





conversando con...
in conversation with...



JOSÉ IGNACIO LINAZASORO

Alberto Grijalba Bengoetxea
Julio Grijalba Bengoetxea

doi: [10.4995/ega.2020.14568](https://doi.org/10.4995/ega.2020.14568)

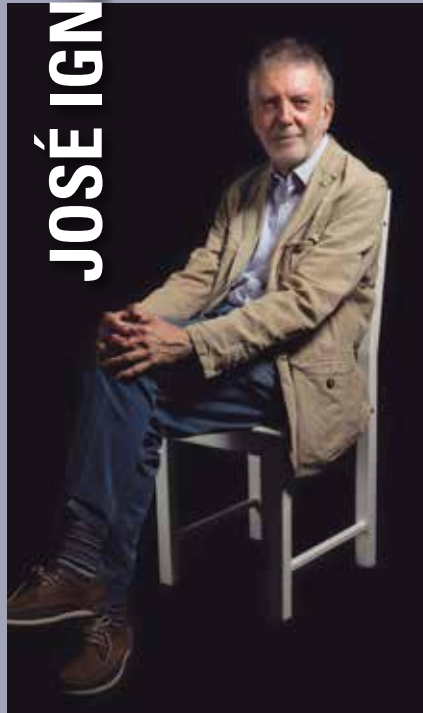
JOSÉ IGNACIO LINAZASORO

José Ignacio Linazasoro (San Sebastián 1947). Su labor ha estado fundamentalmente dedicada al diseño de edificios públicos y espacios públicos, particularmente de aquellos que tienen relación con entornos históricos y de fuertes preexistencias. Algunas de sus obras, como la Biblioteca de la UNED, las Escuelas Pías de Lavapiés o el Centro de Congresos de Troyes, han sido objeto de un particular reconocimiento.

Su estudio es de relevancia internacional. Sin embargo tiene un carácter eminentemente artesanal, lo que garantiza una atención pormenorizada hacia todos los problemas que requiere el diseño de proyectos y su construcción.

Ha recibido diversas distinciones y premios como el Iberfad (1996), COAM (2001), Bienales de Arquitectura Española, el European Brick Award (2006), el premio Piranesi Prix de Rome (2014), o el Luis Moreno Mansilla (2015).

Entre sus publicaciones, destacan las monografías de Catálogos de Arquitectura (G.Gili 1989), Progettare e Construire (Casa dell'Architettura 2007), y J.I.Linazasoro (Casa dell'Architettura 2012), así como los libros escritos de "Permanencias y arquitectura urbana" (G. Gili 1978), "El proyecto clásico en arquitectura" (G. Gili 1980) y "La memoria del orden" (Abada 2013). Estos dos últimos ensayos han sido traducidos respectivamente al francés y al italiano.



José Ignacio Linazasoro (San Sebastián 1947). His efforts have mainly focused on designing public buildings and public spaces, specifically those in historic sites with a noteworthy pre-existence. Some of his works have been particularly acclaimed, .e.g., The Library of the National Distance Learning University (UNED) and the Cultural Centre of the Piarists in Lavapiés, both in Madrid, and the Department Council and Congress Centre in Troyes.

Notwithstanding its international prominence, the practice he founded maintains a predominant craftsmanship, which guarantees a meticulous attention to the intrinsic challenges of building design and construction.

He has received different awards and prizes, e.g., Iberfad (1996), COAM (2001), Biennial of Spanish Architecture in different years (1992, 1994, 1998, 2000), The European Brick Award (2006), The Piranesi Prix de Rome (2014), or the Luis Moreno Mansilla (2015).

Among his written work stand out the monographs in Modern Architecture Catalogues (G.Gili 1989), Progettare e Construire (Casa dell'Architettura 2007) and J.I.Linazasoro (Casa dell'Architettura 2012) and the books "Permanencias y arquitectura urbana" (G.Gili 1978) "El proyecto clasico en arquitectura" (G.Gil 1980) in French as "Le project classique en architecture (Mardaga 1984) and "La memoria del orden" (Abada 2013) in Italian as "La memoria dell'ordine" (LetteraVentidue 2015).





Agradecemos a José Ignacio Linazasoro recibirnos en su estudio de Linazasoro&Sánchez en el barrio de Salamanca, de Madrid. Conversamos con él, en la sala reuniones sobre dibujo, memoria, tiempo, historia y preexistencias...

Alberto Grijalba Bengoetxea, Julio Grijalba Bengoetxea: En tu libro *Apuntes para una Teoría del Proyecto*, publicado hace más de 35 años, te refieres a lo gráfico como un lenguaje propio, como un instrumento necesario para pensar la Arquitectura. ¿Cómo entiendes hoy en día esta reflexión?

José Ignacio Linazasoro: Sigo entendiéndola de la misma manera, yo creo fundamentalmente que el dibujo es un instrumento necesario para la arquitectura, para el proyecto. Aparte está la tendencia a la arquitectura dibujada como alternativa al dibujo específicamente al servicio del proyecto, que yo creo que es una deformación respecto al sentido del dibujo de los arquitectos, que necesariamente tiene que verse como un instrumento.

A.G.B., J.G.B.: En esta publicación expresa que la capacidad del lenguaje gráfico, su dominio, es el instrumento de análisis del contexto, y medio de conocimiento de la realidad física en el tiempo así como la necesaria expresión del objeto acabado.

J.I.L.: En realidad esa publicación era un texto de carácter pedagógico, dirigida a los estudiantes, más que una teoría del dibujo arquitectónico. No pretendía que tuviera esa condición, yo la entendí como una publicación universitaria. Efectivamente, la idea era que el dibujo servía para analizar el contexto y como

éste se había constituido a lo largo del tiempo, y con ello sentar las bases de la idea misma de proyecto.

A.G.B., J.G.B.: Con vocación de pensar, analizar, crear y proponer un objeto construido.

J.I.L.: No se trataba de que el dibujo se limitase a ser la expresión de una idea, sino que adquiriera el sentido de llegar a las bases de un objeto con voluntad de ser construido.

A.G.B., J.G.B.: De alguna manera, estas reflexiones ya estaban presentes en tu primera investigación de 1978, *Permanencias y arquitectura urbana* Un libro que desde nuestra mirada, tamizada por tiempo, adquiere nueva relevancia.

J.I.L.: En realidad todas estas reflexiones, surgen de esta publicación primera. Al final yo me serví del dibujo en *Permanencias* para analizar y conocer el tejido urbano de las villas del País Vasco. Es un procedimiento que yo había conocido anteriormente y que fue mi primer encuentro con la realidad, después de mi proyecto Fin de Carrera, que se desarrollaba en el casco antiguo de Pamplona, donde realicé para ello un *rilievo* del entorno. En *Permanencias* utilice lo aprendido y extendí a este texto estos mecanismos gráficos y de conocimiento.

A.G.B., J.G.B.: En esta publicación se percibe un claro sistema gráfico convertido en materia de análisis y conocimiento, hasta revelar las permanencias tipológicas y constructivas del fenómeno de lo urbano.

J.I.L.: En realidad este tipo de levantamientos, se habían iniciado en los años sesenta fundamentalmente en Italia, a través de los trabajos de Saverio Muratori. Era un ins-

We really appreciate José Ignacio Linazasoro's welcome to his practice Linazasoro&Sánchez in the Salamanca quarters in Madrid. It is in the meeting room that we discuss about memory, time, history and pre-existence...

Alberto Grijalba Bengoetxea, Julio Grijalba Bengoetxea: In your book *Apuntes para una teoría del Proyecto*, published over 35 years ago, you referred to Graphics as a language in itself, the tool we need to think Architecture. How do you regard this (reflection) today?

José Ignacio Linazasoro: I still believe that drawing is a necessary Architecture tool, a tool we need to Project. There is also this trend to draw architecture as an alternative to specifically project serving drawing, which I consider an alteration to architects' drawing, which must be regarded as a needed tool.

A.G.B., J.G.B.: In the same book, you express the idea that the capability of graphic discourse, it's mastering, is the tool to analyze the context, and a means to understand material reality over time. At the same time it is the necessary expression of the finished work.

J.I.L.: The book was intended as a pedagogical book, addressed to students, rather than a theory on architectural drawing, this was not my aim; it was more of a scholarly publication. Indeed, the idea was to express that drawing was useful to understand the context and how it had been built over time, and thus, lay the ground for the very idea of the project.

A.G.B., J.G.B.: A quest to thinking, analyzing, creating and proposing a built object....

J.I.L.: The aim was not to limit drawing to be the expression of an idea, but for it to acquire the power to reach the keystone, groundwork, basis of an object with an appetite to be constructed.

A.G.B., J.G.B.: In a way these reflections were already present in your first research work, *Permanencias y arquitectura urbana*...., in 1978. A book that from our point of view, qualified by time, gains relevance.

J.I.L.: All these reflections come, in fact; from this first book. I used drawings in "*Permanencias*..." to analyze and gain knowledge of the urban fabric in the Basque Country. This procedure, which I had used before for my dissertation on the old quarters of Pamplona, for which I conducted a *rilievo* of



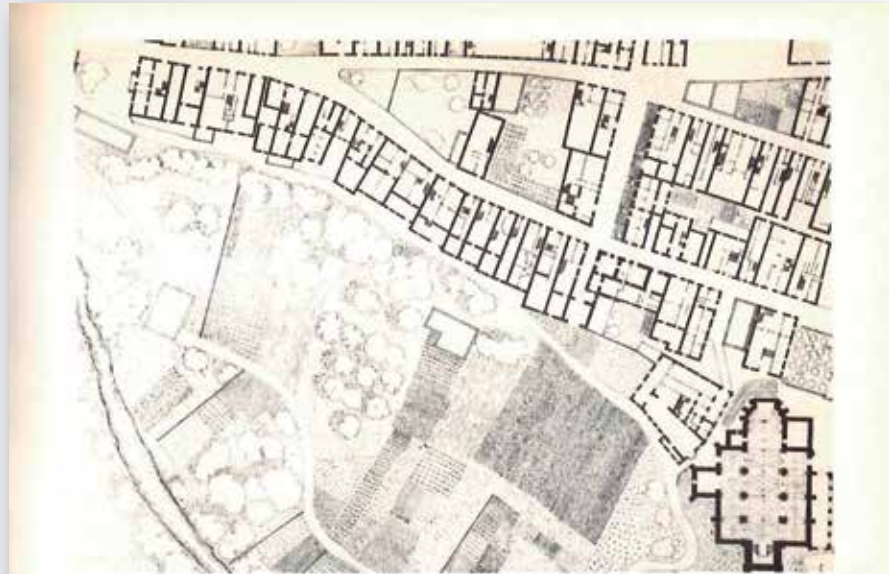
the milieu, helped me first come down to earth. In "*Permanencias...*" I made use of what I had learnt and extended those graphic tools and knowledge to the book.

A.G.B., J.G.B.: In this book we can clearly appreciate a graphic system that has been turned into a knowledge and analysis subject, up to the point that it reveals the typological and constructive permanencies of urban phenomena.

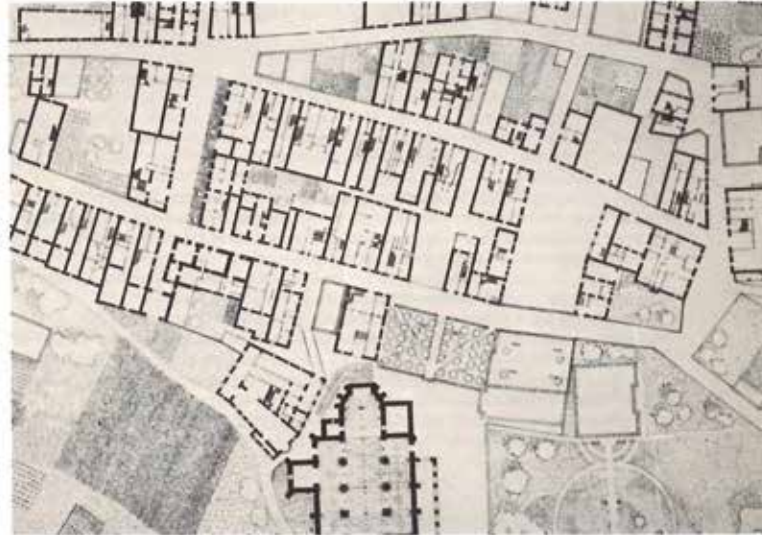
J.I.L.: In fact, these topographical surveys started as an analytical and pedagogical tool in the 60s, mainly in Italy by Saverio Muratori. "*Studi per una operante storia di Venezia*" and "*Study per una operante storia di Roma*" were based on some studies to analyze the cities' urban fabric conducted by Muratori and his students in order to understand and define their typologies. Later, in the late 60s and early 70s, the Gruppo Architettura conducted a similar study in Padova and published "*La cittadi Padova*", the publication that inspired my book "*Permanencias...*".

A.G.B., J.G.B.: It is clear through your writings that the idea of permanence has developed and enriched, maturing over time. We appreciate an increasing interest towards material aspects loaded with technological procedures.

J.I.L.: Yes, there is where I would like to explain the difference between Muratori's and the Gruppo di Architettura's work and mine in *Permanencias...* In addition to the survey on the actual state of the houses, I included some comparative drawings showing what the original ones could have been like and what they looked like at this time. The way the blocks had evolved, grown, if they had been split... that is when I realized that there had been a typological change, typology did not remain a constant. But the construction systems used for lengthened typologies, Gothic, Medieval and even the modern Renaissance ones remained the same. There were some Renaissance central floor plans built by grouping several old walls that had belonged to previously existing lengthened houses. Serlio had already written in his VII book how to transform Medieval houses into Renaissance ones. There are, in fact, some notable examples built this way, like Palazzo Rucellai by Alberti. This palace consists of a single façade but which contains different old interior segment lots, it shows respect to



115. Segura. Parcelación y tipología de una unidad edificatoria junto a la muralla, según el autor en 1974 (Colegio Oficial de Arquitectos de Vascongadas y Navarra - Delegación de Guipúzcoa)



116. Segura. Parcelación y tipología de una unidad edificatoria central, según el autor en 1974

trumento pedagógico y analítico." *Studi per una operante storia di Venezia*" y "*Studi per una operante storia di Roma*" eran publicaciones basadas en unos estudios que realizó Muratori con los alumnos de Venecia y Roma para analizar el tejido urbano de estas ciudades, para definir y conocer sus tipologías. Posteriormente, el Gruppo Architettura, a finales de los sesenta y principios de los setenta, hizo lo mismo en Padua, cuando se publicó *La città di Padova*. Fueron los textos en los que me basé para el trabajo de *Permanencias*.

A.G.B., J.G.B.: Por otra parte, en tus escritos y obras, la idea de permanencia ha ido enriqueciéndose, madurando con el paso del tiempo. En ellos detectamos un interés creciente hacia los aspectos materiales con una fuerte carga relacionada con los procedimientos tecnológicos.

J.I.L.: Sí, ahí es donde me gustaría explicar la diferencia entre los trabajos de Muratori y el Gruppo Architettura con mi trabajo de *Permanencias*. Aparte del levantamiento del estado actual de las villas, realicé unos esquemas compa-



Libro: *Permanencias y arquitectura urbana: las ciudades vascas de la época romana a la Ilustración.* GG 1978

Book: *Remains and urban architecture: vasque cities from Rome to Enlightenment.* GG 1978

rativos de cómo podrían haber sido los estados originales y como se encontraban ahora mismo. Cómo se había sido desarrollando el crecimiento interno de las manzanas, si se habían dividido... Ahí descubrí que había habido un cambio tipológico, la tipología no era una constante. Lo que era constante eran los sistemas constructivos que se habían utilizado y que habían servido de apoyo a tipologías alargadas, góticas, medievales y también a tipologías más modernas, renacentistas. Había casos de plantas de tipología renacentista de carácter central que estaban constituidas por agrupación de antiguos muros que habían servido anteriormente para la construcción de casas alargadas. Ya en el VII libro de Serlio se habla de ello, de cómo transformar casas medievales en casas renacentistas. De hecho, algunos ejemplos muy notables como el Palazzo Rucellai de Alberti, está construido así. Es un palacio en el que se edifica una fachada unitaria con varios lotes antiguos en su interior, tiene ese carácter del respeto a la solución constructiva. Después del trabajo llegue a la conclusión que no había tanto una continuidad tipológica, como la continuidad del sistema modular dado por la construcción.

A.G.B., J.G.B.: Toda esta trayectoria cristaliza en diverso proyectos. Podríamos citar el Proyecto en Troyes como la síntesis de muchos de estos aspectos en los que has venido trabajando. Ello es muy explícito en algunos de los croquis fechados en febrero de 2008.

J.I.L.: Troyes es la síntesis de una trayectoria en la que se ha insistido en la relación entre forma y construcción. La construcción subyace

dentro de la forma. La forma se expresa a través de lo constructivo. El proyecto de Troyes se basa en una continuidad, no literal, de lo constructivo, respecto al casco histórico. La tipología es distinta, se trata de asentar un edificio público en un tejido de edificios residenciales. Lo que se relaciona con el tejido urbano es más la presencia de lo constructivo, los sistemas de apoyo y seriación material, que la tipología.

A.G.B., J.G.B.: Siempre has entendido la Arquitectura como un fenómeno ligado al lugar y a lo urbano. Como hemos comentado, esto quedaba patente muy tempranamente en tu trayectoria. Hoy, comprobamos como en tus trabajos, esto sigue teniendo vigencia, quizás donde es más visible es en el proyecto para el entorno de la Catedral de Reims, que entendemos como una reflexión de la recuperación de la memoria.

J.I.L.: La recuperación de la memoria en el entorno de la catedral de Reims era algo necesario, no solo desde un punto de vista evocativo, sino que había un problema de escala. La escala había cambiado porque se habían sustituido los edificios preexistentes y el entorno se había modificado, había perdido su proporción. Era un espacio en que se habían eliminado unas cuantas manzanas que existían antes de la Revolución y de la destrucción de la ciudad en el año 1918. En el proyecto se fragmentó el espacio con la recuperación de la topografía, de la huella de las manzanas, pero no sólo como un dibujo en el suelo. La memoria se utilizó al servicio de una idea: la recuperación de la escala.

En un reciente concurso, la plaza de Mauriac, proyecto realizado con Ricardo Sánchez, se utiliza

the constructive solution. After finishing the study, I realized that there was not much of a typological continuity, but a continuity of the modular system characteristic to construction.

A.G.B., J.G.B.: This experience crystallizes in different projects. We could talk about your Project in Troyes as the synthesis of much of these aspects you had been working on. It is very evident in some of the sketches dated in 2008.

J.I.L.: Troyes synthesizes the path insisting upon the relationship between form and construction; construction underlies form and form expresses itself through construction. Troyes is based on the continuity, not literally, of construction in the historic quarter. The typology is somewhat different, the aim is to set cultural facility building into a residential urban fabric. What relates to urban fabric is more the presence of the construction, the support system and the material series, rather than the typology.

A.G.B., J.G.B.: You have always understood Architecture as linked to a site, a location, to the city. As we have aforementioned this was clear very early in your career. Today we can see that it is still true and where it is probably more evident is in the project for the cathedral in Reims which we understand as a reflection on the recovering of memory.

J.I.L.: Recovering of the memory in the vicinity of the Cathedral in Reims was, not only an evocative need, but there was a proportion problem; the preexisting buildings had been replaced by new ones and the area had lost its balanced proportion. Some blocks of buildings belonging to pre-revolutionary times and the destruction of the city in 1918 had been demolished. The project fragmented the area and recovered the topography, the traces of the blocks, and not only as a drawing on the pavement. Memory was to serve a purpose: the recovery of the scale.

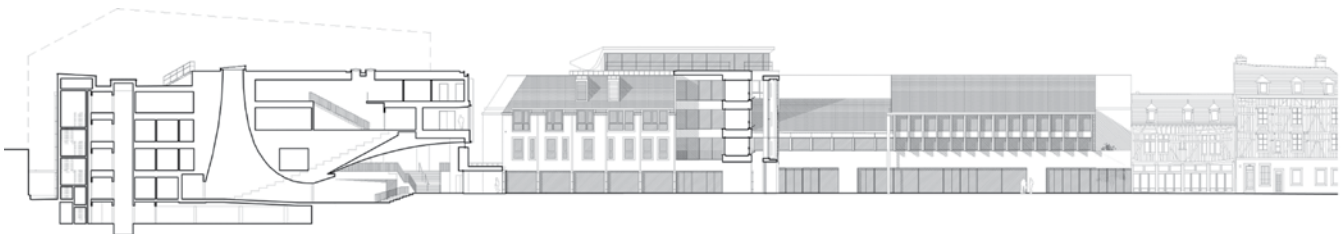
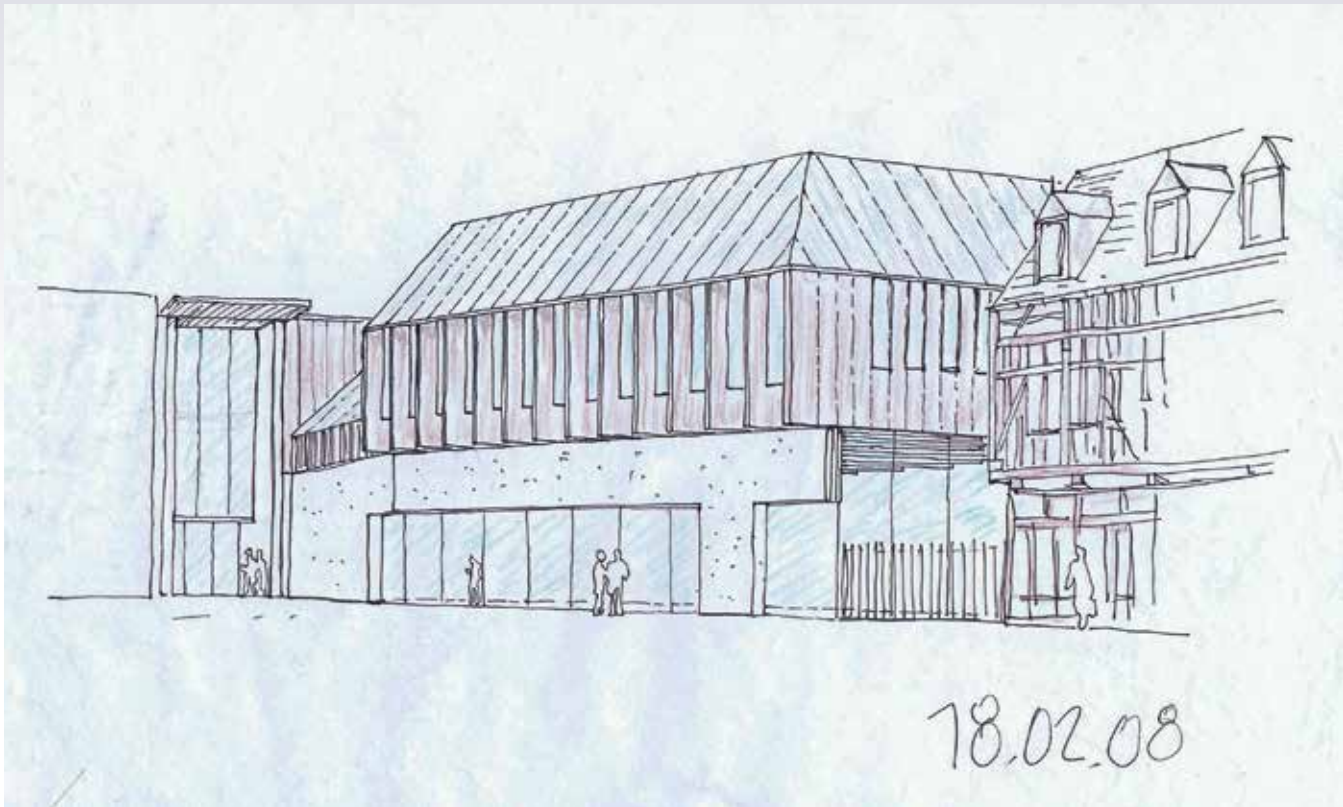
In a recent competition for the Mauriac square, a project you designed together with Ricardo Sanchez, we appreciate the same working method. In this case the purpose is not to recover the memory of the square, its layout. The aim is to set up different premises linked to the different buildings: the Romanesque church, the monastery and the old Town Hall.

A.G.B., J.G.B.: The graphic storytelling used for the Clemont Ferrant project, using highly

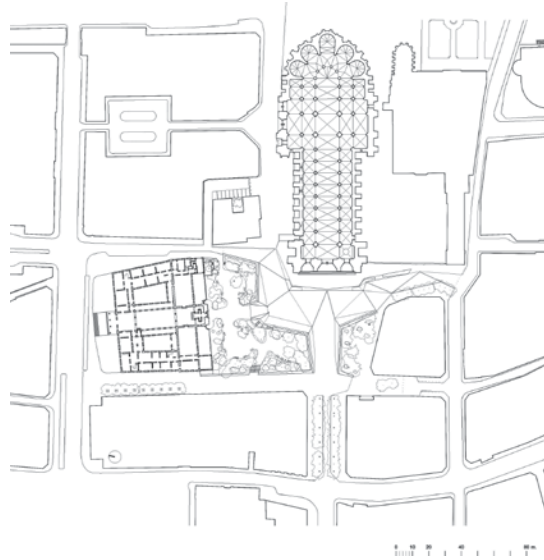


Consejo del Departamento y Centro de Congresos,
Troyes, Francia, 2014

Department Council and Congress Center, Troyes,
France, 2014



0 10 20 40 m.



Plaza y Ordenación del entorno de la Catedral, Reims, Francia, 2008

Square and Plan for the surroundings of the Cathedral, Reims, France, 2008





didactic vignettes, is a way to show the understanding of preexisting buildings, the site and the craft.

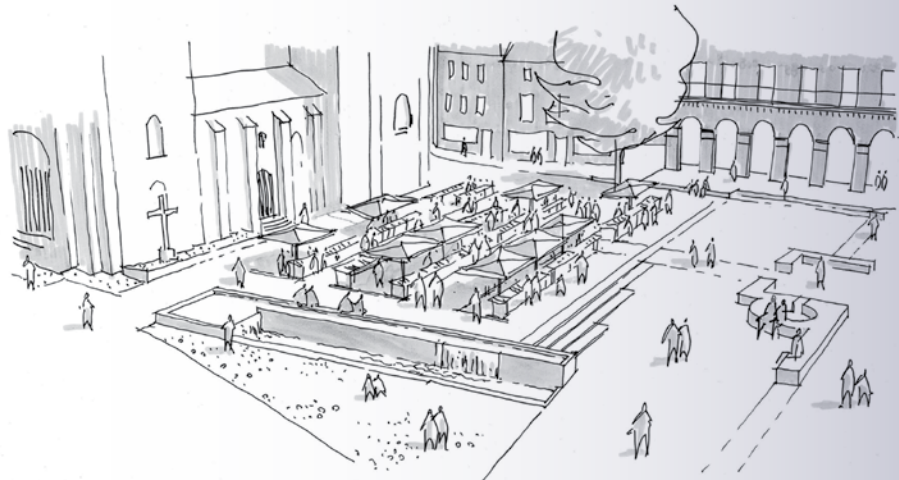
J.I.L.: The Project for Clermont is a recent one and, as the one for Muriac, was designed with my partner since 2011, Ricardo Sanchez. Vignettes are a strategy that we use in many of our submissions for competitions and their main target is to help the panel of jurors understand our project. We have to bear in mind that nowadays most of the jurors may not be architecture professionals. This type of graphic discourse is a system to make the proposed intervention understandable and clarify some of our proposal key concepts. In this case the discourse is a nearly chronological study of the project, which recovers the timeline in the Square in Clermont Ferrant. It is an explanation of the different elements that make up the idea. I have to acknowledge that my partner, Ricardo, is behind this idea.

A.G.B., J.G.B.: We could tell that this didactical strategy backs up the Project since it helps clarify the idea and refines the working zone both in its development and its implementation.

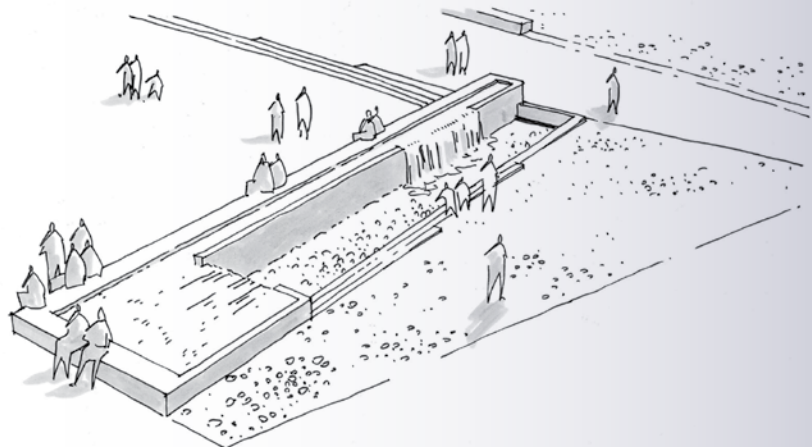
J.I.L.: These projects have been undertaken together with local architect practices and these practices have enabled a quicker, better understanding beyond words.

A.G.B., J.G.B.: In all these proposals, particularly in the last ones, level zero is of paramount importance; it is drawn, from the very beginning, with an almost artisanal accuracy and definition, and this brings us to architects like Lewrentz and Pikionis and the interests that we share.

J.I.L.: That is right. From the very first sketches, you can appreciate how important level zero is, that comes back from my



Croquis d'ambiance
Le marché hebdomadaire installé
sur le gravis de l'église



Croquis d'ambiance
La fontaine intégrée entre les deux
niveaux de la place Pompidou



Entorno de la Basílica de Notre-Dame-Des-miracles, Mauriac, Francia, 2019

Notre-Dame-Des-miracles Basilica surroundings, Mauriac, France, 2019

también este método de trabajo. En este caso no se trata recuperar la memoria de la plaza misma, en el sentido de recuperar su antiguo trazado. Lo que se hace es establecer unos ámbitos vinculados a cada uno de los edificios: la iglesia románica, el monasterio y el antiguo Ayuntamiento.

A.G.B., J.G.B.: También la narración gráfica utilizada en el proyecto de Clermont Ferrant, mediante el empleo de unas viñetas de alto contenido didáctico, es una manifestación de una manera de entender las preexistencias, el lugar y el oficio.

J.I.L.: El proyecto de Clermont es un proyecto muy reciente, como el de Mauriac, también realizado con Ricardo Sánchez, con el que llevo asociado desde 2011. Las viñetas son una estrategia utilizada en muchos de nuestros concursos, fundamentalmente dirigida a la comprensión del proyecto por parte del jurado. Hay que tener en cuenta que hoy en día la mayoría de los miembros de los jurados pueden no ser profesionales de la arquitectura. Este tipo de discurso gráfico es un sistema para hacer comprensible la intervención planteada y aclarar los conceptos fundamentales de la propuesta. En nuestro caso es un estudio casi cronológico del proyecto, que recupera el tiempo de la plaza de Clermont Ferrant. Es una explicación de los elementos que conforman la idea. Hay que reconocer que es una estrategia que se debe a mi socio Ricardo.

A.G.B., J.G.B.: Podríamos decir que esta estrategia didáctica retroalimenta al proyecto, pues en su desarrollo y en su materialización, permite clarificar la idea y depurar el territorio de trabajo.

J.I.L.: Estos proyectos se realizan coralmente con equipos locales, con ello se propicia un intercambio de información ágil al margen de las palabras.

A.G.B., J.G.B.: En todas tus propuestas, especialmente en las últimas, la cota cero adquiere un papel primordial. Se grafía desde el principio con una precisión y definición casi artesanal, que nos aproxima a intereses comunes de arquitectos como Lewerentz o Pikionis.

J.I.L.: Cierto. De hecho desde los primeros croquis de los proyectos, está presente la cota cero como algo primordial. Esto viene desde los años ochenta de mi proyecto de Loyola. Yo había proyectado unas losas de piedra convencionales, pero la contrata me propuso un cambio por otras de corte artesanal, con un hermoso acabado irregular. El despiece y su textura eran mucho más interesantes que lo que había grafiado. Ahí comienza mi interés sobre la materialidad, como una expresión del tiempo en la arquitectura. Luego realicé la plaza de Azkoitia, en la que intenté representar los distintos ambientes mediante los pavimentos. Yo ya estaba interesado en Pikionis...

A.G.B., J.G.B.: Detrás de todo ello, subyace en estos trabajos un concepto como el de palimpsesto. Encontramos plantas, alzados secciones y perspectivas donde se constata la superposición de estratos temporales. De este modo, se opera para que estos adquieran la unidad de un relato, como se aprecia en la vista del concurso para el Mausoleo y la plaza de Augusto Imperatore, o más recientemente, en la puesta en valor de los Foros Imperiales, ambas en Roma.

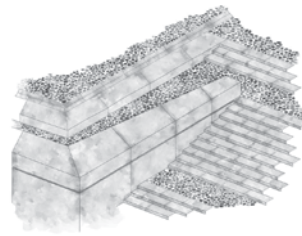
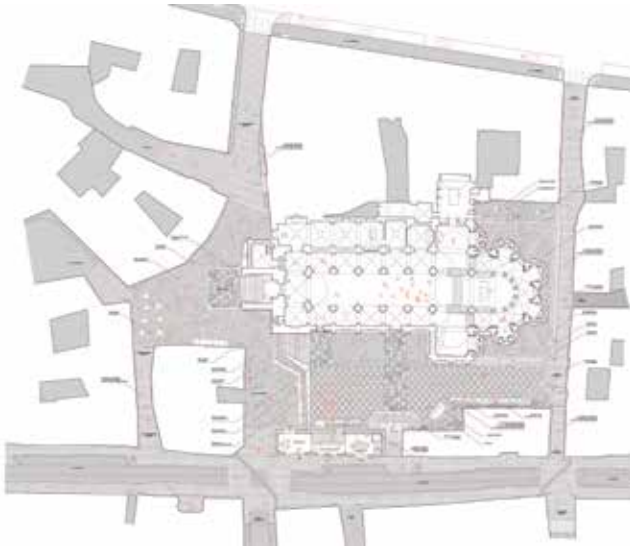
project in Loyola in the 80s. My first proposal included some ordinary stone slabs, but then the builder suggested a change for some more artisanal ones with a beautiful irregular finish. The cutting and texture were far more interesting than what I had suggested. My interest in materiality as an expression of time in Architecture comes from there. Sometime later I tried to represent different areas through pavements. I was already interested in Pikionis...

A.G.B., J.G.B.: Behind all these projects we appreciate an architectural palimpsest. We see floor plans, elevations, sections and perspectives where the overlapping of different time layers/strata is evident. This way we work so that they are part of a single discourse, as is the case in the view in the proposal for the Mausoleum and Piazza Augusto Imperatore, or more recently in the enhancement of the Imperial fore in Rome.

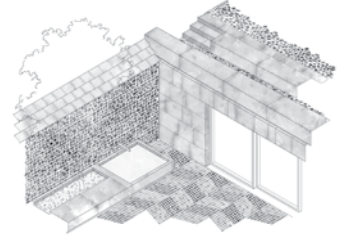
J.I.L.: In the Mausoleum and the Piazza, we were facing two different periods of Rome, The Imperial and the Modern ones. Our proposal was to recover the ancient square as you can appreciate in the view we presented to the competition. We wanted to recover the Ancient Roman paving and redo the Roman Piazza that has come down to a peripheral street. Both levels, from different times would be connected via a broad stairway. In the project for the Imperial Fora, the most recent together with Ricardo Sánchez, our approach was completely different; we established a new modern higher level path and left the preexisting remains in the lower ones, which is exactly the situation at present. Our proposal recovered the Fora layout to a higher extent to what you can see nowadays without the interruptions evident today along the Via dei Fori Imperiali, and restored the layout of the Forum of Augustus, Forum of Trajan and Forum of Nerva...; a new modern level that enables the observation and restoration of the old layout. The drawings in the project are not, then, views a la mode, but a voluntary definition of the time discourse strata, of what we want to tell, with an accurate graphic presentation of the whole area and with a specific constructive approach. Some edge beams liberate the existing different walls and structures. It is a whole proposal, even from a constructive point of view; it is based on a dual support, trilitic, in which at the same time the

Entorno de la Basílica de Notre-Dame-Du-Port,
Clermont-Ferrand, Francia, 2018

Notre-Dame-Du-port Basilica surroundings,
Clermont-Ferrand, France, 2018

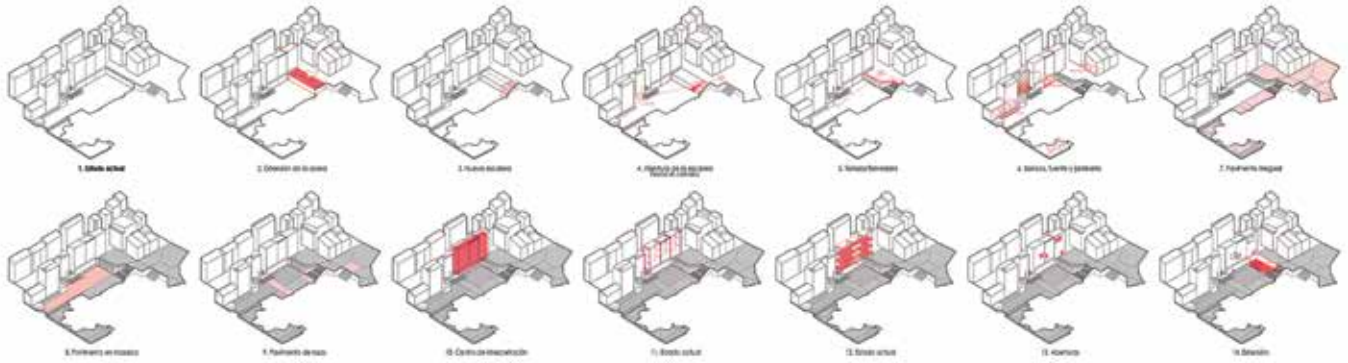


Pavimento irregular en banco corrido del bebedero



Espacio bajo bebedero hacia plaza con pavimento en mosaico

ESQUEMAS FUNCIONALES





Construcción de la Plaza Balda, Azkoitia, País Vasco, España, 1999

Balda Square construction, Azkoitia, Vasque Country, Spain, 1999



beams find a perpendicular support on the main one, something we have already tried in other projects.

A.G.B., J.G.B.: We could then talk about the *non finite* in Architecture, about its evocative power and its potential as a creative reference. The project for Lavapiés poses a constant seek for these references as is evident in your early sketches where we can clearly appreciate the new library,

J.I.L.: To tell the truth the Project is somewhat intuitive. The ruins were impressive, they were more peculiar than the previous reality. It seemed important to preserve the sight of the ruins, so much so that its motto for the competition was *Diana*, the well known temple in Mérida which has been used in different ways along the times. This was the beginning, all these fructified later in a reflection on the ruins, which evidently is not the same as the *non finito*, but which has a lot to do with the contemporary condition of Architecture. My understanding is that this condition has its base on an incomplete order, or the *non finite*, being the presence of ruins somehow its paradigm. Actually, some architects as Kahn and Aalto talk of ruins, most of their buildings are like ruins; they are not "finished" constructions. As a matter of fact, there is no possibility, or will, to retrieve the complete order from modernity. I quote Marguerite Yourcenar in my book *Memory of the Order*, but I could also quote Grassi when he defines Architecture as a "*lingua morta*". We are dealing with the impossibility of restoring them to the original state, and we are seduced by their status as ruins.

A.G.B., J.G.B.: Ruins as fragments of the Lost Order. Something else perhaps?

J.I.L.: However, I would like to differentiate my stance from Grassi's. When he intervenes in a building, he designs the modern one as ruins. The old completes the new elements. My intervention is just the opposite: what I do is incorporate new fragments that complete the ruins, it is not the ruins completing the new elements.

A.G.B., J.G.B.: You have always defended that History is a core component in our understanding of reality, against those plentiful "*adanistas*" (in Spanish "adanista or adamista: those who start an activity as if nobody had undertaken it before) we can see emerging in different disciplines.

Recuperación del Mausoleo y Plaza de Augusto Imperatore, Roma, Italia, 2000

Augusto Imperatore Square and Mausoleum recovery, Rome, Italy, 2000



J.I.L.: That may have something to do with my background. History has always been of my interest, not as much as a journey, but as a base, a continuum, a memory. I would say that I am more interested in memory rather than in History.

There have always been some "adanistas". From the Enlightenment to Modern Movement there has always been someone talking about a break with History, but this break has always taken place with immediate History, not with the early stages of History. Laugier broke up

J.I.L.: En el Mausoleo y la plaza, había que enfrentarse a los dos niveles del tiempo: la Roma imperial y la Roma actual. Lo que se hizo era rescatar el nivel inferior de la plaza de la época antigua, como se evidencia en la propuesta, y en la vista presentada a concurso. Se propuso recuperar los restos de los pavimentos romanos, y así, rehacer la plaza romana que hoy en día se reduce una

calle perimetral. Los dos niveles, de tiempos diferentes, se conectan por una gran escalinata.

Por el contrario en los Foros Imperiales, proyecto mucho más reciente de los realizados con Ricardo Sánchez, se opera de forma distinta. Se establece una cota contemporánea nueva, dejando las preexistencias a una cota inferior, que en realidad es lo que vemos en la situación actual.



Puesta en valor de los Foros Imperiales, Roma, Italia, 2016

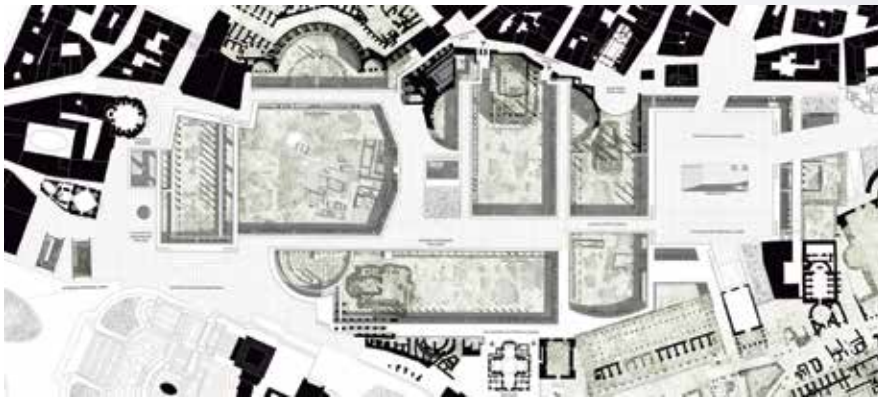
Fori Imperiali enhancement, Rome, Italy, 2016

Recuperábamos el trazado de los Foros a un nivel superior, sin interrupciones como la actualmente existente de la avenida de los Foros Imperiales y recuperábamos el trazado de los foros de Augusto, de Trajano, de Nerva... Una nueva cota contemporánea que permite la contemplación y la recuperación del antiguo trazado. Así, las

imágenes del concurso no son unas vistas a la moda, sino que voluntariamente se definen en ellas los estratos en la narración del tiempo, de lo que se quiere contar. Con una representación gráfica precisa del entorno terminado y mediante una aproximación constructiva concreta. Unas vigas de canto libran los muros y las estructuras existentes.

the baroque and focused on the primitive hut, the beginning. The Modern Movement, at the same time that declares its break with History, states the principles of architecture, as Le Corbusier did. There is not, in real Architecture, a break with memory, with principles.

A.G.B., J.G.B.: It is in this sense that we could clarify what "Memory of the order" is to you since this concept is structural to one of your last books.



Centro cultural Escuelas Pías de Lavapiés, Madrid,
España, 2004

Escuelas Pías Cultural Center, Lavapiés, Madrid,
Spain, 2004





Es una propuesta completa, también desde lo constructivo, basada en un sistema de doble apoyo, trilitico, con apoyo a su vez perpendicular de las vigas respecto a la viga principal, algo ya ensayado en otros proyectos.

A.G.B., J.G.B.: Podríamos hablar ahora del *non finito* en Arquitectura. De su poder evocador y de su potencia como referencia creativa. El proyecto de Lavapiés es una búsqueda constante de estas referencias como muestran tus croquis iniciales donde puede verse claramente el nuevo espacio de la biblioteca.

J.I.L.: En realidad el proyecto es un poco intuitivo. La ruina era impactante, era más singular que la realidad anterior. Me pareció importante conservar lo extraordinario de la presencia de la ruina. Tanto es así que esta intuición se tradujo en el lema del concurso *Diana*, el conocido templo de Mérida ocupado de distinta manera a lo largo del tiempo. Ese fue el principio, todo esto fructificó en una reflexión posterior en torno a la ruina, que evidentemente no es igual que un *non finito*, pero que tiene que ver con la condición contemporánea de la arquitectura. Yo entiendo que es una condición que se basa en el orden incompleto, o en el *non finito*, y del que en alguna manera la ruina es su paradigma. De hecho muchos arquitectos como Kahn o Aalto han hablado de la ruina, e incluso muchos de sus edificios son como ruinas, no son edificios completos. En realidad hay una imposibilidad, o voluntad, desde la contemporaneidad, de no recuperar el orden completo. En mi libro *la Memoria del Orden* cito a Marguerite Youcenar pero podría citar también a Grassi cuan-

do define a la arquitectura como "*lingua morta*". Nos encontramos ante la imposibilidad de reconstruirla tal y como era y nos seduce su condición de ruina.

A.G.B., J.G.B.: La ruina como fragmento del Orden Perdido. ¿O quizás algo más?

J.I.L.: Me gustaría, sin embargo, diferenciar mi postura frente a la de Grassi. Él cuando interviene en un edificio, edifica lo moderno como una ruina. Lo nuevo se completa con lo antiguo. Yo estoy en una posición inversa: lo que añado son fragmentos modernos que completan la ruina, no es la ruina la que completa los fragmentos modernos.

A.G.B., J.G.B.: Siempre has entendido la historia como un componente básico para entender la realidad, frente a otras posiciones adanistas que afloran en la actualidad en distintas disciplinas.

J.I.L.: Creo que tiene que ver con mi formación. Siempre me ha interesado la historia como fundamento, no tanto como recorrido, sino como una continuidad, más como memoria. Diría que más que la historia me interesa la memoria. Siempre ha habido proclamas adanistas. Desde la Ilustración al MM se ha hablado de la ruptura con la historia. Pero esa ruptura ha sido siempre con la historia inmediata, no con los principios. Laugier, rompe con el barroco se centra en la cabaña primitiva, en el origen. El MM al mismo tiempo que enuncia la ruptura con la historia, proclama los principios de la arquitectura, como por ejemplo LC. No hay en la verdadera arquitectura, una ruptura con la memoria, con los principios.

J.I.L.: Memory has a dual sense both in title and in the book. On the one hand it refers to order as a memory, present in modern times, and which is sometimes regarded as lost. On the other hand it is linked with continuum. I differentiate between History and memory: History as a journey that poses a change from one moment to the next one and memory as the deep stratum, the intra-history Unamuno referred to. Halbwachs and Bergson talk about collective memory, the one that remains through time.

A.G.B., J.G.B.: We have reached the time when to ask about the beginning. You like the beginnings, as Kahn stated, don't you? What is the beginning of a project? ... the first line?

J.I.L.: Again, the question has a dual sense. Principles as ethical stances which may fall into dogmatism; and there is also *parti*. But I am afraid *parti* is included in or it is part of our principles. My principles are clear, they are not dogmatic, they are not written, but I have tried to remain coherent with my position and my work. I have evolved with time, but not much, I hope. I am not like other architects, Grassi for example, who confesses he has always been doing the same project over again. I find the reality you come across extremely interesting; different public or private commissions... different countries. I do not believe there is a priori sketch, a priori idea. The idea of the project appears with the sketches; as they develop it gets defined. The idea materializes with time, and it is linked to our principles.

A.G.B., J.G.B.: It is more Aristotelian than Platonistic.

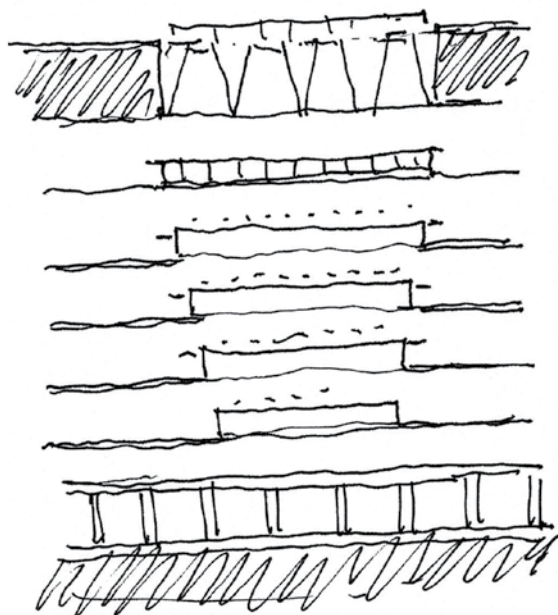
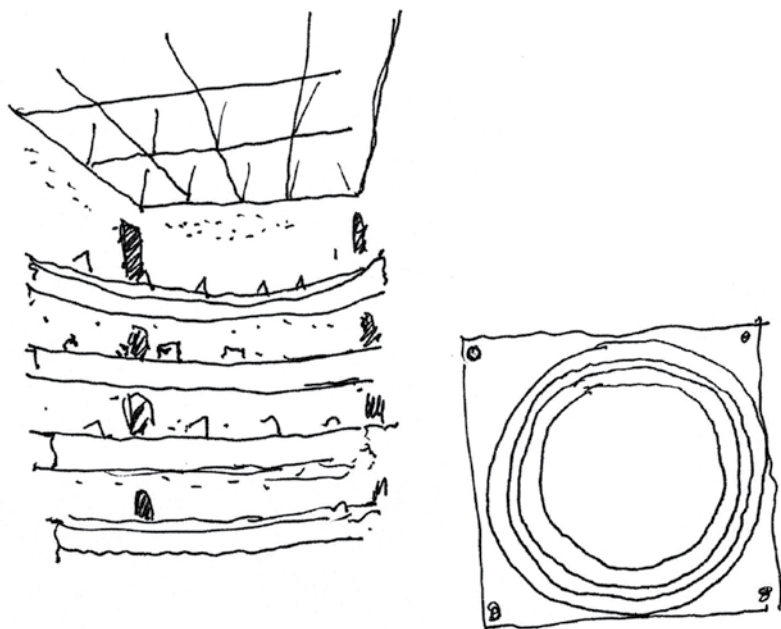
J.I.L.: Yes. It is more realistic than idealistic.

A.G.B., J.G.B.: We can appreciate the two worlds overlapping in many of your sketches: the deep structure and the surface structure, concepts directly related to the *eidás* and *morphé* of Alberti or the *Kuntsform* y la *Kernform* of Böeticher.

J.I.L.: Grassi points out that nowadays projects identify, to some extent, with the deep structure of Architecture. This will to construct naked structures, made of prototypical elements. A window is a window and a door is a door... this has a lot to do with the deep structure, when Architecture has been completely emptied of all meaning, or is in such an erratic situation to say the least,

Biblioteca de la Uned (Universidad Nacional de Educación a Distancia), Madrid, España, 1994

UNED (Universidad Nacional de Educación a Distancia) Library, Madrid, Spain, 1994



Biblioteca UNED
Julio 1992





A.G.B., J.G.B.: En este sentido quizás podrías aclararnos lo que significa para ti “La memoria del orden”. Un concepto que estructura una de tus últimas publicaciones.

J.I.L.: La memoria en el libro y el propio título tienen un doble sentido. Por una parte se refieren al orden como un recuerdo, presente en lo moderno, y que alguna vez se hace referencia a él como perdido. Por otra, se vincula a la continuidad. Yo diferencio entre historia y memoria. Historia como recorrido que supone un cambio de un momento a otro. La memoria como el estrato profundo, la intrahistoria a la que se refería Unamuno. Halbwachs y Bergson hablan de la memoria colectiva, lo que permanece a través de la historia.

A.G.B., J.G.B.: Es momento de preguntar sobre el principio. ¿Te gustan los principios, como afirmaba Kahn? ¿Cómo es el inicio de un proyecto? El primer trazo.

J.I.L.: Nuevamente la pregunta tiene un doble sentido. Los principios como postura ética, que pueden caer en lo dogmático. Otra es el *parti*. Pero me temo que el *parti* está incluido en los principios. Mis principios están claros, no son dogmáticos, ni están escritos, pero he intentado ser coherente con mi posicionamiento y mi obra. He ido variando en el tiempo, espero que poco. No soy como algunos arquitectos, como Grassi, que afirma estar haciendo siempre el mismo proyecto. Para mí es muy interesante la realidad con la que te vas encontrando, distintos encargos públicos o privados... diferentes países. No creo que exista un a priori del tipo: está el boceto y está la idea. La idea va apareciendo con los croquis,

en su desarrollo, se va filtrando. La idea aparece en el tiempo, y vincula a los principios generales.

A.G.B., J.G.B.: Es más Aristotélica que platónica.

J.I.L.: Sí, más realista que idealista.

A.G.B., J.G.B.: En muchos de tus croquis se pueden entender los dos mundos superpuestos: la estructura profunda y la estructura superficial. Conceptos directamente emparentados con la *eidos* y *morphé* Albertianas o la *kunstsform* y la *ker-nform* de Böeticher.

J.I.L.: Grassi dice que el proyecto moderno se identifica de alguna manera con la estructura profunda de la arquitectura. Esa voluntad de hacer estructuras desnudas, de elementos prototípicos: una ventana es una ventana y una puerta es una puerta. Esto tiene que ver con la estructura profunda, en cuanto la arquitectura se ha vaciado o está en una situación tan errática que conviene volver a la estructura profunda como punto de referencia.

Yo soy menos radical, también en los últimos proyectos desarrollados con Ricardo se deja espacio a la introducción de la forma; esta no se entiende con el aparato que tenía en el orden clásico lo decorativo, sino que se basa en lo matérico y lo constructivo, es más loosiano. La estructura profunda subyace bajo la expresión matérico-constructiva que sustituye al ornato. Me siento más próximo a Loos, en cuanto va sustituyendo la decoración puntual de sus primeras obras por la materia.

A.G.B., J.G.B.: Podríamos afirmar que el interés de tu arquitectura se ha ido situando a lo largo del tiempo hacia la búsqueda de la *forma*

it would be advisable to return to the deep structure as a reference.

I am not that radical, in the last projects, together with my partner Ricardo, there is room for introducing form; which is not understood with all the ornamental apparatus it deployed in the Classical Order, but with a base on materiality and structural constructiveness, it is more Loosian. Deep structures lie beneath material-constructive expressions that substitute for ornate. I feel close to Loos when he replaces the punctual ornaments of his early works by materiality.

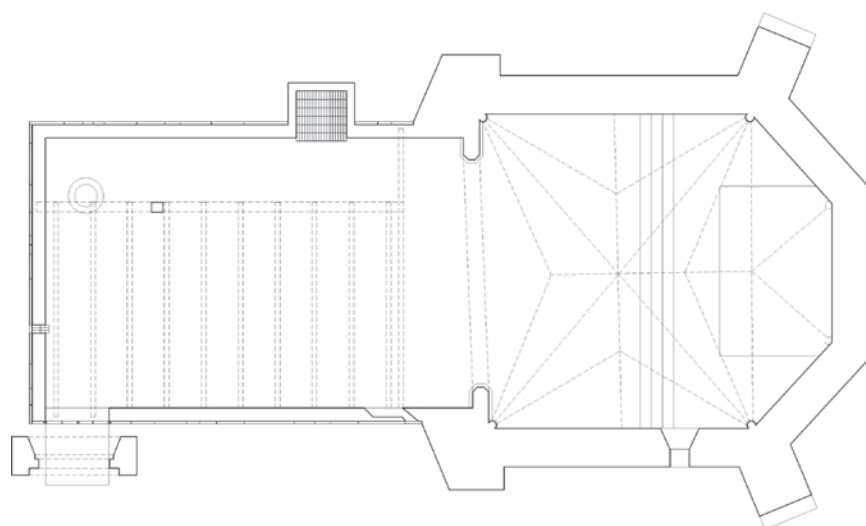
A.G.B., J.G.B.: We could, then, say that your interest in Architecture has been developing along the time into a seeking for the *essential form* expressed through a personal poetics.

J.I.L.: Ignasi Sola-Morales dealt with that in 1988, when he wrote the introduction to my monograph. My personal poetics and my inspirational models are pretty evident throughout my career. I would like to think that these inspirational models are not bared, but daintily veiled. When Ignasi was studying the library for the UNED, he came across the library in Asplund and the floor plan of Santo Stefano Rotondo. It is in this sense that I believe every architect has some personal models of inspiration, even among mythical places as Rome. Some years ago we went on a university trip to Rome, my students asked me accompany them. I asked ironically: to see the Rome of Linzasoro? The first thing we visited was Santo Stefano Rotondo. We did not visit the Vatican....

A.G.B., J.G.B.: How is this *special way* also related to matters like materiality and construction?

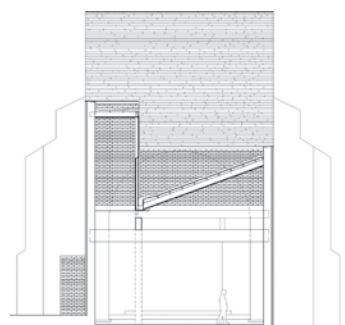
J.I.L.: It is a question that goes beyond the concept of typology. I have always been associated with *Tendenza*, and I do not disavow that. The *Tendenza* helped me activate a way of projecting, but with time, I believe I have always differed from it on the idea of construction, of materiality. I do not pay that much attention to typology. I impinge on typology, the way I did in the Cultural Centre of the Piarists, where the access is relocated, symmetry is abandoned, typology is changed, but materiality remains. Dialogue is achieved through materiality.

A.G.B., J.G.B.: We remember seeing the white scaled model of the project for the church in Valdemaqueda in your studio. You have recently

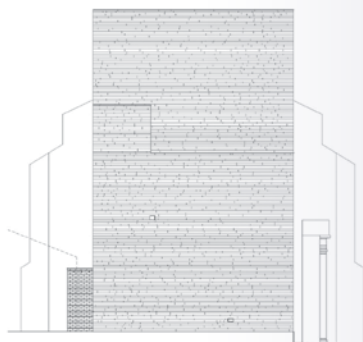


planta general

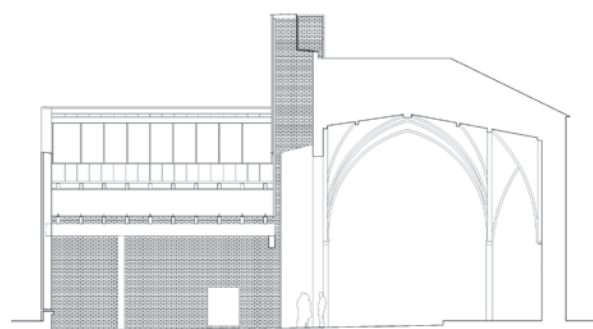
0 1 2 4 8 m.



Sección transversal

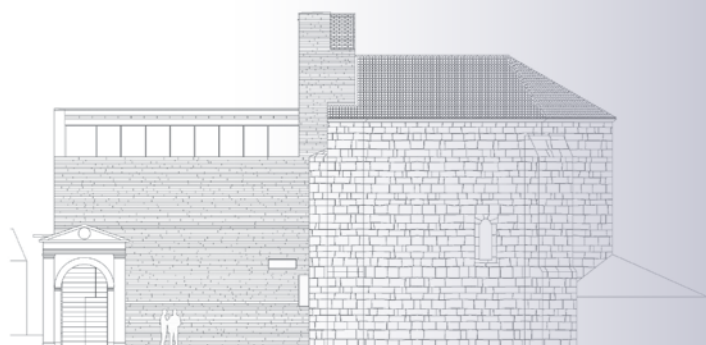


Alzado oeste



Sección longitudinal

0 1 2 4 8 m.



Alzado sur

0 1 2 4 8 m.

commented on how important this piece of work is to your career; echoes of a profound and essential Lewerentz in the Sierra de Madrid: "technique at the service of expression"

J.I.L.: Valdemaqueda is, I have to confess, one of my favorite projects. It is the most essential and intense. It is a small chapel, with very few elements, but each of them with a very deep meaning. Everything gets activated by the light, which has been deliberately sought

esencial expresada a través de una poética personal.

J.I.L.: Ignasi Solá-Morales se ocupó de ello en la introducción de mi monografía de 1998. En realidad mi poética personal y mis referencias se pueden ir reconociendo en mi trayectoria. Quiero pensar, que estas, no son directas, aparecen

entre veladas o trufadas. Ignasi, al analizar la biblioteca de la UNED descubría la biblioteca de Asplund o la planta de Santo Stefano Rotondo. En ese sentido creo que todo arquitecto tiene referencias personales, incluso dentro de lugares míticos como Roma. Hace unos años hicimos con los alumnos un viaje a Roma y me dijeron que querían



Extensión de la Iglesia de San Lorenzo en Valdequereda, Madrid, España, 2001

San Lorenzo Church extension in Valdequereda, Madrid, Spain, 2001

que les acompañara. Yo les pregunto, en tono de irónico ¿A la Roma de Linazasoro? Lo primero que vimos fue Santo Stefano Rotondo. No fuimos a ver el Vaticano....

A.G.B., J.G.B.: En qué manera esta *forma esencial* está para ti también asociada a cuestiones como la materialidad y la construcción?

J.I.L.: Esta pregunta trasciende al concepto de tipología. Siempre se me ha relacionado con la *Tendenza* y no reniego de ello. A mí la *Tendenza* me sirvió para activar una manera de proyectar. Con los años creo que siempre me he diferenciado de ella por la idea de la construcción, de la materia. Yo no me fijo tanto en la tipología. Yo vulnero la tipología, como en las Escuelas Pías, donde se cambia el acceso, se rompe la simetría, se cambia la tipología, pero se mantiene la materialidad. El dialogo se hace con la materia.

A.G.B., J.G.B.: Recordamos la presencia de la maqueta blanca del proyecto de la iglesia de Valdequereda en tu estudio. Recientemente has comentado la importancia de esta obra en tu trayectoria. Ecos de un Lewerentz profundo y esencial en la sierra de Madrid. "Técnica al servicio de la expresión".

J.I.L.: Valdequereda es uno de mis proyectos que más me gustan, tengo que decirlo. Es el más esencial y el más intenso. Es una obra pequeña, de pocos elementos, pero que cada uno de ellos tiene una carga muy grande. Todo ello activado por la luz, buscada y controlada, que se matiza en las texturas y que activa el proyecto. La técnica, la construcción y la expresividad formal son inseparables. Se trata de una técnica de alguna manera forzada, como

afirmaba Tessenow. Para él, la forma técnica no es una finalidad de la arquitectura sino que en arquitectura es la forma lo que trasciende a la forma técnica. La superposición de las vigas, representan la evocación de la idea de la superposición de los apoyos que va más allá de su estructura, en este caso de hormigón armado. Es la forma como superación de la forma técnica, en la que lo evocativo da expresividad a un espacio sacro y simbólico.

A.G.B., J.G.B.: La maqueta contiene unos pequeños orificios para percibir el espacio interior y así tener poder tener una experiencia de la luz y la escala. Es una propuesta en la que la expresión subjetiva, en búsqueda de la empatía, resulta fundamental. Con el tiempo en tus propuestas esta búsqueda es casi una necesidad.

J.I.L.: Yo diferenciaría lo subjetivo de lo fenomenológico. Creo que Valdequereda es un proyecto bastante fenomenológico. También creo que mis proyectos no son propiamente subjetivos, sino que son fundamentalmente fenomenológicos. Son proyectos en los que se intenta transmitir al usuario un conjunto de sensaciones: recogimiento, concentración... He ido poco a poco trabajando, para adquirir modestamente un cierto dominio de lo fenomenológico a través de la búsqueda de la materia y la luz. Las impresiones que se tienen, por ejemplo en Valdequereda, trascienden de lo subjetivo. En el fondo tampoco expreso nada que sea propio mío, sino que es algo compartido por una historia más general. No invento nada, sino que recojo otras experiencias que se han ido decantando a través de la arquitectura. Lo subjetivo está en que yo

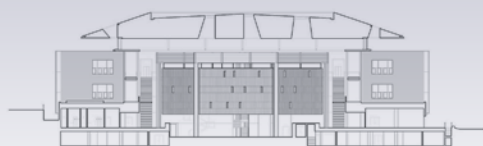
for and controlled and which tinges the different textures. Technique, construction and formal expressivity are inseparable. It is a somewhat forced technique as Tessenow stated. He thought that technical form was not an objective of Architecture but that in Architecture, it is the form what transcends technical forms. In Valdequereda, the overlaying beams evoke the overlaying of the supports, which transcends their structure. It is the form as an improvement to the technical form, where evocativeness gives this symbolic sacred space.

A.G.B., J.G.B.: You can see the interior of the scaled model through some small holes and experience the light effects and the scale. In this proposal we appreciate a fundamental subjective expression in search of sympathy, which becomes a constant necessity in your proposals over time.

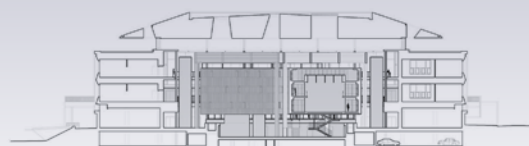
J.I.L.: I would establish a difference between subjective matters and phenomenological ones. Valdequereda is a quite phenomenological project. In my opinion, my projects are not properly subjective, but fundamentally phenomenological. My projects try to transmit a handful of sensations: of focus, of meditation... I have been gradually working towards a modest command of phenomenology through material substance and light. The feelings that arouse in Valdequereda go beyond subjectiveness. Ultimately I do not express something that is just of my own, I am not concocting anything. I try to express something that has been shared in a more general history. I gather experiences that have been screened through Architecture. The subjective part is that I filter these known experiences my own way.

A.G.B., J.G.B.: You work is very user friendly. Everything is focused on getting people's sympathy.

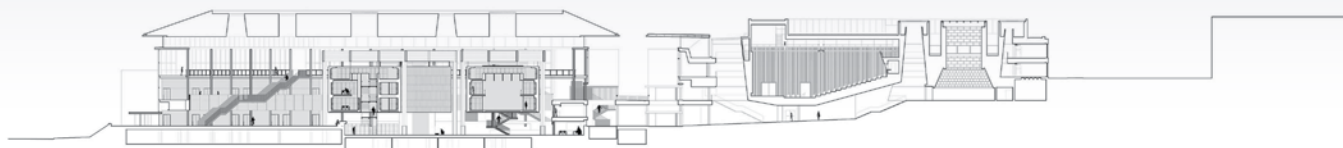
J.I.L.: This is very important to me, and it is what justifies the mere existence of Architecture. Nowadays architecture is at a crossroads, on the one hand we have the "archistars" and their subjective expression that, from my point of view, can bring the trivialization and finally the destruction of the city. On the other hand we have the ones who believe that Architecture has lost its sense, that it is something obsolete and replaceable by engineering. My position is that Architecture is a need to transmit contents and to seek the



SECCIÓN A-A'



SECCIÓN B-B'



SECCIÓN C-C'



0 10 20 30 40 50 m.

Campus universitario de la Universidad de Valladolid Segovia, España, 2011-19

Campus of Valladolid University, Segovia, Spain, 2011-19

users' sympathy. Constructing a library and seeing people feeling at ease, experiencing the meaning of the place from meditation, deep thought and contemplation; constructing a church and seeing people thrilled when entering, this is an architect's job. This is what justifies our work. Our job is not to express our subjectivity of a person who projects, but a collective art addressed to the community.

A.G.B., J.G.B.: The UVA Campus, in Segovia, is one of your last projects. A complex building with a strong urban presence and a spatial setup in which the section is really efficiently defining.

J.I.L.: This is a project I undertook with Ricardo Sanchez, his first sketches are the ones that we developed. He kept the closest eye to the developing of the project and the project management.

The Project is very space focused. Even though Segovia is a very attractive city, the setting for the building was not so. The project is very an inward one, a fragment of urban fabric, as in Troyes. But if in Troyes we performed an urban exercise with streets, building exteriors and interiors, as in a small village; here we developed an interior city. There is a covered square, there is a street, always following this spatial sequence, but both interior. The building overlooks uncovered closed interior patios. The entrance is intense. The exterior of the building is discreet and opaque, but with an urban appetite to be a continuum of the impersonal, conventional surroundings.

The cross section is a very important graphic resource to work out the project. There are projects in which cross sections are far more important than elevations. In these projects the idea of promenade, the sequence, is very present. The spatial and the urban spaces

decanto a mi manera esas experiencias conocidas.

A.G.B., J.G.B.: El usuario está muy presente en tu obra. Todo está al servicio de la búsqueda de la empatía del sujeto.

J.I.L.: A mí me parece muy importante. Eso es lo que justifica la existencia de la arquitectura. Hoy en día la arquitectura se encuentra en una disyuntiva entre la expresión subjetiva de los archi-stars, que a mi modo de ver puede llevar a la destrucción de la ciudad y la banalización, y, por otro lado, los que defienden que la arquitectura ya no tiene sentido, que es algo obsoleto que se puede resolver mediante la ingeniería. Yo definiendo la arquitectura como esa necesidad de transmitir contenidos y buscar la empatía de los usuarios. El hecho de construir una biblioteca y que la gente se encuentre a gusto en ella, y palpe ese sentido del lugar, desde la reflexión, concentración, recogimiento, o que al entrar en Valdemaqueda sienta un estremecimiento. Esta es la labor de los arquitectos. Es lo que justifica nuestro trabajo. No es tanto expresarlo

A.G.B., J.G.B.: Uno de tus últimos proyectos es el Campus de la UVA en Segovia. Un edificio complejo,

con una fuerte presencia urbana y una configuración espacial donde la sección resulta altamente eficaz en su definición.

J.I.L.: Este es un proyecto elaborado también con Ricardo Sánchez. Fueron sus primeros croquis los que hemos desarrollado. Y él es el que ha estado muy al tanto del proyecto y dirección de la obra.

Es un proyecto bastante espacialista. Pese a que Segovia es una ciudad muy atractiva, la ubicación no lo era tanto. Es un proyecto bastante interior, un fragmento de tejido urbano como en Troyes. Pero si en Troyes hicimos un ejercicio urbano de calles, exteriores e interiores, como un pequeño pueblo, aquí se construye una ciudad interior. Tiene una plaza cubierta, una calle, con esa secuencia espacial, pero siempre interior. El edificio se asoma a través de los patios acotados y cerrados. La intensidad se vuelca en la entrada. Por el exterior es opaco y discreto, pero con una voluntad urbana de continuidad en un entorno poco cualificado.

La sección es un recurso gráfico importante para la resolución del proyecto. Hay proyectos en los que la sección es más importante que los alzados. En estos proyectos está presente la idea de la secuen-



mingle. I was very impressed by the University in Jyväskylä, an experience that you both and I shared, which offers a combined experience and is perceived as an only and sequential space at the same time. In Jyväskylä, in the same spatial sequence we could appreciate the Bergamo stairway quote; but in this case bound to the spaces along the entrance. The campus in Segovia is at the same time a building and a fragment of urban fabric, it is a similar idea to the one that we can appreciate in the Asplund cemetery in Stockholm. The same sequence appears in both cases above the order hierarchy.

In Segovia, the final cross section shows that spatial sequence, and I would like to think that people appreciate the passing of time, and not only in its path.

A.G.B., J.G.B.: All these speak of a way of doing; of a heterodoxy turned into a kind of orthodoxy, but always from the very discipline of architecture nestle by the passing of time.

J.I.L.: Yes. I would say that it is a contemporary way of seeing Architecture, a Modern way, as in the 20th century. I have already talked about the loss of order, the idea of buildings imbrication in the urban fabric. In Schinkel we can appreciate this very view of the city of Berlin, a piecemeal city with a series of landmarks as fragments





of the city. To me, Architects in these cases maintain, even if they have lost all-city-embracing control of the city, a certain control which arises from Architecture works. This is what I try to put forward with my projects.

A.G.B., J.G.B.: Your graphic data (sketches, elevations, floor plans, perspectives...) are a faithful anticipation of the real construction. They represent the bunch of ideas we have tried to explore in this chat: the fragment, materiality, sympathy and the city.

J.I.L.: The sketches are quite complete with of information, in which you can appreciate all the elements that may need to be adjusted later. In our kitchen, we put all the ingredients in the pot at the same time; we do not cook the different ingredients apart. The broth is a reduction of all the essences. I cannot see myself working on something and not putting all the elements at the same time, as a final piece of work. We later, change and try to refine and improve things. From the very first sketch I have to imagine and decide on the pavement, the section, the volume... all at the same time together with the context, the material, the form...

A.G.B., J.G.B.: This position of yours is far from drawn experiments of simple content and laden with a certain degree of infantilism which lead to the decay of the values that Architecture has consolidated with time.

J.I.L.: Infantilism has much to do with contemporary culture, which is becoming more and more so. Culture has lost intensity and maturity; it is becoming simpler. I can't but think of some of the things that happened in Late Antiquity when, amongst other reasons and because of the Migration Period, culture became lethargic. I believe we have returned to basics, but in this case to a full of technology basics. It is as if Architecture had to make use of striking, easy (to understand), to taste developed images... so they can reach more people. This criticism may sound a bit elitist, but what is happening is very distressing.

A.G.B., J.G.B.: What are, in your opinion, the differences between the drawn architecture of the 80s and what we now refer to as the architecture of image?

J.I.L.: It is more of the same, but with different technologies: some time ago, in the 80s, drawn architecture was artisanal, now it uses computerized means. We have gained

cia, de la promenade. Se identifica el espacio secuencial con el espacio urbano. A mí me impresiona mucho, una experiencia conjunta, la Universidad de Jyväskylä, que se percibe como un espacio único y secuencial. Dentro de la misma secuencia estaba la cita de la escalera de la plaza de Bérgamo, pero encadenada con los espacios que se recorren desde la entrada. El Campus de Segovia es un edificio que al mismo tiempo es un fragmento de tejido urbano, similar a la idea que aparece en el cementerio de Estocolmo de Asplund. La secuencia aparece en ambos casos frente a la jerarquía del orden.

En Segovia la sección definitiva muestra esa secuencia espacial, y me gusta pensar que en ella se percibe el tiempo, no solo en su recorrido.

A.G.B., J.G.B.: Todo esto habla de una manera de hacer. De una heterodoxia convertida en suerte de ortodoxia, pero siempre desde la disciplina misma de la Arquitectura decantada a lo largo del tiempo.

J.I.L.: Sí. Yo diría que es una manera contemporánea de ver la arquitectura, pero no como se entendería ahora por moderno, sino en el sentido que se le daba en el siglo xx. He comentado la pérdida del orden, la idea de la imbricación de los edificios en referencia a lo urbano. En Schinkel se puede apreciar esta visión de la ciudad de Berlín, una ciudad por partes, con una serie de hitos, unos objetos como fragmentos de ciudad. Creo que en estos casos el arquitecto, aunque haya perdido la capacidad del control global sobre la ciudad, mantiene un cierto control que se establece desde la obra de arquitectura. Esta es la manera que intento plantear mis obras.

A.G.B., J.G.B.: Tus documentos gráficos (croquis, alzados, plantas, perspectivas...) anticipan de una manera fiel la realidad construida. Representan el conjunto de las ideas de esta charla, el fragmento, materialidad, empatía, la ciudad.

J.I.L.: Los croquis son bastante completos. Con mucha información, en el que están todos los componentes, aunque luego se deben ir ajustando. En nuestra cocina, entran todos los ingredientes en el puchero de una vez. No es una cocina en la que se cocine por partes. El caldo es la reducción o esencialización de todo ello. No puedo imaginarme trabajando si no puedo poner todos los elementos a la vez, como un hecho acabado. Luego vamos tamizando, variando o cambiando. Desde el primer croquis tengo que imaginar el pavimento, la sección, el volumen... todo a la vez. Al mismo tiempo que el contexto, material y forma....

A.G.B., J.G.B.: Esta posición se aparta de experimentos dibujados y de contenidos simples, cargados de cierto infantilismo, que conducen a la disolución de valores que la arquitectura ha sedimentado con el paso del tiempo.

J.I.L.: Lo del infantilismo tiene relación con la cultura contemporánea, que cada vez lo es más. La cultura ha perdido intensidad o madurez. Se está simplificando. Me recuerda quizás a ciertos hechos que se produjeron en la Tardo Antigüedad, cuando, entre otras cosas, a causa de diversas invasiones bárbaras se aletargó la cultura. Creo que hemos vuelto a lo básico pero tecnologizado. Parece como si la arquitectura tuviera que recurrir a las imágenes sorprendentes, fáciles, a criterios de gusto...



Libro: *La memoria de orden*. Abada, 2013
 Book: *Memory of Order*. Abada, 2013



para llegar a más gente. Esta crítica puede sonar a elitista, y en cierto modo lo es, pero resulta muy alarmante lo que se está produciendo.

A.G.B., J.G.B.: ¿Qué coincidencias o diferencias encuentras entre las arquitecturas dibujadas de los ochenta y la arquitectura llamada de la imagen actual?

J.I.L.: Es más de lo mismo, pero con diferentes tecnologías, antes artesanales y ahora con medios informáticos. Se ha ganado en sofisticación técnica, pero no intelectual. Como si la sofisticación técnica fuera inversamente proporcional a la intelectual. Lo que diferencia francamente la arquitectura frente a la música, es que la música puede ser más fácilmente percibida y emocionar a todo el mundo. La arquitectura siempre ha requerido un esfuerzo intelectual mayor, de conocimiento del oficio, de historia, proporciones, materiales... Creo que no debemos de caer en el error de percibir la arquitectura de forma primaria e inmediata.

A.G.B., J.G.B.: Tu larga trayectoria docente en SS, VA y M se ha visto completada con diversas estancias internacionales, la última este curso pasado en Lausana. Para terminar ¿qué características diferenciales destacarías entre la condición actual de profesor y la de maestro?

J.I.L.: Después de muchos años he llegado a la conclusión que yo no tengo demasiada vocación docente. Por mi personalidad no me siento inclinado a comunicarme bien con todo el mundo y no creo que tenga una capacidad de transmitir mis pensamientos a mucha gente. Esto me hace pensar que no tengo una gran vocación. Siempre he tenido una necesidad de dar clase, para

esforzarme y aprender. No me considero un maestro, pues no he generado un grupo de discípulos a los que he transmitido mis ideas. Quizá sea a través de mi obra como puedo aportar valores con cierto carácter general de los que otros puedan llegar a apropiarse.

A.G.B., J.G.B.: No estamos de acuerdo en lo que dices. A los maestros, como dice Carlos Martí, uno los escoge. Por lo tanto existen los maestros lejanos, que te interpelan. No te guían sino que te interpelan. Muy probablemente para una generación, en la que nos incluimos, tu sí eres un maestro que interpela. Por lo tanto esa condición de maestro en ti está presente.

J.I.L.: Sí, pero será siempre a través de mis escritos y proyectos. Es desde allí donde pienso que he podido o puedo todavía, ejercer una cierta influencia. Por otra parte siempre he creído que la arquitectura se aprende, no se enseña y, por tanto que los verdaderos maestros son los libros y los proyectos. Creo que eso es lo que puede verdaderamente transmitirse y permanecer de la obra de un arquitecto.

A.G.B., J.G.B.: Gracias.

technical sophistication, but we have not gained in intellectual sophistication; as if the technical one were inversely proportional to the intellectual one. Frankly, what makes Architecture different to music is, that music can be more easily perceived and so touch everybody. Architecture has always been more intellectually demanding, you need to know the skills, you need to know about History, proportions, materials... I don't think we should fall into the trap of seizing Architecture in a primal and immediate way, without a further reflection.

A.G.B., J.G.B.: Your long career as a professor in San Sebastián, Valladolid and Madrid, has been complemented by your acting as a visiting professor in different Institutes: Venice, London, Princeton, Pamplona... and finally this past year in Lausanne. And now our last question: what are, in your opinion, the distinguishing and specific attributes of the current professor and master?

J.I.L.: After long years I have come to the conclusion that my teaching vocation is not that big. Because of my personality, I do not see myself as someone who tends to communicate well with everybody, I do not think I can transmit my ideas to many people. This makes me believe my vocation is not that big; I could never resist the urge to teach so I could strive and learn. I do not see myself as a master, I have never had a group of disciples to whom transmit my ideas. Perhaps it is through my work that I can contribute with some general values others may later seize.

A.G.B., J.G.B.: We do not agree with this, as Carlos Martí states, we select our masters; so, there are not distant masters who examine you. They do not guide you, but they challenge you. Probably and for a generation, which is ours, you are the master who challenges and leads. We believe this master status is very present in you.

J.I.L.: Yes, that is true, but it will always be through my projects and my writings. It is from those that I may have or still will exert some influence. Nevertheless, I have always been of the opinion that Architecture is something that you learn, that it cannot be taught; so the real masters are the books and the projects. I believe those are the only things that can really be transmitted and the only things to remain of an architect's work.

A.G.B., J.G.B.: Thank you