ZARCH

Journal
of interdisciplinary studies
in Architecture
and
Urbanism

No. 26 | 2026

Memoria, proyecto y construcción del paisaje
Memory, design and landscape construction

José Ignacio Linazasoro | Joan Nogué | Jorge Torres...



ZARCH Journal of interdisciplinary studies
in Architecture and Urbanism



ASEMAS

CON EL TALENTO



asemas.es

900 103 665

ZARCH Journal of interdisciplinary studies in Architecture and Urbanism

No. 26 | 2026

Memoria, proyecto y construcción del paisaje
Memory, design and landscape construction

Imagen de cubierta | Cover image

Túnel de las Vagonetas. Sistemas de la minería de Aliaga, Teruel. *Paisajes Industriales.* Autor: Pablo de la Cal

Prensas de la Universidad de Zaragoza

Instituto de Patrimonio y Humanidades (IPH).
Universidad de Zaragoza

Vicerrectorado de Política Científica.
Universidad de Zaragoza

Grupo Paisajes Urbanos y Proyecto Contemporáneo (PUPC).
Universidad de Zaragoza

Revista del Departamento de Arquitectura
Escuela de Ingeniería y Arquitectura
Universidad de Zaragoza

http://zarch.unizar.es

ZARCH, fundada en el año 2013, se vincula al Grupo de Investigación de la Universidad de Zaragoza T44_23R PUPC Paisajes Urbanos y Proyecto Contemporáneo, con la colaboración del Departamento de Arquitectura.

ZARCH, founded in 2013, is associated to the Research Group T44_23R PUPC Urban Landscape and Contemporary Project, with the collaboration of the Department of Architecture.

http://pupc.unizar.es

DEPARTAMENTO DE ARQUITECTURA
María de Luna, 3
Edificio Torres-Quevedo. Campus del Río Ebro
50018 Zaragoza
+34 876 555 095
uparq@unizar.es

© de los textos, sus autores
of their authors, for the texts

© de la edición, Prensas de la Universidad de Zaragoza
of the edition, Prensas de la Universidad de Zaragoza

https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.20252512454
ISSN: 2341-0531 / ISSN-e: 2387-0346
Depósito Legal: Z 96-2014

La revista ZARCH se acoge al sistema Creative Commons
Creative Commons Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

ZARCH journal is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial 4.0 International License.

Director
Editor-in-chief
Javier Monclús Fraga

Secretaría
Secretary
Sergio García-Pérez

Consejo editorial
Editorial Committee
Raimundo Bambó Naya
Noelia Cervero Sánchez
Eduardo Delgado Orusco
Carmen Díez Medina
Carmen Espegel Alonso
Almudena Espinosa Fernández
Jaime J. Ferrer Forés
Sergio García-Pérez
Cristina Gastón Guirao
Carlos Labarta Aizpún
Mercedes Linares Gómez del Pulgar
Javier Monclús
Orsina Simona Pierini
Ángel Pitarch Roig
Miguel Sancho Mir
Sara Sucena

Reseñas de libros
Book Reviews
Carmen Díez Medina

Traducciones
Translations
AJE

Diseño editorial
Editorial design
Manuel García Alfonso

Logotipo y diseño web
Logo and web design
Teresa de la Cal, Batidora de ideas

Producción de la edición impresa
Production of the printed edition
Prensas de la Universidad
Universidad de Zaragoza

Producción de la edición online
Production of the online edition
Sergio García-Pérez

Impresión y encuadernación
Printing and binding
Prensas de la Universidad
Universidad de Zaragoza

Esta publicación forma parte de los resultados del Proyecto de Investigación: PAISAJES CULTURALES EN ARAGÓN. Estudio comparativo para generar nuevos modelos de análisis y de transferencia social, Convocatoria 2022 “Proyectos de Generación de Conocimiento”, concedido por la Agencia Estatal de Investigación, Ministerio de Ciencia e innovación (2023-2026). REFERENCIA PID2022-139102NB-I00. El equipo de investigación de este proyecto está integrado en el Instituto de Patrimonio y Humanidades de la Universidad de Zaragoza.

Consejo Científico
Scientific Committee

Iñaki Alday
Tulane School of Architecture

Miguel Ángel Alonso
Universidad de Navarra

Jesús Aparicio Guisado
Universidad Politécnica de Madrid

Núria Benach Rovira
Universidad de Barcelona

Mara Capone
Università degli studi di Napoli Federico II

Pepa Cassinello
Universidad Politécnica de Madrid

Pilar Chías Navarro
Universidad Alcalá

Elisabete Cidre
University College London

Albert Cuchí
Universitat Politècnica de Catalunya

Rodrigo de Faria
Universidade de Brasília

Eduardo de Miguel
Universidad Politécnica de Valencia

José María Ezquiaga
Universidad Politécnica de Madrid

Maria Grazia Folli
Politecnico di Milano

Ángela García Codoñer
Universidad Politécnica de Valencia

Adrián Gorelik
Universidad Nacional de Quilmes

Michael Hebbert
University College London

Olga Ioannou
Technische Universiteit Delft

Francisco Jarauta
Universidad de Murcia

Vittorio Magnago Lampugnani
Eidgenössische Technische Hochschule Zürich

Teresa Marat Mendes
Instituto Universitário de Lisboa

Luis Martínez Santa-María
Universidad Politécnica de Madrid

Xavier Monteys
Universitat Politècnica de Catalunya

Jorge Otero-Pailos
Columbia University

Víctor Pérez Escolano
Universidad de Sevilla

Fernando Pérez Oyarzun
Pontificia Universidad Católica de Chile

Petros Petsimeris
Université de Paris I - Sorbonne

Simona Salvo
“Sapienza” Università di Roma

Carlos Sambricio
Universidad Politécnica de Madrid

Frederique Van Andel
Technische Universiteit Delft

Magdalena Vicuña
Pontificia Universidad Católica de Chile

La revista ZARCH está incluida en Art & Architecture Source (EBSCO), Avery Index to Architectural Periodicals, DOAJ, DIALNET, ERIH Plus, ISOC, LATINDEX, MIAR y SCOPUS.

ZARCH Journal is indexed in Art & Architecture Source (EBSCO), Avery Index to Architectural Periodicals, DOAJ, DIALNET, ERIH Plus, ISOC, LATINDEX, MIAR and SCOPUS.

ZARCH ha sido finalista en la categoría de publicaciones de la XIII Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo (BIAU).

ZARCH has been shortlisted for the XIII Bienal Iberoamericana de Arquitectura y Urbanismo (BIAU), in the category of Publications.

Los criterios expuestos en los artículos son de exclusiva responsabilidad de sus autores y no reflejan necesariamente la opinión del Consejo Editor de la revista, que se reserva el derecho último de la publicación de los originales recibidos. Queda prohibida la reproducción total o parcial de cualquier parte de esta revista por cualquier medio.

The criteria set out in articles are the sole responsibility of their authors and do not necessarily reflect the opinion of the Editor of the Department Board, who reserves the last publication of the received original right. Prohibited the total or partial reproduction of any part of this Journal by any means.

Memoria, proyecto y construcción del paisaje

Carlos Labarta Aizpún
Ascensión Hernández Martínez
Alegría Colón Mur
Universidad de Zaragoza

Carlos Labarta Aizpún, Ascensión Hernández Martínez, Alegría Colón Mur, "Memoria, proyecto y construcción del paisaje", ZARCH 26 (junio 2026): 4-9. ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346. Doi https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.20262613165

El paisaje, en cualquiera de sus categorías o formulaciones, y en especial en lo que hoy denominamos paisaje cultural, es un patrimonio común que precisa, para su existencia y culminación, de la mirada e intervención del individuo sobre la naturaleza o sobre una herencia construida en el tiempo. Así comprendido el hombre contemporáneo lo recibe como testimonio de un legado sobre el que, progresiva y cíclicamente, retorna su mirada. Y, aún más, lo precisa como estímulo necesario para construir su identidad en un mundo en vertiginosa evolución. Por ello es necesario reconstruir el marco teórico y conceptual de una realidad en continua transformación y considerar, esencialmente, las bases antropológicas del habitar en las que la memoria y la identidad son elementos constitutivos asociados a la creciente idea de retorno a situaciones primigenias.

El análisis de la idea de retorno a estos patrimonios olvidados y al mundo rural se narra desde una mirada poliédrica y transversal, arquitectónica, paisajística, literaria, visual, musical, que incluye la actualización de las bases y razones demográficas, sociológicas y económicas para un abandono, al mismo tiempo que propone las claves y las estrategias para su transformación como motor de cambio de patrimonios en declive. A esta llamada acuden, lógicamente, equipos multidisciplinares en los que tienen cabida arquitectos, urbanistas, paisajistas, geógrafos, historiadores, sociólogos, antropólogos y economistas.

En este contexto adquieren singular interés aquellos ejemplos en los que el patrimonio juega un papel determinante en su desarrollo. En especial en zonas donde se ha producido un fuerte desequilibrio demográfico y la gestión de dicho patrimonio se convierte en una eficaz herramienta contra la despoblación. Paisajes agrícolas, ganaderos forestales, industriales, históricos o defensivos, o paisajes simbólicos, se convierten en realidades que atraen la mirada de académicos, investigadores y profesionales en la búsqueda de nuevos usos y oportunidades. Preservar su memoria e identidad es tanto como garantizar que el futuro inmediato se construye de manera más cierta sobre el principio de continuidad.

La construcción de esta memoria, en algunos casos en riesgo de desaparición, requiere de nuevas herramientas de cartografía y digitalización. En continuidad con los postulados de James Corner, expuestos en su referido "The Agency of Mapping Speculation, Critique and Invention", la mirada sobre un territorio o un paisaje no solo representa la realidad sino, sobre todo, tiene la capacidad de reformular lo que ya existe desvelando potenciales ocultos. Sumamente atractiva resulta también la constatación y recuperación de la memoria del suelo sobre el que acontece todo acto fundacional de la acción del hombre. De su análisis crítico pueden derivarse las nuevas estrategias de ocupación.

La pervivencia de la memoria visual es igualmente crucial. La documentación fotográfica, tanto histórica como actual, juega un papel esencial en tanto en cuanto nos sitúa en el escenario donde nacen las nuevas actuaciones. No solamente es cuestión de preservar la memoria sino de establecer los códigos y las bases para su reinterpretación. De ahí la necesidad de una mirada fotográfica moderna sobre paisajes y patrimonios olvidados que alerte su presencia y promueva su activación.

Memory, design and landscape construction

Carlos Labarta Aizpún
Ascensión Hernández Martínez
Alegría Colón Mur
Universidad de Zaragoza

Carlos Labarta Aizpún, Ascensión Hernández Martínez, Alegría Colón Mur, "The memory, design and construction of the landscape", ZARCH 26 (junio 2026): 4-9. ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346. Doi https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.20262613165

The landscape, in any of its categories or formulations, and especially in what today we call the cultural landscape, is a common heritage that requires, for its existence and culmination, the gaze and intervention of the individual on nature or on a built heritage in time. Thus understood, contemporary man receives the landscape as a testimony of a legacy on which, progressively and cyclically, his gaze returns. Moreover, it needs it as a necessary stimulus to build its identity in a world in dizzying evolution. Thus, the theoretical and conceptual framework of a reality needs to be reconstructed in continuous transformation, and the anthropological bases of living in which memory and identity are constitutive elements associated with the growing idea of a return to original situations needs to be considered.

The analysis of the idea of return to these forgotten heritages and to the rural world is narrated from a polyhedral and transversal perspective, architectural, landscape, literary, visual, musical, which includes the updating of the bases and demographic, sociological and economic reasons for abandonment and proposes the keys and strategies for its transformation as engines of change in declining assets. Logically, multidisciplinary teams, including architects, urban planners, landscapers, geographers, historians, sociologists, anthropologists and economists, have answered this call.

In this context, those examples in which heritage plays a decisive role in their development are particularly interesting. This is especially the case in areas where there has been a strong demographic imbalance and where the management of this heritage becomes an effective tool against depopulation. Agricultural, forestry, industrial, historical or defensive landscapes, or symbolic landscapes, have become realities that attract the gaze of academics, researchers and professionals in search of new uses and opportunities. Preserving their memory and identity is as much as guaranteeing that the immediate future is built more reliably on the basis of the principle of continuity.

The construction of this memory, which in some cases is at risk of disappearance, requires new mapping and digitization tools. In line with the postulates of James Corner in his "The Agency of Mapping Speculation, Critique and Invention", the look on a territory or a landscape not only represents reality but, above all, has the capacity to reformulate what it already has unveiled hidden potential. The verification and recovery of the memory of the soil on which every foundational act of man's action takes place is also extremely attractive. New occupation strategies can be derived from critical analysis.

The survival of visual memory is equally crucial. Photographic documentation, both historical and current, plays an essential role since it places us on the stage where new performances are born. This is not only a question of preserving memory but also of establishing the codes and bases for reinterpretation. Hence, there is a need for a modern photographic view of forgotten landscapes and heritages that alerts their presence and promotes their activation.

A careful look at the landscape and the intention to contribute to its construction in time lead to a timeless and universal architecture. Memory, in this way, refers not only to monumental heritage but also,

La mirada atenta sobre el paisaje y la intención de contribuir a su construcción en el tiempo conduce a una arquitectura atemporal y universal. La memoria, de este modo, no solo se refiere al patrimonio monumental sino, fundamentalmente, a las estructuras domésticas adaptadas a lo largo de los siglos en la construcción del paisaje. De ahí el interés por estudiar las prácticas de reconstrucción de estructuras tanto arquitectónicas como paisajísticas en el medio rural entendidas como oportunidades de desarrollo. Estas intervenciones se asocian en muchos casos a nuevas prácticas artísticas y a la potenciación de parques culturales que ponen en valor el patrimonio y contribuyen a un turismo sostenible.

En términos estrictamente arquitectónicos recordamos que la evolución de la modernidad también se nutrió de la tensión entre lo próximo y lo universal, entre la tradición y la revolución, entre las formulaciones plásticas de los nuevos tiempos y las realidades ancestrales. Es sabido, por ejemplo, que Le Corbusier, en el cambio de década entre los años veinte y treinta del siglo pasado, simultáneamente, construía Villa Saboya y dibujaba, en los croquis de la Casa Errázuriz, Zapallar, Chile, las huellas de lo vernáculo. En esta tensión entre aparentes opuestos germina la evolución de las artes. Basta recordar igualmente las trayectorias de tantos arquitectos modernos, como Luis Barragán o Dimitris Pikionis, quienes, en el encuentro con el paisaje transformaron radicalmente su obra. En los ejemplos de mayor intensidad se observa una deliberada voluntad del arquitecto de desaparecer en favor de lo anónimo, lo pequeño, incluso si se pudiera, de lo inocente.

En consonancia con la escala del paisaje es pertinente recordar, desde la perspectiva estrictamente arquitectónica, que la voluntad de retorno al origen impulsó a un buen número de arquitectos y artistas a dispensarse para sí mismos unos espacios en el medio rural que les ayudasen a comprender la domesticidad y el encuentro con las condiciones esenciales del habitar. La idea de refugio impulsó, entre otros, a Wright, Le Corbusier, Aalto, Asplund, Erskine, Murcuttt, a construirse un pequeño hogar en el que sus novedosos planteamientos arquitectónicos no solo no se desdibujasen, sino que, contrariamente a las apariencias, encontrasen su verdadero sentido en continuidad con los orígenes. Otros maestros, geográficamente más cercanos, sintieron la misma necesidad de construirse su cabaña. Basta recordar los refugios de Sáenz de Oíza, Coderch, Vázquez Molezún o Fisac. También Donald Judd encontró en el desierto de Marfa, Texas, el paisaje para su obra y su morada.

Estas evoluciones contaron, ineludiblemente con el reconocimiento y el concurso de la materia. Así el material puede entenderse como depositario de la memoria de los lugares sobre los que se construye el paisaje. Son múltiples los ejemplos en los que la esencial construcción del mismo refiere a la memoria y a la información acumulada en los materiales. No solo en la arquitectura heredada de la modernidad sino en prácticas contemporáneas encontramos un punto de inflexión a partir de una modificación en la percepción y utilización de los materiales y de los valores significantes de ellos emanados.

Esta convocatoria de la revista pretende reunir a aquellas investigaciones y prácticas profesionales que indagan en el concurso de la memoria y en sus cartografías, con la amplitud de campos y escalas anteriormente apuntadas, como razón para la construcción de paisajes culturales en espera de ser redefinidos. Son igualmente bienvenidos los estudios y trabajos sobre patrimonios, tanto monumentales como domésticos, y sobre espacios frágiles y abandonados que aguardan la mirada del hombre contemporáneo para ser identificados, puestos en valor, cualificados y, de esta manera, contribuir a construir su identidad. Entre ellas, y desde la escala de la arquitectura a la del territorio, pueden incorporarse las investigaciones, tanto actuales como aquellas que muestren ejemplos pretéritos, en entornos rurales que incidan en nuevas estrategias de intervención

Carlos Labarta Aizpún, Ascensión Hernández Martínez y Alegría Colón Mur

fundamentally, to the domestic structures adapted over the centuries in the construction of the landscape. Hence, interest in studying the practices of reconstruction of both architectural and landscape structures in rural areas is understood as development opportunities. These interventions are often associated with new artistic practices and the promotion of cultural parks that enhance heritage and contribute to sustainable tourism.

In strictly architectural terms, we recall that the evolution of modernity was also nurtured by the tension between the near and the universal, between tradition and revolution, and between the plastic formulations of the new times and ancestral realities. For example, Le Corbusier, at the turn of the decade between the twenties and thirties of the last century, simultaneously built Villa Saboya and drew, in the sketches of the Errázuriz House, Zapallar, Chile, traces of the vernacular. In this tension between apparent opposites, the evolution of the arts germinates. It is enough to recall the trajectories of many modern architects, such as Luis Barragán or Dimitris Pikionis, who, in the encounter with the landscape, radically transformed their work. In the most intense examples, there is a deliberate will of the architect to disappear in favour of the anonymous, the small, even if possible, the innocent.

In keeping with the scale of the landscape, it is pertinent to remember, from a strictly architectural perspective, that the desire to return to the origin prompted a good number of architects and artists to dispense for themselves some spaces in the rural environment that would help them understand domesticity and encounter the essential conditions of living. The idea of refuge prompted, among others, Wright, Le Corbusier, Aalto, Asplund, Erskine, and Murcuttt to build a small home in which their innovative architectural approaches not only did not blur but, contrary to appearances, found their true meaning in continuity with the origins. Other teachers, who were geographically closer, felt the same need to build their cabins. It is enough to remember the refugia of Sáenz de Oíza, Coderch, Vázquez Molezún or Fisac. Donald Judd also found the landscape for his work and his home in the desert of Marfa, Texas.

These evolutions had, inescapably, the recognition and support of the subject. Thus, material can be understood as a depository of the memory of the places on which the landscape is built. There are many examples in which the essential construction of the same refers to the memory and the information accumulated in the materials. Not only in the architecture inherited from modernity but also in contemporary practices, we find a turning point from a modification in the perception and use of materials and the significant values emanating from them.

This call for the journal aims to bring together the studies and professional practices that investigate the memory contest and its cartographies, with the breadth of fields and scales previously mentioned, as a reason for the construction of cultural landscapes waiting to be redefined. Studies and works on heritages, both monumental and domestic, and fragile and abandoned spaces that await the gaze of contemporary man are equally welcome to be identified, valued, and qualified and, in this way, contribute to building their identity. Among them, and from the scale of architecture to that of the territory, research can be incorporated, both current and those that show past examples, in rural settings that influence new intervention strategies.

Carlos Labarta Aizpún, Ascensión Hernández Martínez and Alegría Colón Mur

Memoria, proyecto y construcción del paisaje
Memory, design and landscape construction

12 **LA CONSTRUCCIÓN DE LA MEMORIA: ARQUITECTURA Y CIUDAD**
THE CONSTRUCTION OF MEMORY: ARCHITECTURE AND THE CITY
JORGE TORRES CUECO
Universitat Politècnica de València

50 **Cartografías híbridas del paisaje: collage, datos y percepción sensorial**
MARÍA ASUNCIÓN SALGADO DE LA ROSA
ELENA PRIETO PALACIOS
JAVIER FCO. RAPOSO GRAU
Universidad Politécnica de Madrid

64 **La vulnerabilidad del patrimonio en paisajes en frontera: Andalucía-Extremadura**
AINHOA MARURI ARANA
MARÍA TERESA PÉREZ CANO
Universidad de Sevilla

78 **Peri-Urban Landscapes of Timişoara: Memory, Identity, and Transitional Regeneration**
TITUS GABRIEL ALMÄJAN
NICOLAE POPA
Universidad del Oeste de Timisoara
CARLOS LÓPEZ-ESCOLANO
Universidad de Zaragoza

94 **Un paisaje de la transculturación: las estancias ganaderas de Argentine States of Bovril**
NADIA JACOB
Universidad Nacional de Rosario

110 **Architecture and Landscape in the Hydrosocial Heritage of Iberian Dam Settlements**
CATARINA RUIVO PEREIRA
Instituto Universitario de Lisboa
SHEILA PALOMARES ALARCÓN
Universidad de Granada
IVONNE HERRERA-PINEDA
Instituto Universitario de Lisboa

124 **Cartografías reveladoras de los paisajes extractivos de Mallorca: materia y memoria**
CATALINA SALVÀ MATAS
Universitat Politècnica de Catalunya

138 **La forma cívica del agua en Sierra Nevada: territorio, memoria e identidad**
ALEJANDRO MORALES MARTÍN
FERRAN VENTURA BLANCH
Universidad de Málaga

152 **Memoria en construcción: palimpsestos arquitectónicos y proyectos contemporáneos en los frentes fluviales de Shanghái**
JÚLIA BELTRAN BORRÀS
Universitat Politècnica de Catalunya
TIAN WEIJIA
Tongji University

164 **La antigua red de cuarteles del Cuerpo de Carabineros: un patrimonio vinculado al paisaje**
DANIEL PINZÓN-AYALA
Universidad de Sevilla

176 **El paisaje cultural de los valles pasiegos en Burgos: memoria, construcción y proyecto**
ENRIQUE JEREZ ABAJO
IE University

192 **Paisaje Organicista. Estrategias de paisaje en dos obras de Curro Inza**
ÁNGEL VERDASCO
Universidad de Alcalá

204 **Fragmentos palladianos: Villas Norrköping de Fehn y Belvedere Georgina de Clotet-Tusquets.**
AIDA GONZÁLEZ LLAVONA
Universidad de Castilla-La Mancha

218 **La fortuna de Radić en Vilches**
SUELEN CAMERIN
CARLOS EDUARDO BINATO DE CASTRO
Universidade Federal do Rio Grande do Sul

índice
summary

conversaciones
conversations

236 **La memoria como material de proyecto**
Conversación con José Ignacio Linazasoro
Memory as project material
Conversation with José Ignacio Linazasoro
CARLOS LABARTA AIZPÚN
ALEGRÍA COLÓN MUR
Universidad de Zaragoza

252 **La construcción del paisaje**
Conversación con Joan Nogué
Landscape construction
Conversation with Joan Nogué
CARLOS LABARTA AIZPÚN
ALEGRÍA COLÓN MUR
Universidad de Zaragoza

miscelánea
miscelany

272 **Edgar Allan Poe and the landscape garden: between picturesque and sublime**
JOSÉ ANTONIO ALFARO LERA
ALEJANDRO DEAN ÁLVAREZ-CASTELLANOS
Universidad de Zaragoza

observatorio
observatory

286 **A Nuno Portas y Stephen Ramos, *in memoriam***
JAVIER MONCLÚS
CARMEN DÍEZ MEDINA
Universidad de Zaragoza

reseñas
reviews

292 **José Ignacio Linazasoro**
Las paradojas de Sigurd Lewerentz
Del Clasicismo al estilo tardío
EDUARDO DELGADO ORUSCO

293 **Joan Nogué (ed.)**
Yi-Fu Tuan
CARLOS ÁVILA CALZADA

294 **Christian Norberg-Schulz**
Genius Loci. Paisaje, ambiente y arquitectura
JOSÉ ANTONIO ALFARO LERA

295 **Gianpaola Spirito**
Verso un'architettura essenziale. Processi, metodi e temi di quattro studi di architettura spagnoli: Flores & Prats, Elisa Valero Ramos, Harquitectes, Ted'A arquitectes
JORGE RAMOS JULAR

296 **Mark Monmonier**
Cómo mienten los mapas
DANIEL BALLARÍN FERRER

297 **Mantha Zarmakoupi y Simon Richards (eds.)**
The Delos Symposia and Doxiadi
JORGE TORRES CUECO

298 **Charles Montgomery**
Ciudad feliz. Transformar la vida a través del diseño urbano
JAVIER MONCLÚS

299 **Berta Bardí-Milà**
Arne Jacobsen: la arquitectura de la casa. El patio y el pabellón
JAIRO RODRÍGUEZ-ANDRÉS

300 **Giulio Barazzetta**
Architettura e paesaggio. I luoghi e le case di Bruno Morassutti
CARMEN DÍEZ MEDINA

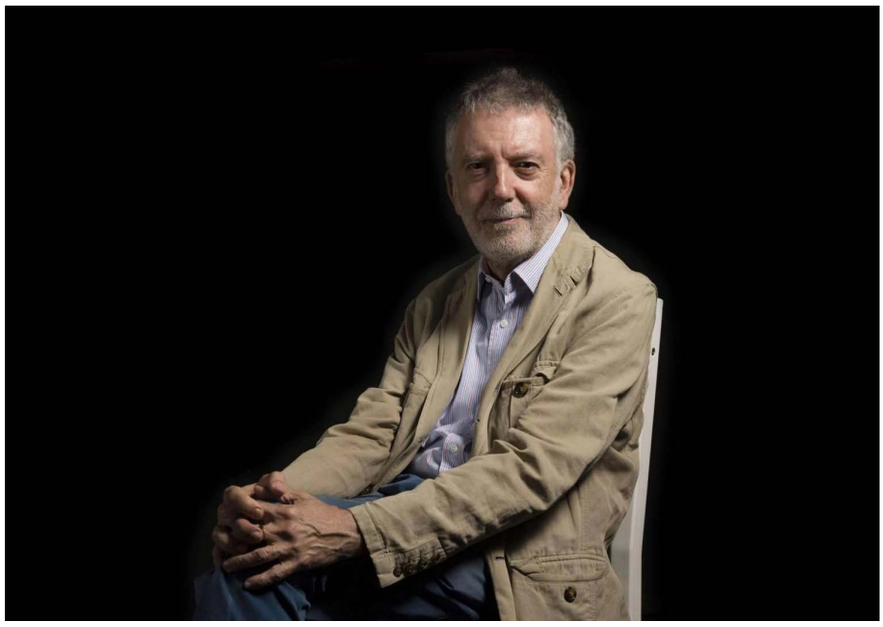
301 **Jesús Martínez Verón**
Fernando García Mercadal. Retrato de un arquitecto con sombrero.
CARLOS SAMBRICIO

302 **Mark Monmonier**
Cómo mienten los mapas.
ÁNGEL MARTÍN RAMOS

303 **Pier Paolo Tamburelli**
On Bramante
ISABEL EZQUERRA

Editores de este número ZARCH #26/2026
Editors of this issue ZARCH#26/2026
CARLOS LABARTA AIZPÚN [ORCID: 000-0002-2754-4636]
ASCENSIÓN HERNÁNDEZ MARTÍNEZ [ORCID: 0000-0003-3630-2476]
ALEGRÍA COLÓN MUR [ORCID: 0000-0002-6358-0597]

DOI: HTTPS://DOI.ORG/10.26754/OJS_ZARCH/ZARCH.20262613165



José Ignacio Linazasoro
Autor: Miguel de Guzmán

José Ignacio Linazasoro, nacido en San Sebastián el 1947, arquitecto en 1972. Ha sido catedrático en Valladolid y Madrid y ha sido visiting profesor en numerosas universidades como el EPFL de Lausana o el Politécnico de Milán o el de Turín. Ha recibido numerosos premios nacionales e internacionales por sus obras, como el Premio Piranesi o, recientemente, el Premio Gutiérrez Soto del COAM o la Medalla de Oro de la Arquitectura. Es Colegiado de Honor del Colegio de Cádiz. Algunas de sus obras como la Biblioteca Central de la UNED, el Centro Cultural Escuelas Pías o la Iglesia de Valdemaqueda, son hitos destacados de las últimas décadas de la arquitectura española. La Plaza de la catedral de Reims o el Centro de Congresos de Troyes, son dos obras destacadas de su producción internacional. Ha publicado algunos textos como P*ermanancias y Arquitectura Urbana* o *La Memoria del Orden,* este último publicado también en Italia y Francia.

La memoria en la concepción del proyecto de arquitectura y, con él, el paisaje en el que se inserta y que a su vez construye, son temas que has abordado en toda tu trayectoria. Y, acaso, siguiendo tus enseñanzas podemos referir más que la construcción del paisaje, la construcción de un lugar. Sabemos que es un tema muy extenso, al que has dedicado tus obras y tus escritos, y que excede el modesto ámbito de una conversación. Pero nos atrevemos a abordarlo seguros de que nos ofrecerás claves para seguir profundizando en el mismo.

Carlos Labarta y Alegría Colón (CL-AC): ***En la introducción realizada por Victoriano Sainz a tu libro La arquitectura del contexto Una respuesta antimoderna, 2021, con el título “Lejos del mundanal ruido, Linazasoro como arquitecto intempestivo”, el autor, de la mano también de Simón Marchán Fiz, te incluye en la “familia espiritual” de arquitectos como Giorgio Grassi, Adolf Loos, Heinrich Tessenow o Gunnar Asplund, a los que más tarde se añadirían Dimitris Pikionis, Sigurd Lewerentz o Hans van der Laan. Todos ellos exploradores de una modernidad alternativa, alejados de la vanguardia en favor de búsquedas en los valores de la tradición. Nos gustaría que nos comentaras cómo el tema de la tradición, de su reinterpretación, ha sido una constante en la evolución de tu trayectoria precisamente como un arquitecto intempestivo.***

José Ignacio Linazasoro (JIL): Creo que he seguido una trayectoria con ciertas discontinuidades como todo el mundo, pero, en el fondo bastante lineal, desde mis primeros proyectos o textos, hasta los últimos, aunque a esa historia personal se han ido incorporando distintos personajes. El término “intempestivo” viene de Nietzsche, aunque S. Marchán y luego Victoriano Sanz lo apliquen a mi obra. Quizás este interés por la tradición tiene que ver con unos intereses, unas fijaciones, o unas obsesiones, que son previas a mi etapa de estudiante de arquitectura. Yo empecé a interesarme por la arquitectura, a través de viajes que hacía con mis padres por Navarra y por Castilla, en los que tenía la oportunidad de visitar iglesias románicas y prerrománicas en las que reconocía ya valores que luego he cultivado en mis obras, como la escala, la luz o la materialidad. Eso fue lo que más tarde me motivó para empezar mis estudios de arquitecto y también ha sido eso lo que me ha permitido hilar esa trayectoria, más o menos fiel,

La memoria como material de proyecto

Conversación con José Ignacio Linazasoro

Memory as project material

Conversation with José Ignacio Linazasoro

CARLOS LABARTA AIZPÚN Y ALEGRÍA COLÓN MUR

Carlos Labarta Aizpún, Alegría Colón Mur, “La memoria como material de proyecto”, ZARCH 26 (junio 2026): 236-251. ISSN versión impresa: 2341-0531 / ISSN versión digital: 2387-0346. Doi: https://doi.org/10.26754/ojs_zarch/zarch.20262613167

José Ignacio Linazasoro, born in San Sebastián in 1947, qualified as an architect in 1972. He has been Professor at the Universities of Valladolid and Madrid and has served as a visiting professor at numerous universities, including the École Polytechnique Fédérale de Lausanne (EPFL), the Polytechnic University of Milan and the Polytechnic University of Turin. He has received numerous national and international awards for his work, including the Piranesi Prize and, more recently, the Gutiérrez Soto Prize awarded by the Official College of Architects of Madrid (COAM) and the Gold Medal for Architecture. He is an Honorary Member of the College of Architects of Cádiz. Some of his works, such as the Central Library of the UNED, the Escuelas Pías Cultural Centre and the Church of Valdemaqueda, are outstanding landmarks of the last decades of Spanish architecture. The Cathedral Square in Reims and the Troyes Convention Centre are two notable works within his international pro-duction. He has published several texts, including *Permanencias y Arquitectura Urbana* and *La Memoria del Orden,* the latter also published in Italy and France.

Memory in the conception of the architectural project, and, with it, the landscape in which it is inserted and contributes to build, are themes that you have addressed throughout your career. And, perhaps, following your teachings, we can refer to more than the construction of the landscape, specifically, the construction of a place. We know that it is a very extensive topic to which you have dedicated your works and writings and that it exceeds the modest scope of a conversation. But we aim to approach it confident that you will offer us in-depth insights into the topic.

Carlos Labarta and Alegría Colón (CL-AC): ***In the introduction by Victoriano Sainz titled “Lejos del mundanal ruido, Linazasoro como arquitectos intempestivo” to your book, La Arquitectura del contexto Una respuesta antimoderna, 2021, the author, also following the reflections by Simón Marchán Fiz, included you in the “spiritual family” of architects such as Giorgio Grassi, Adolf Loos, Heinrich Tessenow and Gunnar Asplund, to which Dimitris Pikionis, Sigurd Lewerentz and Hans van der Laan were later added. All of them explorers of an alternative modernity, moving away from the avant-garde in favor of searching for the values of tradition. We would like you to tell us how the subject of tradition, and its reinterpretation, has been a constant in the evolution of your trajectory precisely as an uanntimely architect.***

José Ignacio Linazasoro (JIL): I think I have followed a discontinuous trajectory like everyone else but, basically, it has been quite linear, from my first projects or texts to the last, although different personal stories and characters have been incorporated. The term “untimely” comes from Nietzsche, although S. Marchán and, later, Victoriano Sainz applied it to my work. Perhaps this interest in tradition has to do with some interests, fixations, or obsessions which predate my time as an architecture student. My interest in architecture began through my trips with my parents to Navarre and Castile, in which I had the opportunity to visit Romanesque and pre-Romanesque churches where I already recognized values that I later used in my works, such as scale, light and materiality. This was what later motivated me to begin my architectural studies, and it has

a esos primeros intereses. De hecho, en el primer curso de Arquitectura en Pamplona, en la asignatura de dibujo técnico, hice un dossier de levantamientos de iglesias románicas. Acaso eso explica que mi trayectoria ha sido más lineal y haya estado menos pendiente de lo que en cada momento estaba de moda. Evidentemente, en mi etapa de estudiante, también exploré más caminos, pero a partir de mi Proyecto Fin de Carrera, y también con ese proyecto, unas viviendas en la Plaza de la Navarrería de Pamplona que realicé en la Escuela de Barcelona, ya se puede decir que he mantenido una línea de intereses bastante continua.

(CL-AC): ***Las construcciones a lo largo de la historia, como tales, reaparecerán siempre no solamente como historia y memoria, sino como elementos de proyecto. La arquitectura son las arquitecturas, como diría Giorgio Grassi. ¿En qué medida comprendes la historia, y sus enseñanzas, como material de proyecto?***

(JIL): En realidad para mí, algunos edificios son referencias constantes, objetos de imitación, como dirían los antiguos, pero no a partir de un modelo único, sino de varios modelos en función de los diferentes problemas que pueden aparecer en un proyecto. Se podría decir que todas esas referencias, antiguas o menos antiguas, están presentes. En el fondo se trata de copiar, en el sentido de "extraer" aquello que puede ser útil para el proyecto.

(CL-AC): ***Nos parecen muy interesantes las referencias que haces a la memoria en tus libros como La memoria del orden, 2013, o La memoria de una búsqueda, 2019. Por ejemplo en el primero, de la mano de Maurice Halbwachs, la mémoire reconoce la dimensión temporal de los fenómenos culturales y se opone, sin embargo, a historia, porque mientras la mémoire representa continuidad, la historia trata de resaltar la discontinuidad entre las diferentes etapas del recorrido de la humanidad. ¿Puedes ahondar en esta diferenciación entre memoria e historia en el ámbito del proyecto de arquitectura?***

(JIL): Podríamos partir de que la historia es casi un descubrimiento del siglo XIX, desde el momento en el que se aspira a encontrar una explicación a la evolución de las cosas, de cómo van cambiando, mientras que la memoria es una cámara fija que se va parando en determinados momentos o en determinados elementos que se siguen vivos. Es decir, la memoria sigue viva, actualiza, la historia no. Por eso hablo de memoria, en cuanto a que los ejemplos a los que me refiero, que me sirven de referencia son ejemplos que siguen vivos y que por eso pertenecen ya a la memoria, no a la historia.

(CL-AC): ***Entonces la memoria se asocia más también al término de continuidad.***

(JIL): Si, de continuidad y de mantenimiento, de permanencia.

(CL-AC): ***Casi en contraposición a esto, podemos ver cómo actualmente estamos viviendo una realidad en continua transformación, en la que quizás sea necesario reconstruir un marco teórico y conceptual, y considerar, esencialmente, las bases antropológicas del habitar en las que memoria e identidad son elementos constitutivos asociados a la creciente idea de retorno a situaciones primigenias. Desde la perspectiva estrictamente arquitectónica, recordamos que la voluntad de retorno al origen impulsó a un buen número de arquitectos y artistas a dispensarse para sí mismos unos espacios en el medio rural, o en el medio natural, que les ayudasen a comprender la domesticidad y el encuentro con las condiciones esenciales del habitar. La idea de refugio impulsó, entre otros, a Wright, Le Corbusier, Aalto, Asplund, Erskine o Murcuttt, a construirse un pequeño hogar en el que sus novedosos planteamientos arquitectónicos no solo no se desdibujasen, sino que, contrariamente a las apariencias, encontrasen su verdadero sentido en continuidad con los orígenes. Otros maestros, geográficamente más cercanos, sintieron la misma necesidad de construirse su cabaña, basta recordar los refugios de Sáenz de Oíza, Coderch, Vázquez Molezún o Fisac. Es decir, estos grandes maestros, que han transitado por los grandes momentos de la arquitectura, y siendo arquitectos globales, han mostrado la necesidad de poder volver a su refugio. También artistas como Donald Judd encontraron en el desierto de Marfa, Texas, el paisaje para su obra y su morada. Ante esto, puede surgir la pregunta de por qué surge esta necesidad, y de si es una necesidad de identidad o también arquitectónica, porque en el fondo, también existían en ellos todas las enseñanzas modernas, como en Le Cabanon de Le Corbusier, en el que están presentes la cabaña y, en el interior, la modernidad. ¿Crees que puede asociarse esta construcción de refugio con la necesidad de la afirmación de la propia identidad? ¿Podría decirse que existe una relación entre refugio e identidad personal o es una necesidad arquitectónica?***

(JIL): Es una reflexión interesante, no había pensado en ello, pero puede haber parte de las dos cosas. Pienso que está



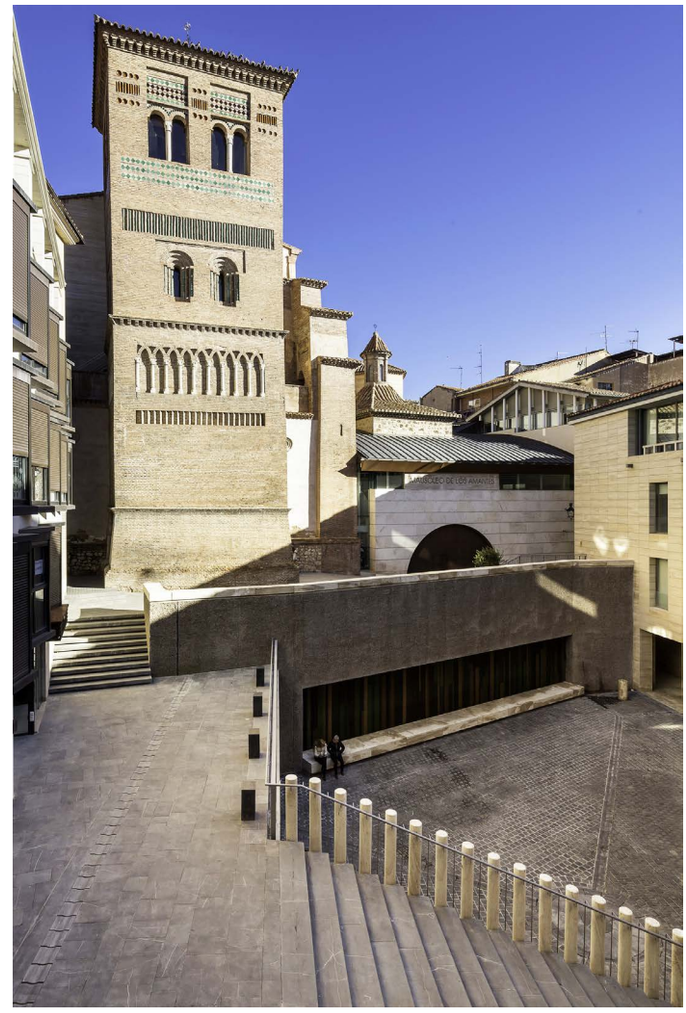


Figure 1. Left. Intervention in the Convent of Saint Teresa, San Sebastián, 1991. Photo: César San Millán. Figure 2. Right. Remodelling of Plaza de los Amantes, Teruel, 2013-2014. Photo: Filippo Poli.
Figura 1. Izda. Intervención en el Convento de Santa Teresa, San Sebastián, 1991. Foto: Cesar San Millán. Figura 2. Dcha. Remodelación de la Plaza de los Amantes, Teruel, 2013-2014. Foto: Filippo Poli.

also been what has allowed me to weave that trajectory, more or less faithful to those initial interests.In fact, in the first year of studying architecture in Pamplona, in the subject of technical drawing, I prepared a dossier on the surveys of Romanesque churches. Perhaps that is the reason why my trajectory has been more or less linear and has been less influenced by styles of a given period. Obviously, during my student years, I also explored other paths, but from my Final Degree Project onwards, and also with that project, some housing in the Plaza de la Navarrería in Pamplona that I carried out at the Barcelona School, it can be said that I have maintained a fairly continuous line of interests.

(CL-AC): ***Throughout history, constructions always reappear not only as history and memory but also as project elements. Architecture is the architectures, as Giorgio Grassi would say. To what extent do you understand history and its teachings as project material?***

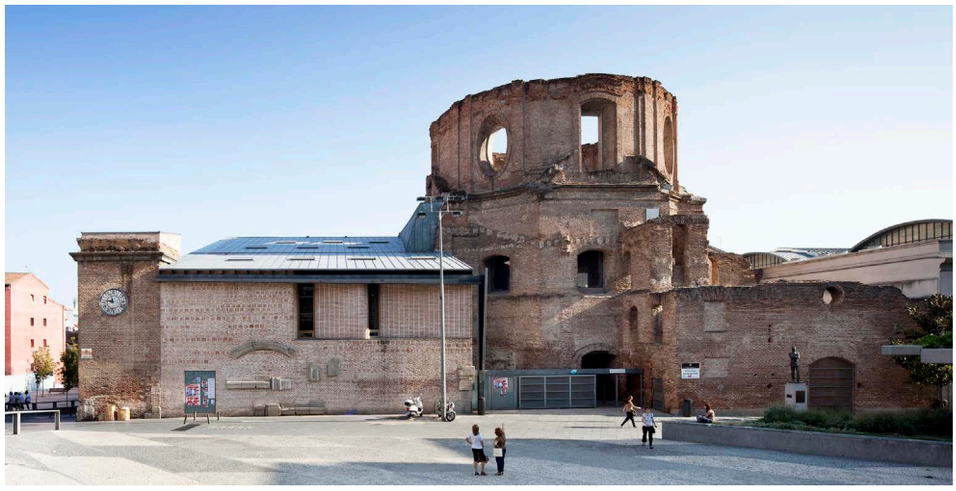
(JIL): Actually, for me, some buildings are constant references, objects of imitation, as the ancients would say, although not from a single model but from several models depending on the different problems that can arise in a project. It could be said that all these references, ancient or less ancient, are present. Basically, it is about copying, in the sense of "extracting" that which can be useful for the project.

(CL-AC): ***We find the references you make to memory very interesting in your books such as La memoria del orden (2013) and La memoria de una búsqueda (2019). For example, in the first, following Maurice Halbwachs, mémoire recognizes the temporal dimension of cultural phenomena and is nonetheless opposed to history because while the mémoire represents continuity, history tries to highlight the discontinuity between the different stages of the journey of humanity. Can you delve into this differentiation between memory and history in the context of the architectural project?***

(JIL): We could start from the fact that history is almost a discovery of the nineteenth century, from the moment in which one aspires to find an explanation of the evolution of things, of how they change, while memory is a fixed camera that stops at certain moments or in certain elements that remain alive. That is, memory is still alive, actualizing; history is not. That is why I speak of memory, the examples that I refer to, that serve as a reference for me, are examples that are still alive, and that is why they already belong to memory, not to history.

LA MEMORIA COMO MATERIAL DE PROYECTO
CONVERSACIÓN CON JOSÉ IGNACIO LINAZASORO
MEMORY AS PROJECT MATERIAL
CONVERSATION WITH JOSÉ IGNACIO LINAZASORO

Carlos Labarta Aizpún y Alegría Colón Mur



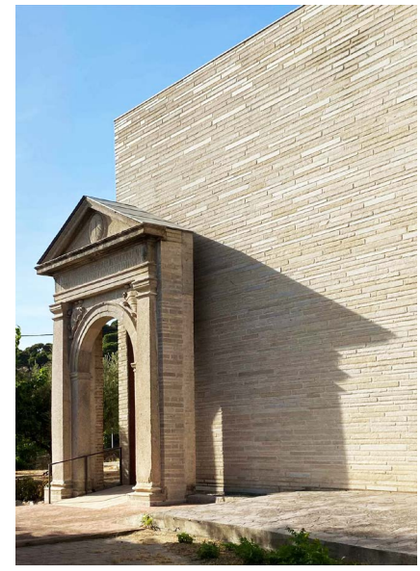


Figure 3. Left. Escuelas Pías Cultural Centre, Madrid, 2001-2004. Photo: Miguel de Guzmán. Figure 4. Right. Extension of Saint Lawrence Church, Valdemaqueda, 1999–2001. Photo: José Rodríguez.
Figura 3. Izda. Centro Cultural Escuelas Pías, Madrid, 2001-2004. Foto: Miguel de Guzmán. Figura 4. Extensión de la Iglesia de San Lorenzo, Valdemaqueda, 1999-2001. Autor: José Rodríguez.

por una parte, la idea un poco *seminal*, de la arquitectura, de la cabaña primitiva, que se repite siempre desde Vitruvio hasta Laugier. Y por otra, al querer identificarse con un determinado mundo de referencias, el arquitecto produce su cabaña, su casa. Recuerdo que hace unos años, Adriano Cornoldi -que fue profesor en Venecia-, escribió un libro sobre las casas de los arquitectos, concretamente *Le case degli architetti: dizionario privato dal rinascimento ad oggi*, en el que analizaba cómo vivían los arquitectos y, en cierto modo, se veía que, en algunos casos existía una contradicción entre cómo vivían y lo que propugnaban. Por ejemplo, Mies, que todos sabemos que vivía en un apartamento burgués, proyectó la Casa Farnsworth. Creo que Le Corbusier era más coherente, porque, al fin y al cabo, su refugio, *Le Cabanon,* no lo hizo para otra persona, sino que él vivió allí. En realidad, este es un tema interesante que tendría varios caminos para el debate o la reflexión.

(CL-AC): ***Tienes razón, efectivamente. Por otra parte, a partir del concepto de refugio, incluyes en el libro que hemos mencionado La memoria del orden, una sugerente construcción sobre el sentido de la arquitectura desde el momento en el que el hombre se convierte en sedentario, haciendo referencia al momento en el que el primitivo refugio adquiere la categoría de depositario de la historia humana y de su relación con lo sacro. También mencionas cómo tanto en el caso de los hebreos como de los griegos el refugio deja de serlo para convertirse en lugar; citamos textualmente una parte del mismo que nos interesa especialmente: "En uno y otro caso se explica el momento en el que el refugio deja de serlo para convertirse en lugar. Es entonces cuando la ocupación del territorio deviene ya permanente, lo que humanizará el paisaje, comportando un relato de carácter simbólico, testimonio de la presencia del hombre. El lugar se configura así como un punto de equilibrio entre el hombre y la Naturaleza, entre el pasado y el presente de la arquitectura y, finalmente, en el receptáculo de la mémoire, momento en el cual, a su vez, la técnica pasa a ser solo un medio, frente a la complejidad de significados que se van incorporando al contenido del simple refugio, y que tienen ya sentido propio, el sentido de la arquitectura" ¿Puedes profundizar en esta evolución del refugio al lugar y a la humanización del paisaje y, con ello, del sentido de la arquitectura?***

(JIL): Sí, esto se refiere a la antropización del territorio y a la creación del lugar. Quizás la antropización del paisaje es anterior, desde el momento en el que las rutas las va creando el hombre a través del paisaje, y va antropizándolo. Hay estudios sobre ese tema, por ejemplo de Gianfranco Caniggia, profesor italiano discípulo de Saverio Muratori que se refiere a las rutas de los *crinales*, de las montañas, a cómo los primeros recorridos humanos se producen en las partes altas, y por lo tanto la colonización de los valles es posterior. Porque los valles resultaban más peligrosos, menos controlables que los *percosi di crinali*; habla de ellos en un libro muy interesante *Strutture dello spazio antropico.* Por otra parte habría que referirse a la apropiación del territorio. La antropización es anterior a la apropiación del territorio, pero realmente cuando esta se produce es cuando empieza a considerarse la casa como un lugar sacro; la casa deja de ser un refugio natural o un refugio provisional, la cueva o la cabaña primitiva y pasa a ser un espacio permanente, construido por el hombre. Y en

(CL-AC): ***Then, memory is also associated more with the term continuity.***

(JIL): Yes, continuity and maintenance, permanence.

(CL-AC): ***Almost in contrast to this, we can see how we are currently experiencing reality through continuous transformation, in which it may be necessary to reconstruct a theoretical and conceptual framework and consider, essentially, the anthropological bases of living in which memory and identity are constitutive elements associated with the growing idea of a return to original situations. From a strictly architectural perspective, we recall that the will to return to the origins prompted a number of architects and artists to create spaces for themselves in rural or natural settings that would help them understand domesticity and the encounter with the essential conditions of dwelling. The idea of refuge prompted, among others, Wright, Le Corbusier, Aalto, Asplund, Erskine and Murcuttt to build a small home in which their innovative architectural approaches not only would not be blurred but, contrary to appearances, would find their true meaning in continuity with the origins. Other masters, geographically closer, felt the same need to build their own hut, for example, the refuges of Sáenz de Oíza, Coderch, Vázquez Molezún and Fisac. That is, these great masters, who are global architects and have performed great work in architecture, have exhibited the need to return to their refuge. Artists like Donald Judd also found in the Marfa desert, Texas, the landscape for their work and their home. Given this, the question that comes to mind is why this need arises and whether it is a need for identity or is it also an architectural need because, deep down, all modern teachings also exist in them, as in Le Cabanon by Le Corbusier, where the cabin is present and, in the interior, modernity. Do you believe that this construction of refuge can be associated with the need to affirm one's own identity? Could it be said that there is a relationship between refuge and personal identity, or is it an architectural necessity?***

(JIL): It's an interesting reflection; I hadn't thought about it, but there could be a little of both. I think that there is, on the one hand, the slightly *seminal* idea of architecture of the primitive hut, which can be seen from Vitruvius to Laugier. On the other hand, by wanting to identify with a particular world of references, the architect builds his hut, his house. I remember that a few years ago, Adriano Cornoldi—who was a professor in Venice—wrote a book about the houses of architects, specifically *Le case degli architetti: dizionario privato dal rinascimento ad oggi*, in which he analysed how architects lived, and it was seen that, in some cases, there was a contradiction between how they lived and what they advocated. For example, Mies, who we all know lived in a bourgeois apartment, designed Farnsworth House. I believe that Le Corbusier was more consistent because, after all, his refuge, *Le Cabanon,* was not made for someone else; rather, he lived there. In reality, this is an interesting topic that would elicit several avenues for debate or reflection.

(CL-AC): ***You are right, indeed. On the other hand, based on the concept of refuge, you include in the book, La memoria del orden, a suggestive construction on the meaning of architecture from the moment man becomes sedentary, that is, the moment the primitive refuge becomes a repository of human history and its relationship with the sacred. You also mention how in the case of both the Hebrews and the Greeks, the refuge ceases to be a refuge and becomes a place; we quote verbatim a part of it that interests us especially: "In both cases, the moment in which the refuge ceases to be a refuge to become a place is explained. It is then that the occupation of the territory becomes permanent, which will humanize the landscape, giving rise to a story of a symbolic nature, a testimony to the presence of man. The place is thus configured as a point of equilibrium between man and nature, between the past and the present of architecture and, finally, in the receptacle of the mémoire, a moment in which, in turn, the technique passes so that it can only be a means, in the face of the complexity of meanings that are incorporated into the content of the simple refuge, and that already have their own meaning, the meaning of architecture." Can you provide deeper insights into this evolution from refuge to place and the humanization of the landscape and, with it, the meaning of architecture?***

(JIL): Yes, this refers to the anthropization of territory and the creation of a place. Perhaps the anthropization of the landscape takes place earlier, from the time people create routes through the landscape. There are studies on this subject, for example, by Gianfranco Caniggia, the Italian professor and disciple of Saverio Muratori refers to the routes of the manes, of the mountains, to how the first human journeys occur in the high parts, and therefore the colonization of the valleys is later. Because the valleys were more dangerous and less controllable than the ridges. He describes this phenomenon in a very interesting book, *Strutture dello spazio antropico.* On the other hand, it would be necessary to refer to the appropriation of

ese espacio, desde el momento en el que se considera protector, comienza a establecerse una relación entre lo divino y lo humano que le conferirá un carácter sacro. Esto hace que la arquitectura desde el principio, tenga una relación con lo divino, o de puente entre lo divino y lo humano.

(CL-AC): ***Hablar de lugar nos sirve para introducir el tiempo en arquitectura, incluso también como material de proyecto. De hecho, la permanencia de la arquitectura en el tiempo puede considerarse uno de los temas centrales de tu actividad. En uno de tus textos te refieres a que "a través de todo el proceso se persigue una durée, en el sentido a cómo define este concepto H. Bergson, es decir, más allá de la pura temporalidad. Una durée superadora de la natural del habitar y del propio ser humano, que justifica la creación de un lugar en cuanto reflejo de la huella del hombre trascendiendo a su mera existencia temporal. ¿Es entonces la aspiración de la arquitectura la construcción en el tiempo de un lugar cualquiera que sea su escala?***

(JIL): Creo que la arquitectura en el fondo es una lucha contra el tiempo, es una especie de afirmación de la permanencia. En ese sentido, yo creo que no es tanto lo que se dice muchas veces de la arquitectura que deba representar el momento en el que se hace, sino que se debe afirmar, que tiene que responder a las necesidades de ese momento, pero trascendiéndolo. Eso explicaría que edificios de otras épocas sigan activos, que se puedan incluso usar de otra manera. Las ciudades puedan tener una continuidad a través del tiempo; han sido hechas y han sido fundadas para resolver los problemas del momento en el que se han construido, pero lo han trascendido y han tenido una *durée* superior, que muchas veces continúa. Es decir, lo contrario de estar a la moda. Una arquitectura que se hace intentando responder a las demandas temporales de cada momento no presupone la *durée*.

(CL-AC): ***Algunos de tus proyectos se caracterizan también por el tiempo reflejado en el propio proceso. Por ejemplo, en el caso de Escuelas Pías, o en la Iglesia de Valdemaqueda en la que independientemente del tiempo, podría decirse que se da forma al tiempo, a un tiempo no entendido como tiempo físico sino a ese tiempo atemporal con voluntad de pertenencia a todos los tiempos.***

(JIL): Sí, con el paso del tiempo se va prescindiendo de lo accesorio para que lo esencial vaya haciendo que pese más el proyecto, que tenga más entidad en sí mismo. Seguramente a los proyectos complejos como en el caso de las Escuelas Pías, le ha hecho bien el que su proceso de construcción sea largo en el tiempo. Por otro lado, la de Valdemaqueda es una obra bastante esencial. En general mis proyectos no son muy del momento en el que se construyeron. Son proyectos que se podían haber hecho en cualquier momento. Las Escuelas Pías se podían estar haciendo ahora o Valdemaqueda también y la mayoría de mis obras, que siguen de actualidad aunque con matices, no pertenecen a un año o a un momento preciso, concreto. Además, casi todos los proyectos que he hecho han sido largos de tiempo, incluso el Campus de Segovia, proyecto que hice con Ricardo Sánchez. Llevamos veintiún años y todavía estamos en ello.

(CL-AC): ***En los temas tratados de tiempo y lugar subyace el concurso de la materia en el proyecto. Así, el material puede entenderse como depositario de la memoria de los lugares sobre los que se construye el paisaje. Son múltiples los ejemplos en los que la esencial construcción del mismo refiere a la memoria y a la información acumulada en los materiales. No solo en la arquitectura heredada de la modernidad sino en prácticas contemporáneas encontramos un punto de inflexión a partir de una modificación en la percepción y utilización de los materiales y de los valores significantes de ellos emanados. ¿Cómo comprendes el concurso de la materia en tu propia obra, incluso también como portadora del significado, como portadora de la tradición?***

(JIL): Hay un libro reciente de Eduardo Prieto sobre la materia, *La vida de la materia: hilozoísmo, arte y arquitectura*, 2025, en el que habla de mis obras y, desde su faceta como filósofo, me define como aristotélico y poco platónico. Sí, porque lo platónico lo vincula más con lo abstracto, mientras que lo aristotélico lo vincula con lo material. Y sí que es verdad que salvo mi primera obra -la Ikastola de Fuenterrabía-, que hice con Miguel Garay, y que es bastante abstracta en cuanto a materialidad, en todas las demás tiene un peso bastante determinante la materia. Pienso que la materia es importante en cuanto que tiene memoria también, es decir, es depositaria de muchos valores de la arquitectura y del tiempo.

En ese sentido, las Escuelas Pías son muy características porque la memoria contiene los restos de la ruina, las heridas del tiempo, el cómo fue incendiado el edificio, lo que había allí, los restos que quedan. Todo eso genera un *palimpsesto*, es decir una pared allí reúne toda una serie de recuerdos, de memorias del pasado y, al mismo tiempo, también los actualiza a través de la memoria. Esa podría ser la relación entre historia y memoria.

En realidad, la densidad que la materia también aporta a la arquitectura, incluso aunque sea una materia moderna como



Figure 5. Escuelas Pías Cultural Centre, Madrid, 2001-2004. Photo: Javier Callejas Sevilla.
Figura 5. Centro Cultural Escuelas Pías, Madrid, 2001-2004. Foto: Javier Callejas Sevilla.

territory. Anthropization precedes the appropriation of territory, but is really when this occurs that the house begins to be considered a sacred place; the house ceases to be a natural refuge or a temporary refuge, the cave or the primitive hut, and becomes a permanent space built by man. And in that space, from the moment it is considered a protector, a relationship takes shape between the divine and the human that confers a sacred character. This enables architecture to have a relationship with the divine from the beginning, or become a bridge between the divine and the human.

(CL-AC): ***Talking about place allows us to introduce time into architecture, even as project material. In fact, the permanence of architecture over time can be considered one of the central themes of your work. In one of your texts, you refer to the fact that "Throughout the entire process, a durée is pursued, in the sense of how H. Bergson defines this concept, that is, beyond pure temporality. A durée that surpasses the natural one of dwelling and of the human being itself, which justifies the creation of a place as a reflection of the imprint of man transcending his mere temporal existence. Is, then, the aspiration of architecture the construction in time of a place, whatever its scale?***

(JIL): I believe that architecture is ultimately a struggle against time; it is a kind of affirmation of permanence. In that sense, I think that what is often said about architecture is not so much that it should represent the moment in which it is created but that it should be affirmed, that it should not only respond to the needs of that moment but transcend it. This would explain why buildings from other eras are still active and can even be used in other ways. Cities can have continuity over time; they have been created and founded to solve the problems of the moment in which they have been built, but they have transcended that and have achieved a longer durée, which often continues. That is to say, the opposite of being fashionable. Architecture that tries to respond to the temporal demands of each moment does not presuppose the durée.

(CL-AC): ***Some of your projects are also characterized by the time reflected in the process itself. For example, in the case of the Escuelas Pías or in the Church***



Figure 6. Redevelopment of the Puerta del Sol Area, Madrid, 2020-2023. Photo: Roland Halbe.
Figura 6. Remodelación del ámbito de la Puerta del Sol, Madrid, 2020-2023. Foto: Roland Halbe.

el hormigón, le confiere un carácter de permanencia que forma parte de mi entendimiento de la arquitectura. Es decir, no creo en que lo frágil, lo temporal, lo que podríamos llamar ligero, sea realmente arquitectura. Creo que la arquitectura es algo pesado, matérico. El peso, de alguna manera, también está ligado a la materia. Entiendo que, a su vez, está vinculado a la permanencia. Porque, de alguna manera, la solidez hace que esa arquitectura sea más permanente que si fuera ligera. La arquitectura ligera es fugaz, no tiene más que el tiempo presente, no continúa. Mientras que la materia introduce un carácter de permanencia que, en algunos casos además, va unido a la memoria, cuando se convierte en un *palimpsesto* y reúne toda una serie de memorias del tiempo, de diferentes momentos.

En ese sentido, quizás también podría afirmar que soy poco miesiano. En Mies hay poco muro y en realidad cuando lo hay, este actúa como un objeto estético, un objeto plástico. Yo soy más corbuseriano, sobre todo del último Le Corbusier, que no busca la transparencia. Es murario y tiene más espesor porque es en el momento en el que no hay transparencia cuando existe el reflejo de la luz. Porque la luz no se proyecta sobre un cristal, se proyecta sobre un paramento. En mi caso, ese paramento si es material y tiene rugosidad, y tiene textura, refleja la luz de una determinada manera. Eso para mí es importante, entender el muro como elemento en el que proyecta la luz y que, a la vez, revela la textura. Precisamente ayer estuve viendo una exposición de Vilhelm Hammershøi, un pintor danés de principios del siglo XX. Es un pintor muy nórdico, pinta interiores con distintos posicionamientos de la luz a través de las ventanas, descubriendo cómo se proyecta esa luz en el suelo. Son temas que me interesan mucho y, por ejemplo, en Valdemaqueda o en las Escuelas Pías están muy presentes.

(CL-AC): ***La evolución en la arquitectura de los maestros modernos contó también, ineludiblemente, con el reconocimiento y el concurso de la materia. Y, en términos estrictamente arquitectónicos recordamos que la evolución de la modernidad se nutrió, igualmente, de la tensión entre lo próximo y lo universal, entre la tradición y la revolución, entre las formulaciones plásticas de los nuevos tiempos y las realidades ancestrales. Es sabido, por ejemplo, que Le Corbusier, en el cambio de década entre los años veinte y treinta del siglo pasado, simultáneamente, construía Villa Saboya y dibujaba, en los croquis de la Casa Errázuriz, Zapallar, Chile, las huellas de lo vernáculo. En esta tensión entre aparentes opuestos germina la evolución de las artes. Basta recordar igualmente las trayectorias de tantos arquitectos modernos,***

of Valdemaqueda, one could say that, independent of the current time, time is given a form, a time not understood as physical time but atemporal with a will to belong to all times.

(JIL): Yes, with the passage of time, the accessory is dispensed so that the essential gives more weight to the project, resulting in more entity in itself. Certainly, complex projects such as the Escuelas Pías have benefitted from the long construction process. On the other hand, the Valdemaqueda is a rather essential project. In general, my projects do not very much reflect the time in which they were built. These are projects that could belong to any time. The Escuelas Pías or Valdemaqueda could have been built in the current time, and most of my works, which are still relevant, although with nuances, do not belong to a specific year or to a precise, concrete moment. In addition, almost all the projects I have undertaken have been long term, including the Segovia Campus, a project I worked on with Ricardo Sánchez. We have been working on it for twenty-one years, and it is still ongoing.

(CL-AC): ***Underlying the topics of time and place is the topic of matter of the project. Thus, the project material can be understood as a repository of the memory of the places on which the landscape is constructed. There are multiple examples in which the essential construction of it is based on memory and the information accumulated in the material. Not only in the architecture inherited from modernity but also in contemporary practices, we find a turning point based on a modification in the perception and use of materials and the significant values emanating from them. How do you understand the presence of matter in your own work, even as a bearer of meaning, as a bearer of tradition?***

(JIL): In a recent book on matter, *La vida de la materia: hilozoísmo, arte y arquitectura* (2025), the author, Eduardo Prieto, talks about my works and, from his role as a philosopher, defines me as an Aristotelian and little Platonic. This is probably because Platonic refers more to the abstract, while the Aristotelian refers to the material. And it is true that except for my first project—the Ikastola de Fuenterrabía—which I worked on with Miguel Garay and which is quite abstract in terms of materiality, in all the others, matter had a rather determining weight. I think that matter is important because it also has memory; that is, it is the repository of many values of architecture and time.

In that sense, the Escuelas Pías are very characteristic because memory contains the remains of the ruin, the wounds of time, how the building was burned, and what was there, the remaining remains. All this results in a *palimpsest*, that is, a wall that gathers an entire series of recollections, memories of the past, and, at the same time, also actualizes them through memory. That could be the relationship between history and memory.

The density contributed by memory to architecture, even though it is made using a modern material such as concrete, gives it a character of permanence that is part of my understanding of architecture. That is, I do not believe that the fragile, the temporary, what we could call light, is really architecture. I think architecture is something heavy, material. Weight, in some way, is also linked to matter. I understand that, in turn, it is linked to permanence. Because, in some way, solidity makes that architecture more permanent than if it were light. Light architecture is fleeting, it only exists in the present time, it does not continue, while matter introduces a character of permanence that, in some cases, is also linked to memory, when it becomes a *palimpsest* and gathers an entire series of memories of time, of different moments.

In that sense, perhaps I could also say that I am not much of a Miesian. In Mies, there is little wall, and actually when there is it acts as an aesthetic object, a plastic object. I am more of a Corbusierian, especially the late Le Corbusier, who does not seek transparency. In this concept, the wall has more thickness because in the absence of transparency, there is a reflection of light. This is because light is not projected on glass; it is projected on a wall. In my case, that wall is material and rough, and has texture; it reflects light in a certain way. That, for me, is important, to understand the wall as an element on which light projects and, at the same time, reveals the texture. Precisely yesterday, I visited an exhibition by Vilhelm Hammershøi, a Danish painter from the beginning of the 20th century. He is a very Nordic painter; he paints interiors with different positions of light through the windows, discovering how that light is projected on the floor. These are topics that interest me a lot, and they are present in Valdemaqueda and the Escuelas Pías.

(CL-AC): ***In the evolution of architecture, modern masters also relied, inevitably, on the recognition and participation of matter. And, in strictly architectural terms, we recall that the evolution of modernity was also nourished by the tension between the local and the universal, between tradition and revolution, between the plastic formulations of the new times and ancestral realities. It is known, for example, that Le Corbusier, at the turn of the decade between the twenties and thirties of the last***

como Dimitris Pikionis o Luis Barragán, quienes, en el encuentro con el paisaje transformaron radicalmente su obra. Incluso, en alguna ocasión te he oído comentar de este último, que su obra muestra simultáneamente una extrema lejanía y una intensa proximidad. En este punto nos gustaría hablar sobre las arquitecturas de las permanencias que son arquitecturas que, como en tu caso, superan la dicotomía que siempre ha habido en el discurso de la arquitectura entre lo local y lo global.

(JIL): Yo creo que el lugar o la ciudad, no se construye sólo a partir de lo preexistente, sino precisamente aportando elementos desde otro lugar. En realidad, el emplazamiento, en principio, está virgen de referencias. Puede haber permanencias próximas pero el emplazamiento es virgen, por definición. Y podría decirse que preparado para llenarlo con referencias que están fuera y que se tienen que reinterpretar para ajustarlas y poder llevarlas y construir el lugar. En ese sentido es lo que hace Barragán: se inspira en las construcciones marroquíes y andaluzas y las lleva a México. O Le Corbusier en la India. Hace una visita a Egipto unos años antes de proyectar Chandigarh, al templo de Edfu, cerca de Luxor; ve unos techos ennegrecidos, porque el templo había sido convertido en monasterio copto y los monjes cocinaban en ese espacio, la sala hipóstila dentro del templo y con todo ello proyecta la Asamblea. Esa sería mi interpretación porque, en realidad, la arquitectura india o hindú tiene poco que ver con lo que hace Le Corbusier en Chandigarh. Tiene más que ver con lo que hace Lutyens en Delhi. Cuando Ragnar Östberg proyecta el Ayuntamiento de Estocolmo, a la ciudad se le llamaba la Venecia del Norte. Y él toma – literalmente- la plaza de San Marcos de Venecia como esquema para organizar el Ayuntamiento. Es decir que hay en muchos casos transmigraciones de referencias, de un lado a otro, para construir lugares nuevos que luego, de alguna manera, se hibridan con lo preexistente.

(CL-AC): ***Es inevitable pensar en todo lo que nos has enseñado a través de tus escritos sobre Asplund y Lewerentz. Y cómo el cementerio de Estocolmo podría ser un ejemplo de superación de esas dualidades que hablábamos entre lo local y lo global, entre el mundo nórdico y el mediterráneo o incluso una interpretación arquitectónica del paisaje natural de Estocolmo.***

(JIL): Es cierto. De hecho del Cementerio yo afirmo que es una especie de adaptación del mundo clásico al mundo nórdico. Porque en realidad, a pesar de tener el aspecto de un espacio natural, no es un jardín inglés, sino que tiene más arquitectura, de recorridos, de vías sacras, de elementos que tienen que ver con el mundo clásico. Además están los hitos, por ejemplo de la Capilla de la Resurrección, de la Capilla del Bosque, del Crematorio. Pero también es verdad que hay elementos que tienen que ver con el mundo nórdico como el túmulo de acceso, vinculado en este caso con los túmulos de Gamla Uppsala, cerca de Estocolmo.

(CL-AC): ***Centrándonos en el Cementerio, incides en tus escritos en la relación entre el paisaje y Lewerentz cuando mencionas las claves de la creación de un nuevo paisaje en su propia arquitectura, y citamos textualmente: "Ya sólo por esto, reconocible desde sus trabajos iniciales, Lewerentz podría considerarse entre los grandes maestros de la arquitectura como creador de un nuevo paisaje, de un entendimiento nuevo de la naturaleza al servicio del hombre, distinto del jardín pintoresco inglés o de la jardinería francesa. Existe en todo ello también una cierta forma de atavismo en lo que lo une tanto a la tradición mediterránea como a la tradición nórdica que Lewerentz sabe administrar con sensibilidad e inteligencia". Acaso sea Lewerentz uno de los arquitectos en los que se pueden superar todas las categorías de clasificación de la obra, porque como tú dices, Lewerentz es a la vez, actual e inactual, moderno y antimoderno y siempre inclasificable en cuanto seguidor de su propio camino. La obra de Lewerentz, a la vez moderna e intemporal. ¿Acaso sea esa la máxima aspiración para un arquitecto?***

(JIL): Sí, mientras que Asplund estuvo más centrado en los edificios, Lewerentz hizo más arquitectura paisajista, cementerios, como el de Malmö, y algunos otros más. Siempre con esa componente que Asplund no desarrolló. En realidad, hay siempre esa idea, que por otra parte creo que es bastante antigua, de reconocer el Báltico como el otro Mediterráneo. Quizás tiene que ver con la cultura de los depredadores vikingos, que llevaban sus expediciones al Mediterráneo y desde allí volvían con piezas u otros objetos. De hecho cuando se han excavado los túmulos de Uppsala han aparecido los barcos en los que enterraban a los vikingos y se han descubierto monedas bizantinas y otros elementos procedentes de esos saqueos. En un texto que hice sobre los túmulos de Uppsala para la revista Circo, de Tuñón y Mansilla, hablaba sobre esto y sobre los "nuevos depredadores" que en este caso eran los arquitectos modernos, sobre todo Asplund, Lewerentz y Alvar Aalto, cuando viajan al sur, -también Östberg viaja al sur-, y toman muchos elementos de la cultura mediterránea con los que después harán sus construcciones en el norte. Es la transmigración de elementos de un lugar a otro que antes comentábamos.

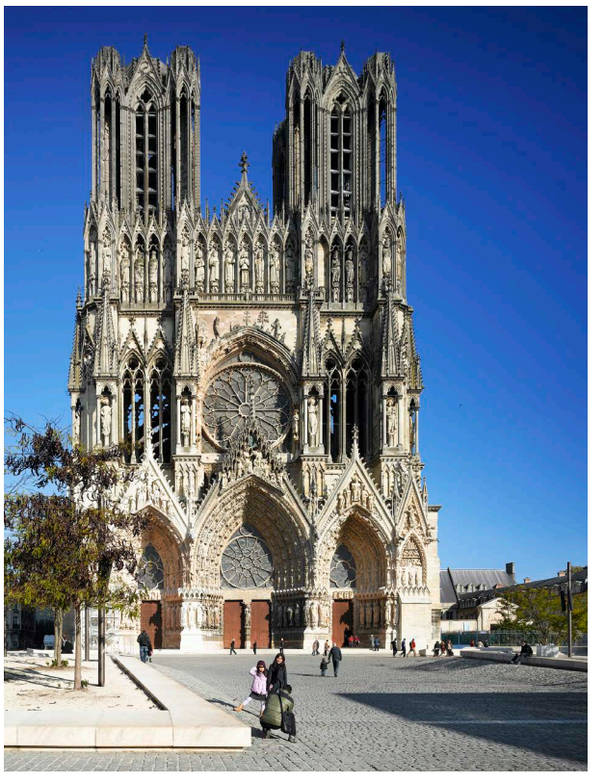




Figure 7. Left. Square and Urban Development of the Surroundings of Reims Cathedral, France, 2006-2008. Photo: Roland Halbe. Figure 8. Right.Troyes Convention Centre, France, 2011-2014. Photo: Nicolas Waltefaugle.
Figura 7. Izda. Plaza y Ordenación del entorno de la Catedral de Reims, Francia, 2006-2008. Foto: Roland Halbe. Figura 8. Dcha. Centro de Congresos Troyes, Francia, 2011-2014. Foto: Nicolas Waltefaugle.

century, simultaneously built Villa Saboya and created sketches of the Casa Errázuriz, Zapallar, Chile, incorporating traces of the vernacular. In this tension between apparent opposites, the evolution of the arts germinates. It is enough to recall the trajectories of so many modern architects, such as Dimitris Pikionis and Luis Barragán, who, in their encounter with the landscape, radically transformed their work. On occasion, I have even heard you comment on the latter that his work simultaneously shows an extreme distance and an intense proximity. At this point, we would like to talk about the architectures of permanence that, as in your case, overcome the dichotomy that has always existed in the discourse of architecture between the local and the global.

(JIL): I believe that the place or the city is not constructed only from the pre-existing but, precisely, by contributing elements from another place. In reality, the location, in principle, is constructed from references. There may be nearby influences, but the site is virgin, by definition. And it could be said that it is constructed using outside references that have to be reinterpreted and adjusted to be used to build the place. In this context, this is what Barragán does: He is inspired by Moroccan and Andalusian architecture and he brings them to Mexico. Or Le Corbusier in India. He visited the temple of Edfu, near Luxor, Egypt a few years before working on a project in Chandīgarh; he saw some roofs that were blackened because the temple had been converted into a Coptic monastery and the monks cooked in that space, the hypostyle hall within the temple, and he used this in his projects. That would be my interpretation because, in reality, Indian or Hindu architecture has little to do with what Le Corbusier did in Chandigarh. It has more to do with what Lutyens did in Delhi. When Ragnar Östberg designed the City Hall of Stockholm, the city was called the Venice of the North. And he literally considered the Plaza de San Marcos in Venice as a framework to design the City Council. Thus, there are, in many cases, transmigrations of references, from one place to another, to construct new places that later, in some way, are hybridized with the pre-existing.

(CL-AC): ***It is inevitable to think about all that you have taught us through your writings on Asplund and Lewerentz. And how the cemetery of Stockholm could be an example of overcoming those dualities that we spoke of between the local and the global, between the Nordic world and the Mediterranean or even an architectural interpretation of the natural landscape of Stockholm.***

(JIL): That's true. In fact, I affirm that the cemetery is a kind of adaptation of the classical world to the Nordic world because, in reality, despite having the appearance of a natural space, it is not an English garden but it has more architecture, routes, sacred roads, and elements that are relevant to the classical world. There are also milestones, for example, the Chapel of the Resurrection, the Chapel of the Forest, and the Crematorium. But it is also true that there are elements that pertain to the Nordic world, such as the access tumulus, linked in this case with the tumuli of Gamla Uppsala, near Stockholm.

(CL-AC): ***Focusing on the cemetery, you emphasize in your writings the relationship between landscape and Lewerentz where you mention the key elements of creating a new landscape in its own architecture, and we quote verbatim: "Already for this alone, recognizable from his initial works, Lewerentz could be considered among the great masters of architecture as the creator of a new landscape, of a new understanding of nature at the service of***

LA MEMORIA COMO MATERIAL DE PROYECTO
CONVERSACIÓN CON JOSÉ IGNACIO LINAZASORO
MEMORY AS PROJECT MATERIAL
CONVERSATION WITH JOSÉ IGNACIO LINAZASORO

Carlos Labarta Aizpún y Alegría Colón Mur



Figure 9. Interior view of Saint Lawrence Church, Valdemaqueda, 1999-2001. Photo: Javier Azurmendi.
Figura 9. Interior de la Iglesia de San Lorenzo, Valdemaqueda, 1999-2001. Foto: Javier Azurmmendi.

(CL-AC): ***Esto nos llevaría a hablar de un tema que nos interpela y nos resulta de gran interés, el del valor de la atemporalidad en la obra. La mirada atenta sobre el paisaje y la intención de contribuir a su construcción en el tiempo conduce a una arquitectura atemporal y universal. La memoria, de este modo, no solo se refiere al patrimonio monumental sino, fundamentalmente, a las estructuras domésticas adaptadas a lo largo de los siglos en la construcción del paisaje. De ahí el interés por estudiar las prácticas de reconstrucción de estructuras tanto arquitectónicas como paisajísticas en el medio rural y natural entendidas como oportunidades de desarrollo. Estas intervenciones se asocian en muchos casos a nuevas prácticas artísticas y a la potenciación de paisajes culturales que ponen en valor el patrimonio. Como hemos visto, esta atemporalidad y universalidad se percibía en la concepción del conjunto del cementerio de Estocolmo, un ejemplo muy apreciado que nos sirve como enseñanza continua. ¿Podrías profundizar en la creación e interpretación de este paisaje?***

(JIL): Sí, podríamos referirnos a la construcción de un territorio, de un paisaje. En el fondo volvemos a lo que comentábamos al principio sobre la fundación, en este caso de Finlandia. Cuando Alvar Aalto empieza a proyectar sus construcciones es un territorio casi virgen, en cuanto al desarrollo urbano, lo que hace -lo vemos en la Universidad de Jyväskylä o en el centro de Seinäyoki-, son siempre proyectos urbanos. Porque, en realidad, son fundaciones de ciudad. El centro de Seinäyoki tiene el teatro, la biblioteca, el ayuntamiento y la iglesia. Todos esos edificios construyen un espacio urbano en torno al cual se van asentando los edificios. Y eso está tomado de las ciudades del centro de Italia, de las ciudades de la Umbria, sobre todo y de la Lombardía, o de la Toscana; por ejemplo, la torre de la iglesia de Seinäyoki, claramente recuerda a la torre de la Signoria de Siena. Está directamente inspirada en ella, incluso las proporciones son muy parecidas. O la idea de la fuente, que es también muy típica de las plazas italianas; el pavimento con su dibujo; o la propia Universidad de Jyväskylä con la idea de un espacio urbano que se introduce dentro de los edificios. De este modo los va atravesando y va construyendo espacios que son urbanos y, al mismo tiempo, forman parte de los edificios. Esa idea siempre me ha interesado mucho. De hecho en los proyectos la he introducido siempre que he podido. Como en el Centro de Congresos de Troyes, o en el proyecto que voy a hacer con Ricardo Sánchez en Canarias. Esta es una idea tomada claramente de las ciudades italianas, sobre todo del centro de Italia. Por ejemplo así sucede en la escalera de Bérgamo, la *loggia* de Bérgamo, que se pasa por debajo, y es un espacio a la vez del edificio y de la ciudad. Esos espacios mixtos, ciudad-edificio, que volviendo a Alvar Aalto, podemos verlos en el Ayuntamiento de Säynätsalo o, como he comentado, en la Universidad de Jyväskylä, me interesan mucho. Como digo yo lo

man, different from the picturesque English garden or the traditional French garden. There is also a certain form of atavism in all of this that unites both the Mediterranean tradition and the Nordic tradition that Lewerentz knows how to administer with sensitivity and intelligence". Perhaps Lewerentz is one of the architects who can overcome all categories of classification of work because, as you say, Lewerentz is both current and outdated, modern and anti-modern and always unclassifiable as a follower of his own path. The work of Lewerentz, both modern and timeless—is that the highest aspiration for an architect?

(JIL): Yes. While Asplund was more focused on buildings, Lewerentz worked more on landscape architecture, cemeteries, like the one in Malmö and some others, always on components different from that on which Asplund worked. In reality, there is always that idea, which, on the other hand, I think is quite old, of recognizing the Baltic as the other Mediterranean. Perhaps it has to do with the culture of the predatory vikings, who took their expeditions to the Mediterranean and, from there, returned with pieces or other objects. In fact, when the burial mounds of Uppsala were excavated, the ships in which the vikings were buried appeared, and Byzantine coins and other elements from these lootings were discovered. In an article, I wrote about the Uppsala burial mounds for the magazine *Circo*, by Tuñón and Mansilla. I spoke about this and about the "new predators," which, in this case, were modern architects, especially Asplund, Lewerentz and Alvar Aalto when they travelled to the south—Östberg also travelled to the south—and they took many elements of the Mediterranean culture which they later used for constructions in the north. This is the transmigration of elements from one place to another that we spoke about earlier.

(CL-AC): ***This leads us to talk about a topic that challenges us and is of great interest to us, about the value of atemporality in the work. The attentive gaze on the landscape and the intention to contribute to its construction over time lead to a timeless and universal architecture. Memory, in this way, refers not only to monumental heritage but also, fundamentally, to domestic structures adapted over the centuries in the construction of the landscape—hence the interest in studying the practices of reconstruction of both architectural and landscape structures in the rural and natural environment, understood as opportunities for development. These interventions are often associated with new artistic practices and the promotion of cultural landscapes that place value on heritage. As we have seen, this atemporality and universality were perceived in the conception of the set of the cemetery of Stockholm, a very appreciated example that serves as a continuous teaching. Could you elaborate on the creation and interpretation of this landscape?***

(JIL): Yes, we could refer to the construction of a territory or a landscape. Basically, we return to what we mentioned at the beginning about the foundation, in this case, of Finland. When Alvar Aalto began designing his buildings, it was an almost virgin territory in terms of urban development; what he did—we see it in the University of Jyväskylä or in the center of Seinäyoki—were always urban projects. They are actually city foundations. The centre of Seinäyoki has the theatre, the library, the town hall and the church. All these buildings constituted an urban space around which the other buildings were built. This is inspired from the cities of central Italy, Umbria, especially, and Lombardy and Tuscany. For example, the tower of the church of Seinäyoki is clearly inspired from the tower of the Signoria of Siena; even the proportions are very similar. Or the idea of the fountain, which is also very typical of Italian plazas; the pavement with its drawing; or the University of Jyväskylä itself with the idea of an urban space that is introduced inside the buildings. In this way, he derived inspiration from them and constructed spaces that were urban and, at the same time, formed part of the buildings. That idea has always interested me a lot. In fact, I have introduced it in projects whenever I could, like in the Congress Center of Troyes or in the project that I will work on with Ricardo Sánchez in the Canary Islands. This is an idea clearly taken from Italian cities, especially central Italy. For example, this is observed in the stairway of Bergamo, the *loggia* of Bergamo, which passes underneath, and it is a space of the building and the city at the same time. These mixed spaces, of city and the building, which, going back to Alvar Aalto, we can see in the City Council of Säynätsalo or, as I have mentioned, in the University of Jyväskylä, interest me very much. As I say, I have implemented it too, to the point that I define some of my buildings more as fragments of urban fabric than as buildings, as in the case of the aforementioned Center of Troyes.

(CL-AC): ***Indeed, these interests define this theme that is present in your work, especially in your recent projects in France, and that really is a very clear teaching: The dissolution of the boundary between the built and the urban.***

(JIL): Yes, that is also true for Le Corbusier. Alvar Aalto applied it frequently. It is also observed in the crematorium of Asplund in the Cemetery, because it is sacral route in which all the buildings are articulated around an itinerary to end in a portico. Already in my early years, I worked on Basque "villas" that are city-buildings, and in that sense, that indetermination between the private and the urban has always interested me.

he hecho también, hasta el punto de que algunos edificios míos los defino más como fragmentos de tejido urbano que como edificios, como el caso del mencionado Centro de Troyes.

(CL-AC): ***Efectivamente estos intereses definen este tema que está presente en tu obra, sobre todo en tus últimos proyectos en Francia, y que realmente es una enseñanza muy clara: la disolución del límite entre lo edificado y lo urbano.***

(JIL): Sí, eso aparece también en Le Corbusier. Alvar Aalto lo aplica con mucha frecuencia. Incluso en el crematorio de Asplund en el Cementerio, también, porque es una vía sacra en la que se van articulando todos los edificios en torno un itinerario para acabar en un pórtico. Ya en mi periodo inicial me ocupé de las "villas" vascas que son ciudades-edificio y, en ese sentido esa indeterminación entre lo privado y lo urbano siempre me ha interesado.

(CL-AC): ***Hemos hablado de memoria, historia, materia, tiempo. Para terminar acaso debamos referir, a la luz de ciertos discursos contemporáneos, a la relación entre arquitectura y construcción.***

(JIL): Yo creo que construcción y arquitectura no son lo mismo, aunque están íntimamente relacionados. Pero lo que pasa es que actualmente hay una especie de diferenciación o de separación entre construcción y forma. Sobre todo porque determinados arquitectos, sobre todo los denominados "arquitectos estrella" hacen una figura y luego buscan a los ingenieros para que se la construyan. Hace poco leía un libro de Tusquets, el último libro que ha escrito, que es bastante ocurrente, aunque se pueda estar de acuerdo en todo o en parte con lo que dice. Él afirma que el Guggenheim, evidentemente, no es una obra de arquitectura, es una obra de escultura, y lo compara con una escultura futurista de Umberto Boccioni, "Desarrollo de una botella en el espacio". Efectivamente, la semejanza es muy grande. Lo compara también con la Estatua de la Libertad, en la que en su interior existe un complejo artificio para poder construirla. Dentro del Guggenheim ocurre lo mismo. Por fuera es de titanio y por dentro de cartón-yeso; la estructura está dentro, no se refleja de ninguna manera. Eso no es propio de la arquitectura, es propio de la escultura. En ese sentido muchos edificios actuales son esculturas pero no arquitectura, bien porque tienen formas caprichosas, o porque no se ajustan a la construcción. Eso no quiere decir que la arquitectura deba de ser fiel a la construcción, pero sí tiene que ser metáfora de la construcción aunque, como metáfora, quizás más simbólica que literal. En Valdemaqueda hay esa metáfora de la construcción, no es literal ya que no se ajusta a las secciones adecuadas o justas, sino que va más allá, no siempre por la vía de lo mínimo, sino de lo máximo.

(CL-AC): ***A lo largo de esta conversación, hemos transitado por ejemplos de una gran intensidad pero en los que sin embargo se observaba una voluntad del arquitecto por desaparecer en favor de lo anónimo, lo pequeño, incluso si se pudiera, de lo inocente. La conquista de este anonimato precisa de la recuperación para la arquitectura de tres conceptos, valores o características: escala, carácter y continuidad, en el marco de lo que hemos reflexionado sobre memoria y tradición. Como reflexión final nos gustaría que nos hablases sobre hasta qué punto crees que estos valores son necesarios, y posibles, en el panorama arquitectónico actual.***

(JIL): Hay un interés mayor ahora que hace unos años; por ejemplo, en el estudio de arquitectos catalanes H Arquitectes o en los baleares Td´A, hay una vuelta hacia este tipo de valores. Pero, por otra parte, la arquitectura de los "arquitectos estrella" sigue en contra, porque es la idea del objeto que se traslada, y como un objeto ligado a un criterio autorreferencial. El arquitecto busca hacer "su proyecto" por encima de cualquier valor preexistente o patrimonial. Esto no ocurre, sin embargo, en todos los arquitectos de este tipo. Por ejemplo, a Herzog & de Meuron, aunque son muy formalistas y muy escenográficos, hay que reconocerles que son mucho más versátiles y se adecúan mucho más a los proyectos "particulares".

Para concluir esta conversación podemos recordar que tu trayectoria se ha caracterizado por la tensión entre reflexión intelectual y experiencia proyectual que ha dado lugar, simultáneamente y en unidad, a libros y obras de arquitectura, fundamentalmente a obras como expresión construida de tus ideas. Una dimensión que, con tanta coherencia e intensidad, no se encuentra en el panorama de la arquitectura española y, aun, de la internacional. Nunca te has alineado con las modas ni con las preferencias de cada momento sino que has profundizado desde una lectura crítica en los valores de la historia y en el concepto de permanencia mostrando un camino por el que seguir transitando.

(CL-AC): ***We have talked about memory, history, matter, time. To conclude, perhaps we should refer, in light of certain contemporary discourses, to the relationship between architecture and construction.***

(JIL): I believe that construction and architecture are not the same, although they are intimately related. But what happens is that at the moment there is currently a kind of differentiation or separation between construction and form. Above all, because certain architects, especially the so-called "star architects," make a sketch and then search for engineers to build it for them. I recently read a book by Tusquets, the last book he wrote, which is quite witty, although one can agree in whole or in part with what he says. He affirms that the Guggenheim, evidently, is not a work of architecture, it is a work of sculpture, and he compares it to a futurist sculpture by Umberto Boccioni, "Development of a bottle in space". Indeed, the similarity is very huge. He also compares it with the Statue of Liberty, in which there is a complex artifice inside to be able to build it. The same thing is true for the Guggenheim. It is made of titanium on the outside and plasterboard on the inside. The structure is inside; it is not reflected in any way. That is not characteristic of architecture; it is characteristic of sculpture. In this sense, many current buildings are sculptures and not architecture, either because they have capricious forms or because they do not fit the construction. This does not mean that architecture must be faithful to construction, but it does have to be a metaphor for construction, although, as a metaphor, perhaps more symbolic than literal. In Valdemaqueda, there is that metaphor of construction; it is not literal since it does not conform to the adequacy of sections, but it goes beyond, not always by way of the minimum but of the maximum.

(CL-AC): ***Throughout this conversation, we have discussed several examples of great intensity in which we nevertheless observed a willingness of the architect to disappear in favour of the anonymous, of the small, even, if possible, of the innocent. The conquest of this anonymity requires the recovery for architecture of three concepts, values or characteristics—scale, character and continuity—within the framework of what we reflected on regarding memory and tradition. As a final reflection, we would like you to tell us about the extent to which you believe these values are necessary and possible in the current architectural panorama.***

(JIL): There is a greater interest now than a few years ago. For example, H Architects in Catalonia and Td'A in the Balearic Islands exhibit a return to this type of values. But, on the other hand, the architecture of the "star architects" is still against it because it is the idea of the object that moves, especially, the object linked to a self-referential criterion. The architect seeks to increase the value of "his project" beyond any pre-existing or patrimonial value. This is not observed, however, for all architects of this type. For example, Herzog & de Meuron, although they are very formalist and scenographic, are quite versatile and adapt much more to "specific" projects.

To conclude this conversation, we recall that your trajectory has been characterized by the tension between intellectual reflection and project experience that has given rise, simultaneously and in unity, to books and works of architecture, fundamentally to works that carry a constructed expression of your ideas. A dimension that, with such coherence and intensity, is not found in the panorama of Spanish architecture or even in international architecture. You have never aligned yourself with trends or with the preferences of each moment, but you have engaged in a critical reading of the values of history and the concept of permanence, creating a path on which you continue to travel.