

Lo que, casi sin duda, caracterizará la arquitectura más exigente de los veinte últimos años será su trabajo de autocrítica y exploración. Por una parte autocrítica del sistema sintáctico moderno: aquel que se formulaba de un modo claro en Moholly Nagy cuando en su tratado sobre la construcción de la forma —*La Nueva visión*— consagraba el principio de reiteración ilimitada como el que mejor podía caracterizar las aspiraciones de la moderna sensibilidad.

De Ruskin en *The elements of Drawing*, de Kandisky en *Punto y línea frente al plano*; de Ozenfant en *Principes de l'art Moderne*; del citado Moholly Nagy, podemos extraer siempre los mismos principios ordenadores basados en el ritmo acumulativo de elementos iguales.

La crisis de la modernidad es cultural y formal. Por tanto también se refleja en la revisión de una sintaxis tan abierta como simplista en la que bien poco se recogía la voluntad constructiva, compleja por tanto, que debe caracterizar a toda forma —arquitectónica o no— densa en significación. Todo el despliegue post-moderno debe ser interpretado, más allá de su trivialidad consumista, como el rechazo a la sintaxis reiterativa, abstracta y abierta de la tradición moderna.

Pero la respuesta convencionalmente llamada post-moderna —aquella que literalmente ha consistido en la imitación del viejo orden clásico—, no ha podido ser convincente en la medida en que su exigencia cultural quedaba anulada por la banalidad y el plagio.

Pero no es menos cierto que en algunos arquitectos contemporáneos la reflexión sobre el lenguaje clásico no ha dejado de ser fuente de sus propias definiciones. No tanto porque su trabajo se haya vuelto hacia la imitación clasicista sino porque en algunos supuestos del clasicismo han encontrado todavía dispositivos capaces de desbloquear la lógica compositiva del lenguaje ortodoxamente moderno.

En Rafael Moneo esta reflexión ya se atisba en obras de los años setenta. Ciertos problemas de organización de la forma en el Ayuntamiento de Logroño, en el Museo de Mérida y, sobre todo, en el proyecto de ampliación del Banco de España en Madrid, son evi-

dente pruebas de su creciente preocupación por las posibilidades y las alternativas que ciertos esquemas compositivos clásicos pueden seguir ofreciendo en la actualidad.

De una manera distinta, aunque equidistante, a las incursiones que sobre este tipo de problemas han realizado Aldo Rossi o Peter Eisenman —y lejos de la inmediatez de Venturi, Graves o Stirling— la fascinación por una renovada explotación de ciertos recursos de la tradición clásica hacen aparición en los más recientes proyectos de Moneo.

En este sentido el caso del edificio para la sede de una compañía de seguros en un céntrico lugar de Sevilla resulta paradigmático y un ejemplo evidente de reflexión en torno al conflicto entre clasicismo y modernidad.

El edificio, largo en el solar y neutro en el uso, juega toda su problemática en la composición de las fachadas: una comprometida intervención en una ciudad celosa ahora de cualquier actuación en su enorme centro histórico pero todavía insegura, por fortuna, en los criterios con los que hay que actuar en tan delicada situación. La respuesta dada por Moneo no es definitiva, ni mucho menos normativa. Es, sobre todo, una tenaz elaboración de un orden complejo y ambiguo en el que ni son negados completamente ciertos principios de la sintaxis de los lenguajes modernos ni son propuestas con nostálgico historicismo las fórmulas a las que los arquitectos conservacionistas nos tienen acostumbrados.

En una Sevilla dividida entre torpes historicistas y agresivos modernos la aportación del edificio de la Previsión Española cumple con lo que, con toda seguridad, deseaban quienes pensaron en poner el problema en manos de un arquitecto riguroso y exigente. El resultado es un edificio ni espectacular ni definitivo en el sentido literal que ambas palabras comportan. En otras palabras, ni volcado hacia el espectáculo persuasivo de unas imágenes prontas para ser consumidas ni tampoco un modelo arquetípico con el que definir una normativa o una política de intervención. Este es, sólo, un edificio que trabajosamente reflexiona sobre los problemas de la composición de unas grandes fachadas, en un centro histórico, frente a un gran paisaje fluvial, cabe a un monumento como la Torre del Oro.

La recherche patiente

What shall almost certainly characterize the most demanding architecture of the past score years will be its criticism and exploration. On the one hand, the self criticism of the modern syntactic system: That which was clearly formulated in Moholly Nagy when, in his treatise on construction of the form —*The new vision*— he established the principle of boundless reiteration as one that could best portray the aspirations of modern sensibility. From Ruskin in *The elements of Drawing*, from Kandisky in his *Point and line on the Plan*, from Ozenfant in *Principles de l'art Moderne* and from the said Moholly Nagy we may always infer the same ordaining principles which are based on the cumulative rythm of like elements. The crisis of modernity is cultural and formalist. Thus it is reflected also in the revision of syntax that is as open as it is simplistic, and in which the constructive

volition which should preside over every form —architectural or otherwise— that is dense in meaning isn't much mirrored, thus being complex. The full post-modern effort must be understood, beyond its consumer triviality, as the rejection of the reiterative, abstract and open syntax of modern tradition. But the argument known conventionally as post modern —that which has literally consisted in mirroring the old classical order— has proven incapable of convincing, to the extent that it has been exonerated from its cultural liability by banality and plagiarism. It nevertheless is no less pertinent that to some contemporary architects the meditations about classical language have not ceased being a source of self definition. Not as much because their work has turned toward classicist imitation but rather due to the lack of tools capable of undoing the logic snarl present in orthodoxically modern language found in some assumptions of classicism. We find that in Rafael Moneo this insight already flashes

in his works of the 70's. Certain problems of layout organization in the Logroño City Hall, the Mérida Museum and, above all, in the addition to the Bank of Spain in Madrid are self-evident in proving his growing concern with the possibilities and alternatives that certain classified compositive designs still offer. On the other hand and in a fashion that is different but equidistant from the sallies by Aldo Rossi or Peter Eisenman —and far from the immediacy of Venturi, Graves or Stirling— regarding this type of problem, the fascination with a renewed exploitation of certain resources of the classic tradition appear in the latest projects by Moneo. In this regard, the case of a building to house the main offices of an insurance firm in a downtown setting in Seville proves illustratory, and an obvious example for consideration on the conflict between classicism and modernity. The building, drawn out in extension and neutral in function, plays its full suit in the arrangements of the

EL ORDEN

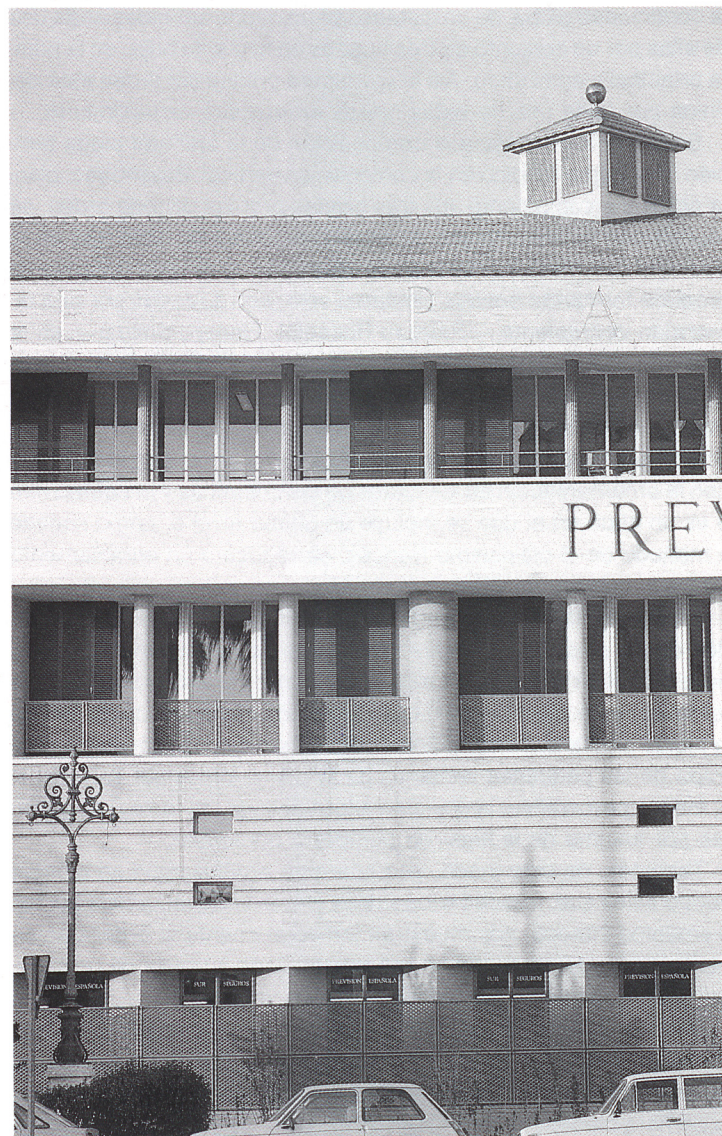
El desarrollo longitudinal de las fachadas está resuelto por la composición de tres grandes paños articulados internamente por un orden vertical único y en sus bordes por soluciones de esquina cada una de ellas con características propias.

Es en el orden vertical donde la aproximación a los sistemas clásicos es más deliberada. Un edificio de cuatro plantas que en algunos espacios se convierten en tres, por supresión de la del entre-suelo, es tratado según la lógica tripartita típica de la arquitectura civil clásica.

La superposición de un basamento, un *piano nobile* y un ático, parecen mostrarse como el clásico sistema de superposición jerárquica de los distintos niveles verticales del edificio. Mas ¿cómo se hace esta división tripartita? Bien, clásicamente: a costa de reducir a tres los reales cuatro niveles que tiene el edificio en la mayor parte de su extensión. El titubeo que planea sobre la composición comienza a convertirse en el verdadero principio de ambigüedad con el que, a la postre, el orden vertical se resuelve.

En realidad la composición de las fachadas es el resultado de la superposición de seis bandas distintas (fig. 1): el apilastramento recio de la planta baja velado longitudinalmente por una reja casi continua de fundición (A); el macizo evocando un almohadillado en el nivel ciego del entresuelo (B); el ritmo triádico del pórtico de la planta principal rematado por un primer alero (C); el antepecho corrido de mármol extendido hasta el alero de la planta inferior (D); el ritmo continuado y reiterativo de la loggia superior, en el tercer piso, rematada por un segundo alero de mayor vuelo que es el que corona la galería de la planta principal (E); y, por último, el cuerpo continuo, en pendientes apiramadas, de la cubierta puntuada rítmicamente por la alternativa emergencia de las torretas correspondientes a los patios de iluminación (F).

Estas franjas horizontales no son simples bandas continuas como hubieran podido ser en una composición puramente acumulativa según los principios de yuxtaposición propios de la sintaxis moderna. Por el contrario, las franjas aparecen inmediatamente como



façades: A delicate performance in a city now zealously eyeing any development in its historic center but still unsure, fortunately, as to its operating criteria in such a delicate situation. The solution afforded by Moneo is not final, much less pace setting. It is, above all else, a setting forth of a complex and ambiguous order in which neither certain principles of syntax of the modern languages are negated nor are nostalgic historicist formulae, of the type conservationist architects have accustomed us to, suggested.

In a Seville split between clumsy historicists and combative moderns the contribution of the Previsión Española building satisfies what in all certainty were the wishes of those who contemplated resting the problem on the shoulders of a more rigorous and exacting architect. The result has been an edifice which is neither spectacular nor definitive in the literal sense and import of both phrases. In other words, neither wholly tilted towards the convincing spectacle of images ready for swallowing nor an archetypal model

with to define a norm or an urban intervention policy. This is, only, an edifice painstakingly reflecting on the problems of composing large façades, in a historical repository, fronting a great river view, befitting a facing monument like the Torre del Oro.

THE ORDER

The longitudinal layout of the façades is settled by the creation of three large wall panels joined internally by a sole vertical order and, in the outer angles, by separately appointed corner designs.

It is in its vertical order where the approximation to classical systems is more deliberate. A four-storey building which in some spaces becomes three storeys through elimination of the mezzanine is dealt with in accordance with the tripartite logic typical of classical civil architecture.

The superpositioning of a ground floor, a main level and an attic seem to display themselves as the classical

system of hierarchical layering of the structure's several vertical levels. Yet, how is this tripartite separation accomplished? Quite classically: At the expense of reducing to three the real four levels of the building along most of its breadth. The hesitation hovering over the composition begins to hinge on the principle of ambiguity with which, finally, the vertical order is resolved.

In truth, the composition of the façades results from the superpositioning of six distinct bands (fig. 1): The sturdy pilastering of the ground floor veiled lengthwise by an almost continuous forged iron grillwork (A); the solid mass reminiscent of pillowing over the blind level of the mezzanine (B); the triadic rhythm of the portico in the main level finished off by a first overhang (C); the continuous marble breastwork flowing to the lower level overhang (D); the continued and reiterative rhythm of the upper loggia, in the third level, finished off by a second and wider overhang, which is the one crowning the main storey's gallery (E); and, finally, the continuous

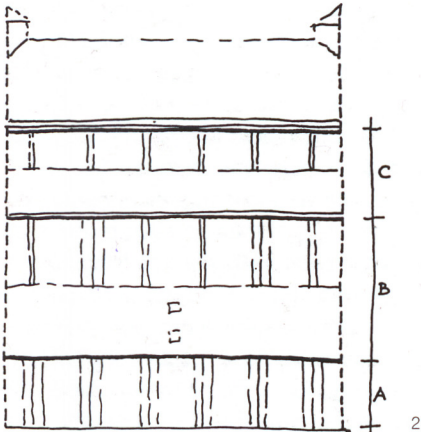
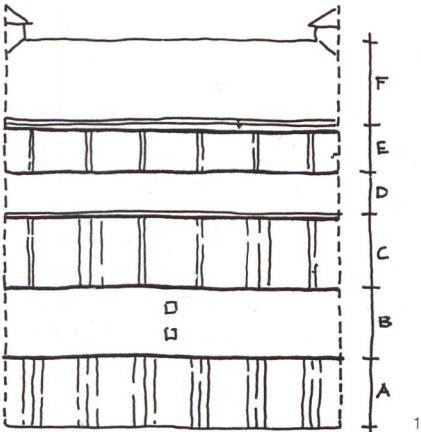
la continuidad global de un sistema de unidades definidas cada una de ellas por un conjunto de tres huecos en la planta baja, en la planta principal y en el ático. Así la verdadera unidad del orden está definida por cada una de estas piezas articuladas verticalmente.

En la tradición clásica la composición de la fachada juega también un sistema triádico en la composición vertical. Basamento, planta noble y entablamento, los tres niveles propios de todo orden, se reproducen en tres franjas de espesores distintos. Mientras en la tradición florentina el primer renacimiento de la división tripartita se produce formando bandas similares solo jerarquizadas por una dimensión decreciente —Palazzo Rucelai, Palazzo Strozzi— en la tradición post-Rafaelesca las fachadas tienden a articularse en analogía con los órdenes columnarios de modo que la planta baja es maciza y adquiere valor de basamento, la del *piano nobile* —con uno o más niveles reales en su interior— funciona emblemáticamente con la ornamentación de los fustes de las columnas y el cuerpo alto o es un ático en el que se incluye un último nivel o, como sucede a menudo en el clasicismo francés, se reduce a un entablamento figurado carente de ático.

En el edificio sevillano de la Previsión Española la unidad de orden queda sólo relativamente clara puesto que únicamente contribuyen a definirla los recios pilares de ladrillo de mayor sección que ternariamente aparecen en la secuencia de huecos de la galería de la planta principal, corroborando a esa organización la posición centrada de las pequeñas ventanas de la planta ciega del entresuelo y, menos perceptible, la posición alternativa de las torres emergentes por encima de la línea de cumbrera del tejado.

Tenemos, de este modo, una aparente organización en bandas horizontales que, merced a los sutiles encuadres producidos por los elementos citados, nos muestran inmediatamente la organización vertical del edificio según un orden articulado a través de un sistema triádico tanto en horizontal como en vertical.

El sistema triádico es, casi inevitablemente, jerárquico. No hay duda que en ello confía la composición de estas fachadas. las pilastras rómbicas de los soportales de la planta baja, el pórtico de la primera planta y la galería del último piso, se organizan en módu-



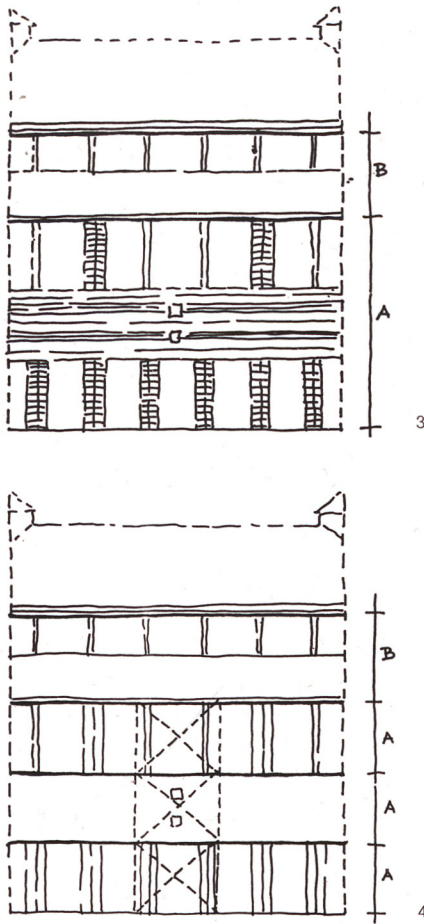
los de tres en tres, confiriendo aquella unidad y variedad que fue siempre el objetivo estético de toda la arquitectura clásica.

¿Pero, qué sucede en la organización vertical de cada uno de estos módulos? Si las referencias clasicistas son claras, las complejas relaciones establecidas desembocan en una deliberada ambi-

body, in pyramid-slice inclines, of the roof rhythmically punctuated by the alternating abutment of turrets atop the light-admission courtyards (F). The horizontal stripes are not simple uninterrupted bands such as would have been possible in a purely cumulative composition adhering to the principles of juxtaposition typical of modern syntax. On the contrary, it is immediately apparent that the bands are the global continuity of a system of units, each defined by a set of three openings in the ground floor, main floor and attic. Thusly the true unity of the order stands defined by each of these vertically articulated pieces. In the classical tradition the composition of the façade also plays with a triadic system in vertical composition. Basis, main floor and entablature, the three levels characteristic of every order occur in three stripes of different thicknesses. Whereas in Florentine tradition the first renaissance of the tripartite division appears forming similar bands which are ranked only by the decreasing dimensions —Palazzo Rucelai, Palazzo

Strozzi— in the post-Raphaelesc tradition the façades tend to become articulated in analogy to the columnar orders so that the lower level is solid and acquires the value of a basing, the *piano nobile* level —with one or two actual levels in its interior— functions emblemized with the ornaments of the column shafts, and the upper body is either an attic in which the last level is inclined, as frequently occurs in French classicism, or is reduced to a figurative entablature devoid of any attic. In the Seville edifice of La Previsión Española the unity of order is relatively clear, at most, since the thickest of the birch pillars displayed in every third plinth of the sequence of openings which appear in the main floor gallery contribute to the definition, contributing to that organization the centralised setting of the little windows of the mezzanine's blind storey and, less perceptibly, the alternating position of the turrets emerging atop the ridge tiles of the roof. We have, in this fashion, an apparent organization in

horizontal bands which, thanks to the subtle frames produced by the said elements, show us immediately the vertical organization of the edifice according to an order articulated through a triadic system in the horizontal as well as vertical planes. The triadic system is, almost inevitably, hierarchic. No doubt the composition of these façades is entrusted to it. The rhomboidal pilasters of the ground floor arcade, the portico of the mezzanine and the columnnade of the top floor are all organized in modules of threes, conferring that unity and variety that always were the aesthetic goal of all classical architecture. But, what happens to the vertical organization of each of these modules? If the classical references are obvious, the complex relations thus established result in a deliberate ambiguity which is, in our opinion, one of the most characteristic aspects of the edifice. That the top floor is structured like an attic between the cornice of the columnar order of the mezzanine and the overall final of the building produced by the top eave is



güedad que es, a nuestro parecer, uno de los aspectos más característicos del edificio.

Que el último piso se estructura a modo de ático entre la cornisa del orden columnario de la planta principal y el remate total del edificio producido por el voladizo superior, es algo que queda relativamente claro aunque la proporción que tiene todo este cuerpo apla-

cado de mármol excede en dimensión vertical y en continuidad horizontal al sentido tradicional de un ático o de una galería, introduciendo una relación inmediata con los modelos clásicos a los que podría recordar.

Pero donde las referencias a los *topoi* clásicos se tornan más ambiguas es en la planta de entresuelo. El ladrillo produce una unidad de material entre esta planta, los macizos de cerramiento en las esquinas de cada fachada y las columnas también de ladrillo que forman los soportes de mayor sección de la galería de piso principal. Esto nos llevaría a considerar la franja formada por el macizo del entresuelo y el piso principal como el *piano nobile* de la fachada (fig. 2). ¿Podemos interpretar el nivel del entresuelo como parte del cuerpo de basamento? Esto es lo que podría pensarse atendiendo a su condición prácticamente ciega, y a la evocación de un cierto almohadillado en el tratamiento rico en luz y sombra producido por el aparejo del ladrillo. También parece contribuir a ello la continuidad que produce la reja que pasa por delante de los pilares en la planta baja. Sin embargo a un cierto grado de integración se contraponen la evidencia con la que la fábrica de ladrillo marca el dintel sobre los pilares de la planta baja o la ausencia de cualquier tipo de elemento englobante, de modo que el cuerpo bajo *contenga* de alguna manera el plano del entresuelo tal como habitualmente la arquitectura civil porticada, desarrolló en multitud de casos (fig. 3).

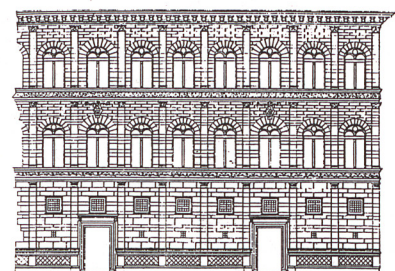
Más convincente nos parece la explicación de una subversión de la jerarquía clásica no precisamente abandonándola sino sometida a aquella esquematización operativa que el mismo Moneo ha estudiado, por ejemplo, en la problemática tipológica de J.N.L. Durand y que en el tratadista francés se produce no sólo en los mecanismos de composición planimétrica sino también en el modo de regular los esquemas compositivos de las fachadas. Cuando advertimos que la altura de los pilares de la planta baja, el macizo del entresuelo y la de las columnas de la planta principal son iguales, nos damos inmediatamente cuenta de que hemos pasado de un sistema de relaciones estrictamente jerárquico a un sistema de elementos de algún modo intercambiables tal como la operatividad protomoderna que Durand proponía hace casi dos siglos (fig. 4, 5).

relatively apparent, although the proportion of this whole placqued mass of marble exceeds in vertical dimension and horizontal continuity the traditional sense of an attic or an arcade, introducing a mediate relation with classical models, which it could be reminiscent of.

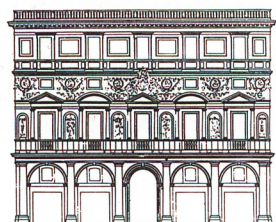
But where the references to classical *topoi* become more ambiguous is in the mezzanine. The brick produces a unity of material between this storey, the closure breasts in the corners of each façade and the columns of brick as well that from the thickest pillars in the mezzanine arcade. This would lead us to consider the stripe formed by the mezzanine massif and the main storey as the *piano nobile* of the façade (fig. 2). Can we interpret the mezzanine level as part of the body of the ground level? This is what could be assumed attending to its practically blind state and the evocation of a certain pillowing in the treatment, rich in lights and shadows, produced by the brick mortar bonding. The continuity generated by the grill as it passes over the



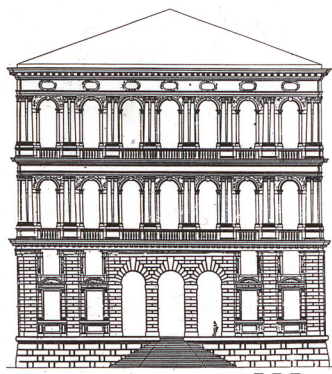
5. J.N.L. Durand.



6



7



8

6. Palazzo Rucellai.
(Restitución Aquiles González Raventós).
7. Palazzo Branconio Dell'Aquila.
(Restitución A.G.R.).
8. Palazzo Corner del Ca' Grande
(restitución A.G.R.).

LA ARTICULACION

Este orden deliberadamente ambiguo, que apunta a jerarquizar más que a establecer de un modo explícito, se ordena en el conjunto de los dos planos de las fachadas principales y en una de los laterales con la misma, exquisita y cauta dubitación entre modernidad y clasicismo que en el detalle del orden ya comentado.

Fijémonos, sobre todo, en las tres puertas claves del edificio. La situada en la esquina formada por las dos fachadas principales y las situadas a los extremos de estas mismas fachadas. Una, limitando con una futura medianería; la otra, formando una esquina menor desde el punto de vista retórico y más aguda desde el punto de vista geométrico.

Para el ritmo a lo largo de las fachadas se ha evitado su axialización. Dentro de su jerarquía interna los módulos ordenados verticalmente se disponen en una continuidad reiterativa sólo interrumpida, en un caso por la puerta, no especialmente interesante, situada en una posición asimétrica del lienzo mayor de fachada.

Para la esquina principal, en la que se aloja la entrada y vestíbulo más representativos, Moneo ha elegido un sistema históricamente ya experimentado por otras arquitecturas de la crisis. En Amsterdam y en Berlín, en el clima de descomposición del clasicismo de las arquitecturas expresionistas, encontramos respuestas semejantes al problema de la articulación de los planos de fachada. No tanto la aparición de un elemento análogo pero jerarquizado sino la irrupción violenta y dura de un elemento ajeno, nuevo, más abstracto y alejado del vocabulario clasicista, como expediente a través del cual provocar la quiebra de una reiteración carente de cualquier tipo de exigencia interna.

El gran lienzo de ladrillo que recrece el nivel de la fachada formando un dramático diedro ciego, a la manera de un gran cartelón publicitario, funciona de la misma manera. Es una superposición: un carenaje que, en la epidermis del edificio, establece otro orden de intereses, otra escala de percepción del conjunto y otra geometría en relación al orden medido de este cuerpo de giro, que siempre vemos en deformado escorzo, introduce, de nuevo, un sis-

lower level's pillars also contributes to this recollection. Nevertheless, to a certain degree of integration we see, apposed, the evidence with which the brick fabric etches the lintel over the ground floor pillars or the absence of any type of all-inclusive element, so that the lower structure may somehow contain the mezzanine plane just as columnated civil architecture habitually developed in a multitude of cases (fig. 3). It seems more convincing to us to consider the application of a subversion of the classical hierarchy, not exactly abandoning it but rather subjecting it to that operative schematization which Moneo himself has studied, for example, in the typologic problematical of J.N.L. Durand and in which the French treatise writer turns up not only in the planimetric composition mechanisms but in the manner for regulating the façade's compositive schematics as well. When we notice that the height of the ground floor pillars, on the mezzanine massif and on the main floor, are identical we immediately realize that we have passed from a

system of strictly hierarchical relations to a system of elements in some way interchangeable, such as the protomodern operativity which Durand proposed nearly two centuries ago (figs. 4 & 5).

THE ARTICULATION

This deliberately ambiguous order, which tends more to hierarchizing than to explicitly establishing, is ordered in the set of the two planes of the principal façades and in one of the lateral breasts, exquisite and cautious, hesitating between modernity and classicism in the said order detail.

Let us take notice, above all, of the three key doors to the building: The one located in the corner in which the two main façades join, and those located at each end; one, limiting with a future party wall and the other forming a lesser corner from the rhetorical point of view, and also sharper from the geometric point of view. For the rhythm alongside the façades axialization has

been avoided. Within its internal hierarchy the vertically ordered modules are set in a reiterative continuity broken only, in one case, by the door, not particularly interesting, located in an asymmetric plane in the façade's main front.

For the main corner, which frames the most representative entrance and vestibule, Moneo has chosen a historical system already tried by architects of the crisis period. In Amsterdam and Berlin, amidst the climate of decomposition of the classicism of expressionist architecture, we find approaches similar to the problem of articulating façade planes. Not as much in the appearance of an analogous yet hierarchicised element as in the violent and hard entrance of a foreign element, new, more abstract and further from the classicist vocabulary, as a tool for provoking the rupture of a reiteration lacking any type of internal exigency.

The great brick work which rises the level of the façade forming a dramatic blind dihedral, akin to a great

tema que, sólo desde la moderna sensibilidad habituada a los contrastes y al *collage*, nos es posible aceptar.

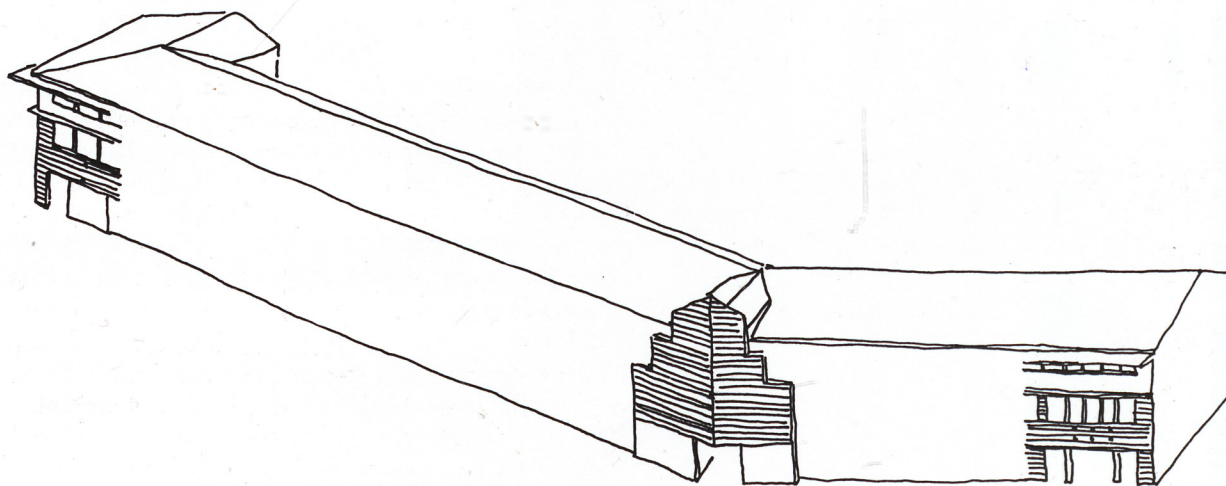
A la horizontalidad nunca negada de las bandas en las que las fachadas se han dispuesto se interpone, *exabrupto*, este elemento retórico que, por otra parte, delata la nunca negada simpatía de Rafael Moneo por las arquitecturas del norte de Europa y por las tradiciones no clásicas desarrolladas por expresionistas y organicistas.

Los otros dos extremos de las fachadas principales en cambio, se resuelven, de un modo distinto. Es importante señalar, con todo, que tanto en la esquina secundaria como en la entrega a la medianera, el método compositivo utilizado consiste en la combinación de continuidad y contracción. Son estos, claramente, procedimientos sintácticos nada clásicos y mucho más propios de la sensibilidad plástica que acostumbramos a denominar moderna.

La ilimitada continuidad de las líneas horizontales de antepechos y aleros se contrae al llegar a la esquina o al límite del solar, produciendo en cada caso dos soluciones diversas. En una, la suave transición, trámite un macizado del volumen estricto de la esquina, que refuerza visualmente el giro del plano de la fachada. En la otra, el cambio de ritmo de las pilastras de la planta baja en las que la exi-

gencia funcional de un paso de mayores dimensiones es aprovechada para producir un fenómeno de la contracción que se expresa en el cambio de ritmo de los huecos en la planta baja y en la de entresuelo (fig. 9).

A la postre lo que resulta, incluso en estos lugares más secundarios de la composición global de la fachada, es lo que hemos planteado como cuestión general al comienzo de este comentario. Todo el esfuerzo de diseño, cuidado y exquisito, densamente elaborado y no exento de premiosa morosidad en el desarrollo de su discurso, no es tanto el resultado de una idea, de un principio a partir del cual la composición se despliega con ineludible seguridad sino más bien la laboriosa presentación de un proceso reflexivo, culto y no exento de profundas perplejidades, a través del cual la construcción de un edificio se acaba consumando como resultado de una *recherche patiente*. Lo que en el edificio sevillano de Rafael Moneo se nos muestra es el conocimiento, maduración y ponderada referencia tanto a las condiciones que nuestra sensibilidad de hombres metropolitanos nos permite como a la ilusión de orden que nuestra más secreta vocación de arquitecto nos reclama.



9

publicity placard, acts in the same manner. It is an overlay: a keeling shape which, in the skin of the structure, sets forth another order of interests, another scale of perception of the whole and another geometry in relation to the measured order of the rhythmical façades. The vertical and nearly gothic structure of this pivotal body, perceived in its foreshortened view, introduces once more a system that only from the modern sensibility accustomed to contrasts and collages permits our compliance.

To this undeniable horizontality of the bands framed into the façades there arrives, *ex-abrupto*, this rhetorical element that, on the other hand, reveals the never denied sympathy for northern European architecture and for the non-classical traditions developed by expressionists and organicists that is extant in Rafael Moneo.

The other two ends of the main façades, on the other hand, are resolved differently. It is important to point out, in all, that as much in the secondary corner as in the

party wall, the compositive method used consists of a combination of continuity and contraction. These are, clearly, hardly classical syntactic procedures and more at home with plastic sensibility that we are accustomed to labeling as modern.

The boundless continuity of the horizontal lines of parapets and eaves contrasts when reaching the corner or edge for the building site, producing at each end diverse results. At one, the smooth transition, a compromise, with the strict volume of the corner, which visually reinforces the hinging of the whole of the façade. At the other, the change of rhythm of the pilasters of the ground floor, in which the functional requirement of a larger gap is taken advantage of to produce a contraction phenomenon expressed in the change of rhythm in the openings of the ground floor and mezzanine (fig. 9).

In the end, the result, even in these more secondary places of the façade's global makeup, is what we have set forth as the overall question of the building's frontal

design at the beginning of this commentary. The whole design effort, nurtured and exquisite, densely elaborated and devoid of speedy deliberation in the development of its discourse, is not as much the result of an idea, a principle from whence the composition deploys itself with unavoidable self assurance, but rather the elaborate setting forth of a thought process, cultured and not exempt from deep perplexities, through which the construction of an edifice ends up being consummated as a result of a *recherche patiente*. What we see in the Seville work of Rafael Moneo is the knowledge, ripening and weighted reference that the conditions permitted by our sensibility as metropolitan men allows us as much of the illusion of order as our innermost architectural vocation demands of us.