

***DISCURSO DE RECEPCIÓN COMO  
ACADÉMICO NUMERARIO DEL  
ILMO. SR. Dr. ANTONIO CRUZ VILLALÓN***

***Palabras de la presidenta***

Excmo. Sr. Teniente de Hermano Mayor de la Real Maestranza de Caballería,  
Excmo. Sr. D. Rafael Atienza. Vicedirector de la Real Academia Sevillana de  
Buenas Letras,

D. José María Mantilla de los Ríos, Gestor Cultural de la Fundación Cajasol  
D<sup>a</sup> Cristina Murillo Fuentes. Decana del Colegio de Arquitectos de Sevilla,  
Excmos. e Ilmos. Sres. Académicos,  
Sras. y Sres.:

Esta Real Academia abre hoy sus puertas en Sesión Pública y Solemne para recibir como Académico Numerario al Excmo. Sr. D. Antonio Cruz Villalón que ocupará el sillón número veintidós, vacante tras el fallecimiento del que fuera Académico Numerario de esta Real Corporación el insigne y recordado arquitecto Ilmo. Sr. D. Aurelio Gómez de Terreros Sánchez.

Este sillón estuvo ocupado anteriormente, por los ilustres arquitectos Aurelio Gómez Millán, Mariano González Rojas, Juan Talavera de la Vega, Francisco Ortiz Santaella, Manuel Villar y Bailly, Eduardo García Pérez, Manuel Portillo de Ávila, José de la Coba y Manuel Bayo, primer académico que ocupó este sillón número 22, en el año 1850.

Es un orgullo para esta Real Institución contar entre sus académicos

con una persona con tanto prestigio en el mundo de la arquitectura, es decir, el contenedor del arte, pues la pintura y la escultura quedan integradas en las obras arquitectónicas. Hoy el nombre de Antonio Cruz Villalón quedará escrito en las páginas de la historia de esta Academia, por su arte, su talento y su gran humanidad, que le hace ser una gran persona además de un gran artista. Particularmente, es su sentido innovador, el que le ha hecho traspasar la frontera con obras de gran significación, donde ha obtenido numerosos premios que nos han llenado de orgullo a todos los sevillanos.

Todos deseamos que su colaboración en esta Academia sea un bien para todos nosotros y que sus obras sigan embelleciendo, prestigiando y glorificando a esta ciudad llena de arte que es Sevilla.

El Secretario General Ilmo. Sr. D. Fernando Fernández Gómez dará lectura al extracto del Acta de nombramiento como Académico Numerario de la Sección de Arquitectura del Sr. Cruz Villalón.

### ***Nombramiento como Académico Numerario del Ilmo. Sr. Dr. Antonio Cruz Villalón***

Según consta en el libro de Actas de esta Real Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría, en su sesión plenaria del día 21 de febrero del año 2017, se acordó nombrar Académico Numerario al Excmo. Sr. Dr. Arquitecto D. Antonio Cruz Villalón, en atención a los méritos contraídos en el ejercicio de su profesión, con obras que han merecido el reconocimiento internacional y que quedarán para el futuro como monumentos emblemáticos de la Arquitectura de nuestro tiempo.

De todo lo cual, como Secretario General, doy fe.

Dado en Sevilla, a 30 de octubre del año 2018.

***DISCURSO DE RECEPCIÓN COMO  
ACADÉMICO NUMERARIO DEL  
Dr. ANTONIO CRUZ VILLALÓN***

***Los edificios en el tiempo***

Excelentísima Señora Presidente,  
Excelentísimos e Ilustrísimos Señores Académicos,  
querida familia,  
queridos amigos,  
Señoras y Señores

Ha sido para mi un honor, durante algún tiempo pospuesto, aceptar el nombramiento como Académico de esta Real Academia de Bellas Artes de “Santa Isabel de Hungría”.

No voy a demorarme en recordarles la importancia ni la antigüedad de esta Real Academia, cuyos más antiguos orígenes se remontan a la fundación, en enero de 1660, de la Academia del Arte de la Pintura por Bartolomé Esteban Murillo, Francisco de Herrera el Mozo y Juan Valdés Leal.

A la vista de estos nombres es fácil imaginar el honor y la responsabilidad que se siente al ser elegido para ocupar una plaza como académico numerario.

La Academia ha desarrollado, y lo sigue haciendo, un muy importante papel en la vida cultural de nuestra ciudad. Su opinión sobre todo lo relacionado con las Bellas Artes es oída y tenida en cuenta en todos los temas que suscitan el interés de la ciudadanía.

Desde ese punto de vista, más que el honor del nombramiento, viene

en estos momentos a mi pensamiento la responsabilidad que acepto al ser corresponsable, a partir de hoy, de las manifestaciones que la Academia haga públicas.

### **Elogio necrológico de Aurelio Gómez de Terreros**

Vengo a suceder en el usufructo de la medalla académica al arquitecto D. Aurelio Gómez de Terreros y debo y quiero hacer mención de su figura y lo que ha significado en la arquitectura de nuestra ciudad, no solo como profesional sino también como docente en la Escuela Superior de Arquitectura de Sevilla. Múltiples son los lazos que me han unido a Aurelio Gómez de Terreros y no es el menor de ellos la cercana amistad que mantenía con mi padre, fruto de la cual fue la especial atención que me prestó cuando yo era un simple estudiante y él director de la escuela de arquitectura. Mi padre pudo a través de la amistad que le unía a Aurelio tener información de primera mano de mi evolución como alumno de la escuela, tanto desde el punto de vista puramente académico como de tantos otros aspectos personales que configuran la formación de un joven estudiante aspirante al título de arquitecto.

Asimismo, tuve relación con Aurelio como catedrático de materiales de la construcción, cursé su curso en el segundo año de la carrera. Ejercía esta función con una equilibrada mezcla de conocimientos y humor del que los que fuimos sus alumnos guardamos siempre un vivo recuerdo.

De su actividad como arquitecto en ejercicio han quedado significadas muestras en nuestra ciudad, siendo de destacar entre ellas su labor como arquitecto encargado del mantenimiento y cuidado de la Plaza de Toros de la Real Maestranza de Caballería de Sevilla. Seguramente uno de los edificios mejor conservados de la ciudad al unirse a su calidad arquitectónica y monumental el hecho de no haber perdido la función para la que fue edificado y la importancia que esta función mantiene en la vida cultural y social de nuestra ciudad.

Me resulta curioso recordar que hace ya bastante tiempo Aurelio me llamó para proponerme si me gustaría cubrir una vacante que se había producido en la Academia. Yo en aquel momento pensé que no era aun el momento de aceptar su ofrecimiento y decliné su invitación. Hoy puedo decir que finalmente he aceptado su ofrecimiento de hace tiempo y que trataré de cubrir su vacante con lo mejor de mí mismo.

**Introducción y justificación del discurso.**

Permítanme que antes de entrar en el contenido expositivo de este discurso haga una reflexión sobre como entiendo yo la figura del académico de Bellas Artes, el sentido del discurso de aceptación del nombramiento, las dudas que para mí ha supuesto su redacción y como he tratado de resolverlas.

Esta academia nace como un lugar para enseñar la práctica del dibujo y la pintura. A lo largo del tiempo se transforma en la unión de profesionales de las Bellas Artes que al mismo tiempo que han demostrado su maestría en la práctica de éstas, han sido capaces de desarrollar un conocimiento teórico, un cuerpo de pensamiento sobre la actividad que desarrollan; en fin, no se han limitado solo al ejercicio de las Bellas Artes sino que también han teorizado sobre la actividad que desarrollan.

Bien es cierto que puedo presentarme ante ustedes con una obra de arquitectura extensa y que he recibido los máximos reconocimientos, no voy a ser humilde en este aspecto. Sin embargo, en el otro aspecto, en el que se refiere a la producción académica, teórica o crítica, me presento ante ustedes “ligero de equipaje”. De ahí las dudas sobre como abordar la redacción del presente discurso y también el tiempo relativamente largo transcurrido desde mi elección hasta el día de hoy.

Es evidente que no he sido elegido como académico por mis escritos o estudios o investigaciones, sino exclusivamente por los edificios que he realizado, o mejor dicho hemos realizado. Y digo hemos porque la totalidad de mi actividad como arquitecto la he desarrollado juntamente con mi socio Antonio Ortiz y es por ello que este nombramiento podría haber recaído con iguales méritos en su persona como lo ha hecho en la mía. Quede claro que todos los edificios a los que en mi discurso de hoy me referiré, han sido proyectados juntamente con él. Si la Academia ha entendido que mis méritos como arquitecto que proyecta y construye edificios son suficientes para proponerme ocupar un sillón en ella, yo lo acepto de buen grado y espero poder aportar a ella mi experiencia y criterio.

Ante la posibilidad de hacer un discurso que recogiera cuales son los principios sobre los que se ha desarrollado nuestra práctica profesional, les diré que siempre nos hemos negado a hacer un texto de autodefinition que casi obligatoriamente aparece en las presentaciones de las oficinas de arquitectura y que enfáticamente suele denominarse “Filosofía”. No encontrarán nada parecido en nuestro caso. No voy por tanto a traicionarnos a estas alturas redactando un texto que siempre tendría un mucho de impostura. Solemos decir que para nosotros lo importante es “descubrir cuál es la oportunidad que

cada nuevo proyecto trae oculta”. No existen “a priori” en nuestra obra y no voy por tanto a inventarlos yo ahora.

Pensando en otra posibilidad observo que el Reglamento de la Real Academia de Bellas Artes de “Santa Isabel de Hungría” en el artículo 2º y refiriéndose a los fines de la Academia se dice textualmente:

*Párrafo 6º.* Dirigir a las autoridades competentes, corporaciones, entidades oficiales y particulares, etc., propuestas encaminadas a la promoción de las Bellas Artes en todas sus manifestaciones y la protección de quienes las profesen o posean aptitudes para cultivarlas.

Entre los fines de la Academia está pues el manifestarse públicamente, sea dirigiéndose a las autoridades competentes o a la opinión pública en general sobre cualquier tema relacionado con las Bellas Artes y lógicamente en particular sobre las intervenciones que en los monumentos o edificios de interés están en curso de realizarse, y es en este punto en el que me gustaría centrar mi intervención.

Seguramente el futuro de la arquitectura sea la remodelación y puesta en valor del patrimonio arquitectónico existente. Quizás llegará un momento en que todo lo construido será casi suficiente para las necesidades de la población y el trabajo del sector de la construcción consista prioritariamente en la adaptación y mejora de lo ya existente. Las obras de nueva planta serán una minoría. Es por ello que cada vez es de mayor importancia que sepamos como debemos actuar sobre este patrimonio, tanto desde el punto de vista técnico como cultural.

Desde este punto de vista se echa de menos que en las escuelas de arquitectura existan cátedras ocupadas de esta materia. Cierto es que desde siempre han existido las cátedras de historia de la arquitectura, pero no las que tratan de cómo intervenir en el patrimonio.

Por todo esto, me pareció oportuno que mi discurso versara sobre este tema, de manera que pudiera ser entendido como una declaración de actitud, como una explicación de cuál es mi pensamiento ante este tema que, por otra parte, está tantas veces presente en la controversia ciudadana.

A lo largo de nuestra práctica profesional hemos tenido la oportunidad de realizar múltiples adaptaciones de edificios, quizás nos ha llevado a esto más el azar que una decisión vocacional, pero la realidad es que ha sido así.

Me van a permitir que les haga una enumeración no exhaustiva de las

obras que hemos realizado interviniendo sobre una edificación ya existente con independencia de su mayor o menor valor monumental. Todas ellas están unidas por el hecho de no ser edificaciones de nueva planta y en la mayoría de los casos sobre edificios con valor histórico.

- Adaptación de la Casa de las Cadenas de Cádiz para Archivos Históricos.
- Adaptación de los Antiguos Juzgados de Sevilla para Archivos Históricos.
- Intervención en el Baluarte de la Candelaria en Cádiz para Museo del Mar.
- Ampliación del Ayuntamiento de Ceuta
- Reforma de casa palacio en calle San José de Sevilla para sede de la Consejería de Cultura
- Adaptación del cuartel de la Puerta de la Carne de Sevilla para Diputación provincial
- Transformación de una nave de Hytasa en edificios de la Junta de Andalucía
- Ampliación de la Estación Central de Basilea, Suiza.
- Remodelación para viviendas de edificio de Hilaturas en Sabadell.
- Remodelación del Rijksmuseum. Amsterdam
- Remodelación para Instituto de Restauración de obras de arte. Amsterdam
- Hotel Ambassade. Amsterdam.
- Hotel Mercer. Sevilla
- Hotel Kivir. Sevilla
- Hasta el nuevo estadio Metropolitano del Atlético de Madrid en una remodelación y ampliación de una antigua obra nuestra. Y hubiera podido ser objeto de este discurso.

He elegido de entre todas ellas tres intervenciones sobre edificios que están considerados monumentos y en los que hemos debido realizar modificaciones de importancia, bien sea debido al cambio de uso, como en el caso del Baluarte de la Candelaria en Cádiz, que de su uso militar debía pasar a contener el Museo del Mar. Bien edificios que aun manteniendo su uso original, la Estación de Trenes de Basilea, Suiza, o el Rijksmuseum de Amsterdam, la adecuación a las actuales maneras de entender una estación de ferrocarril o un gran museo han hecho necesario realizar intervenciones de cierta importancia sobre los edificios existentes.

Creo que la explicación de estos tres proyectos, refiriéndome a sus orígenes e historia, a sus valores arquitectónicos, al problema que planteaban los nuevos usos y la explicación de la solución adoptada, es la mejor manera de explicar cuál es mi manera de abordar estos proyectos de intervenciones sobre edificios. Mejor que establecer los principios sobre los que trabajamos es exponer los resultados y que sean estos los que justifiquen los principios y el método, si es que existe un método que sea aplicable a todos los casos, cosa de lo que dudo mucho.

Vayamos pues:

### **Adaptación del Baluarte de la Candelaria para Museo del Mar. Cádiz.**

Los primeros datos que se tienen del Baluarte de la Candelaria se remontan a 1672, cuando, por iniciativa del gobernador de la Plaza Diego Caballero de Illecas, se realizan las construcciones para albergar las baterías de artillería destinadas a la defensa de los ataques marítimos a la ciudad de Cádiz. Posteriormente se debieron levantar otras edificaciones, en primer lugar una aislada, que a veces se ha denominado polvorín y otras cuerpo de guardia, y más tarde se realizan las edificaciones que cierran o separan el conjunto militar de la ciudad de Cádiz.

Las primeras edificaciones tienen una construcción de bóvedas muy resistentes, pensadas para albergar piezas de artillería y resistir los posibles ataques desde el mar, en tanto que las últimas, las que separan el conjunto militar de la ciudad, son ya más ligeras, pensadas para albergar usos de acuartelamiento, y están realizadas en un lenguaje más culto, más arquitectónico, con la búsqueda de cierto orden y simetrías en sus huecos.

Así, el conjunto sobre el que se nos encargó realizar un museo del mar se trataba de una serie de edificaciones de distintas épocas y estilos y sin una voluntad de constituir una unidad ordenada desde el punto de vista arquitectónico. Se trataba pues de un conjunto típicamente militar en el que los problemas funcionales de defensa del mar y cierre hacia la ciudad priman sobre cualquier aspecto arquitectónico. El desorden en el tipo de construcción y estilístico sería la característica más importante de las preexistencias.

Por otra parte las dimensiones en planta y altura, así como lo reducido de los huecos hacia el exterior, no hacían difícil la habilitación de los espacios existentes para salas de exposiciones del futuro museo, si bien entendíamos que faltaba un elemento de la máxima importancia en un museo y este es la organización de un recorrido, un elemento que dote de lógica a la secuencia de la visita.



En el edificio más antiguo, el que está situado en o sobre la muralla del mar, el que servía de alojamiento y protección de las piezas de artillería, se realizaron algunas modificaciones a fin de que pudieran recorrerse todas las salas sin interrupciones, y se resolvió el problema de que su cubierta tanto pudiera ser parte interna del museo como elemento de continuidad del recorrido urbano que peatonalmente pretende abarcar la totalidad de la península que contiene la ciudad histórica de Cádiz.

Por otra parte, se proyectaron una serie de cubiertas que enlazan entre sí los distintos cuerpos de edificación, permitiendo recorrer el Museo a cubierto sin perder el contacto con el jardín interior. A través de estas operaciones, se organiza todo el conjunto incorporando un nuevo orden que se superpone a la arbitrariedad con que las edificaciones existentes parecían estar dispuestas. El proyecto que se propuso y se realizó consistió en la construcción de unas pérgolas a veces adosadas a los edificios, a veces aisladas, que viene a cumplir una doble función: la primera de ellas, ordenar un recorrido de visita y que ésta pueda realizarse protegida de las inclemencias del tiempo; la segunda es modificar la imagen del edificio o bien dotarla de un nuevo elemento, estas cubiertas, realizadas todas ellas con elementos de color blanco, sean el hormigón, las carpinterías de madera o el material de la cubierta. Va a ser el responsable de unificar el conjunto antes heterogéneo y expresara de alguna manera el cambio producido en el edificio que ha pasado de ser de uso militar a cultural.

Las nuevas cubiertas se colocan junto, y en algunos casos sobre, el edificio existente sin modificarlo pero generando una nueva unidad constituida por dos momentos edificatorios, el preexistente y la nueva intervención. El carácter de estas cubiertas les permite yuxtaponerse a los edificios existentes y, de otra parte, hacer de la vegetación y de las transparencias que se producen el argumento de la nueva imagen que el Museo debe ofrecer a la ciudad.

### **Ampliación de la Estación de Ferrocarril de Basilea. Suiza**

Basilea en español, Basel en alemán, Bale en francés, las ciudades cambian de nombre según en que lengua hablamos, es una ciudad situada al norte de Suiza y próxima a las fronteras con Francia y Alemania. Esta situación de ciudad casi en tres países diferentes es significativa de la idiosincrasia suiza, país que sin pertenecer a la comunidad europea es en el que más se siente esta nueva unidad. Su aeropuerto está situado en Francia y la estación a la que ahora vamos a referirnos incluye en ella dos estaciones de trenes, la suiza y la francesa.

El edificio original de la estación suiza se completó en 1907, siendo sus autores los arquitectos Emmil Faesch y Emmanuel la Roche.

El edificio, de gusto francés, se presenta a la ciudad con una fachada que recuerda a tantas otras estaciones de ese momento, con la típica vidriera cerrando un espacio abovedado pero con un cierto equívoco, ya que lo que parece ser el típico hall de trenes de una estación. Término, se trata en este caso tan solo del hall de pasajeros, ya que en esta ocasión es una estación colocada lateralmente en las vías pasantes y no existe por tanto el mencionado hall de trenes. Toda la circulación de pasajeros hacia los distintos andenes se realiza a través de un túnel que al mismo tiempo comunicaba con la zona sur de la ciudad, pero presentando a ésta una modestísima fachada, prácticamente una especie de boca de metro.

El objeto del concurso que se convocó para la ampliación y modernización de la estación era múltiple: realizar una pasarela sobre las vías que mejorase las condiciones de acceso a las distintas plataformas con medios mecánicos de elevación, escaleras y ascensores. Dotar a la estación de los espacios comerciales de que carecía y mejorar la conexión entre la parte norte y sur de la ciudad. De hecho la nueva pasarela está abierta las 24 horas del día, siendo casi una calle de la ciudad o un puente peatonal sobre las vías de la estación. El edificio existente además de la zona construida en piedra en la que el hall de pasajeros era la pieza principal, estaba, y está, dotado de una serie de marquesinas de acero y vidrio para cubrir los andenes. Toda ella está declarada monumento y la nueva pasarela debía adosarse a las marquesinas ya existentes, con el consiguiente problema de yuxtaposición.

Este problema, entre otros, nos llevaría a adoptar una sección para la cubierta de la pasarela de geometría muy compleja para adaptarnos a las distintas alturas necesarias según las distintas zonas de la pasarela, yuxtaponiéndose a las marquesinas existentes sin casi modificarlas pero también sin la más mínima continuidad estilística. Dos arquitecturas de acero y vidrio, es decir, que comparten material, pero con dos lenguajes distintos entre sí.

La inclinación de los paños de la cubierta -quebrados hasta definir un perfil casi topográfico- proporciona a cada uso una altura específica, facilitando el acuerdo con las marquesinas existentes sobre los andenes. Con este gesto se mantiene la continuidad de la secuencia espacial, transversal al tránsito de viajeros que caracteriza el proyecto y que culmina en un importante volumen de cabecera en el lado opuesto del vestíbulo existente y en una nueva plaza sobre un aparcamiento subterráneo.

La construcción hubo de hacerse sin interrumpir el normal funcio-

namiento de la estación. Para ello se realizó un encofrado en el extremo sur de la plataforma, sobre el se iba hormigonando una losa de hormigón para posteriormente desplazarla sobre los andenes a un ritmo de un andén cada tres semanas, los pilares sobre los andenes debían igualmente construirse de manera seriada. Esta operación, como ustedes pueden entender, precisó de los más sofisticados medios técnicos y de una precisión que no es extraño encontrar en un país que tradicionalmente se ha dedicado a la fabricación de relojes de precisión.

Una vez finalizada esta losa de hormigón y sobre ella, con unas técnicas constructivas distintas, acero y vidrio, se construyeron las paredes y la cubierta con aquella geometría compleja y quebrada que nos había permitido resolver los distintos problemas que a lo largo de los doscientos metros de longitud de la pasarela se presentaban.

La sección compleja va a ser el elemento formal responsable de la nueva imagen ciudadana de la estación y de la fachada a la zona sur de la ciudad que, ahora sí, adquiere la importancia debida y de la que antes carecía.

Pero el momento del proyecto que más me interesa destacar hoy para los fines de esta intervención, es la manera como la pasarela se une al antiguo hall de pasajeros. Este espacio que como al inicio mencioné es el responsable de la imagen urbana del edificio desde la plaza de acceso, se encontraba entre los elementos protegidos por su carácter monumental y es seguramente el espacio más interesante de la primitiva estación.

En tanto la mayoría de las otras propuestas del concurso mantuvieron este hall inalterado y colocaron los sistemas de elevación a la nueva pasarela en el andén número 1 anejo al hall, de anchura suficiente para este fin, nosotros entendimos que conservar este espacio no era solo un problema formal, sino que también significaba conservar su funcionalidad y que por tanto debería ser el espacio de acceso a la nueva pasarela. Para ello fue necesario realizar demoliciones de importancia en toda la fachada sur del hall que permitieran que las escaleras mecánicas de la pasarela desembocaran directamente al hall histórico.

Lógicamente esa solución debió ser bien explicada y justificada no solo con el Denkmalpflege, institución oficial encargada de la preservación de los monumentos, sino también con asociaciones privadas de la ciudad que se ocupan de este mismo tema. A pesar de que para algunos este proyecto pueda resultar en algunos aspectos una intervención excesiva en un edificio declarado monumento, el proyecto tras ser presentado y explicado a las distintas asociaciones, fue finalmente muy bien considerado e incluso premiado por

una asociación privada que trabaja en la defensa de la preservación de los monumentos arquitectónicos denominada Heimatschutz, que podría traducirse como defensa del hogar o defensa de la patria.

### **Remodelación del Rijksmuseum. Amsterdam.**

Institución fundada en 1880. Inicialmente se instaló en Huis Ten Bosch cerca de La Haya, en el Palacio de Frederik Hendrik y exhibía la colección de los estatuders holandeses, éstos eran cargos políticos de las antiguas provincias del norte de los Países Bajos, que conllevaban funciones ejecutivas. Miembros de la Casa de Orange-Nassau fueron estatuders desde 1559 hasta 1815 en que Guillermo I pasó a ser el primer rey de los Países Bajos.

En 1808 el museo se traslada a Amsterdam por orden del rey Luis Napoleón, hermano del emperador, y se instala en varias salas del Palacio Real, inicialmente incluye tan solo las obras procedentes de la sede de La Haya, pero posteriormente incorpora múltiples obras de gran calidad entre ellas la “Ronda Nocturna” la mas famosa obra de Rembrandt. Durante todo el siglo XIX cambia varias veces de ubicación y se amplía la colección. A finales del siglo XIX se realizan varios concursos para la construcción de su sede permanente, finalmente se elige el proyecto presentado por el arquitecto Pieter Cuypers que tras su periodo de construcción se inaugura en 1885.

En aquel momento el edificio se encontraba en el límite sur de la ciudad y fue concebido, al mismo tiempo que como sede del Museo Nacional, como puerta de acceso hacia el nuevo desarrollo hacia el sur que la ciudad de Amsterdam entonces experimentaba. El pasaje que se proyectó a través del edificio era el inicio de una ordenación en tridente de toda esta nueva zona de la ciudad y a través de él transcurría todo el tráfico tanto peatonal como rodado hacia el sur de la ciudad.

Cuypers, arquitecto educado en la academia francesa, ordena el edificio alrededor de dos grandes patios colocados a ambos lados del mencionado pasaje, con lo que surge el problema de no encontrar el lugar adecuado para situar la entrada al edificio y la escalera principal que, lógicamente y según las reglas académicas, debían encontrarse en el eje de simetría del edificio, pero éste estaba ya ocupado por el pasaje. Se barajaron dos posibilidades como está históricamente documentado en planos, la primera solución consistía en realizar las entradas desde los patios con una puerta en cada uno de ellos que conducirían a las escaleras situadas en fachada, o bien, como finalmente se decidió, colocar dos puertas simétricas en la fachada norte que conducirían a sendas escaleras, reservando los patios como zonas expositivas. Más adelante

veremos como en la modificación que hemos realizado se vuelve en cierta forma a la solución deseada.

El uso museístico ha tenido que pagar un precio extraordinariamente elevado por el papel urbano del edificio como elemento de conexión entre la entonces ciudad existente –al norte- y los nuevos desarrollos hacia el sur. El pasaje, prácticamente una calle, atraviesa el edificio de norte a sur dividiéndolo en dos partes, obligando al museo a tener dos entradas – ambas hacia el norte- y dos escaleras principales, y ocasionando que sólo en planta principal se encuentren conectadas las zonas este y oeste en que el edificio queda dividido por el pasaje en sus dos plantas inferiores.

Por otra parte, el museo presentaba las carencias habituales de los museos alojados en edificios construidos a final de siglo XIX, es decir, la falta de un hall de dimensiones adecuadas para albergar el aumento constante del número de visitantes y de todos aquellos otros servicios hoy imprescindibles, como áreas de información, tienda, cafetería, auditorio, etc.

Sobre el edificio, además, se había ido interviniendo en múltiples ocasiones a lo largo del pasado siglo: las necesidades de espacio expositivo habían llevado a edificar en los patios del edificio original, lo que había provocado una carencia total de luz natural en todo el museo en general y en el pasaje en particular, se habían dividido muchas de las grandes salas proyectadas por Cuypers y convertido el recorrido del museo en una experiencia laberíntica en la que el visitante carecía de cualquier dato sobre su posición en el edificio. El edificio a finales del pasado siglo precisaba de una profunda renovación. Ya se habían realizado importantes modificaciones en El Louvre, El Prado y El British. El Rijks era así el último gran museo europeo que abordaba el problema de su necesaria renovación.

El lema del concurso que se planteó en 2001 y al que fuimos invitados a participar un total de diez estudios, cinco holandeses y cinco europeos, era “forward with Cuypers”. Es decir, “hacia adelante con Cuypers”. Se trataba de, al mismo tiempo que recuperar el edificio original que había sido maltratado durante todo el siglo XX debido, entre otras cosas, al carácter de contenedores neutros que entonces se consideraba debían ser los museos, solucionar los problemas y el programa de un museo del siglo XXI, es decir, aquellos elementos de los que, como ya queda dicho, el edificio original carecía: amplio hall de entrada, zonas de información, tickets y guardarropas, cafetería, tienda, auditorios, etc, es decir, todos aquellos espacios necesarios para un museo del siglo XXI con independencia de los estrictamente expositivos.

La intervención que propusimos sobre el edificio consistía, por un

lado, en abrir una nueva y única entrada al museo ocupando para ello la nave central del pasaje y por otro, en liberar los patios y los espacios expositivos, recuperando hasta cierto punto su estado original o al menos sus dimensiones.

Si bien el primero de los propósitos no pudo ser llevado a término al tropezar con la radical oposición de las asociaciones de ciclistas que se negaban a abandonar la posición central que ocupaban en el pasaje, sí se ha llegado a generar un gran hall central al unir los patios este y oeste del edificio bajo el pasaje. El gran espacio que se genera al abrir y conectar los patios alberga todos los usos imprescindibles para recibir a los visitantes que antes mencionábamos, y constituye un digno espacio a la escala que la grandiosidad del edificio merece. Desde el pasaje se accede a este hall y desde él, se inician los recorridos hacia las zonas expositivas, enlazando con las grandes escaleras originales que mantienen su función en el recorrido principal del visitante.

En realidad, en cierta forma se trata de optar entre las dos posibilidades que Cuypers había proyectado, por la que en aquel momento fue desechada, es decir, utilizar los patios como espacios previos a la entrada a la zona expositiva, solución ésta más adecuada para el programa de necesidades de un museo actual.

Este nuevo gran hall de entrada se ha ordenado con un eje de simetría este-oeste perpendicular al eje norte-sur propuesto por Cuypers. Él estaba interesado en enfatizar la conectividad de la ciudad norte con la nueva extensión al sur en tanto que en el proyecto actual era más importante conectar las alas este y oeste del edificio que el pasaje había separado.

Las dos circulaciones, la urbana norte-sur y la interna del edificio se cruzan a distintos niveles. Esta solución no era posible con las técnicas disponibles a finales del XIX ya que implica construir bajo el nivel del agua que en Amsterdam se encuentra solo a 50 cms bajo el nivel normal de la ciudad. Se dice que para hacer un sótano en Amsterdam no necesitas un albañil sino un marinero y a veces un buzo.

En el nuevo espacio creado, se ha empleado la piedra caliza como material fundamental, una piedra de un tipo no presente en otras zonas del edificio, pero que sin embargo, permite unir lo nuevo y lo antiguo sin demasiada complacencia en la yuxtaposición o el contraste.

Los patios, con suelo levemente inclinado se conectan bajo el pasaje, y sobre cada uno de ellos se ha suspendido una estructura con misiones acústicas y de iluminación, los llamados “chandeliers”.

Estos elementos merecen que nos detengamos un poco en ellos. Son seguramente la mas importante intervención y alteración en el interior del

edificio original. Colgados de la estructura de la cubierta de los patios, de gran volumen, pero poca materia y por tanto peso, mejoran la acústica de los patios, soportan las luminarias, equipos de sonido y acusan la luz natural que desciende desde las cubiertas de vidrio. Pero al mismo tiempo contribuyen a la unidad entre ambos patios y el pasaje al generar virtualmente un techo que coincide en altura con la del pasaje. Alguien las ha llamado “jaulas metafísicas” y ha querido ver en sus elementos verticales una alusión a la arquitectura gótica que tan querida era por Pieter Cuypers. Si esto lo hicimos de manera consciente o por intuición ni nosotros lo sabemos.

Los elementos realizados en los niveles bajos, solerías, escaleras, ascensores, puertas con la piedra caliza ya mencionada y estos chandeliers son los elementos que hemos introducido en los patios primitivos, generando un nuevo espacio que es el resultado de dos arquitecturas separadas entre ellas en ciento treinta años y que a nosotros nos gustaría ver como un conjunto armónico más que como la narración de su yuxtaposición.

Por otra parte, los espacios inicialmente proyectados por Pieter Cuypers una vez recuperados en su forma original, eliminando las transformaciones y divisiones realizadas y recuperando las decoraciones originales que durante el siglo XX habían sido ocultadas al considerarse perturbadoras del carácter neutro que un edificio para museo debía tener. Hoy de nuevo entendemos que un edificio para museo no es solo un contenedor de obras de arte, pintura, esculturas, objetos, etc, sino que el propio edificio debe ser parte de la experiencia de la visita, en forma similar a como se entendía a finales del siglo XIX, y que recuperar el aspecto ornamentado que el edificio tenía en el momento en que fue terminado ayuda a comprender como era la sociedad y la cultura holandesa de finales del siglo XIX.

Todo lo hasta ahora mencionado se refiere al interior del edificio y a las modificaciones en el realizadas, pero también en el exterior hemos realizado algunas intervenciones, el pabellón que contiene la colección de arte asiático y un pequeño edificio que sirve de entrada logística y de personal del museo. Ambas situadas en la zona sur del edificio y veamos ahora la razón de elegir esta zona para estas nuevas adiciones. En tanto la fachada norte del edificio fue proyectada por Pieter Cuypers manteniendo rígidamente la organización académica y simétrica en su lado sur su manera de intervenir es ya mucho mas manierista, casi me atrevería a decir que pintoresca. Los volúmenes de la biblioteca y la villa residencia del director del museo se colocan en una falsa simetría, dos edificios colocados simétricamente con respecto al edificio principal pero uno de ellos unido físicamente a el y el otro aislado, dos volú-

menes parecidos en tamaño pero diferentes en su forma. El propio Cuypers va a construir algunos años más tarde el llamado Edificio de Fragmentos, en el que va a incluir elementos originales de edificios traídos de distintas zonas de los Países Bajos, que va a romper definitivamente la simetría de la fachada sur del Rijksmuseum, cosa que nunca se hará en su lado norte.

Esta manera de elaborar y transformar esta zona del edificio, que me atrevería a calificar de descreída, es lo que a mi entender justifica la aparición de estos dos nuevos pequeños edificios que para fines necesarios hemos situado, como ya queda dicho, en la fachada sur y la presencia en esta zona de edificios de distintos periodos y arquitectos el poder emplear para estos nuevos edificios un lenguaje arquitectónico y unas técnicas constructivas acordes con el momento en que son proyectados. El pabellón de arte asiático y el edificio de entrada logística van a compartir materiales, la ya mencionada piedra caliza, con las nuevas intervenciones realizadas en los patios, dejando así constancia de la coetaneidad de ambas operaciones.

### **Conclusiones finales**

Después de las explicaciones hasta aquí expuestas y las obras mostradas, debería haber quedado claro cuáles deben ser los principios en los que, creo, deben basarse las intervenciones sobre edificios ya existentes. No voy a hacer una relación de estos principios ni tratar de establecer una teoría sobre las intervenciones en los edificios históricos, tema este que supera el ámbito de este discurso, pero si me gustaría hacer énfasis sobre dos aspectos concretos.

El primero se refiere a la necesidad de conservar los edificios en uso, es decir, dotados de función social. Este aspecto ya fue abordado en documentos tan importantes como la Carta de Atenas y la de Venecia y cito textualmente una y otra.

“La conferencia recomienda mantener, cuando sea posible, la ocupación de los monumentos que asegure su continuidad vital, teniendo en cuenta, sin embargo, que el nuevo destino sea tal que respete el carácter histórico y artístico.” Atenas 1931

“La conservación de monumentos siempre resulta favorecida por su dedicación a una función útil a la sociedad; tal dedicación es por supuesto deseable pero no puede alterar la ordenación o declaración de los edificios. Dentro de estos límites es donde se debe concebir y autorizar los acondicionamientos exigidos por la evolución de los usos y costumbres.” Venecia 1964.

Este mantenimiento de los edificios en uso es para mí una condición



esencial para el mantenimiento y la pervivencia de los edificios históricos. Hoy hemos visto de manera muy clara como la Estación de Basilea o del Rijksmuseum de Amsterdam, aun conservando su función inicial deben adaptarse a las necesidades actuales y cómo esto implica cambios físicos de importancia en ambos edificios. Hacer estas modificaciones desde el más profundo conocimiento de la historia de los edificios y desde el respeto a los principios arquitectónicos que los inspiraron, es el centro del problema que debemos resolver. Y esto es quizás especialmente complejo en los casos en que debemos cambiar el uso a que se destinaron los edificios, sean antiguos conventos o conjuntos de uso militar que resultan hoy ya anacrónicos, como es el caso del Baluarte de la Candelaria.

El segundo aspecto esta referido a las preexistencias. Una obra de arquitectura no es nunca una creación *ex novo*, siempre hay preexistencias, siempre construimos en un lugar, a veces se trata de un paisaje más o menos virgen, a veces de un espacio urbano mas o menos consolidado en el que podemos encontrar otros edificios con los que el nuevo tendrá que relacionarse formalmente o bien aspectos del paisaje que nos interesara más o menos resaltar. El arquitecto debe pues entender el lugar y decidir como intervenir en el, este lugar después de la nueva obra será ya otro distinto y el arquitecto responsable del resultado final en su conjunto.

Cuando intervenimos en un edificio, entiendo las preexistencias edificadas en manera similar a como entendemos el lugar cuando hacemos un edificio de nueva planta, el edificio preexistente es el lugar de la nueva obra, se trata de añadir algo nuevo a lo que previamente a nuestra obra ya existía y el resultado final será la suma de ambas realidades físicas, la que la historia nos ha legado y la que nosotros hemos añadido.

Pero al igual que cuando hacemos un edificio de nueva planta, el lugar o el entorno construidos nos proporcionan datos sobre como actuar pero no nos proveen de la solución única posible, tampoco en el caso de intervenir sobre un edificio este nos va a conducir necesariamente a una única solución acertada. Normalmente a lo largo del tiempo los edificios han sufrido, o quizás me gustaría más decir, han disfrutado de múltiples modificaciones, va a ser difícil, por no decir imposible en la mayoría de los casos, determinar cual sea el momento histórico de la vida del edificio hacia el que debemos aspirar. Dicho en lenguaje matemático, es una situación en la que el número de incógnitas supera al de ecuaciones, en estos casos hay varias soluciones correctas, las matemáticas o el conocimiento histórico y arquitectónico van a ayudarnos a determinar las soluciones erróneas, pero no van a fijar una sola solución

correcta. La elección entre las posibles soluciones correctas debe quedar en el ámbito de la arbitrariedad de la que siempre ha gozado el autor. Nadie desde las instituciones públicas o privadas debería reclamar por esta capacidad de decisión. A aquellos que les tentara realizar esta función yo les invitaría a que atravesaran el espejo y se situaran de este lado del problema.

Esta intervención podría terminar con una cita. Está extraída de la introducción del libro de Rafael Moneo “La Vida de los Edificios”, en el que se recogen tres estudios sobre edificios concretos, todos ellos situados no lejos de aquí: la Mezquita de Córdoba, la Lonja de Sevilla y el Carmen Rodríguez Acosta de Granada. La cita dice así: “Cada vez veo con más claridad que los edificios se desplazan en el tiempo, que no tienen la permanencia, la inmovilidad que para ellos a veces deseamos y que en cada instante son diversos... sobre los edificios gravita el tiempo, se mueven con él de manera inevitable. No son estrictamente lo que fueron y estamos obligados a aceptar que sus vidas implican continuo cambio.”

Suscribo plenamente la cita, está bien estructurada y dice exactamente lo que hay que decir, hubiera bastado como final y resumen de esta intervención, pero buscando una sola afirmación en la que pudiera decirse lo mismo de manera mas sucinta me acordé de la frase que hace ya tiempo oí, no creo equivocarme si digo que era Luis Caballero, quien, al ser preguntado sobre hasta qué punto el flamenco debía permanecer fiel a sus orígenes o bien evolucionar a través del tiempo y para expresar que estaba tanto en contra del rigor conservador como de los cambios acelerados, resumió su pensamiento en una frase tan simple y tan exacta como la siguiente: “al cante lo lleva el tiempo de la mano.” Para mí eso es exactamente lo que ocurre o debe ocurrir en la arquitectura. Yo diría, parafraseando a Luis Caballero, y ahora sí para concluir, que “a los edificios los lleva el tiempo de la mano.”

***DISCURSO DE CONTESTACIÓN***  
***por D. Gonzalo Díaz y Recasens***

Excelentísima Sra. Presidente de esta Real Academia de Santa Isabel de Hungría,  
Ilmos. Sres. Académicos,  
Dignísimas autoridades,  
Señoras y Señores.

Es un honor y una satisfacción para mi dar la bienvenida, en nombre de esta institución, al nuevo académico que hoy llega a ella con toda justicia; un arquitecto de espíritu refinado, racionalidad clara y profunda y libre de prejuicios y hábitos que no deja que sea la costumbre, o los juicios a priori, los que dicten el futuro, de la arquitectura.

Honor porque también creo que es uno de los arquitectos mas interesantes de nuestra generación en España; uno de los grandes arquitectos, que como un injerto en un viejo árbol, viene a incorporar savia nueva, nuevos valores arquitectónicos a esta Real Academia. Y esta interesante renovación del y su incorporación supone una clara intención de la institución por renovarse y asumir un comportamiento académico mas libre y desprejuiciado.

Antonio Cruz Villalón es un viejo amigo mío; fue compañero desde el colegio de los jesuitas en Portaceli, donde hicimos el bachillerato y encontramos muchas de las claves de nuestra formación posterior; después ya en la década de los 60, también fue compañero de curso en la Escuela Técnica

Superior de Arquitectura en la Universidad de Sevilla en 1964 y solo en los últimos cursos (en 1968-71) se trasladó a la escuela (ETSA) de Madrid y allí hizo su “proyecto fin de carrera”. Posteriormente también coincidimos en el desarrollo de la profesión, coincidiendo en la actividad profesional y compitiendo en distintos concursos en algunas ocasiones y ayudándonos en otras en los tempranos y duros inicios de la vida profesional.

Frecuentemente refiriéndome a la obra de arquitectura, de A. Cruz y A. Ortiz, hablo en plural y digo “ellos” por su gran acierto de simbiosis y unidad al formar el equipo, con su compañero D. Antonio Ortiz García, desde los inicios profesionales y por ello sabrán disculparme cuando, en algunas ocasiones, hable en plural refiriéndome a la autoría de sus obras. Hoy día el estudio Cruz+Ortiz es un referente de la mejor arquitectura de nuestro país

El arquitecto Antonio Cruz Villalón, retornó a Sevilla para ejercer la profesión de arquitecto. Una profesión con mayúsculas y a pesar de las limitaciones de esta ciudad, supieron introducir los mas altos valores arquitectónicos, cargando de intenciones intelectuales aquellas razones lógicas desde las que nacían los proyectos; es decir aquello que D. Alejandro de la Sota decía de los arquitectos “que daban liebre por gato”, es decir supieron responder a la realidad, con un plus de los pensamientos sin dañar, ni encarecer las razones de los promotores. El estudio Cruz+Ortiz supo compatibilizar los intereses y valores propios de la arquitectura con una arquitectura que estaba impregnada de intenciones intelectuales.

En Sevilla, o mejor en España, pronto empezaron a ganar muchos concursos; sus proyectos y propuestas acertaban y todo, de su mano, parecía y era nuevo. Las síntesis que hacían de los problemas le conducían a una forma, ecuánime y oportuna, sin prejuicios, sin abandonarse a priori a una preconcebida intuición formal. Una vez analizados los complejos condicionantes que deberían estar presentes en el futuro edificio, y una vez analizados y sopesados los aspectos que deberían resolver presentes, surge la idea y forma que conjuge todo ello y de ahí sale lo nuevo. Como ellos mismos indican “no hay apriorismos en nuestras obras que puedan inducir a errores”.

La reflexión que Antonio hace sobre la vida de los edificios, como se van transformando a lo largo de su vida y se van adecuando a “lo nuevo” y a los nuevos requisitos, pienso que hoy son las acciones mayoritarias de los arquitectos, ya que en esta época está ya casi todo construido, o al menos al iniciar una acción arquitectónica, suele ser muy frecuente que hay algún resto previo, hay algo subyacente. Rehabilitar, adecuar, perfeccionar lo existente es normalmente la arquitectura más propia de nuestra época. Cabría pensar que

en cada época hay un tipo de edificio característico que se dibuja en el paisaje o en el contorno urbano, así en la Edad Media eran las catedrales e iglesias-parroquiales, en el XIX los mercados y estaciones de ferrocarril o los silos de trigo en los años cincuenta (los años del hambre). Pues bien, en estos tiempos podríamos decir es la Rehabilitación o la reconstrucción lo más característico del panorama arquitectónico.

En este sentido, detenerse en tres de sus proyectos de Rehabilitación tratan de explicarnos el profundo sentido de la realidad que le conduce al proyecto; este “Realismo pragmático” de Antonio, entremezclado con sus referencias racionales y formales y sus amplios conocimientos culturales, le permite impregnar sus proyectos de intenciones y valores intelectuales.

Las tres intervenciones sobre edificios que están considerados monumentos y en los que han tenido que proyectar y realizar modificaciones de importancia, bien sea debido al cambio de uso como en el caso del Baluarte de la Candelaria en Cádiz, que de su uso militar debía pasar a contener un museo. O actuar en edificios que aún manteniendo su uso original, la Estación de Trenes de Basilea, o el Rijksmuseum de Amsterdam, requieren adecuarse a los requisitos, de las nuevas necesidades de una estación de ferrocarril o de un gran museo, han hecho necesario proyectar nuevas intervenciones en sus edificios originales, resultando grandes creaciones de importancia, a fin de albergar nuevas funciones o dotar a los edificios de comodidades de las que antes carecían.

La acción unificadora sobre el Baluarte de Santa Catalina persigue configurar y conformar un solo edificio con los dispersos y desconexos restos constructivos de las instalaciones militares de las defensas de Cádiz. Este desorden de construcciones y de actuaciones desconectas en el tiempo y de diversas consideración, le conduce a intervenir con un elementos ligero como es una pérgola, unas finas marquesinas y finos vuelos, de modo que se consigue unificar y crear un único edificio prácticamente nuevo.

También puede ser el contexto, las razones y sugerencias del lugar, un importante argumento o razón del proyecto; como es el caso de la Estación de Trenes de Basilea, en cuyo proyecto se requería una respuesta propia y específica por razón del lugar y este puede ser la idea base donde se introducen las demás solicitudes e intereses del nuevo edificio. Su condición de puente peatonal que cruza la red o trama ferroviaria, probablemente sea la razón primera que se adueña de todo el nuevo edificio y digo nuevo porque con su rehabilitación lo que se propone es un nuevo edificio que absorbe y fagocita todos los elementos y piezas del antiguo.

Por ello se ha dejado el antiguo edificio a un lado, tangencialmente a modo de vestíbulo del nuevo y la ubicación de las demás dependencias y servicios de la estación, aprovechan los recorridos y circulaciones para ubicarse. La cubierta es la que construye la imagen total o general del edificio, ya que se extiende como algo continuo que lo envuelve todo, unificando el conjunto de lo existente y de los nuevas dependencias creando una nueva estación, un edificio nuevo, con una nueva presencia en la ciudad.

Del proyecto para la ampliación del Rijksmuseum de Amsterdam, podríamos decir que el nuevo edificio quizás surja de la concienzuda lectura que se hace del edificio original y del análisis de las intenciones del arquitecto P. Cuypers del edificio original existente; una lectura crítica y que valora las formas y los espacios originales. Y es esta valoración la que conduce a la acción sobre el edificio histórico, tratando de reforzar sus valores espaciales, el carácter del edificio existente y el papel que desde su origen ha jugado en la ciudad. El eje desde donde se extiende la ampliación sur de Amsterdam, el viario y los accesos axiales, el paso atravesado por un camino de bicicletas, y la reconstrucción espacial de los patios, son las intervenciones claves y cuanto más requisitos se resuelven en esta compleja situación, con el eje y el viario; el edificio va asumiendo razones y adquiriendo valor.

Es la discreción y no el marcar la presencia de lo nuevo, ni la huella de la nueva arquitectura que suplanta la anterior, lo que Antonio persigue con su acción y con su proyecto, no es tanto insistir en lo nuevo cuanto, revalorizar los valores arquitectónicos del edificio original y resolver los múltiples problemas, silenciando en cierto modo su acción, la inevitable marca de lo nuevo. La “Arquitectura en el tiempo”, que es como decir la vida de los edificios, es asumir las acciones, valorarlas críticamente con la rehabilitación.

Permítanme que afirme que frecuentemente se acentúa ese supuesto valor de “lo nuevo”; no sería una novedad decir que “la sociedad actual busca el cambio”. Lo nuevo, las nuevas técnicas, los nuevos materiales y los nuevos sistemas sociales, ...etc.; al igual que los nuevos utensilios, aparatos y mecanismos de la industria doméstica, tienen más prestigio, se supone que lo nuevo normalmente tiene más adelantos que los objetos tradicionales. Por ello y como siempre ha ocurrido, a la vez que se busca lo nuevo surge la imagen de estar a la moda, esa arquitectura que asume “lo nuevo”, lo último del mercado, bajo el supuesto casi siempre de que es mejor lo más nuevo, y ello conduce al desprestigio de lo anterior, Así lo último desplaza necesariamente lo anterior y lo viejo ya no vale, es peor; ya sea un ordenador, un electrodoméstico, o un automóvil, ...etc.; ser “antiguo” es en principio peor, es algo que esta “obsoleto”.

La ridiculidad de los políticos y comunicadores de masas hace que rehuyamos el término “viejo” y nos hablan de la “tercera edad”, de los “mayores”...etc. para así, poner de manifiesto la infravaloración de lo “viejo”, como algo inútil y desfasado, que no está al día. Y piensan que a los “viejos” para no ofenderlos, se les denominan de las mas diversas maneras...”ancianos”, mas dulce les parece ahora llamarlos “los mayores” “como si fueran sus hermanos, colegas o compañeros...” “...tal arquitecto está antiguo”, Esto no era así en el pasado, que para elogiar a un arquitecto, Alberti, decía que era digno de pasar a la “antigüedad”, ser un arquitecto antiguo era como contener el mérito, de ser el depositario de los valores de la arquitectura eterna; de asemejarse a la arquitectura de valores históricos. En ellos la tríada de Vitruvio, firmitas, utilitas y venustas (hermoso, firme o durable y útil) eran valores que garantizaban una buena arquitectura y la sabiduría descansaba en su conocimiento, en la vejez, y en la experiencia. (A mí el término “antiguo” me gusta entenderlo así, tal como se entendía en la época de Alberti, de Apolodoro de Damasco, o de Vitruvio).

En este sentido quisiera referirme a la arquitectura de Antonio Cruz; sus edificios pasan a ser edificios catalogables, de referencia colectiva, edificios de valor, que se incorporan a la ciudad como parte de su patrimonio, Sus edificios quieren resolver y no presumir de nuevos, es mas aceptan lo viejo si es ventajoso. (Recuerdo que Antonio diseñó un sillón réplica de uno de su casa paterna, indiferente a su imagen tradicional, ya que le resultaba muy cómodo y esa actitud en el diseño de cierta indiferencia en la imagen acudiendo a la sustancia, en este caso a la comodidad de un sofá, también la encontramos en su arquitectura); la imagen es una consecuencia y no una búsqueda. Y esta arquitectura reflexiva, desprejuiciada, silenciosa y efectiva, racional y sutil es la que le hace trascendente y quizás esto sea lo que la proyecta al futuro.

Por lo general, hoy no es así; hoy se persigue lo nuevo, al menos la imagen de lo nuevo, como sinónimo de estar al día, a la moda, de disponer de todos los adelantos técnicos y símbolo también de actualidad. Y esta sociedad, del uso y consumo rápido, que busca lo nuevo frente a lo viejo, a veces irracionalmente, frecuentemente alcanza a los edificios y a la arquitectura y cabría, salvo casos muy especiales, preguntarse si la durabilidad, la firmitas ya no sea una virtud; cuando encontramos tanta arquitectura “kitsch” (comercial basura), eso sí, actualizada en su técnica y en su imagen, de durísimos e indestructibles sótanos de hormigón, de estructuras desproporcionadas y soluciones constructivas eficientes, pensamos que esta arquitectura, sin la firmitas, es más fácil de desmontar, más sencilla de reciclar y de sustituir. En este sentido una

buena lección nos la proporcionan algunos arquitectos más jóvenes, que prefieren las estructuras metálicas al hormigón o los prefabricados desmontables a las fábricas in situ de ladrillo y mortero.

Hoy día la construcción “no duradera” es sinónimo de arquitectura respetuosa con el medio físico, la arquitectura no eterna, no duradera es más fácil de sustituir o eliminar. Los edificios no deben durar más que el tiempo que se especifique en el seguro de responsabilidad civil, pasado el cual esta Arquitectura de usar y tirar, no requiere más durabilidad. (El ejemplo de la ciudad de los Ángeles, donde el ciclo de envejecimiento y remodelación es mucho más rápido que aquí y donde las autopistas, e infraestructuras y carreteras, como vió Rafael Moneo, son más estables y durables que los edificios y las casas). Esta arquitectura de “casas de usar y tirar”, donde el tiempo de consumo prima sobre el valor del objeto, al igual que los demás objetos de uso en nuestra sociedad, exige la transformación o renovación continua.

Por ello podríamos pensar que el atributo de la “firmitas” esta fuera de los tiempos, es anacrónico. Sin embargo y volviendo al valor de la permanencia, quisiera referirme a Antonio Cruz, como un arquitecto cuyos edificios son normalmente firmes, durables y catalogables, son piezas que se incorporan a la ciudad como parte de su patrimonio y esto es hoy el auténtico sentido de la “firmitas”, el verdadero valor que los hace más permanentes y duraderos, que la mayoría del caserío de la ciudad y forman parte de nuestra memoria colectiva. Su arquitectura en cierto modo es un valor que se incorpora a nuestro patrimonio y ...?

Y quisiera que convinieran conmigo en que incorporar a Antonio como académico, responde en cierto modo a reconocer su gran talla como arquitecto, a su reconocido prestigio y a su valoración racional de la realidad y cabría en términos de L. Batista Alberti decir que es un arquitecto digno de pasar a la antigüedad, cuya sabiduría descansa en sus conocimientos arquitectónicos. Y responde en cierto modo al deseo de los miembros de esta institución por innovarla y responder al espíritu de esta época y a la sustancia de lo que la R. Academia de Bellas Artes de Santa Isabel de Hungría debe ser.

Muchas gracias