that is the very foundation of knowledge.

I have to tell you that there was a dual origin to my travel drawings. There was my friendship with Siza, which began just after finishing my degree, when I went to see him in his studio. He encouraged me to draw on my trips. Travelling, seeing, and drawing have been a watchword for me ever since. And then there was the desire to have a kind of graphic diary, a kind of record of space/time, as I began to travel frequently to take part in conferences, exhibitions, workshops, etc. And then there's that whole thing about *Nulla dies sine line* from Pliny the Elder.

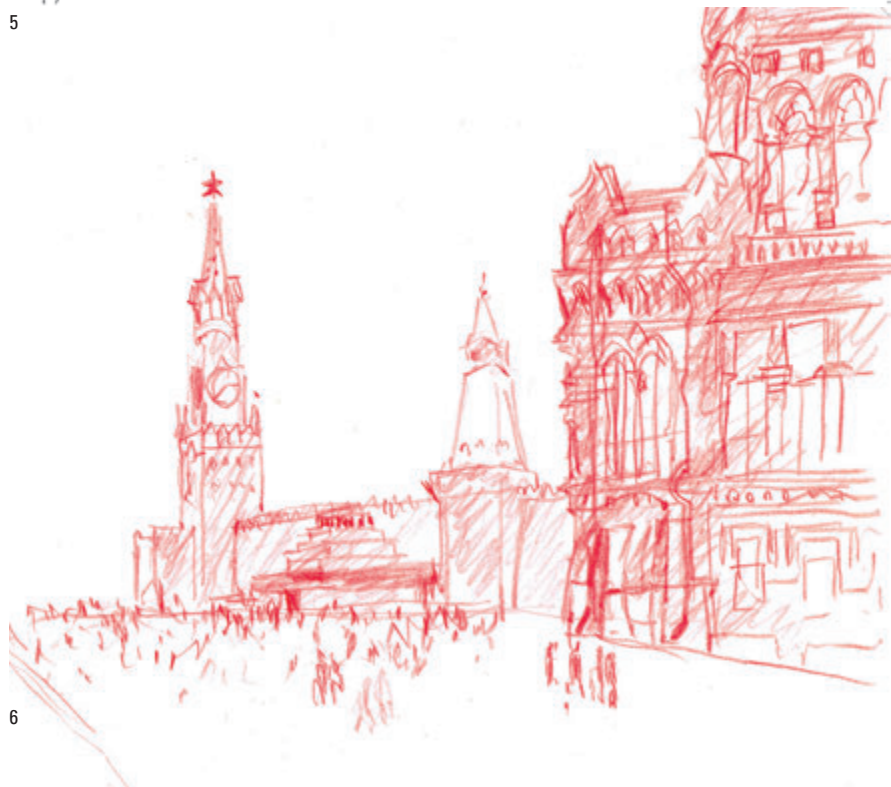
The drawings relate to very diverse fields: architecture, landscape, construction details, etc. There are sketches that I produce very quickly, like the ones you're referring to, and others that I take more time over, though that doesn't mean they're any better. And that's how I began to replace photographs with drawings on my travels. And of course, the difference is vast. Drawing is a mechanism for retaining concepts and ideas; it forces you to laser-focus your gaze so that things are ingrained in your brain. To such an extent that "what I have not drawn I have never really seen", as Goethe said. Photography stops time, while drawing flows with it, it's that continuous movement, that coming and going, that constant moving back and forth, as John Berger has so rightly observed. One of the most relevant issues for me when I'm drawing is knowing what I *shouldn't* draw from all that I can see. And I always wonder what Siza wouldn't draw, out of everything I'm seeing—and probably drawing—in that moment.

R.H.S., J.M.S.: From your very earliest projects, you have attached supreme importance to representation as the advancement of built architecture. The plants casting their shadows in your Rolando or Uhtna Hus projects, the conical perspectives, the perspective sections ... and later the exploded views, the appearance of colour ... They all demonstrate a faithfulness of representation from which the constructed work never deviates very far, as if they never assumed any condition other than being materialised in tangible form. How has your studio adapted to the evolution of representation systems?

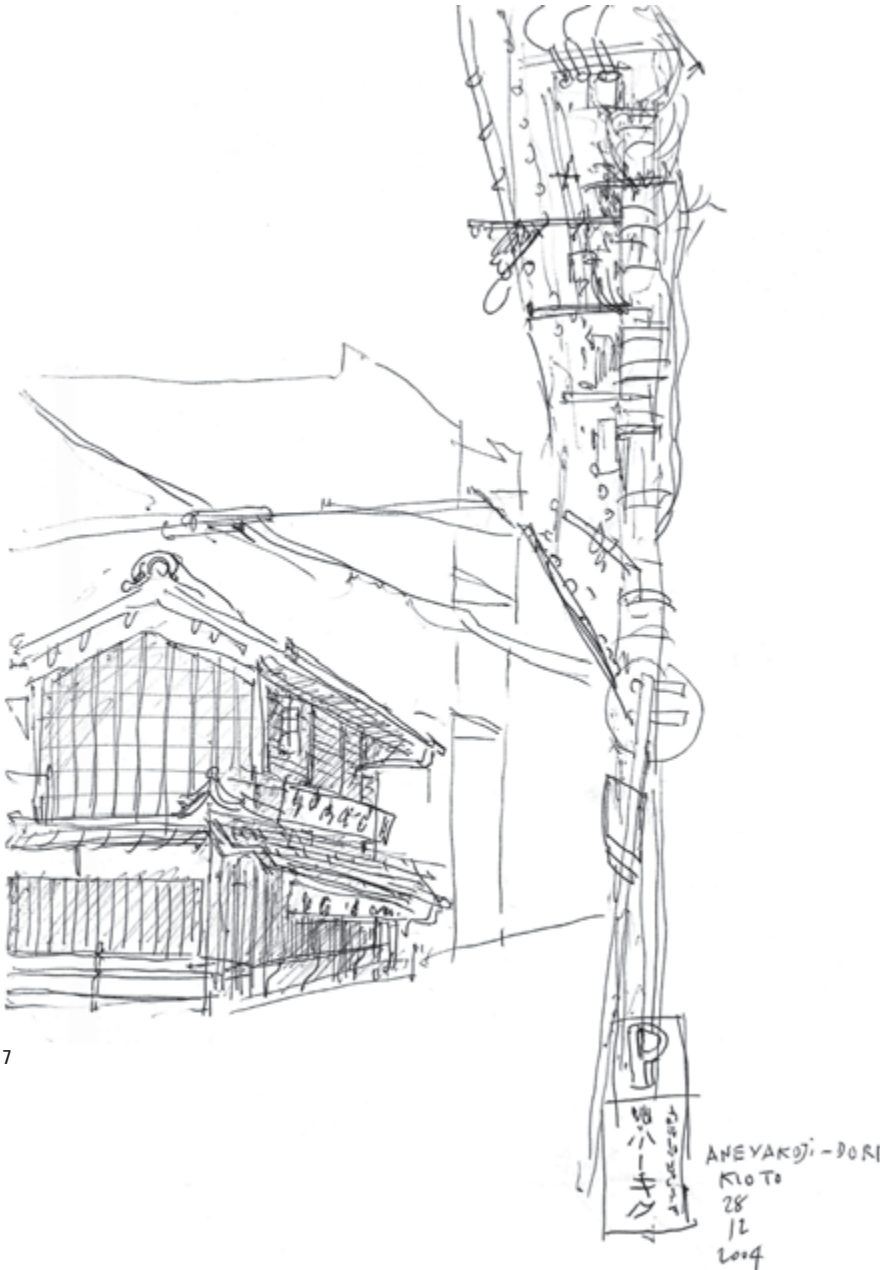
G.V.C.: Project representation systems evolve and progress very quickly, just as construction processes and techniques do. But none of this affects the substance of our thinking. Creativity



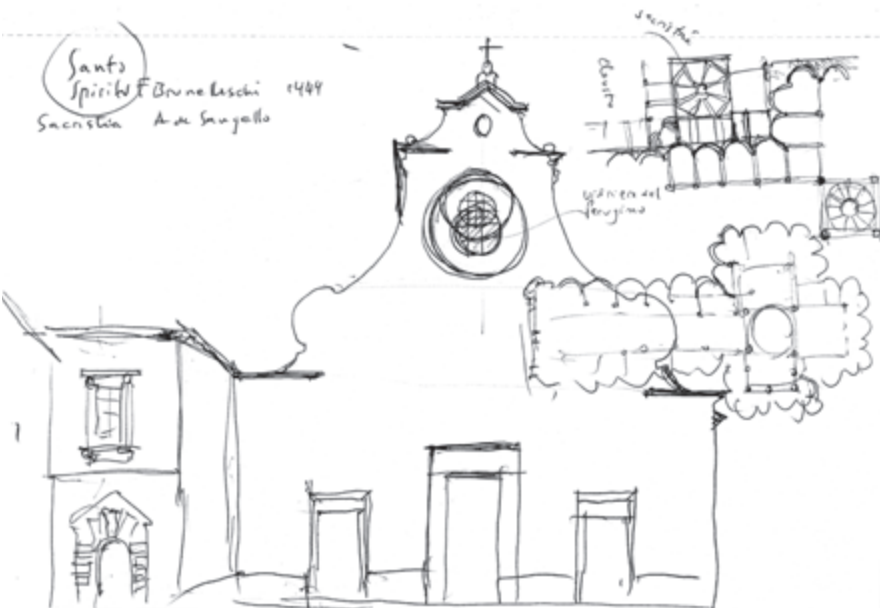
5



6



7



8

- 5. Eames House. Pacific Palisades. LA. 1994
- 6. Plaza Roja. Moscú. 1992
- 7. Kioto. Japón. 2004
- 8. Santo Spirito. Florencia. 1998

- 5. Eames House. Pacific Palisades. LA. 1994
- 6. Red Square. Moscow. 1992
- 7. Kioto. Japan. 2004
- 8. Santo Spirito. Florence. 1998

doesn't depend on these processes or on the instruments themselves. It has more to do with passion, dedication, with the strength of one's love for the work.

But it's true to say that computerised drawing has ended up standardising and homogenising the graphic representation of all projects. And now with rendered images, let's not even go there. Before, it wasn't hard to identify the authors of their drawings (Mies, Le Corbusier, Kahn, Sota, Moneo, etc.). In my case, I should say that I recognise myself more in the most expressive images—or rather, more expressionistic—of the representation systems (cast shadows, strong contrasts of light and dark, etc.).

And the thing that's been hardest for me to assimilate is that, now, in part, we draw by subtraction, whereas before we did it by addition. We built, and built on, the drawings. We progressed through their construction. Different drawings, depending on the scales. Now we draw at a 1:1 scale and then we start removing the density of the drawing to adapt it to its respective scales. Either way, the representation systems respond to the nature and intentions of the project. Each project calls for the representation system that best enables the ideas of the project to be expressed. I make no effort to maintain an identifying image of the projects that are drawn. Nor do I spend too much time on representation systems, as if they were an end in themselves; I prefer to devote my time to developing the project, keeping my eye fixed on getting it built.

R.H.S., J.M.S.: You were a lecturer at the School of Seville between 1972 and 1975 and again in 1980–87, and then you have been a guest lecturer at numerous universities and since 2005 as an honorary professor. Can you give us your take on how the requirement for drawing in architectural training has changed throughout these years of accelerated change? Is there any future for subjects related to Graphic Expression? Is there any future for paper as a support in the training of tomorrow's architects?

G.V.C.: As I've already said, drawing is key, it's fundamental. We draw to find solutions. First, drawing enables us to convert analysis, intuition, and initial observations into information; and, later on, it is only through doing things, making mistakes, and re-making that we will achieve

genuine knowledge. Therefore, drawing accompanies the deepening of knowledge and the resolution of whatever problems the project demands. Space is measured through the entire body, and the guided hand of knowledge transfers ideas, through drawing, into reality. That's why I believe that technical drawing courses, Graphic Expression, are essential. They are courses in a discipline, in ways of organising ideas ... they are ways of looking at the world. And I want to believe that the paper medium will always exist for us architects because it's perhaps the first encounter we have with the concrete and the first means by which we introduce reality into the ideas that we want to convert into spaces and places. And, of course, then there are scale models, which are another form of expression of that same mental activity, which we develop in parallel to the drawings. In my teaching experience in Swiss schools, I must tell you that we always used paper as a support for those drawings that enabled us to visualise progress in the design process (and the models from day one). It's true that many architects, even in construction management, use screens to track work in progress. In my case, I must say, I get all the key plans of the project hung up in the site office. For me, it's essential to have an instantaneous, unifying, birds-eye view of the entire project, to enable me to make specific decisions that, inevitably, will affect other areas of the project.

R.H.S., J.M.S.: We remember with special fondness those precise construction sections where you represented, brick-by-brick, piece-by-piece, the built reality of your buildings. At what point does the line turn into matter? Does the first movement of the pen across paper carry within it the material?

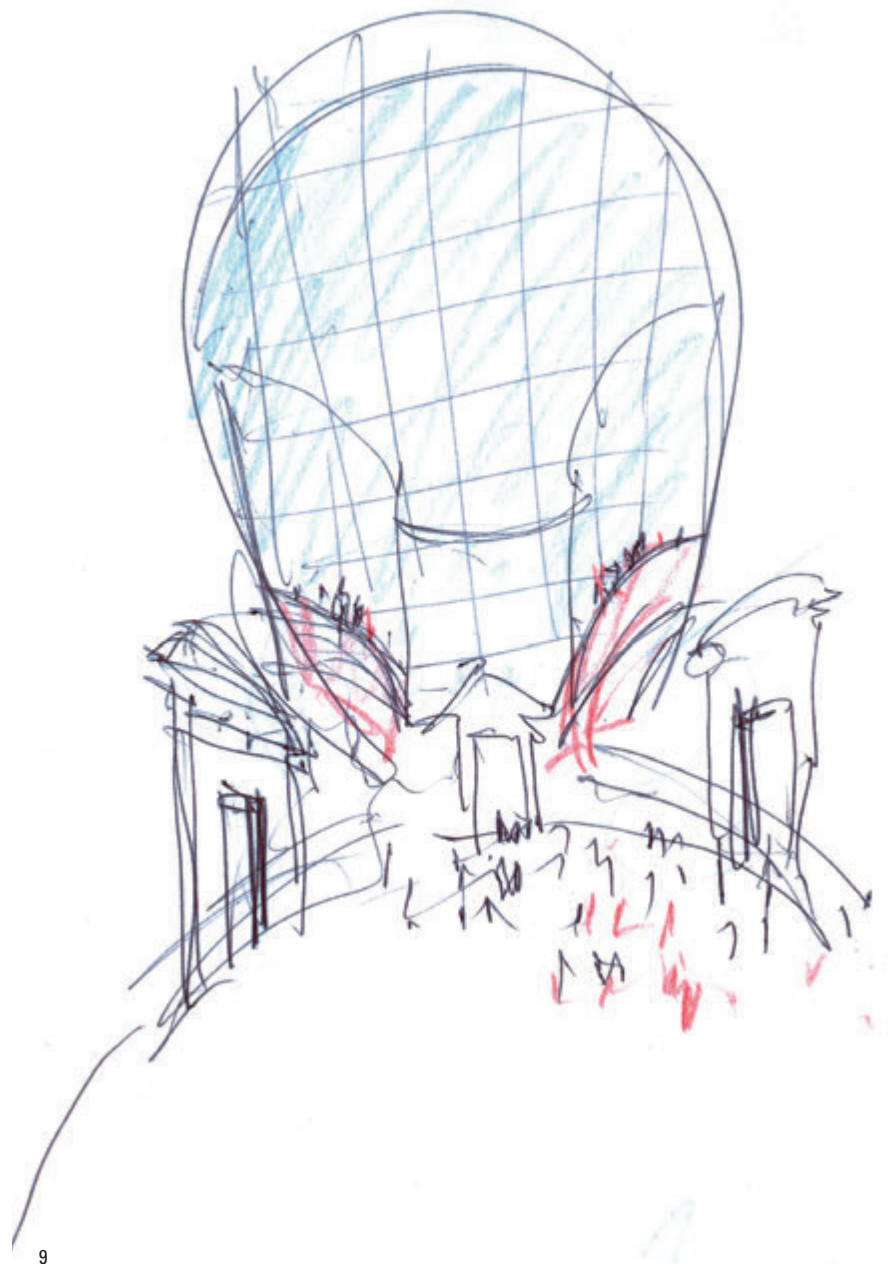
G.V.C.: The material is always present in the drawing, even if it is not expressed specifically. The materiality of the project slowly emerges through the drawing, imprisoned in those first strokes of the pen. And it is through successive drawings that it is released most fully. And this is because, for me, architecture is deeply linked to construction. Construction is the process that organises ideas, turns them into a project, and locates them in the world of real things. Architecture drawn is not yet architecture. It's like a piece of sheet music that needs to be performed. Architecture doesn't exist, what exists are *works* of architecture, Kahn used to say in his somewhat messianic

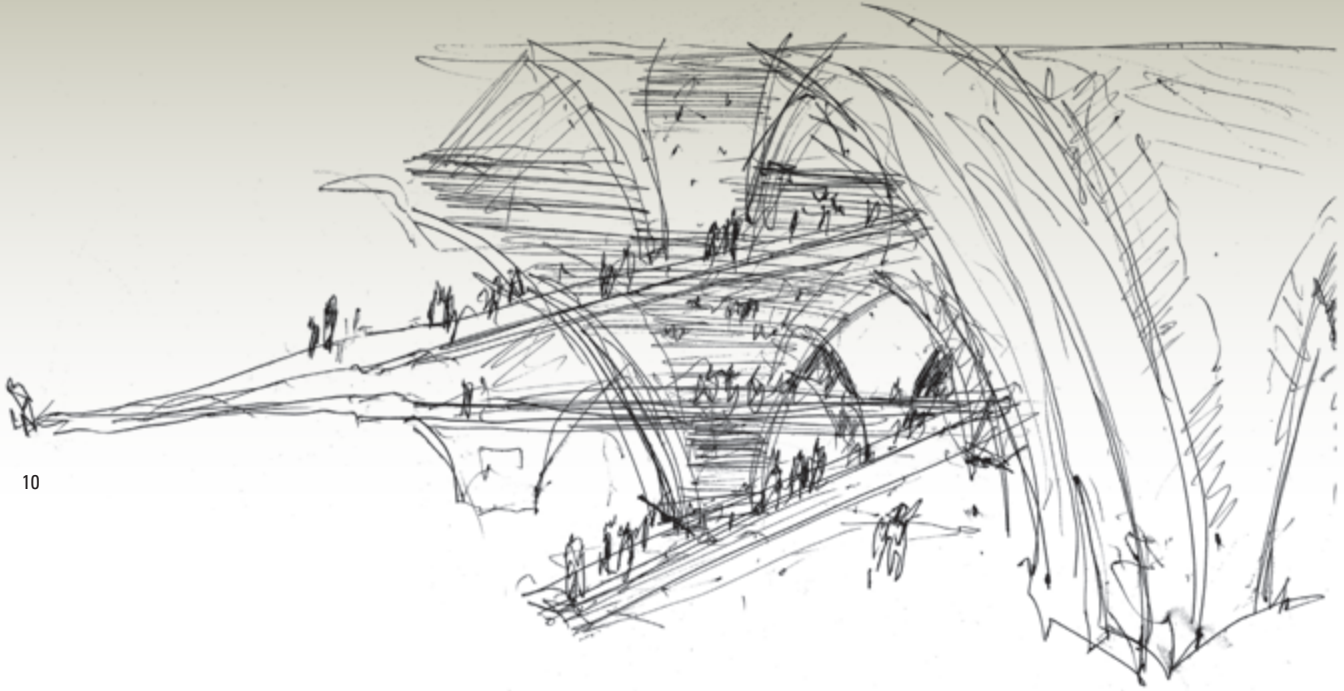
9. Museo Arqueológico de Sevilla.
Primer Premio. 2009
10. Centro Cultural Caixaforum en las
Atarazanas, Sevilla. Primer Premio. 2008
11. Centro Cultural Caixaforum Sevilla. 2015

9. Archaeological Museum, Seville.
First Prize. 2009
10. Caixaforum Cultural Center in Atarazanas, Seville.
First Prize. 2008
11. Caixaforum Cultural Center. Seville. 2015

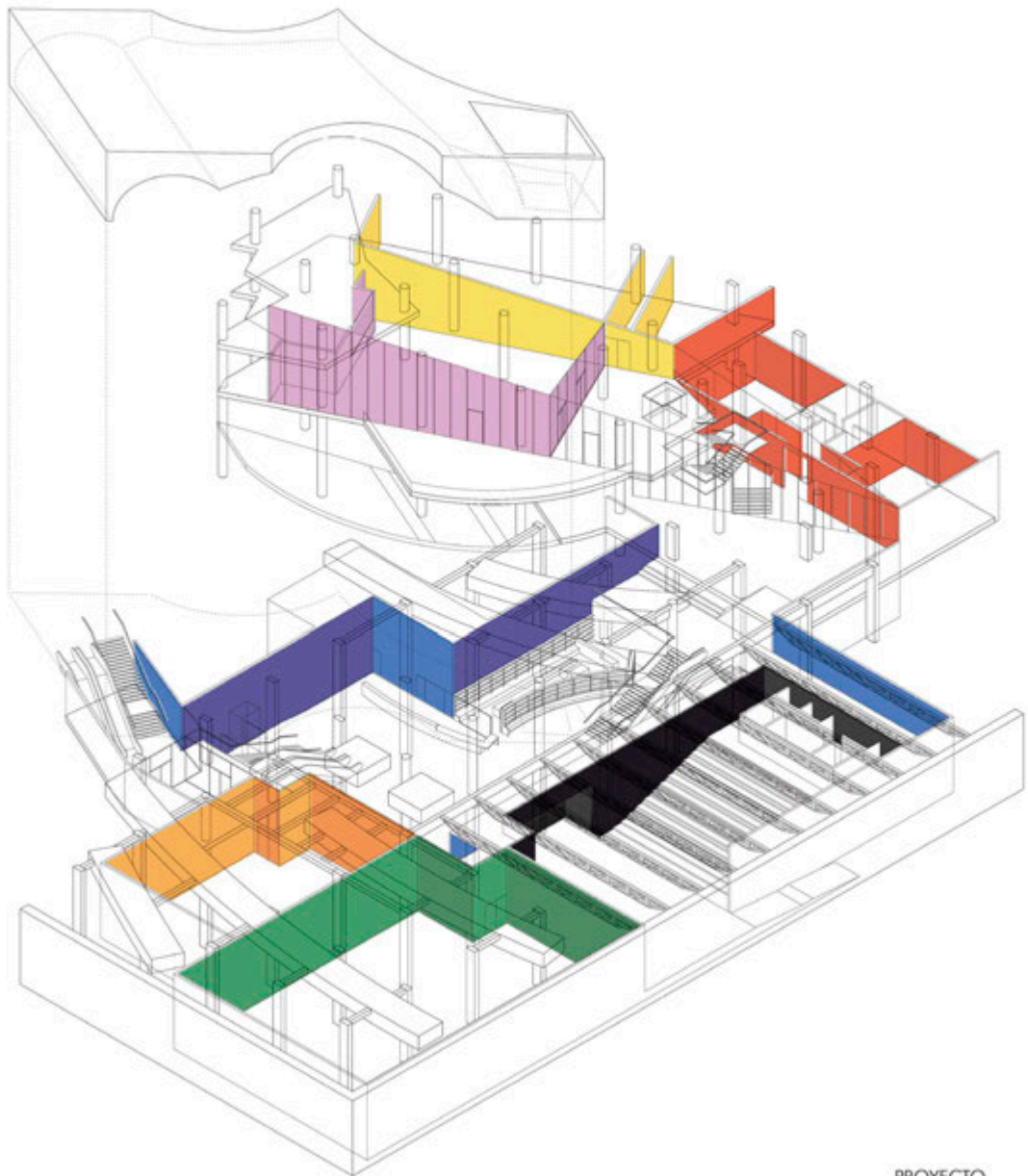
un mecanismo de retención de los conceptos, de las ideas, te obliga a forzar la mirada para que las cosas queden grabadas en el cerebro. Hasta tal punto que “aquello que no he dibujado no lo he visto”, ha escrito Goethe. La fotografía detiene el tiempo, en cambio el dibujo fluye con él, es ese movimiento continuo,

ese ir y venir, ese constante avanzar y retroceder, como bien ha observado John Berger. Uno de los temas, para mí más relevante cuando dibujo es saber qué no debo dibujar de cuanto veo. Y siempre me pregunto qué no dibujaría Siza de cuanto estoy viendo, y probablemente dibujando, en ese momento.





10



11

PROYECTO



way. "Architecture exists in the mind. There is architecture and it is the materialisation of the immeasurable". Therefore, we could say, with Moneo, that architecture fulfils its essence and its *raison d'être* when it becomes the materiality of its construction.

I see myself as a *construction architect*, and that's why I feel enormous frustration and disenchantment when a project that has been awarded following a competitive process is not ultimately built (Villa Mediterránea, the Jerez Conference Centre, Poniente Tower in Cordoba, the Arts Factory in Tomares, the museum complex in Saudi Arabia, etc.). Because, in all certainty, the project has been thought-through and drawn by linking the ideas to the construction process, down to the appropriate choice of materials, the use of new construction techniques, endeavouring to make them our own in each project. Because construction is the architect's mother tongue. The architect thinks, draws, and speaks in the language of construction—although, today, unfortunately, and in the current tendering systems, there's an attempt to disassociate the architectural project from its construction.

R.H.S., J.M.S.: There are 30 years separating Casa Santos and Casa A11. Two interventions in the historic centre of Seville. How has your view of the city changed in that time? And your reading of the domestic setting?

G.V.C.: My gaze across the city has not changed over time. I always try to read and interpret a space through history, in that sedimentation of successive eras. The city is not only a collection of singular objects but a container of concepts, a complex and intertwined world of relationships, stories, lives, and interwoven views. Therefore, more than these singular objects, it is the appearance of relationships *between* them that provokes new meanings. Marco Polo's beautiful account to Kublai Khan has just sprung to mind now, from Calvino's text, when he's trying to describe the city of Zaira and he tells him, "I could tell you how many steps make up the streets rising like stairways," and he lists a series of quantitative data, only add: "but the city does not consist of this, but of relationships between the measurements of its space and the events of its past [...] The city, however, does not tell its past, but contains it like the lines of a hand ...". The domestic space is the space of relationships, the space of life events. Building the places of daily life has always been the



12

R.H.S., J.M.S.: Desde tus primeros proyectos das una importancia capital a la representación en cuanto avance de la arquitectura construida. Las plantas con sombras arrojadas de Rolando o de Uhtna Hus, las perspectivas cónicas, las secciones fugadas... y más tarde las perspectivas explotadas, la aparición del color... demuestran una fidelidad de representación de la que no se desviaba en exceso la obra construida, como si no asumiesen otra condición que no fuese su concreción material. ¿Cómo ha sido la adaptación en tu estudio a la evolución en los sistemas de representación?

G.V.C.: Los sistemas de representación del proyecto evolucionan y progresan con gran rapidez, de la misma manera que lo hacen los procesos y técnicas constructivas. Pero todo ello no incide en la sus-

tancia de nuestro pensamiento. La creatividad no depende de esos procesos, ni de los instrumentos. Tiene más que ver con la pasión, la dedicación, con la fuerza de amor al trabajo.

Pero es cierto que el dibujo por ordenador ha terminado por uniformar y homogenizar la representación gráfica de todos los proyectos. Y no digamos ahora con las imágenes renderizadas. Antes no era difícil identificar a los autores de los proyectos por su peculiar y personal forma de dibujar (Mies, Le Corbusier, Kahn, Sota, Moneo, etc). En mi caso, debo decir, que me reconozco más en las imágenes más expresivas, o debo decir más expresionistas, de los sistemas de representación (sombras arrojadas, fuertes contrastes de claros y oscuros, etc).

Y lo que más me ha costado asumir es que ahora, en parte, dibujamos



12. Con Aldo Rossi in Corte Spinosa, Mantova. 1981

13. Reestructuración del conjunto urbano de Cornavin, Ginebra. Primer Premio. 2017

12. With Aldo Rossi in Corte Spinosa, Mantova. 1981

13. Restructuring of the urban area of Cornavin, Geneva. First Prize. 2017

por sustracción mientras antes lo hacíamos por adición. Construíamos los dibujos. Avanzábamos en su construcción. Dibujos distintos en función de las escalas. Ahora dibujamos a escala 1:1 y después vamos eliminando la densidad del dibujo para adecuarlo a sus escalas respectivas. En todo caso, los sistemas de representación responden al carácter e intenciones del proyecto. Cada proyecto exige el sistema de representación que mejor permita expresar las ideas del proyecto. No hago ningún esfuerzo en mantener una imagen identitaria de los proyectos dibujados. Ni empleo demasiado tiempo en los sistemas de representación, como si fueran un fin en sí mismo, prefiero dedicarlo al desarrollo del proyecto, con el objetivo puesto en su construcción.

R.H.S., J.M.S.: Fuiste profesor de la Escuela de Sevilla entre 1972-75 y 1980-87, después lo has sido como invitado en numerosas universidades y desde 2005 como profesor honorario. ¿Puedes valorar cómo ha cambiado la exigencia del dibujo en la formación del arquitecto durante estos años de acelerados cambios? ¿Tienen futuro las asignaturas de Expresión Gráfica?

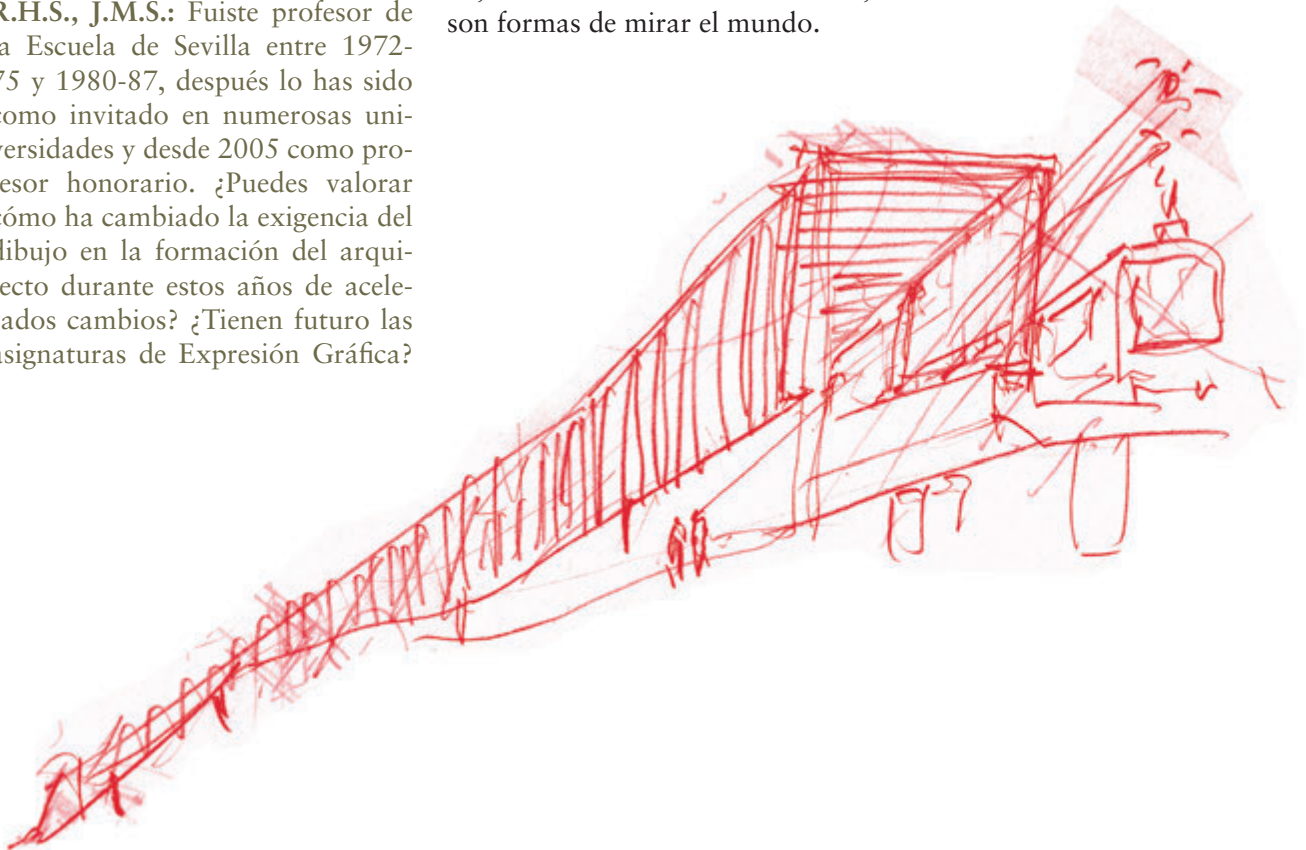
¿Tiene futuro el papel como soporte en la formación del arquitecto?

G.V.C.: Como ya os he comentado antes, dibujar es clave, es fundamental. Dibujamos para encontrar soluciones. El dibujo permite convertir el análisis, la intuición, las primeras observaciones, primero en información y más tarde, y solo a través de hacer las cosas, de equivocarnos, de repetir las, alcanzaremos el verdadero conocimiento. Por tanto el dibujo acompaña en la profundización del conocimiento y en la resolución de los problemas que demanda el proyecto. El espacio se mide a través de todo el cuerpo y la mano guiada del conocimiento transfiere, a través del dibujo, las ideas en realidad. Por eso creo que los cursos de dibujo, de Expresión Gráfica, son fundamentales. Son cursos de disciplina, maneras de ordenar las ideas, son formas de mirar el mundo.

challenge of great architects throughout history, and they used all their knowledge in pursuit of building spaces worthy of man. Today, it seems that housing has lost that prominent place in favour of the singular building—and always through those provocative, dazzling images and grand gestures.

The project for Casa A11 enabled me to use the typological organisation of the traditional Sevillian house, but at the same time propose a series of formal solutions that would strictly deviate from that organisation, such as the stairs leading from the courtyard or the large overhangs to the rear façade. What I wanted was to take the house right into the garden, thus diluting the limits between architecture and nature. This question of boundaries is a topic that interests me a lot and that we could talk about later.

R.H.S., J.M.S.: Siza said that it makes no sense to talk in terms of social housing, since housing, by definition, is social. You have had the opportunity to create numerous examples of social housing (Seville, Madrid, Rota, Cadiz).





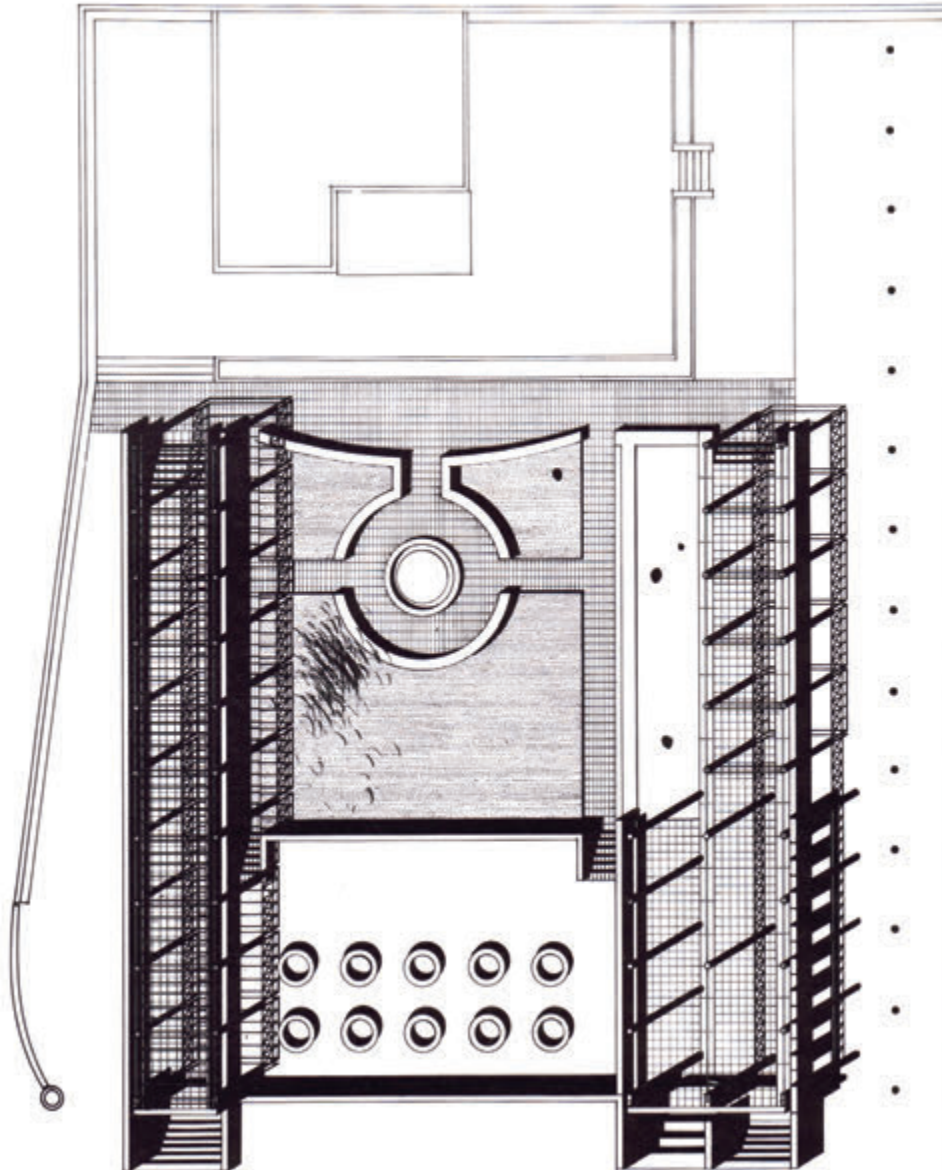
Civona
1982001



But, other than the competitive bid for the Puente de Vallecas project in 2018, you seem far-removed from those kinds of explorations now. What do you make of the supposed need to transform existing neighbourhoods, of new collaborative housing models, or of the environmental strategy applied to residential buildings?

G.V.C.: Yes, this has always been my kind of territory, social housing. But you're right that, in recent years, I've not had the chance to build any such project, after the social housing in Vallecas. Unfortunately, I don't have any private clients (sometimes they've offered me a commission that I have not accepted because housing can't be just for the property market, or they've only commissioned me for an initial phase of the project, which I've not been able to accept because it's not the whole project including construction). Nor are there many public tenders. Although this issue of tendering right now is a topic we could talk about at great length. Having to comply with restrictive and suffocating regulations has sometimes prevented people from experimenting, and therefore prevented the formulation of new proposals for how housing could be distributed and used (the Puente de Vallecas proposal was rejected due to non-compliance with regulations). If we add to this scenario the small budgets allowed for this kind of construction, especially in Andalusia, it's easy to see why it's so difficult to experiment.

In general terms, in my understanding, what we need to do is introduce more flexibility, in the structure itself, too (greater spans), to allow greater freedom of movement (the pandemic made this quite clear), more isotropic spaces, greater de-specialisation and neutrality of spaces, in order to achieve greater versatility. And perhaps, in view of how homes are actually used once they've been acquired, it would be more profitable to minimise the cost of finishes and partitions, in favour of a larger surface area. I would also suggest higher-spec installations for the fixed service spaces and almost a *dematerialisation* for the rest of the home. On the other hand, as I firmly believe in the metamorphosis of the city, which will undoubtedly constitute the near future of our field, more than designing new objects, it will be our job to transform those that already exist. And this is unfinished business in this country, in relation to residential buildings. The measures we take in terms of ecological transition and energy reduction should be more ambitious (not



15

14. Galata Museo del Mar de Génova. Primer Premio. 2000

15. Jardín en Olivares, Sevilla. 1975

14. Galata Sea Museum, Geneva. First Prize. 2000

15. Garden at Olivares, Seville. 1975

Y quiero creer que el soporte de papel existirá siempre para un arquitecto porque es quizá el primer encuentro con lo concreto y es el modo primero de introducir la realidad en las ideas que queremos convertir en espacios y en lugares. Y claro, después están las maquetas de trabajo, que es otra forma de expresión de la misma actividad mental y que desarrollamos

en paralelo a los dibujos. En mi experiencia docente en las escuelas suizas debo decir que siempre hemos utilizado el papel como soporte de esos dibujos que permitirán visualizar los avances en el proceso de diseño (y las maquetas desde el primer día). Es cierto que muchos arquitectos, incluso en las direcciones de obra, hacen uso de las pantallas para seguir la evolución de los trabajos. En mi caso, debo decir, que hago colgar todos los planos claves del proyecto en la caseta de obra. Considero imprescindible la visión totalizadora, unitaria e instantánea de todo el proyecto, para tomar decisiones

just changing glass and equipping houses with solar panels) so that they lead to actually improving the quality of life of users. This means redistributing, and perhaps reducing, the number of homes per storey (this would enable us to make them bigger in terms of surface area, collective spaces, rest areas, and such), and providing new equipment and new public spaces.

R.H.S., J.M.S.: We have witnessed processes whereby production times in architecture seem to drag on through endless procedures. You have worked on long-term projects, such as San Telmo (2001–2010), the Atarazanas (2009–2023), and the Archaeological Museum (2009–2023...). And, yet, one of your most-lauded projects, the Navigation Pavilion, was completed in just two years, as stipulated by the deadlines set for the Universal Exhibition. How important is time? Do you re-read your old drawings? Can an idea be diluted in the process, compared to the freshness of the most intuitive initial stroke of the pen?

16. Jardines del Hospital en Valencia. 1999
17. Palacio de Congresos y Exposiciones de Jerez. Primer Premio. 2001

16. Hospital Gardens at Valencia. 1999
17. Jerez Conference and Exhibition Centre. First Prize. 2001

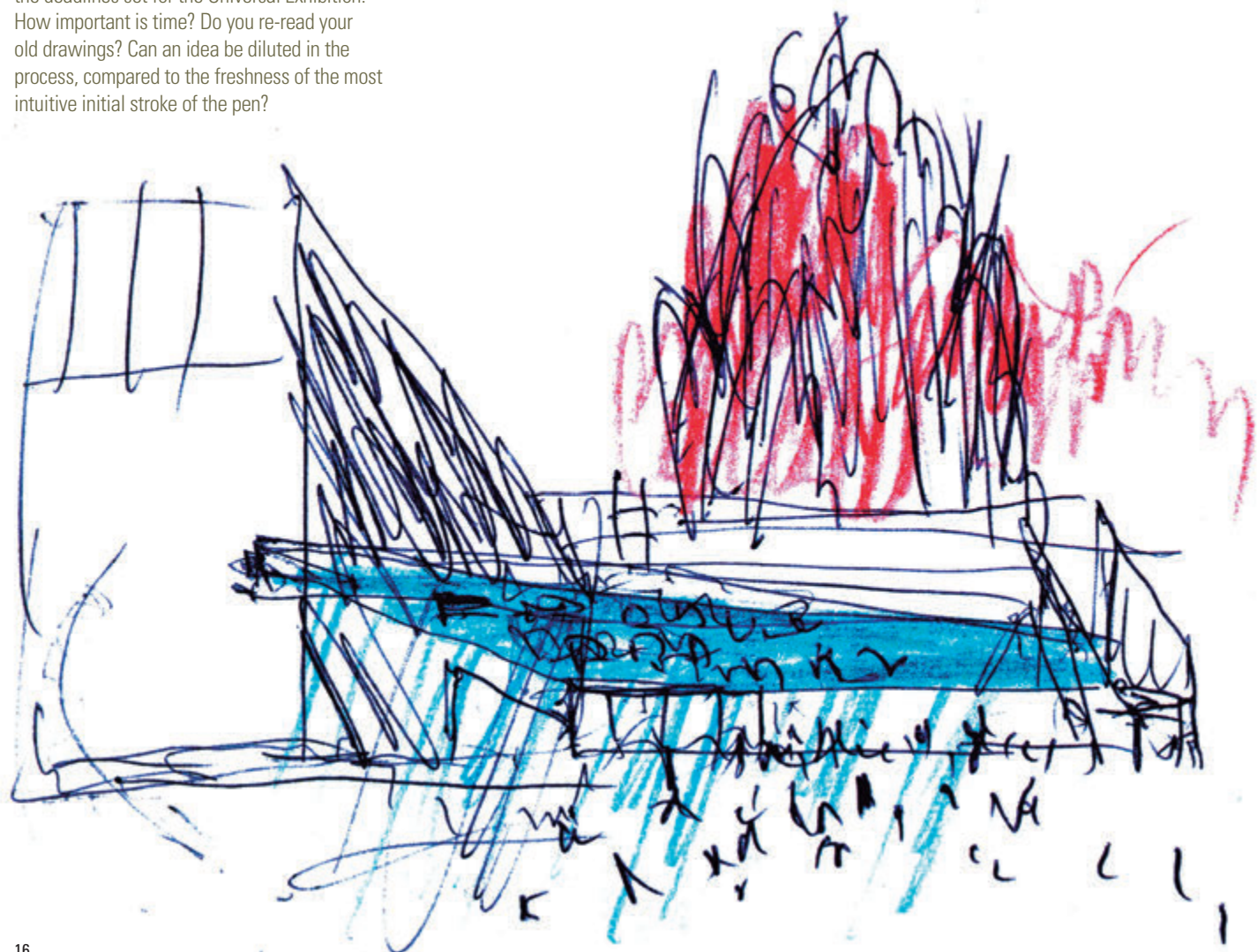
puntuales que, sin duda, afectarán a otras áreas del proyecto.

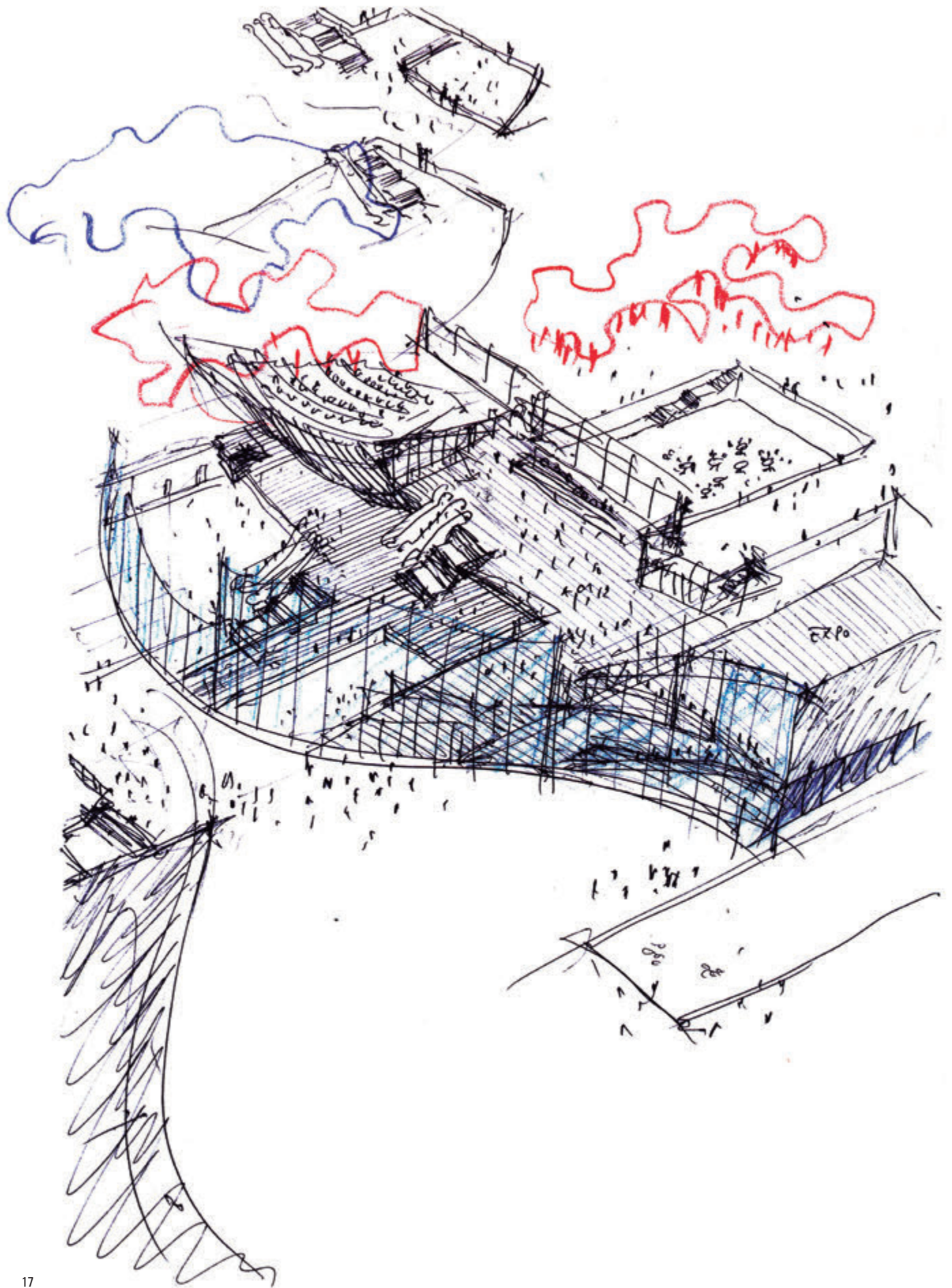
R.H.S., J.M.S.: Recordamos con especial emoción las precisas secciones constructivas donde representabas, ladrillo a ladrillo, pieza a pieza, la realidad construida de tus edificios. ¿En qué momento el trazo se convierte en materia? ¿El primer gesto lleva implícita la materia?

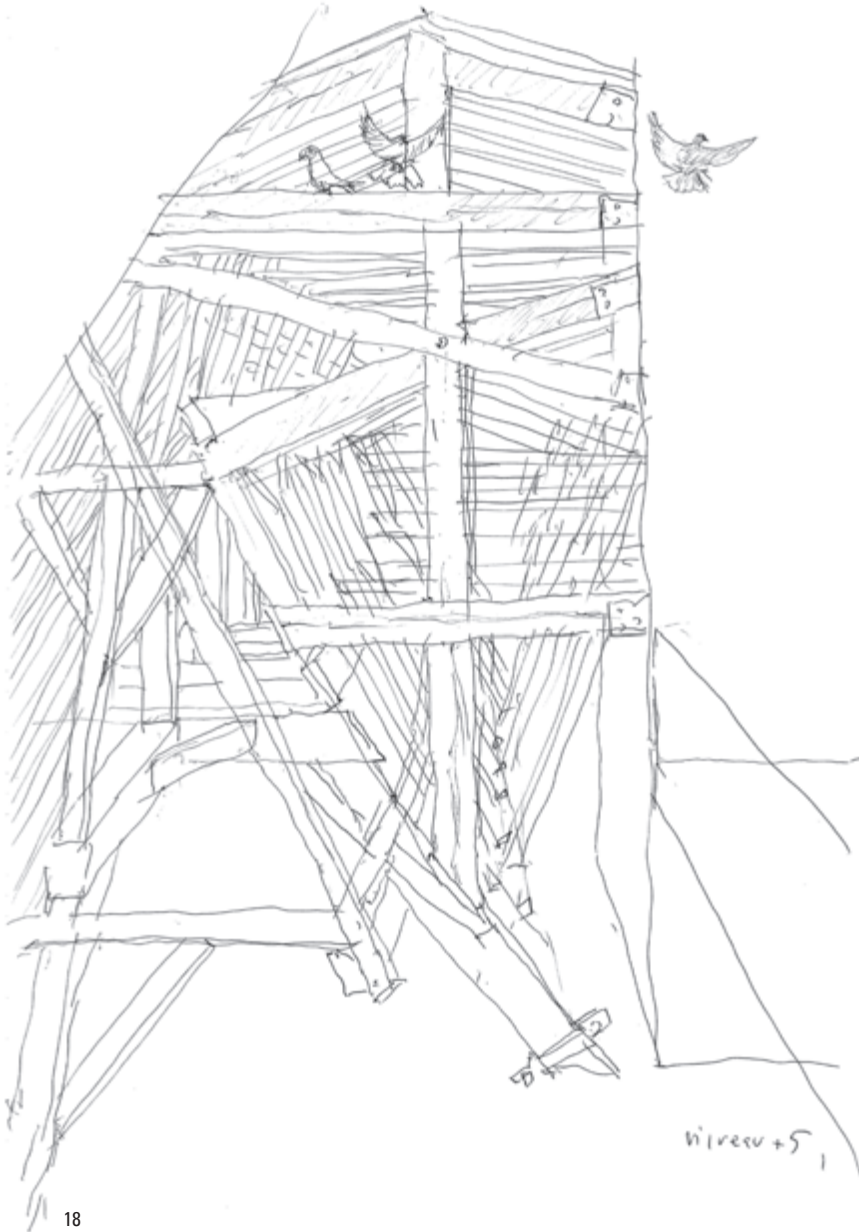
G.V.C.: La materia está siempre presente en el dibujo, aunque no se exprese concretamente. La materialidad del proyecto emerge lenta-

mente en el dibujo prisionera de los primeros trazos y es en la sucesión de dibujos cuando se expresa con mayor plenitud.

Y ello es así porque para mí la arquitectura está profundamente ligada a la construcción. La construcción es el proceso que ordena las ideas, las convierte en proyecto y las sitúa en el mundo de las cosas reales. La arquitectura dibujada no es aún arquitectura. Es como una partitura que necesita ser ejecutada. La arquitectura no existe, lo que existe es la obra de







18

G.V.C.: Any project, as we very well know, is a process of synthesis. A process of accumulation and stratification that progresses and backtracks but never stalls, it's always moving ahead. A fluid, zig-zag, never-linear process that doesn't rule out the possibility of rescuing ideas that, previously, had to be abandoned, and accepts that it will have to coexist alongside antagonistic arguments. In this process, at some point, there's a kind of spark, a luminous encounter between the contingent factors of the assignment (programme, place, etc.) and the materials of memory. It is then that the process is catalysed, and it's as if all the factors converge on the desired situation. But we continue to test, to move forward, back and forth. And, fortunately, we have a delivery deadline that designates the end of the process.

arquitectura, solía decir Kahn en sus mensajes, un tanto mesiánicos. “La arquitectura existe en la mente. Hay arquitectura y es la materialización de lo inconmensurable”. Por tanto, podríamos decir, con Moneo, que la arquitectura alcanza su esencia y su razón de ser cuando se convierte en la materialidad de su construcción. Me reconozco como un *arquitecto constructor* y por ello siento una enorme frustración y desencanto cuando un proyecto, vencedor de un concurso, no se construye (Villa Mediterránea, Palacio de Congresos de Jerez, Torre de Poniente en Cór-

doña, Factoría de las Artes en Tomares, Complejo de museos en Arabia Saudí, etc.) porque con toda certeza el proyecto ha sido pensado y dibujado vinculando las ideas al proceso constructivo, a la elección adecuada de los materiales, a la utilización de nuevas técnicas constructivas, procurando hacerlas propias en casa proyecto. Porque la construcción es la lengua materna del arquitecto. El arquitecto piensa, dibuja y habla en construcción, aunque hoy lamentablemente y a través de los sistemas de concursos actuales se trate de disociar el proyecto arquitectónico de su construcción.

R.H.S., J.M.S.: Entre la Casa Santos y la Casa A11 hay 30 años de distancia. Dos intervenciones en el casco histórico de Sevilla... ¿cómo ha cambiado en ese tiempo tu mirada hacia la ciudad? ¿Y tu lectura de lo doméstico?

G.V.C.: La mirada hacia la ciudad no ha cambiado con el tiempo. Siempre trato de leer e interpretar el espacio a través de la historia, en ese sedimentarse de épocas sucesivas. La ciudad no es solo una colección de objetos singulares sino un contenedor de conceptos, un complejo y entrelazado mundo de relaciones, de historias, de vidas y de miradas cruzadas. Por eso, más que esos objetos singulares es la aparición de relaciones entre ellos lo que provoca nuevos significados. Me viene ahora a la memoria el precioso relato de Marco Polo a Kublai Kan, en el texto de Calvino, cuando al intentar describir la ciudad de Zaira le cuenta (...) “Podría decirte de cuantos peldaños son sus calles escalonadas...” y enumera una serie de datos cuantitativos para añadir seguidamente “pero no está hecha de esto la ciudad, sino de



18. Ministerio de Asuntos Exteriores en Luxemburgo. Primer Premio. 2010

19. Ciudad del Flamenco en Jerez. Concurso Internacional de Ideas. 2004

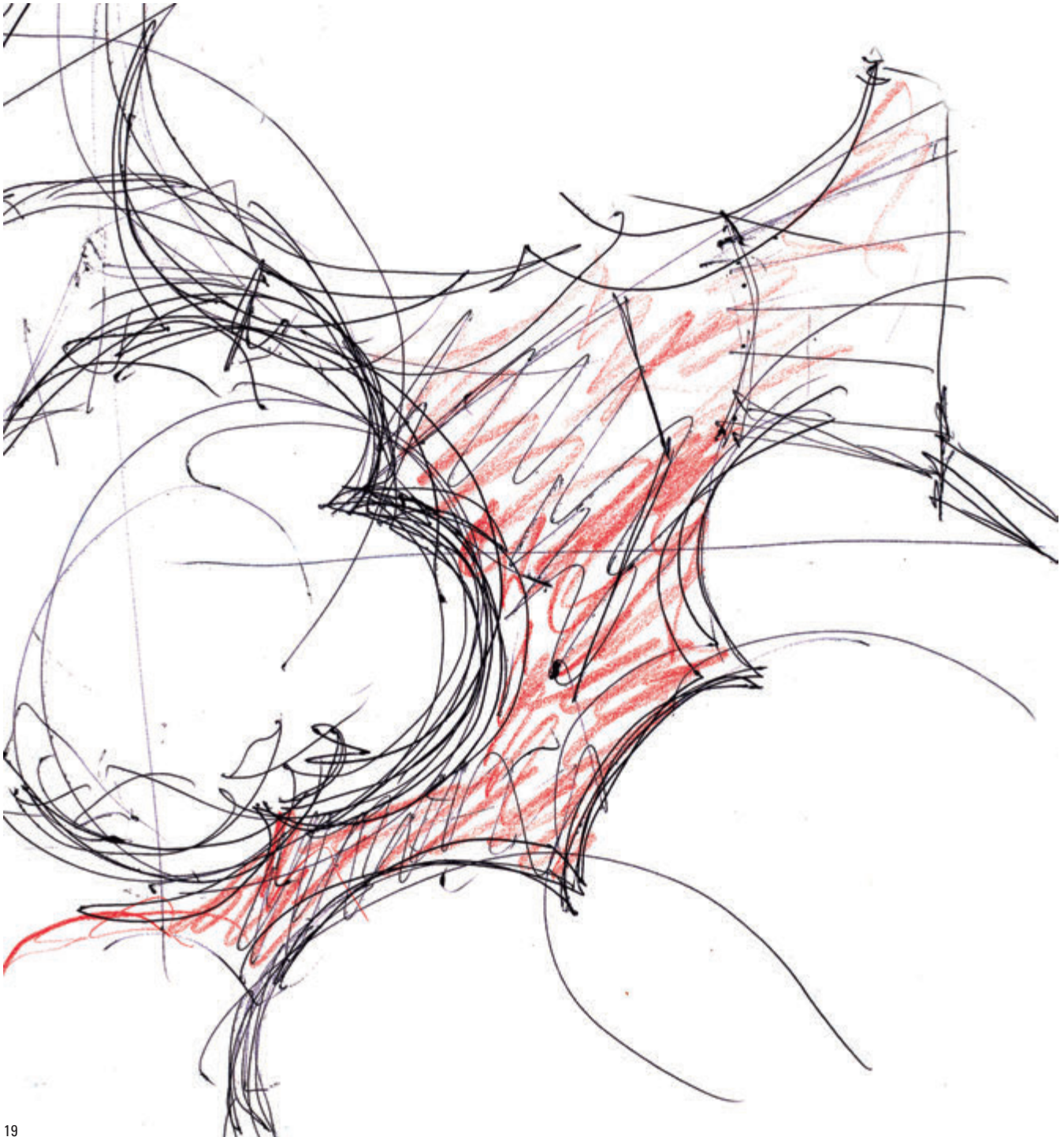
18. Foreign Affaires Ministry at Luxemburgo. First Prize. 2010

19. City of Flamenco at Jerez. International ideas competition. 2004

relaciones entre las medidas de su espacio y los acontecimientos de su pasado... Pero la ciudad no dice su pasado, lo contiene como las líneas de una mano...”.

El espacio doméstico es el espacio de las relaciones, el espacio de los acontecimientos de la vida. Construir los lugares de la vida cotidiana ha sido siempre el desafío de los

I believe the project has got to have an endpoint because, if not, if we work with all the time in the world ahead of us, with no limit, the project becomes a succession of uncertainties, a continuous contradiction. Having time means not having any boundaries





to deal with. You risk losing a sense of where the horizon is, and the project suffers.

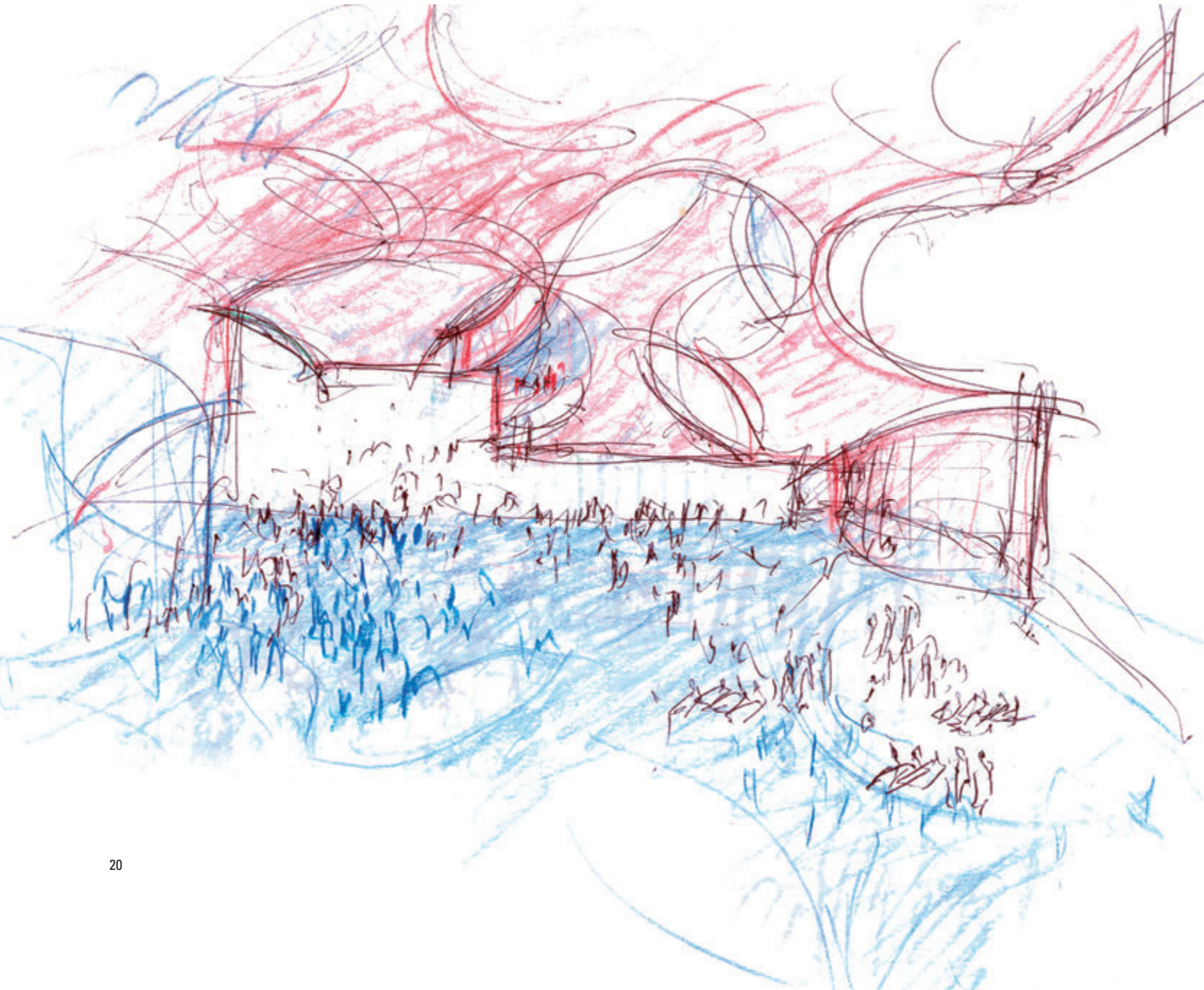
Anyway, what we do need is to have the right amount of time to carry out the work with rigour and honesty, and sometimes it turns out that these long timescales typical of architecture, which seeks permanence, must submit to the short timescales of economy.

Another very different issue is that of the drawn-out timescales caused by the erratic actions and behaviour of government bureaucracy, or by crisis situations or financial cut-backs, as happened with the projects

grandes arquitectos a lo largo de la historia y utilizaron todos sus conocimientos con el objetivo de construir espacios dignos para el hombre. Hoy parece que la vivienda ha perdido ese protagonismo a favor del edificio singular, siempre a través de esas imágenes provocadoras, rutilantes y de grandes gestos.

El proyecto de la casa A11 me ha permitido utilizar la organización tipológica de la casa tradicional sevi-

llana, pero al mismo tiempo proponer una serie de soluciones formales que escaparían estrictamente a esa organización, como son las escaleras en el patio o los grandes voladizos de la fachada trasera, con la voluntad de llevar la casa al interior del jardín, diluyendo así los límites entre arquitectura y naturaleza. Esta cuestión de los límites es un tema que me interesa mucho y del que podríamos hablar más adelante.





20. Complejo de Museos en Medina, Arabia Saudí. Primer Premio. 2007

20. Museum Complex at Medina, Arabia Saudi. First Prize. 2007

R.H.S., J.M.S.: Decía Siza que no tiene sentido hablar de vivienda social, ya que la vivienda, por definición, es social. Tuviste ocasión de realizar numerosos ejemplos de vivienda social (Sevilla, Madrid, Rota, Cádiz). Y salvo un concurso en Puente de Vallecas en 2018, pareces alejado de aquellas exploraciones. ¿Qué valoración haces de la necesidad de transformación de barriadas existentes, de los nuevos modelos de vivienda colaborativa o de la estrategia medioambiental aplicada a los edificios residenciales?

G.V.C.: Sí, este es un territorio en el que me ha gustado transitar siempre, el de las viviendas sociales. Pero es cierto que en los últimos años no he tenido la posibilidad de construir ningún proyecto, tras las viviendas sociales de Vallecas. Desafortunadamente no tengo clientes privados (a veces me han ofrecido algún encargo que no he aceptado porque la vivienda no puede ser solo mercado inmobiliario, o bien me han encargado solo alguna fase inicial del proyecto, que tampoco he podido aceptar al no tratarse del proyecto completo, incluida su construcción) ni tampoco abundan los concursos públicos. Aunque este asunto de los concursos actuales es un tema del que podríamos hablar largamente.

El cumplimiento de normativas restrictivas y asfixiantes ha impedido en ocasiones la experimentación y por tanto el planteamiento de nuevas propuestas de distribución y uso de la vivienda (la propuesta de Puente de Vallecas fue desestimada por incumplimiento de las normativas). Si a ello le añadimos los reducidos costos económicos de su construcción, sobre todo en Andalucía, es fácil deducir la dificultad de la experimen-

tación. En líneas generales entiendo que es necesario introducir una mayor flexibilidad, también en la estructura (mayores luces) para permitir la mayor libertad de acción (la pandemia lo ha puesto de manifiesto), una mayor isotropía, una mayor desespecialización y neutralidad de los espacios, a fin de conseguir una mayor versatilidad. Y quizás, a la vista de cómo se usan las viviendas una vez adquiridas, sería más rentable reducir al mínimo el coste de acabados y particiones a favor de una mayor superficie. También sugeriría instalaciones de mayor calidad para los espacios fijos de servicios y casi una *desmaterialización* para el resto de la vivienda.

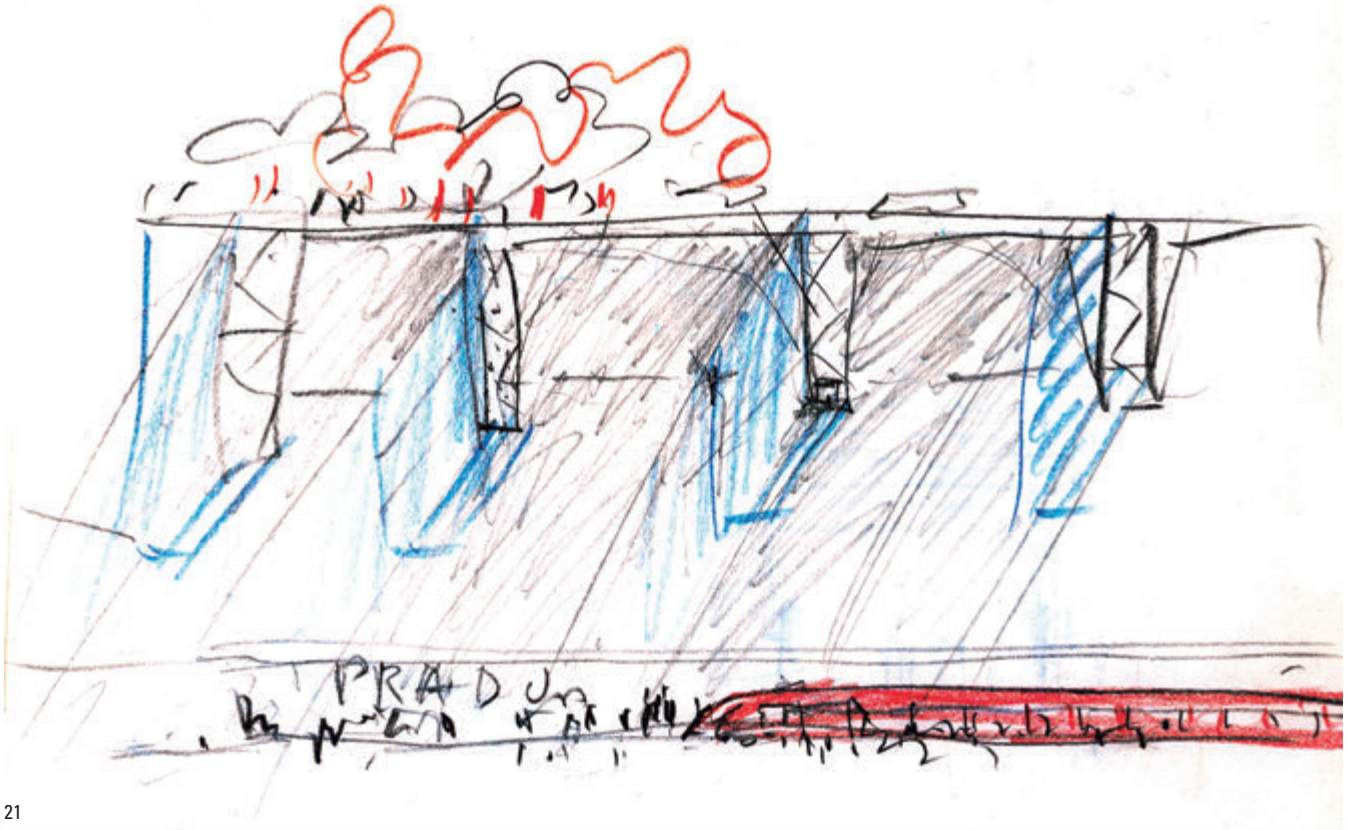
Por otra parte, como creo firmemente en la metamorfosis de la ciudad que, sin duda, será el futuro próximo de nuestra actividad, más que diseñar nuevos objetos nos tocará transformar los que ya existen. Y ésta es una asignatura pendiente en nuestro país en relación a los edificios de viviendas. Las medidas encaminadas a la transición ecológica y reducción energética deberían ser más ambiciosas (no solo cambiar vidrios y dotarlas de paneles solares) y conllevar la mejora de la calidad de la vida de sus usuarios, con la redistribución, disminuyendo quizá, el número de viviendas por planta (ello permitiría dotarlas de mayor superficie, de espacios colectivos, de áreas de descanso, etc), con la dotación de nuevos equipamientos y la propuesta de nuevos espacios públicos.

R.H.S., J.M.S.: Asistimos a procesos donde los tiempos de producción de la arquitectura parecen eternizarse en trámites interminables. Tienes proyectos de largo recorrido, como San Telmo (2001-

you mentioned, San Telmo, Archaeological Museum, or Atarazanas. And here I have to say that tenacity and resilience are essential tools in our profession. To resist is to create, to accomplish, as Foucault believed. By the way, we have just finished half of the Business Creation Centre building for the University of Alicante (hopefully it will be completed in the near future) after a ten-year hibernation period. In this case, we haven't changed a single thing from the original baseline project. In the previous cases, there had to be several overhauls of the project to cut back on budgetary spend.

R.H.S., J.M.S.: We have mentioned three heritage interventions, and we could also talk about the IAPH or Llinars del Vallés projects, in which the idea always seems to surface that all heritage, by definition, is collective. In the expression of *our* time, then, is space or matter more important to you?

G.V.C.: In my career, the value of the public domain has always taken precedence. In the newer constructions, I have endeavoured to distance myself from architecture as an isolated object. I like to think that every project, every building I construct, constitutes an opportunity to propose not so much a building as a place, an *urban place*. Architecture that ultimately becomes a landscape. An opportunity to offer the city a new public space (the Conference Centres in Seville and Jerez, the City of Flamenco in Jerez, Cartagena, etc., and even in social housing buildings, always in the quest for collective spaces: Rota, Vallecas, etc.). This attitudinal paradigm can be found in the Atarazanas project that we're doing, in which, as this is a historic building of enormous heritage value, it is now the medieval building itself that is becoming a public space. A new covered public square open to the city. A new space for civic exchange, for all citizens. In the heritage interventions you're referring to, for me, the desire to introduce a new time, our time, into the building has been key. Because if it's important to take a step back and let history speak for itself, it's no less important to know how and at what point to introduce *our* time, *our* culture, into the building. And, in every time, architectures of that time have been added. Adding new things to existing things is part of the discourse that has enabled the construction of the very buildings that we so admire and the cities that we love and protect. This is how I understand historical continuity—in that



21

succession of worlds, in that superimposing of ways of seeing the world.

This is therefore an attitude that stands opposed to conservationist fundamentalism, which fossilises history by anchoring it in the sole moment of its construction, preventing the incorporation of new architectural values over time. Because architecture has always developed like this, through hybridisations, crossovers, exchanges. Tradition must be maintained, of course, but it must be vivified, fertilised, impregnated with these exchanges of culture.

And the use of materials will play an important role in the definition of these new spaces. And the choice of those materials is determined by the choice of project. There should be no supremacy of space over matter, or vice versa. For me, they are equal, both are needed and they complement each other in the construction of a new architecture at the service of the building.

R.H.S., J.M.S.: In your built work and your extensive tendering output, it's very rare to find vertical elements. Except for the obvious exceptions of the Cadiz Communications Tower or the Schindler Tower in Seville, your architecture always seems to avoid the vertical landmark. Is this born of a desire to bond with the place, to be rooted in the land?

G.V.C.: I think that, of all the factors that intervene in the process of delivering a project, there are two that do so with greater intensity, at least in my work: construction, we've already

2010), las Atarazanas (2009-2023) o el Museo Arqueológico (2009-2023-...) Y sin embargo, uno de tus proyectos más reconocidos, el Pabellón de la Navegación, se desarrolló en dos años, exigido por los plazos de la Exposición Universal. ¿Qué importancia tiene el tiempo? ¿Relees los viejos dibujos? ¿Puede diluirse una idea en el proceso frente a la frescura del trazo inicial más intuitivo?

G.V.C.: El proyecto, como bien sabemos, es un proceso de síntesis. Un proceso de acumulación y de estratificación que avanza y retrocede sin pararse, siempre adelante. Un proceso fluido, en zig-zag, nunca lineal que no renuncia a la eliminación y que asume la coexistencia de argumentos antagónicos. En este proceso, en algún momento, se produce una especie de llamarada, un encuentro luminoso entre los factores contingentes del encargo (programa, lugar, etc) y los materiales de la memoria. Y entonces el proceso se cataliza y parece que todos los factores convergen en la situación deseada. Pero continuamos

probando, avanzando, adelante, atrás. Y afortunadamente tenemos un plazo de entrega que es quien pone fin al proceso.

Considero que el proyecto debe tener un fin, de lo contrario, si trabajamos con todo el tiempo por delante, sin límite, el proyecto se convierte en una sucesión de incertidumbres, en una contradicción continua. Tener tiempo significa no tener un límite al que enfrentarte. Te arriesgas a perder el horizonte y el proyecto se resiente.

En todo caso lo que si debemos es de disponer del tiempo necesario para llevar a cabo el trabajo con rigor y honestidad, y sucede que en ocasiones estos tiempos largos propios de la arquitectura, con vocación de permanencia, se someten a los tiempos cortos de la economía. Otro tema bien distinto son los tiempos largos derivados de actuaciones y comportamientos erráticos de la Administración o de situaciones de crisis o restricciones económicas, como ha sucedido con los proyectos a los que os referís: San Telmo, Museo Arqueológico



21. Metro de Sevilla. 2002
22. Museo de la Ilustración en Valencia.
Primer Premio. 1997

21. Seville Metro Station. 2002
22. Enlightenment Museum at Valencia.
First Prize. 1997

o Atarazanas. Y aquí debo decir que la tenacidad y la resistencia son herramientas imprescindibles en nuestra profesión. Resistir es crear, opina Foucault. Por cierto, acabamos de construir la mitad del edificio del Centro de Creación de Empresas para la Universidad de Alicante (esperemos que pueda completarse en un futuro próximo) tras un periodo de hibernación de diez años. En este caso no hemos modificado ni una línea del proyecto primitivo. En los casos anteriores sí se han producido varios reformados de los proyectos a fin de reducir presupuestos.

R.H.S., J.M.S.: Hemos citado tres intervenciones patrimoniales, y podríamos hablar también del IAPH o de Llinars del Vallés, en las que siempre parece flotar la idea de que todo patrimonio, por definición, es colectivo. ¿En la expresión de un tiempo propio es más importante para ti el espacio o la materia?

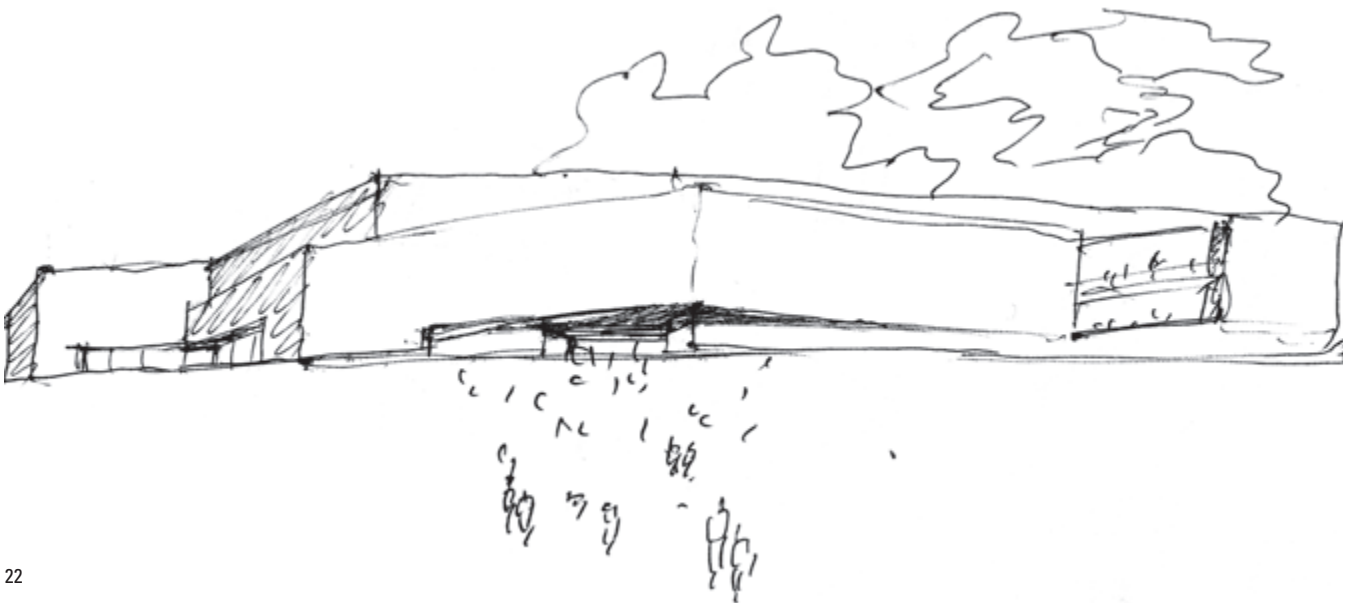
G.V.C.: En mi trayectoria ha primado siempre el valor de lo público. En

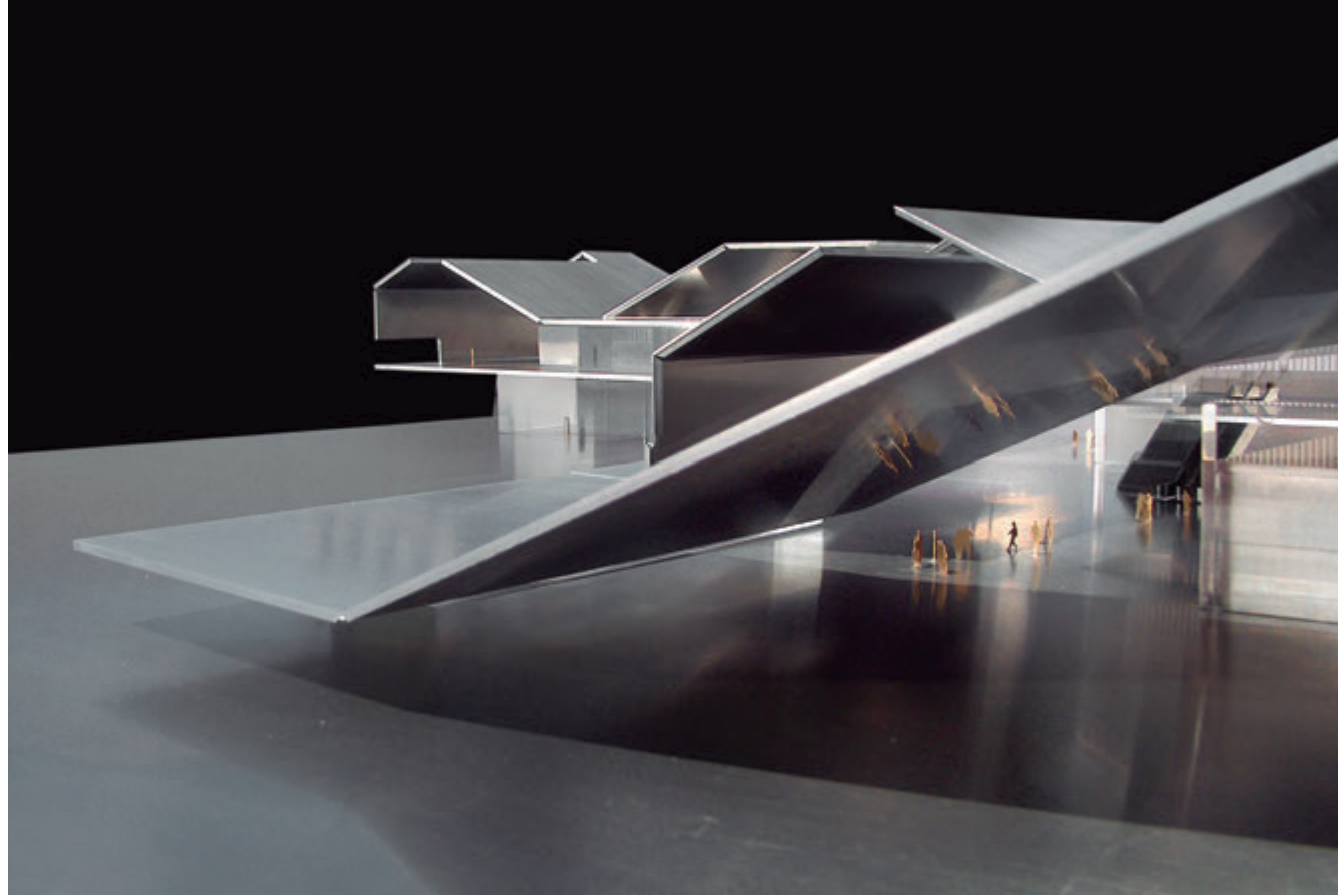
las nuevas construcciones he procurado distanciarme de la arquitectura como objeto aislado. Me gusta pensar que cada proyecto, cada edificio que construyo, es una ocasión para proponer, más que un edificio, un lugar, un *lugar urbano*. Una arquitectura que acaba por convertirse en *paisaje*. Una ocasión para ofrecer a la ciudad un nuevo espacio público. (Palacios de Congresos de Sevilla y Jerez, Ciudad del Flamenco de Jerez, Cartagena, etc. incluso en los edificios de viviendas sociales procurando siempre espacios colectivos: Rota, Vallecas, etc.). El paradigma de esta actitud lo encontramos en el proyecto de las Atarazanas, que estamos llevando a cabo, donde al tratarse de un edificio histórico, de gran valor patrimonial, es ahora el propio edificio medieval el que se convierte en espacio público. Una nueva plaza pública cubierta y abierta a la ciudad. Un nuevo espacio de intercambio cívico para todos los ciudadanos.

En las intervenciones patrimoniales a las que os referís, para mí ha sido

talked about that, and place, as the conceptual basis of the project. I have always tried to produce architecture that is committed to the socially and environmentally responsible context, far removed from excess and formal exhibitionism, in support of that essential, measured, and sensible architecture that is really necessary, that responds to the specificity and singularity of the place. The relationship with the place is a quite complex topic, it's not possible to speak in terms of a cause-effect relationship or of a deductive, immediate, literal response. As Moneo has written about so well, it's a matter of heightening our appreciation of the positive attributes of the place, of revealing those that already existed but were perhaps hidden, and at the same time making the unnecessary attributes disappear. Whatever the case, my understanding is that the project must belong to the place where it has been built, rooting itself in the geography, history, and culture of the place. We are talking about an architecture, therefore, that is anchored to the place but always attentive to the world of other places, because places stray from their own physical territoriality, in search of the meaning of life or of contemporaneity.

It's true that, throughout my career, I have never had the opportunity to build high-rise buildings, except for those you mention. But we have bid for some tall buildings, without much success, except for the Poniente Tower in Cordoba, which is an institutional building for the





23

Andalusian Regional Government that was to house five Ministries, and which would become the tallest building in Cordoba. Our project was awarded the tender, and it progressed as far as the detailed construction plans, which we even put out to tender among construction firms. But the 2008 financial crisis ultimately put an end to the process. Such a shame, because it was a very interesting project. A single unified building but simultaneously divided into five different units that rotated in a helicoid pattern that traced various gardens toward the corners of the building. A huge source of frustration and an unacceptable waste of hard work and energy.

R.H.S., J.M.S.: Continuing with this reflection, we remember Oriol Bohigas giving a talk in Granada entitled "The history of failures", where he presented many of the competitive pitches that he had failed to win. Given the passion with which you talk about all the pitches you have made, they don't appear to be understood as a series of failures but, rather, the reflection of a patient and carefully crafted evolutionary quest.

G.V.C.: Unfortunately, as I have already said, I have no private clients, with just the odd exception, so I have worked for different governments through public competitive tenders, which I have been lucky enough to be awarded. I like to say that public tenders must be won before they are delivered. Tenders of this kind require unceasing, continuous research, as a means of confronting reality (at least that's how they should be approached, and that's what happened until a few years

clave la voluntad de introducir un nuevo tiempo, nuestro tiempo en el edificio. Porque si importante es dar un paso atrás y dejar hablar a la historia, no lo es menos saber de qué modo y en qué momento introducir nuestro tiempo, nuestra cultura en el edificio. Y en todos los tiempos se han añadido arquitecturas de su tiempo. Añadir cosas sobre las cosas forma parte del discurso que ha permitido la construcción de los edificios que admiramos y de las ciudades que amamos y protegemos. Es así como entiendo la continuidad histórica. En esa sucesión de mundos, en esa superposición de modos de ver el mundo.

Se trata, por tanto, de una actitud opuesta al fundamentalismo conservacionista que fosiliza la historia, al anclarla en el sólo momento de su construcción, impidiendo la incorporación en el tiempo de nuevos valores arquitectónicos. Porque la arquitectura se ha desarrollado siempre así, a través de hibridaciones, de entrecruzamientos, de intercambios. La tradición debe ser mantenida, por supuesto, pero debe ser vivificada, fertilizada, fecundada con estos intercambios de cultura.

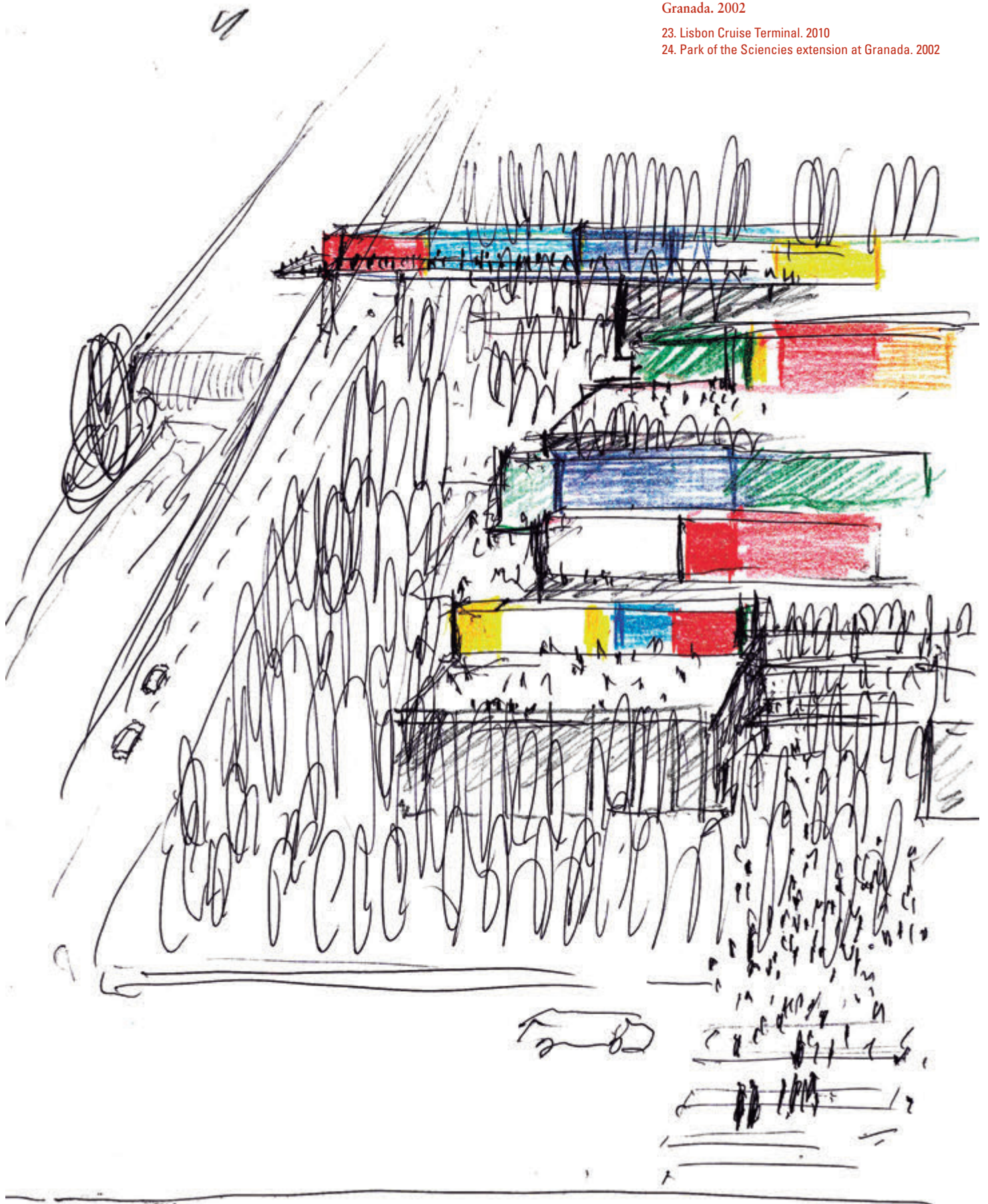
Y en la definición de esos nuevos espacios jugará un papel importante la utilización de los materiales. Y la elección de esos materiales viene determinada por la elección del proyecto. No debe existir supremacía del espacio sobre la materia y al revés. Para mí son iguales, ambos se necesitan y complementan en la construcción de una nueva arquitectura al servicio del edificio.

R.H.S., J.M.S.: En tu obra construida o en tu fértil producción de concursos es muy excepcional la presencia de elementos verticales de referencia. Salvo los obligados de la Torre de Comunicaciones de Cádiz o la Torre Schindler de Sevilla, tu arquitectura siempre parece huir del hito vertical. ¿Viene derivada de una voluntad de vínculo al lugar, de una exigencia de arraigo en la tierra?

G.V.C.: Pienso que de todos los factores que intervienen en el proceso del proyecto hay dos que lo hacen con mayor intensidad, al menos, en mi trabajo: la construcción, ya hemos hablado de ello, y el lugar, como base conceptual del proyecto. He intentado siempre hacer una

23. Terminal de Cruceros de Lisboa. 2010
24. Ampliación del Parque de las Ciencias en Granada. 2002

23. Lisbon Cruise Terminal. 2010
24. Park of the Sciences extension at Granada. 2002



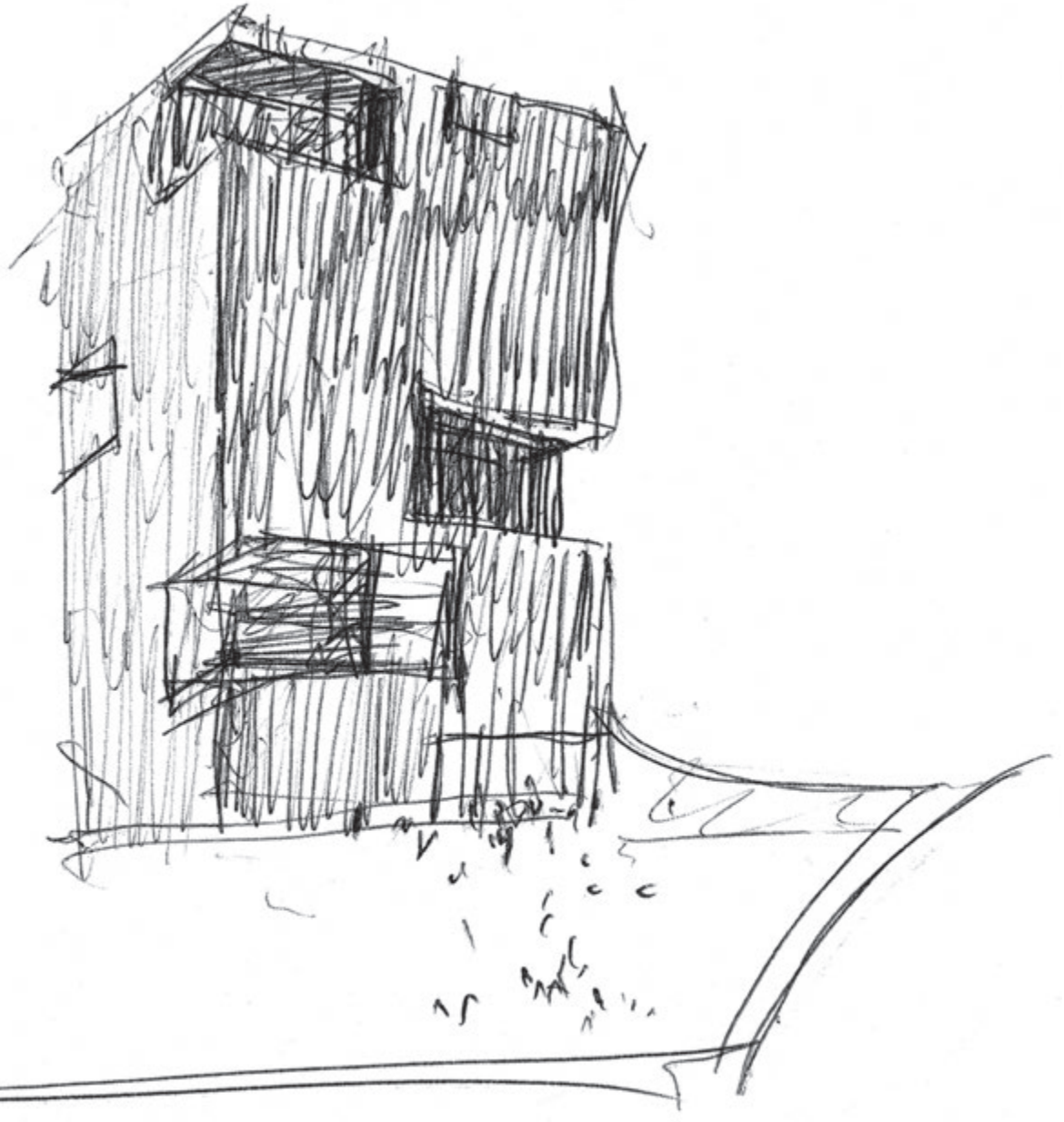


ago), they become a tool with which to construct a debate, they constitute a political act, in the highest and etymological sense of the term—that is, of all the activities that pertain to public life. That's why, rather than thinking about a tale of failures, I would like to think they constitute a tale of opportunities to read and transform places.

Now, that's the way it is—at least, it always was, until a few years ago. Because this was the whole point of the tenders: to find the best solution to a given set of problems.

arquitectura comprometida con el contexto social y ambientalmente responsable, alejada de excesos y de exhibicionismos formales, reivindicando aquella arquitectura esencial, medida y sensata, que realmente sea necesaria, que responda a la especificidad y a la singularidad del lugar. La relación con el lugar es un tema bastante complejo, no es posible hablar de

una relación causa-efecto, de una respuesta deductiva, inmediata, literal. Se trataría, como bien ha escrito Moneo, de poner en valor los atributos positivos del lugar, de develar aquellos que ya existían pero quizá estaban ocultos y en cambio de hacer desaparecer aquellos otros sobrantes. En todo caso, entiendo que el proyecto debe pertenecer al lugar donde ha sido construido,





25. Torre de Poniente, Córdoba. Primer Premio. 2006
25. Western Tower, Córdoba. First Prize. 2006

enraizándose en la geografía, la historia y la cultura del lugar. Una arquitectura, por tanto, anclada al lugar pero atenta siempre al mundo de otros lugares, porque los lugares escapan de su propia territorialidad física, en busca del sentido de la vida o de la contemporaneidad. Es cierto que a lo largo de mi trayectoria no he tenido ocasión de construir edificios en altura, salvo los que mencionáis. Pero sí hemos hecho algunos concursos de edificios en altura, sin mucho éxito, salvo la Torre de Poniente en Córdoba, un edificio institucional para la Junta de Andalucía, que habría de albergar cinco Consejerías, y que se convertiría en el edificio más alto de Córdoba. Un proyecto vencedor del concurso, al que siguió el Proyecto de Ejecución e incluso llegó a salir a licitación de empresas constructoras. Pero la crisis del 2008 acabo paralizando el proceso. Una lástima porque se trataba de un proyecto muy interesante. Un edificio unitario pero al mismo tiempo dividido en cinco unidades diferentes que rotaban según un helicoide que dibujaba diversos jardines en los ángulos del edificio. Una enorme frustración y un despilfarro de trabajo y energía inaceptables.

R.H.S., J.M.S.: Continuando con esta reflexión, recordamos que Oriol Bohigas impartió en Granada una conferencia que tituló “La historia de los fracasos”, donde expuso muchos de sus concursos no premiados. Vista la pasión con la que cuentas todos tus concursos, no parece que se entiendan como una sucesión de fracasos, sino más bien el reflejo de una búsqueda evolutiva paciente y elaborada.

G.V.C.: Desafortunadamente, como ya os he comentado, no tengo clien-

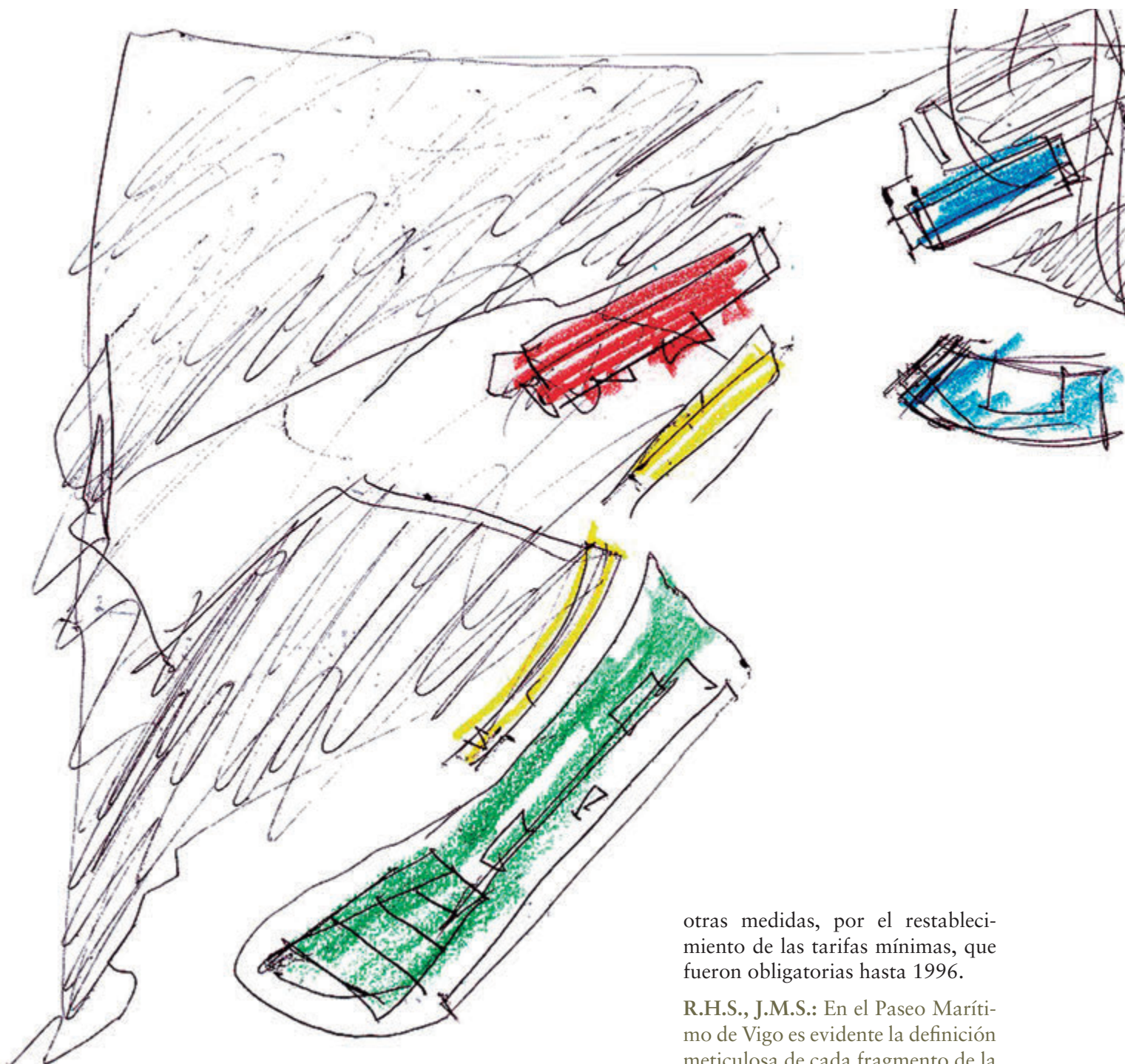
tes privados, salvo alguna excepción, por tanto he trabajado para las distintas Administraciones a través de concursos públicos, que he tenido la suerte de ganar. Me gusta decir que los concursos públicos hay que ganarlos antes de entregarlos. Los concursos suponen una investigación absolutamente continua, una forma de confrontar la realidad (al menos así deberían ser y así ha sucedido hasta hace unos años), devienen una herramienta para construir un debate, constituyen un acto político, en el sentido más elevado y etimológico del término, es decir de todas las actividades que tienen relación con la vida pública. Por eso más que pensar en una historia de fracasos me gustaría pensar que constituyen una historia de oportunidades para leer y transformar lugares. Ahora bien, esto es así y así lo ha sido hasta hace pocos años. Porque éste era el objetivo de los concursos: encontrar la mejor solución a los problemas planteados. Hoy los concursos van en otra dirección, yo diría incluso, en la dirección opuesta. En primer lugar tratan de dissociar el proyecto arquitectónico de la dirección de obra, que solo beneficia a los promotores, pero que supone una quiebra de la calidad de la obra construida. Ausencia de jurados solventes e independientes, promoviendo “mesas de contratación” que no siempre tratan de encontrar el mejor proyecto. Solvencia técnica y económica que en la mayoría de los casos solo grandes estudios e ingenierías pueden asumir. Y por último la baja de honorarios, que entiendo es un ataque a la profesión, a una profesión acosada, maltratada y en estado permanente de libertad provisional. La presencia de esta subasta a la baja

Today, however, tendering is going in another direction—I would even say, in the opposite direction. For starters, they try to dissociate the architectural project from construction management, which only benefits the promoters but represents a breakdown in the quality of the built work. There’s a lack of solvent and independent decision-making panels, so we have “contract-awarding committees” that don’t always try to identify the best project. Technical and financial solvency that, in most cases, only the big studios and engineering companies can assume. And, finally, the reduction in fees, which I see as an attack on the profession, a profession that is harassed, mistreated, and permanently “on probation”. This exercise in driving down costs represents a perversion of the tendering process, meaning that it’s not the best project that wins the contract but the cheapest architect. Working below the minimums is absolutely unacceptable. It is essential that we (Institutes of Architects, professional associations such as the CSCAE, the Government, etc.) reverse this situation if we are to ensure that the tenders fulfil the objectives for which they were created. And this involves, among other measures, the reestablishment of minimum fees, which were mandatory until 1996.

R.H.S., J.M.S.: The Vigo Esplanade presents such meticulous definition of each fragment of the work. At what point does this happen? How do you ensure that material precision and your attention to detail don’t inadvertently distract from overarching decisions or the reading of abstract spatial order?

G.V.C.: Every project always includes different scales of intervention. And I’m not only talking about scales that refer to reality but also to immaterial scales that are associated with history and memory. Everything contributes to defining the quality of the project: from the resolution of relationships to the environment, to the resolution of viability, from the adaptation of materials to the design of street furniture. There are no hierarchies, there are only opportunities to find solutions, and the entire project is based on that patient quest to solve problems and generate relationships.

There are two distances that you can measure things by in the city: the long distance, the one that affects the shape of the city, its internal structure, its organisation of uses, its relationship to the territory, and then the other one, at ground level. In the Vigo project, we worked on this short distance. We were aiming to provide the



26

city with new land. And on this land, a series of happenings could then appear (fountains, pavilions, various constructions, etc.). And all of them could change, transform, or even disappear. But the ground will remain over time. Like Roman roads. With this project, there are two aspects that I'd like to highlight. One is the exhaustive resolution of each and every one of the construction details related to that ground (the magnificent granite pavement in large solid pieces). And here I would like to clarify that the resolution of the details interests me in so far as they represent a greater clarification of

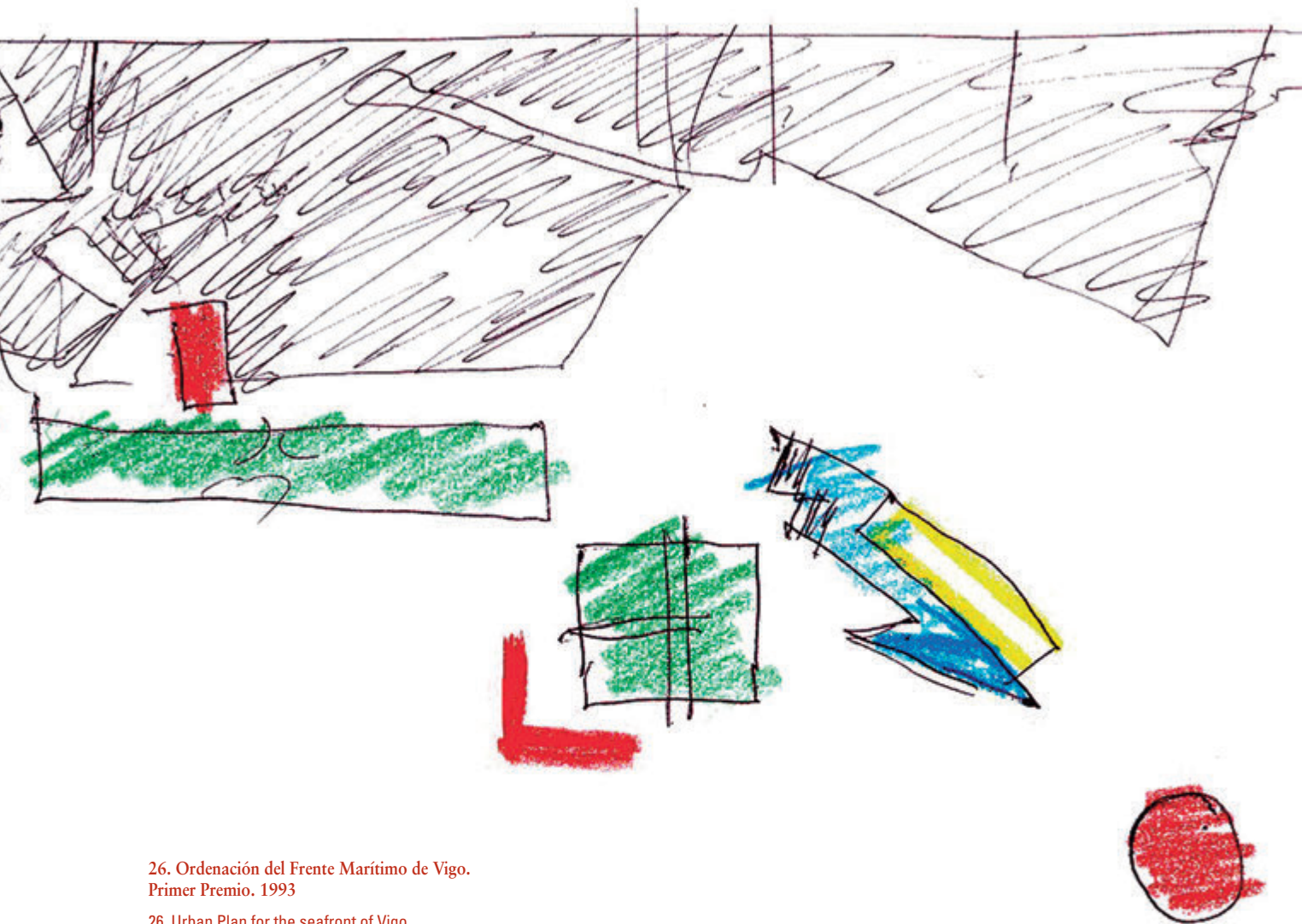
supone una perversión de los concursos, que no permiten premiar al mejor proyecto sino al arquitecto más barato.

Trabajar por debajo de los mínimos es absolutamente inaceptable. Se hace imprescindible revertir esta situación (Colegios de Arquitectos, CSCAE, Gobierno, etc.) a fin de procurar que los concursos cumplan con los objetivos para los que fueron creados y ello pasa, entre

otras medidas, por el restablecimiento de las tarifas mínimas, que fueron obligatorias hasta 1996.

R.H.S., J.M.S.: En el Paseo Marítimo de Vigo es evidente la definición meticulosa de cada fragmento de la obra. ¿En qué momento se produce esa aproximación? ¿Cómo se logra que la precisión matérica y tu atención por el detalle no consigan distraer el ámbito de las decisiones globales o la lectura del orden espacial abstracto?

G.V.C.: Todo proyecto comprende siempre diferentes escalas de intervención. Y no me refiero sólo a escalas que remiten a la realidad sino también a escalas inmatéricas que se relacionan con la historia y la memoria. Todo contribuye



26. Ordenación del Frente Marítimo de Vigo.
Primer Premio. 1993

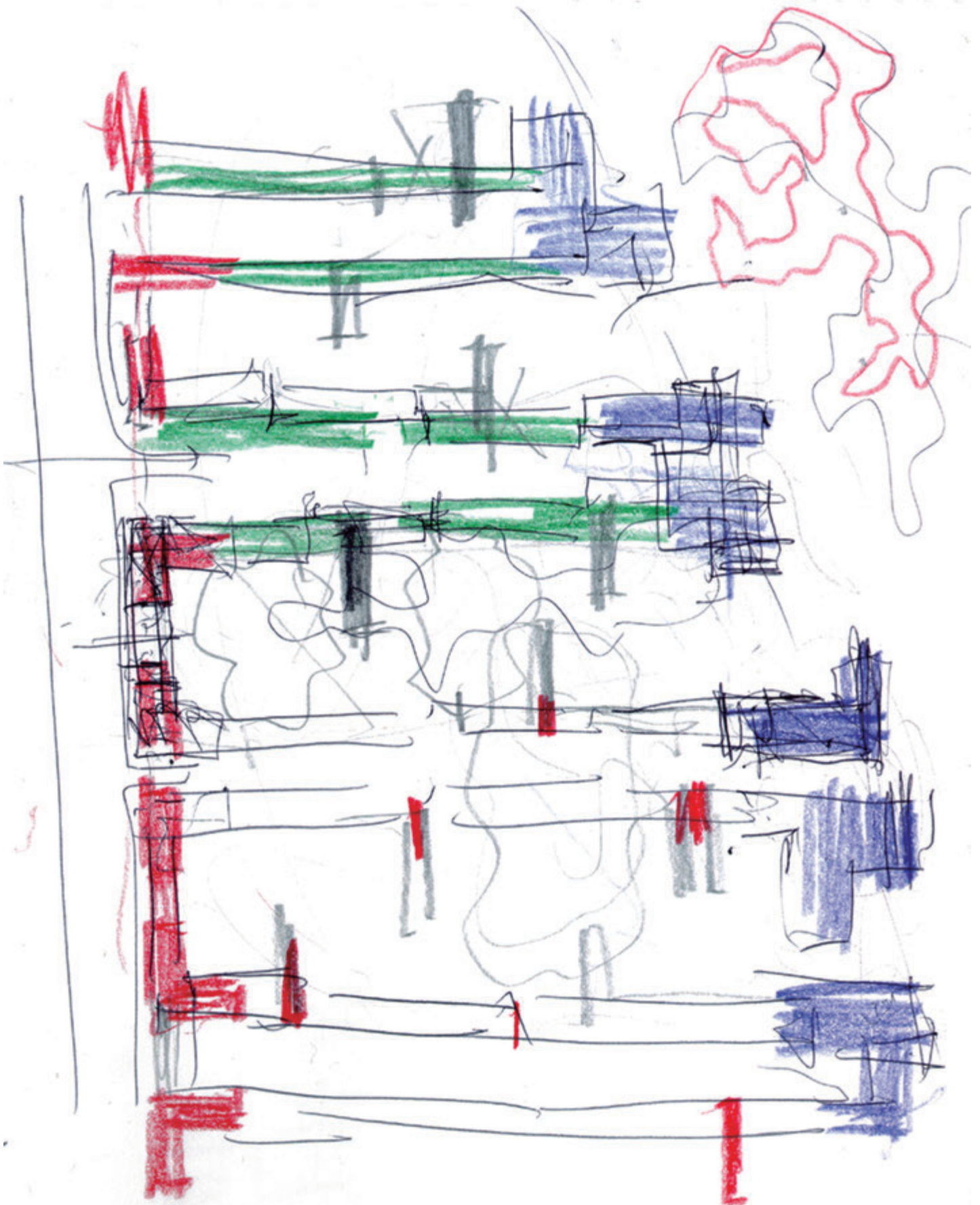
26. Urban Plan for the seafont of Vigo.
First Prize. 1993

a definir la calidad del proyecto: desde la resolución de las relaciones con el entorno a la resolución de la viabilidad, desde la adecuación de los materiales al diseño del mobiliario urbano. No hay jerarquías, existen oportunidades para encontrar soluciones y todo el proyecto se sustenta en esa búsqueda paciente de resolver problemas y generar relaciones.

Existen dos distancias para medirte con la ciudad: la distancia larga, aquella que afecta a la forma de la ciudad, a su estructura interna, a su organización de usos, a su relación con el territorio y aquella otra a ras de suelo. En el proyecto de Vigo hemos trabajado en esta distancia corta. Se trataba de dotar de un nuevo suelo a la ciudad. Y sobre

este suelo podrán aparecer una serie de acontecimientos (fuentes, pabellones, construcciones diversas, etc). Todos ellos podrían cambiar, transformarse o incluso desaparecer. Pero el suelo permanecerá en el tiempo. Como las calzadas romanas. En este proyecto hay dos aspectos que me gustaría destacar, uno es la resolución exhaustiva de todos y cada uno de los detalles constructivos referidos a ese suelo (magnífico pavimento de granito en grandes piezas macizas). Y aquí me gustaría aclarar que la resolución de los detalles me interesa en cuanto suponen un mayor clarificación de la forma. El detalle constructivo no debe convertirse nunca en un episodio autónomo, cerrado en sí mismo, ya que distraería de la lec-

the form. The construction detail should never become an autonomous endeavour, closed in on itself, as that would distract from the correct reading of the spatial order of the intervention. The second aspect refers to the firm desire to introduce a certain component of quiet anonymity into the design, which I consider essential in any design of a public space, which is so given to lots of fuss—unnecessary flourishes and other excesses. Just do the work and then disappear. This was my attitude toward the project. And it's not only the author's mark that disappears here but also the built architecture (think of the maritime passenger terminal: just a slight undulation in the pavement), giving way to the public space. Architecture affirms its honest desire to be absent. To almost *not be*. Finally, I'd like to add that this project, implemented over twelve years, was only possible thanks to a working environment in which qualities such as continuity, perseverance, tenacity, resilience, and, above all, generosity prevailed.





27. Villa Mediterránea, Almería. Primer Premio. 2001
 27. Mediterranean Villa, Almería. First Prize. 2001

tura correcta del orden espacial de la intervención. El segundo aspecto se refiere a la indudable voluntad de introducir en el diseño una cierta componente de anonimato, que considero esencial en el diseño de los espacios públicos, tan dados a la algarabía, las florituras y otros excesos. Solo hacer y tras ello desaparecer. Esta ha sido mi actitud ante el proyecto. Y no solo desaparece aquí la huella del autor, también lo hace la arquitectura construida (Estación de ría: apenas una ligera ondulación en el pavimento) a favor del espacio público. La arquitectura afirma su firme voluntad de ausentarse. Para casi no ser.

Añadir, por último, que este proyecto desarrollado a lo largo de doce años, solo ha podido llevarse a cabo en una atmósfera de trabajo donde han prevalecido cualidades como continuidad, perseverancia, tenacidad, resistencia y sobre todo generosidad.

R.H.S., J.M.S.: Durante esta conversación te has referido al valor de lo público, al concepto de lo colectivo, a la huida de la condición objetual en tu arquitectura. Esta reflexión nos lleva inevitablemente a abordar la trascendencia de los ámbitos intermedios, esos espacios de descubrimientos y de conquistas marcados por numerosas realidades que actúan simultáneamente. ¿Cuál es tu reflexión en torno al concepto de límite?

G.V.C.: Uno de los temas que quizá caracteriza mi trabajo es precisamente la definición o quizá habría que decir la indefinición de los límites del proyecto. Entiendo que es necesario avanzar y renovarse continuamente confundiendo fronteras, diluyendo límites, disolviendo confines entre interior y exterior, entre

lo público y lo privado, lo íntimo y lo colectivo, la arquitectura y la ciudad. La invención y la memoria.

Esta indefinición de los límites, aunque en pureza habría que referirse a ellos como bordes (el límite es el confín donde terminan las cosas, en cambio en el borde interactúan diversos sujetos: surgen las prestaciones, los intercambios) es capaz de procurar territorios ambiguos de interrelación, de articulación, de tránsito entre edificios o entre ellos y la calle. Podríamos definirlos como espacios de ciudadanía, de sociabilidad, espacios perdidos de la mediterraneidad que considero importante recuperar, más allá de estilos o lenguajes, para la arquitectura contemporánea. Decía Debussy que la música no está en las notas sino *entre* las notas. A veces la calidad de un proyecto no se encuentra tanto en la construcción como *entre* las construcciones (Ayuntamiento de Tomares, Museo de Arqueología de Cartagena, Palacio de Congresos de Jerez, Juzgados de Ciudad Real, etc). Y es en ese intenso y prolífico espacio de fronteras donde, a mi entender, todo se intensifica y donde se produce la buena arquitectura. Me gusta imaginar esos límites ambiguos, imprecisos, desdibujados como los que dibuja el mar en las playas.

Y esto sucede igualmente en otras disciplinas, como por ejemplo en el cine. Y esta debe ser la razón por la que me interesan tanto algunas películas de Sam Peckinpah, porque sitúa la acción y a sus personajes en las fronteras: geográficas (Méjico y EEUU), de edades (pistoleros cincuentones) o de épocas (western crepuscular) como sucede en esa obra maestra, una de mis películas preferidas, que es Grupo Salvaje.

R.H.S., J.M.S.: During this conversation, you have referred to the value of the public, the concept of the collective, the escape from the object condition in your architecture. This reflection inevitably leads us to address the supreme importance of those in-between spaces, spaces of discovery, of conquest, where multiple realities converge into a single moment. What are your thoughts on the concept of boundaries?

G.V.C.: One of the themes that perhaps characterises my work is precisely the definition, or perhaps we should say the lack of definition, of the limits of the project. I understand that it's necessary to continually keep moving forward and renew ourselves, confounding borders, diluting limits, dissolving boundaries between inner and outer, between the public and the private, the intimate and the collective, architecture and the city. Invention and memory. This lack of definition around boundaries—although, strictly speaking, they should be referred to as edges (the boundary is the limit where things end, whereas, at the edge, various subjects interact: benefits and exchanges arise)—has the capacity to create ambiguous territories of interrelation, articulation, and transit between buildings or between them and the street. We might define them as spaces of citizenship, of sociability, those magical spaces, so utterly Mediterranean, that I believe are important to restore for contemporary architecture, beyond styles or languages. Debussy said that music is not in the notes but *between* the notes. Sometimes, the quality of a project is not found so much in the construction as *between* the constructions (Tomares Town Hall, Cartagena Archaeology Museum, Jerez Conference Centre, Ciudad Real Court, etc.). And it's in that intense and prolific space of borders where, in my opinion, everything intensifies and good architecture happens. I like to think of those ambiguous, imprecise, blurred boundaries like those the sea draws on the sand. And the same thing happens in other disciplines, too, such as cinema. And that must be why some of Sam Peckinpah's films interest me so much, because he places the action and his characters on borders: geographical ones (Mexico and the US), age-related ones (gunslingers in their fifties), or between eras (twilight Western). Like in that masterpiece, one of my favourite films, *The Wild Bunch*.