

DEPARTAMENTO DE PROXECTOS ARQUITECTONICOS Y URBANISMO
ESCOLA TECNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DA CORUÑA
UNIVERSIDADE DA CORUÑA

TESIS DOCTORAL

DIBUJO Y PROYECTO

DEL DIBUJO EN EL PROCESO DE PROYECTAR A TRAVES DEL
ESTUDIO DE **DOS OBRAS DE ALVARO SIZA: EL BANCO DE OLIVEIRA**
DE AZEMEIS Y EL MUSEO DE BONAVAL.

AUTOR: Felipe Peña Pereda, Arquitecto

DIRECTOR DE TESIS: Juan Navarro Baldeweg, Doctor Arquitecto

Enero, 2005

TESIS DOCTORAL

DIBUJO Y PROYECTO

**DEL DIBUJO EN EL PROCESO DE PROYECTAR A TRAVES DEL
ESTUDIO DE DOS OBRAS DE ALVARO SIZA: EL BANCO DE OLIVEIRA
DE AZEMEIS Y EL MUSEO DE BONAVAL.**

AUTOR: Felipe Peña Pereda, Arquitecto

DIRECTOR DE TESIS: Juan Navarro Baldeweg, Doctor Arquitecto

TRIBUNAL CALIFICADOR:

PRESIDENTE.

-Rafael Moneo Valles

SECRETARIO

-Manuel Gallego Jorroto

VOCALES:

-Andrés Fernández Albalat

-Alexandre Alves Costa

-Pedro de Llano Cavado

Lectura de la Tesis: A Coruña, 15 de junio de 2005

Calificación: Sobresaliente "Cum Laude"

Mención: Doctorado Europeo

DIBUJO Y PROYECTO

DEL DIBUJO EN EL PROCESO DE PROYECTAR A TRAVES DEL ESTUDIO DE **DOS OBRAS DE ALVARO SIZA**: EL BANCO DE OLIVEIRA DE AZEMEIS Y EL MUSEO DE BONAVAL.

AUTOR: Felipe Peña Pereda

DIRECTOR DE TESIS: Juan Navarro Baldeweg

DEPARTAMENTO DE PROXECTOS ARQUITECTONICOS Y URBANISMO
ESCOLA TECNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DA CORUÑA
UNIVERSIDADE DA CORUÑA

INDICE

1. RESUMEN DE LA TESIS	1
2. PROLOGO	
2.1. INTENCIONES.....	7
2.2. LA ORGANIZACION DE ESTE TRABAJO.....	10
2.3. AGRADECIMIENTOS.....	12
3. INTRODUCCIÓN	
3.1. PROYECTO Y ARQUITECTURA, LA SITUACIÓN ACTUAL.....	15
3.1.1. ENCUADRE HISTÓRICO DE LA OBRA DE ÁLVARO SIZA.....	21
3.1.1.1. LA ARQUITECTURA COMO LENGUAJE.....	24
3.1.1.2. LA ARQUITECTURA DEL LUGAR.....	26
3.1.2. LA CRITICA Y LA OBRA DE ÁLVARO SIZA.....	30
3.1.2.1. EL DESCUBRIMIENTO.....	33
3.1.2.2. EL RECONOCIMIENTO.....	36
3.1.2.3. LAS “OBRAS COMPLETAS”.....	40
3.1.2.4. LA CULTURA TECTONICA (KENNETH FRAMPTON).....	43
3.1.2.4.1. LA ACTITUD DE SIZA Y LA CULTURA TECTONICA.....	45
3.1.2.4.2. LA OBRA DE SIZA Y LA CULTURA TECTONICA.....	49
3.1.2.4.3. UNA TEORIA GLOBALIZADORA.....	51
3.1.2.4.4. CONCLUSIÓN.....	58
3.1.2.5. PAISAJES URBANOS (WILLIAM CURTIS).....	59
3.1.3. “LA CRISIS” ACTUAL DE LA ARQUITECTURA.....	62
3.1.3.1. LA CIUDAD Y EL FINAL DEL URBANISMO.....	65
3.1.3.2. LA CONQUISTA DEL DESORDEN.....	69
3.2. LA DESCRIPCIÓN DEL PROCESO DE PROYECTO.....	77
4. EL BANCO PINTO & SOTTOMAIOR EN OLIVEIRA DE AZEMEIS	
4.1. INTRODUCCIÓN.....	81
4.1.1. EL BANCO DE OLIVEIRA DE AZEMEIS EN EL CONJUNTO DE LA OBRA DE ALVARO SIZA.....	82
4.1.2. LA OBRA CONSTRUIDA ANTERIOR.....	89
4.1.3. EL ENCARGO.....	96
4.1.4. EL MATERIAL DEL PROCESO DE PROYECTO.....	97
4.2. EL LUGAR.....	99
4.2.1. LA CIUDAD Y SU HISTORIA.....	99
4.2.2. LA ESTRUCTURA URBANA.....	104
4.2.3. LOS LIMITES DEL TERRENO.....	113

4.3.	EL PROGRAMA.....	115
4.4.	EL PROCESO DE PROYECTO: EL DIBUJO.....	118
4.4.1.	EL INICIO: EL ENTORNO URBANO.....	118
4.4.2.	LA ESTRUCTURA.....	125
4.4.3.	UNA MAQUETA PREVIA.....	131
4.4.4.	EL ESPACIO INTERIOR.....	134
4.4.5.	EL SEGUNDO NIVEL.....	136
4.4.6.	EL TERCER NIVEL.....	142
4.4.7.	EL LUCERNARIO DE CUBIERTA.....	145
4.5.	LOS MATERIALES DE CONSTRUCCION EMPLEADOS.....	150
4.6.	CONCLUSIONES PARCIALES.....	152
5. EL CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORANEA EN SANTIAGO DE COMPOSTELA (EL MUSEO DE BONAVAL)		
5.1.	INTRODUCCIÓN.....	156
5.1.1.	EL CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORANEO EN EL CONJUNTO DE LA BIOGRAFIA Y LA OBRA DE SIZA.....	157
5.1.2.	EL ENCARGO.....	159
5.1.3.	LOS MATERIALES DEL PROCESO DE PROYECTO.....	164
5.2.	EL LUGAR Y SU HISTORIA.....	167
5.2.1.	LA HISTORIA DE LA COSTRUCCION DE SAN DOMINGOS DE BONAVAL.....	173
5.2.1.1.	EL PRIMER EDIFICIO: EL GÓTICO.....	173
5.2.1.2.	DOMINGO DE ANDRADE Y EL BARROCO.....	176
5.2.2.	EL ESCENARIO URBANO ANTES DEL COMIENZO DEL PROYECTO.....	179
5.3.	EL PROCESO DE PROYECTO: TRES LECTURAS.....	182
5.3.1.	DESCRIPCION GENERAL DEL PROYECTO.....	183
5.3.1.1.	EL COMIENZO.....	183
5.3.1.2.	LAS ALINEACIONES ESTE Y OESTE.....	184
5.3.1.3.	LA FACHADA DEL NUEVO MUSEO.....	194
5.3.1.4.	EL FRENTE DE LA HORTA DE SAN ROQUE Y CARAMONIÑA.....	197
5.3.1.5.	LA PLANTA DE ACCESO: LA COMPOSICIÓN GENERAL.....	199
5.3.1.6.	EL VESTIBULO DE EXPOSICIONES, EL PUNTO CENTRAL DEL EDIFICIO.....	204
5.3.1.7.	EL VENTANAL HORIZONTAL.....	205
5.3.1.8.	LA PLANTA DE ACCESO: SALON DE ACTOS Y BIBLIOTECA.....	208
5.3.1.9.	EL RESTO DEL EDIFICIO.....	213
5.3.1.10.	LA CUBIERTA.....	215
5.3.2.	LOS MATERIALES DEL PROCESO DE PROYECTO: LOS DIBUJOS GEOMETRICOS A LAPIZ, LAS PRIMERAS MAQUETAS DE TRABAJO Y LOS CROQUIS A MANO ALZADA DE LOS CUADERNOS DE NOTAS.....	216
5.3.2.1.	LOS DIBUJOS GEOMETRICOS A LAPIZ.....	216
5.3.2.2.	LAS PRIMERAS MAQUETAS DE TRABAJO.....	223
5.3.2.3.	LOS CROQUIS A MANO ALZADA DE LOS CUADERNOS DE NOTAS.....	228
5.3.2.3.1.	LOS CROQUIS DE CONJUNTO EXTERIORES.....	228
5.3.2.3.2.	LOS CROQUIS DE LOS ESPACIOS INTERIORES.....	238
5.3.2.3.3.	LOS CROQUIS DE LOS DETALLES DE ACABADOS.....	248
5.3.2.3.4.	CROQUIS DE DETALLES VARIADOS, ACABADOS, EL PARQUE, ETC.....	252
5.3.2.3.5.	LOS CROQUIS DEL FRENTE DE LA RUA VALLE INCLAN.....	257
5.3.2.3.5.1.	LA PAGINA DE LOS CUADERNOS DE NOTAS PUBLICADA POR LA REVISTA “ARQUITECTOS”.....	258
5.3.2.3.5.2.	EL CARTEL DE LA EXPOSICION DEL CEGAC DE ABRIL DE 1995.....	263
5.3.3.	EL TRAZADO EN PLANTA.....	268

5.4. LOS MATERIALES.....	276.
5.5. CONCLUSIONES PARCIALES.....	277
6. CONCLUSIONES Y EPILOGO.....	281

I. ANEXOS TEMATICOS

1. EL DIBUJO COMO EXPRESIÓN.....	297
1.1. EL PRIMER GESTO DE COMUNICACIÓN.....	305
1.2. DIBUJO Y ESCRITURA.....	306
1.3. DIBUJO Y CONOCIMIENTO.....	313
1.4. DIBUJO Y MIRADA.....	316
2. DIBUJO Y ARQUITECTURA.....	323
2.1. HISTORIA DE LA ARQUITECTURA DIBUJADA.....	324
2.2. DIBUJO Y PROPUESTA.....	330
2.3. EL VIAJE, DIBUJO Y APRENDIZAJE DE ARQUITECTURA.	332
2.4. DIBUJO Y TÉCNICAS DIGITALES.....	346

II. ANEXOS DOCUMENTALES

1.- BIBLIOGRAFÍA GENERAL	
1.1.- BIBLIOGRAFIA SOBRE ALVARO SIZA	
1.1.1.- BIBLIOGRAFÍA CRONOLÓGICA	5
1.1.2.- BIBLIOGRAFÍA ALFABÉTICA POR AUTORES / EDITORES.....	22
1.2.- BIBLIOGRAFÍAS Y TEXTOS ESPECÍFICOS SOBRE LAS OBRAS ESTUDIADAS	
1.2.1.- EL PROYECTO DE OLIVEIRA DE AZEMEIS	37
1.2.2.- EL PROYECTO DE BONAVAL.....	38
1.3.- BIBLIOGRAFÍA GENERAL	
1.3.1.- EL DIBUJO.....	39
1.3.2.- ARQUITECTURA.....	43
1.3.3.- MONOGRÁFICAS ARQUITECTURA.....	49
2.- OBRAS DE ÁLVARO SIZA, RELACIÓN CRONOLÓGICA CRONOLOGÍA.....	52
3.- RELACION DE ILUSTRACIONES POR CAPITULOS	
3.1.- Capitulo 4: EL BANCO PINTO Y SOTTOMAIOR EN OLIVEIRA DE AZEMEIS.....	58
3.2.- Capitulo 5: EL MUSEO DE BONAVAL.....	59
4. RESUMEN DE LA TESIS (TRADUCCIONES)	
4.1. GALLEGO	
4.2. FRANCES	
4.3. INGLES	

DIBUJO Y PROYECTO

DEL DIBUJO EN EL PROCESO DE PROYECTAR A TRAVES DEL ESTUDIO DE DOS OBRAS DE ALVARO SIZA: EL BANCO DE OLIVEIRA DE AZEMEIS Y EL MUSEO DE BONAVAL.

AUTOR: Felipe Peña Pereda

DIRECTOR DE TESIS: Juan Navarro Baldeweg

DEPARTAMENTO DE PROXECTOS ARQUITECTONICOS Y URBANISMO
ESCOLA TECNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DA CORUÑA
UNIVERSIDADE DA CORUÑA

Enero 2005

1. RESUMEN DE LA TESIS

SABER

Saber sobre el proceso de proyecto a través de los trabajos de Álvaro Siza, esta es la razón de estas paginas. En estos procesos el dibujo tiene siempre un importante papel y este arquitecto despliega en ellos una -exuberante, elocuente y diversa- serie de trazos tanto de construcción geométrica como a mano alzada que conducen a formas edificables. Muchos de ellos han sido publicados y su estudio nos permite llegar a un conocimiento bastante preciso de una manera de proyectar. Dos obras se analizan en este acercamiento, el banco Pinto & Sottomaioir de Oliveira de Azemeis y el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela.

SIZA

En el complejo panorama de la arquitectura de los últimos veinte años, la obra de Siza ocupa una posición peculiar y clave entre las arquitecturas que intentan superar los postulados del Movimiento Moderno desde una aceptación crítica -y por ello, también histórica- del mismo. Siza conforma una temprana visión global –de la dimensión espacial- del mundo, a través de las prácticas de dibujante y escultor de su primera vocación, antes de iniciar el aprendizaje de la arquitectura. Después, durante los años sesenta, permanece en la región del Miño centrado en pequeños trabajos de construcción colaborando con los buenos artesanos locales. Como referencias cultas dispone de los estudios sobre la arquitectura vernácula portuguesa, las enseñanzas de Fernando Tavora, Fernando Ramos y otros arquitectos que le son próximos. Otras más lejanas como las de Alvar Aalto o Wright. Permanece informado, pero distante, de otros acontecimientos y debates como los suscitados por estos años por la obra y los escritos de Rossi, Venturi, Stirling, etc.

Ahora, en estos años de urbanización generalizada, de proliferación de periferias interminables, de globalización informativa, Siza sigue encontrando respuestas arquitectónicas adecuadas y estimulantes para los espacios en un terreno intermedio entre la exhibición de técnicas, materiales y geometrías nuevas de los deconstructivistas y tecnólogos radicales y las medidas y sobrias piezas de la arquitectura neoracionalista próxima a las practicas escultóricas de los “minimal”. Hay múltiples propuestas moviéndose entre estos dos polos y que corresponden con las actitudes, peculiaridades y culturas personales de cada arquitecto. Una de las más complejas y sugerentes es la de Siza.

Al mirar –al leer, si las ideas siempre nos llevan a las palabras- en la arquitectura de Siza, la contención formal y la austeridad en la presentación de materiales y acabados obligan a tener siempre como referencia la totalidad del edificio expresada por sus volúmenes principales, que serán deliberadamente limpios y claros. Y es a través de ellos y de su manera de instalarse en lo urbano, de asentar el edificio, con lo que el arquitecto llega a expresar las cuestiones más generales y universales. Siza consigue sustraer su arquitectura a los caprichos expresivos de autor, todo parece venir de una historia, de una memoria guardada en un lugar. Y cuando esta lectura de los entornos se haga más difícil (lo cual

ocurre cada vez con mas frecuencia) surgirá una compleja y probada reserva de figuras en la fecunda memoria del arquitecto que conseguirán dar una salida formal al edificio.

Siza ha encontrado, y va fabricando proyecto a proyecto, una iconografía insólita -como los imagineros del barro de Barcelos- a través de la cual ha llegado en sus últimos proyectos -y cuando la respuesta racional y medida de sus pequeños proyectos iniciales (Oliveira de Azemeis) ya no era posible- a adoptar unas figuras eficaces y claras que se introducen en el proyecto a través del prolongado trabajo de elaboración dibujada en el estudio, Siza lo inscribirá en alguna geometría y lo hará construible, no ha necesitado para ello de la exhibición ostentosa de tecnologías sofisticadas ni el recurso a la expresividad de formas insólitas y no arquitectónicas, no es tampoco el laconismo de las arquitecturas conceptuales a las que se acerca a veces Y, es también un poco de todo ello, dentro de unos parámetros en los que la disciplina arquitectónica (la historia, el saber, los recursos, los materiales y las limitaciones) esta siempre presente proporcionando un equilibrio a la obra.

EL DIBUJO

Siza utiliza el dibujo de dos maneras: por un lado los croquis de sus hojas sueltas y cuadernos, los mas conocidos, hechos a mano alzada y en los que esboza lugares, formas de edificios, perspectivas intencionadas e ideas arquitectónicas en general; con frecuencia mezclados con otros temas personales y cotidianos: viajes, amigos, sitios pintorescos, etc. Pero también están, aunque menos celebrados y publicados, los trazados geométricos a lápiz con los que el arquitecto inicia sus proyectos, antes o simultáneamente con los primeros croquis. El rigor y precisión que hay en la base de los proyectos de Álvaro Siza nos obliga a situar estos últimos dibujos de manera central y antes que ningún otro documento como material básico del proceso de proyecto.

En el proyecto de Oliveira de Azemeis esta presente desde el inicio una geometría euclidiana ortodoxa, una construcción lineal meticulosa e intensa para un edificio de reducido tamaño. Casi no hay croquis a mano alzada de este proyecto.

En Bonaval el comienzo del proyecto es un trazado básico que se apoya en el entorno. Pero después, rupturas, superposiciones, desplazamientos, encuentros no resueltos totalmente en la geometría (o quizás en otra geometría) van tratando de situar los grandes prismas maclados que han sido sugeridos inicialmente por el programa y las formas del lugar. En este proyecto el uso de los croquis a mano alzada (y pequeñas maquetas de cartón) es generalizado, son estos dibujos los que van guiando la evolución del proyecto

sobre el precario soporte geométrico inicial. Se van haciendo comprobaciones, estudiando alternativas, ensayando iconos, probando formas, etc.

EL BANCO DE OLIVEIRA DE AZEMEIS

Es una obra pequeña pero precisa, ejemplar, toda ella invadida hasta el último detalle por las decisiones del autor como en una escultura. Un exhaustivo y refinado control geométrico permite dejar referenciadas en sus formas todos los acontecimientos arquitectónicos y urbanísticos de su entorno; lo hace de manera sutil, casi imperceptible, sin asumir ningún protagonismo en el lugar. En sus formas hay pequeños y matizados gestos de atención a cada una de las construcciones que lo rodean: el banco es el modelado que resulta al concebir generosamente el paisaje del centro urbano de una pequeña ciudad portuguesa; una pieza que ilumina el entorno con la misma fuerza que ordena sus propios espacios. Perspectivas, desniveles, vegetación singular, edificios de viviendas, históricos o representativos, todos parecen adquirir su lugar, su papel, tras el meticuloso pautado espacial que orquesta de manera invisible –pero “audible”, perceptible- Álvaro Siza. Pocas veces tanto poder de dar forma a la ciudad se manifestó mas sutilmente y desde una iniciativa secundaria y privada. La traza de base del proyecto es una construcción geométrica rigurosa en la que las líneas de dibujo y los puntos de apoyo de la aguja del compás que proceden, unas veces del entorno, y otras, de intenciones del programa, se precisan sobre el gastado papel con la aplicación de todos los recursos del dibujo de línea: mediatrices, bisectrices, ortogonales, simetrías angulares, etc. La construcción geométrica se enlaza planta por planta hasta el ultimo rincón o el ultimo momento (el trazado del lucernario que remata el edificio actúa como inadvertido emblema de todo lo anterior); la posibilidad de describir, esta construcción, como un recorrido lineal nos evidencia una dimensión temporal, semejante a la que -en este caso, al menos- pensamos, (y así se propone en este trabajo) tiene el proceso de elaboración de este proyecto. Es una acción física secuenciada, de gestos encadenados, que se contrapone a la simultaneidad con que se presenta siempre el edificio terminado. También nos descubre, por estar implícito en ese proceso, la lectura de una arquitectura a través del recorrido por la misma, ya sea de dentro afuera (a través de conceptos implícitos del programa) o de abajo arriba como itinerario real, de transito de personas, por un espacio publico; de fuera a dentro al ser parte de un paisaje urbano.

EL NUEVO MUSEO DE BONAVAL

Tras la apertura de una calle y el desmantelamiento de las huertas situadas al Oeste del convento, un gran volumen –con un nuevo museo- se va instalar en el traumático vacío que ha quedado junto al viejo cenobio diseñado por Domingo de Andrade en Bonaval en el siglo XVII. Siza lo resuelve maclando dos enormes prismas cuyos testeros -arquitectónicamente entretejidos en una operación entre cubista, neoplásica y fractal- entran en medida contraposición con la característica doble entrada en ángulo del arquitecto barroco para este convento. Aquí, es un paisaje de borde de casco histórico el que resultará equilibradamente concluido tras esta operación. La geometría de base se inicia con líneas que proceden de las referencias del entorno (de los edificios a considerar y de las perspectivas a establecer), pero pronto la continuidad de la construcción geométrica se interrumpe para que en la elaboración entren los escalonamientos, rupturas y discontinuidades, necesarias para adaptarlo a las incidencias del soporte físico y urbano, y así llegar a la forma final. Aquí la descripción lineal es imposible. Las decisiones en múltiples direcciones y las vueltas atrás se superponen en el proceso. En este edificio la fragmentación geométrica toma abiertamente la iniciativa arquitectónica aunque en la resolución final se impongan los criterios de coherencia perceptiva y el arquitecto consiga organizarlo como una pieza formalmente unitaria. Para ello se cuenta con la sabia elección y disposición de los materiales y con los ricos recursos compositivos que Siza despliega. El recorrido por el interior del edificio no es posible de manera lineal; quiebros intencionados parecen romper todo intento de efectuar esta lectura. Luego, es la continuidad del conjunto de las salas de exposición la que resulta cortada (estimulando la percepción de la obra expuesta); el mecanismo funcional de museo que se sugiere nos sorprende al deslizarnos en una interminable banda de Moebius que los espacios de Siza posibilitan en la combinación de recorridos a nivel y escaleras; no es posible la lectura arquitectónica elemental que la claridad de los volúmenes exteriores hace suponer.

CONCLUSION

La descripción lineal de un proceso de proyecto para explicar la totalidad, no solo no es posible sino que tampoco es deseable por lo que tiene de simplificación de los complejos mecanismos mentales de la creación. No es esta descripción lo que buscamos en este trabajo, a pesar de la sugerente propuesta que se desvela analizando la elaboración de Siza

en el proyecto de la pequeña obra de Oliveira de Azemeis, pero si ha servido de impulso inicial. La linealidad no es la característica mas importante, y si, su condición de proceso fácilmente legible y transmisible. La precisión desplegada por Siza en algunos de los proyectos estudiados (Oliveira de Azemeis) puede sugerir, erróneamente, que esta es una forma de describir un razonamiento proyectual. Pero la apariencia lineal de algunos de estos procesos solo debe llevarnos a confiar en que mediante la descripción de un proceso lógico se pongan de manifiesto las características de un pensamiento que conduce a concebir edificios; que se desvelen: elementos e ingredientes de éste pensamiento, y -yendo mas lejos- indicios de como se producen saltos y formas de encadenamiento en su interior. En esta mirada meticulosa sobre el proyecto se manifiestan también otros temas del mismo de manera practica, como por ejemplo, el uso operativo del entorno, o como hacer llevar a las elaboraciones geométricas argumentaciones constructiva y perceptivas. En el panorama de la arquitectura de este momento, Siza, nos ofrece respuestas positivas y aleccionadoras a cerca de cómo el entorno puede ser una inspiración pero nunca una carga o una barrera insuperable. Los paisajes, los lugares, también se modelan y se inventan. Nada es permanente –y no hay nada intocable, ni siquiera el “patrimonio histórico”- en la metrópoli de hoy, pero su construcción se esta haciendo con la indiferencia de los proyectos rutinarios y conservadores de la arquitectura de venta inmediata o con la espectacular exhuberancia plástica que aconsejan y exhiben los publicistas para situar sus mensajes en la ciudad. Entre la indiferencia y el anuncio los teóricos no dudan en optar por este como autentica señal de estos tiempos, pero es aquella –la indiferencia- la forma profunda y frecuente de los lugares para vivir que se hacen hoy y solo la esperanza reciente de que el caos pueda convertirse en material de trabajo de la arquitectura a través de las poderosas maquinas de manejar informaciones y datos de que disponemos abre una esperanza hacia una ciudad –hoy imposible- construida con sentido. Pero “la ciudad” siempre fue imposible –las teorizaciones sociales y urbanísticas sobre ella siempre la convertían en la sede de la utopía- por ello, de momento, para dar algún sentido a este lugar necesario de la vida en común, debemos seguir confiando en las -pequeñas, precisas y elocuentes- piezas que a veces se intercalan en los tejidos urbanos y cuya elaboración es resultado de los riesgos y responsabilidades individualmente asumidas por unos pocos arquitectos.

2. PROLOGO

2.1. INTENCIONES

¿Es posible una formulación ordenada de esta -interesada e interminable- observación del trabajo de Álvaro Siza que, el autor de estas líneas, realiza desde hace años?. ¿Es posible saber algo mas acerca de como se proyecta un edificio para poder enseñar mejor la arquitectura?. ¿Que es dibujar, que es proyectar, podemos hacerlo mejor?. Dar una respuesta positiva a estos interrogantes, es lo que se intenta en este trabajo. Pero lo escrito -igual que lo dibujado-, los textos con que se organizan los pensamientos, no son inocentes ni neutrales, y, también, se busca saber algo mas, nuevo e inesperado, acerca de uno mismo al ir dando forma en este somero relato.

Esta forma va surgiendo sin ser demasiado buscada y ha permitido otra nueva y aleccionadora confrontación: la que se da entre lo dibujado y lo escrito; entre la inicial y desmesurada confianza en la expresión dibujada y el lento descubrimiento de la inmensidad de la palabra y del habla. La escritura es posiblemente la forma de expresión inicial y final; la formulación bíblica “el principio era el verbo” o la importante producción filosófica, alrededor del “habla” del Siglo XX (la fenomenología, la lingüística, el pensamiento de Wittgenstein, etc.) son dos voces distantes en el tiempo, pero penetrantes y convincentes acerca de esta realidad básica en el hombre que se explica: pensamos con los vocablos concretos de una lengua. El dibujo no tiene inicialmente este tipo de atadura pero tampoco consigue la abrumadora elocuencia de las palabras transmitiendo imágenes e ideas.

Tomamos otra expresión mas sencilla, literaria: “Las palabras son instrumentos de la mirada y solo cuando nombramos una cosa la vemos. Si dejamos de hacerlo, si dejamos de nombrarlas desaparecen y dejan de existir”¹ estas palabras recientemente escritas revelan la complementariedad de ambas expresiones y las complejas elipsis expresivas en que necesariamente caemos al explicar con esta sustancia (la palabra), cuestiones de arquitectura, dibujo, proyecto, etc.

¹ Millas, Juan José, “El orden alfabético”, Edit. Alfaguara, Madrid, 1998

¿No sería suficiente permanecer en el lenguaje de lo construido, de la iconografía, en el dibujo como expresión única y completa, para desenvolverse en el campo de la arquitectura?. Parece que no. Ya lo aceptamos así en el mundo de la enseñanza de la arquitectura en la que la componente verbal es indispensable en el intenso, íntimo e igualitario intercambio de ideas (profesor-alumno) que es la clase de proyectos².

O, ¿No sería mejor que la enseñanza de la arquitectura permaneciera, exclusivamente, en el campo de la maqueta, de la elaboración manual de objetos, del aprendizaje en la obra, en la practica de la construcción?. Tampoco creo que estemos convencidos de ello.

El aprendizaje y la experiencia de Siza se nutren y comparten estas dos situaciones (la representación dibujada y la construcción) y las dudas que ellas suscitan, pero con una presencia determinante y preponderante: la practica cotidiana de lo construido en sus primeros años de actividad (como dibujante, como escultor, como arquitecto).

Si la obra es, definitivamente, el territorio de la arquitectura ³ y lo demás (el dibujo, el proyecto, la representación, la escritura, etc.) no dejan de ser técnicas intermedias, hay que reconocer que la enseñanza actual, centrada con entusiasmo en estas “técnicas intermedias”, sigue, dando vueltas, alejada de la practica constructiva ⁴.

Pero es mediante la escritura (textos y teoría) como tratamos de desvelar algunas de los aspectos de ese intrincado proceso de creación; muchos momentos de ese itinerario mental, quedan ocultos tras la obra construida o los planos de los proyectos terminados; también, a veces, en el ambiguo testimonio de trazos y croquis desechables conservados por azar; mas raramente en escritos significativos de los autores. A través del estudio de todo ello vamos encontrando: argumentos, cuestiones, temas, criterios, figuras, imágenes, materiales, etc., pero, sobre todo, tratamos de entender la manera como –todas estos “materiales” de la

² En este intercambio en el taller de proyectos, es decir sobre una mesa, hay muchas manera de ampliar las posibilidades de las palabras con: dibujos, gestos manuales, manipulación de maquetas y objetos, etc. en una relación directa y personal profesor-alumno, alrededor de unos esbozos de propuesta arquitectónica del alumno; esta relación puede ser publica o privada; este, es el flujo de conocimientos mas eficaz que la enseñanza académica posibilita.

³ Frase escuchada a Francisco Alonso en La Coruña la mañana del dia 25 de Mayo de 1990, cito de memoria, probablemente dicha muchas veces antes.

⁴ Que se puede resumir con estas palabras de Luis Fernández Galiano (El País, 9 de Septiembre de 1998) sobre Peter Zumthor “...Ebanista antes de convertirse en arquitecto, sus edificios profesan una devoción obstinada por la perfección artesanal, y en sus detalles graves y sensuales habita un dios antiguo y exigente. Poseído por la pasión del material, invita a sus discípulos a entrenarse en la disciplina de este oficio arcaico fabricando prismas de una sola sustancia, y en esos adoquines de vidrio, hojas secas o pizarra late el mismo pulso emotivo que en las escamas de madera o las estratigrafías de piedra del maestro”, es un articulo con motivo de la concesión del premio Carlsberg de arquitectura al arquitecto suizo.

arquitectura- se incorporan en el “territorio” principal de la elaboración del proyecto: el tiempo que transcurre entre el pensamiento y el papel, los trazos iniciales. Un lugar, este, siempre sucio de tantas superposiciones de intenciones y dudas presentadas con materiales erosionables (lápiz, papeles de croquis, etc.). Este proceso aparecerá descrito linealmente, no tanto por que lo busquemos así, sino por que es un proceso acumulativo, de “toma de decisiones”, con un principio y un fin, un proceso lógico. Pero también porque se hace desde la escritura y esta es necesariamente lineal, tanto la elaboración, como la lectura. Es un discurso. Esta complicidad entre ambas disciplinas es obvia, pues aunque una arquitectura es un objeto, y por ello permite una lectura única e instantánea (por mas que muchas arquitecturas se pueda dar una lectura a través de recorridos⁵), su descripción escrita o hablada es lineal, como también lo es el proceso a través del cual es concebida. Este proceso aunque siga siendo una secuencia continua de acciones puede estar lleno de saltos, movimientos, desplazamientos, ciclos, revisiones, etc. aunque. Los procesos que son tantos y tan distintos como los individuos que los practican.

También lo hacemos porque queremos saber sobre Siza y su obra. Se han tomado dos de los trabajos más significativos del conjunto de su actividad y suficientemente separados en el tiempo. Las obras, su entorno, el ambiente en el que se proyectan (materiales de proyecto de que se dispone) y las comparaciones que se establecen son suficientes para posibilitar un camino de aprendizaje de la arquitectura.

Creemos que existe la posibilidad de que nuestra capacidad de proyectar mejore y que nuestros conocimientos de arquitectura (teoría, historia, construcción, etc.) aumenten al deambular por estos temas e inclinarnos sobre estas cuestiones, pero, hay otra situación personal a la que esta muy vinculada la necesidad de realizar este trabajo y que nos reclama a hacer continuas, intensas e intuitivas reflexiones sobre el comienzo de una forma al ser concebida por un individuo es, la enseñanza de la arquitectura o, mas claramente, de proyectos arquitectónicos en una Escuela de Arquitectura. En esta actividad hay un momento de gran trascendencia: es la corrección de croquis y propuestas individuales en los talleres de proyectos colectivos. Esto se completa con otra actividad mas regular, no siempre -ni totalmente- reglada: las clases teóricas (siempre distintas y sometidas a las circunstancias de los acontecimientos constructivos reales, nuevos edificios, nuevos

⁵ O en la interesante lectura a través de recorridos de las arquitecturas que propone Bruno Cevi en “Saber ver la arquitectura”.

materiales, etc.). La forma de las mencionadas correcciones es el establecimiento de un discurso verbal por parte del profesor (apoyado a veces por dibujos y croquis de realización inmediata que sustituyen o completan lo hablado) a cerca de lo que propone el alumno (igualmente dibujado o hablado) en el que interviene, también, lo que el profesor sabe sobre aquel, sobre su carácter, sus actitudes y sobre el breve auditorio que completa la clase. Este discurso que debe de ser crítico y estimulante al mismo tiempo; se improvisa sobre unos trazos en los que además de ver hay que adivinar. Justo al lado de lo manifestado claramente esta lo implícito, lo no-dicho, lo oculto y lo inconsciente – frecuentemente- evidenciado o camuflado por las justificaciones. En ese momento la calidad objetiva del alumno es un dato secundario, la intención del profesor debe de consistir en producir un avance en las actitudes -una iluminación sobre situaciones que dificultan el proceso o lo bloquean en su avance- mas que proporcionar un conocimiento preciso, que va apareciendo paralelamente. El ejercicio de estudio y análisis de los procesos de proyecto en la obra de Siza, entendemos, que puede proporcionarnos instrumentos para alentar y enriquecer esta practica de intercambio en estas clases.

2.2. LA ORGANIZACION DE ESTE TRABAJO

La pieza central de este trabajo es el dibujo a lápiz sobre papel vegetal y trazos a color, que Siza tiene sobre su mesa⁶ y en el que -palpa, hurga, manosea- dibuja y redibuja al mismo tiempo que reflexiona sobre un sencillo programa y una pequeña ciudad del norte de Portugal. Es el epígrafe 4 de este escrito. En él se describen los pasos del arquitecto para realizar el proyecto de una agencia bancaria en Oliveira de Azemeis; es todavía el comienzo de su carrera profesional. En ese dibujo se percibe el pensamiento que lo ilumina, se entiende un proceso. La fascinación que ejerce este sencillo documento no tiene igual –para el autor de estas líneas- en la historia de la arquitectura reciente; es, por un lado, la prodigiosa y eficaz acumulación de información en un pequeño trozo de papel, pero, también, por la belleza llevada y el sentido otorgado a un pequeño lugar urbano del Norte de Portugal a través de esta elemental maraña de trazas sobre un gastado papel de croquis. Unos diecisiete años después Siza llega a Compostela para ver un lugar e iniciar

⁶ Este dibujo es publicado por primera vez en el catalogo (pag. 29) de la Exposición: “Alvaro Siza, Arquitectura”, realizada en las salas del MOPU en Madrid en Octubre-Diciembre de 1990 y antes en el Centro Georges Pompidou de Paris de Junio a Septiembre del mismo año.

un proyecto, el proceso es muy distinto, el programa y el emplazamiento no guardan relación con aquella obra anterior pero la comparación es posible, disponemos en este segundo proyecto de documentos equivalentes a los del primero⁷ y algunos planos y maquetas de trabajo, inéditos. Aquí el lugar ya no es un pequeño centro urbano sino las desmesuradas fabricas de un convento extramuros de una ciudad universal. Disponer de estos documentos básicos del proceso –en Oliveira de Azemeis y en Bonaval- supone un estímulo para acercarnos y reflexionar sobre esta arquitectura y la manera de trabajar de este arquitecto.

Intentamos describir el proceso seguido por Siza en ambos trabajos. Hacemos una descripción crítica, generativa (relación de las formas detalladas de cada ámbito con la totalidad, con materiales, con entornos, con imágenes conocidas, etc.) de los edificios y también del proceso –unas veces lineal otras fragmentado- con los datos de que disponemos en cada caso. La conclusión está lejos de ser única o canónica. Es, finalmente, este estado de búsqueda y análisis por el interior de unas arquitecturas elocuentes y decididas lo que supone una acción de aprendizaje fecunda sobre la génesis del proyecto. Este recorrido se hace por todas las huellas y marcas que va dejando una construcción, cuando se piensa y se edifica, en los planos, en los textos, croquis, historias, anécdotas, rasgos de ese proceso, el objeto construido mismo, etc. Hablamos de una obra y un arquitecto vivo y activo intelectualmente, trabajando -en las condiciones de la compleja realidad disciplinar (profesional)- para el programa, la economía, los materiales, etc. La arquitectura de las situaciones cotidianas, de la respuesta a las necesidades reales de las gentes.

La línea central del trabajo son los capítulos 4 y 5 que se ocupan de las dos obras mencionadas: el banco y el museo.

El trabajo se completa con algunas reflexiones sobre el estado de la crítica y la historiografía en relación con Siza y con el complejo encuadre actual de su obra y otras más generales sobre el dibujo para el proyecto, el dibujo como lenguaje.

La vida profesional de Siza está abierta y es ya imposible ser exhaustivo en esta recopilación de informaciones sobre sus actividades.

⁷ Publicado en la monografía que hace la Xunta de Galicia sobre el edificio, con diseño de Pepe Barro (Revisión) y fotografías de Juan Rodríguez en 1993.

2.3. AGRADECIMIENTOS

Hay un largo y discontinuo periodo de elaboración de este trabajo y en estas condiciones son muchas las circunstancias y las personas que han influido de maneras muy diversas con informaciones, opiniones, etc. y de manera notable, la evolución de la arquitectura construida en los últimos años hace que este panorama se haga muy abierto y que, de alguna manera, este vinculado a los avatares personales de quien escribe.

En primer lugar debo de señalar mi deuda con Rafael Moneo por lo visto y entendido en los años de trabajo en su estudio y posteriormente por el interés con que ha respondido siempre a mis requerimientos de información o de consejo. Mi actividad en los últimos años de la Escuela de Arquitectura de Madrid coincide con los amplios movimientos sociales pero también académicos y profesionales del 68 y 69 que me llevan a vincularme con los grupos teóricos que surgen alrededor del análisis urbano y el planeamiento en el centro Ceisa (Escuela Critica de Ciencias Sociales) primero como estudiante y luego en el estudio profesional que surge de aquellos primeros trabajos de investigación en el equipo del sociólogo Mario Gaviria y el posterior equipo profesional que se forma: EUSyA, del que no dudo en dejar como recuerdo y resumen la persona de Ignacio Ugalde porque era su alma y porque ya no esta. Con los miembros de este numeroso equipo (Ignacio Ugalde, Sánchez Casas, Carlos Lles y Javier Corazon y en la primera época, Juan Barrado, Juan Luis Dalda, Ramon Lopez de Lucio, Carlos de la Guardia e Isabel Boter) comparto los primeros trabajos profesionales, en varias ciudades de España y mas intensamente en Galicia, debo a ellos y a la intensa actividad critica con respecto a la ciudad y el urbanismo unos planteamientos muy abiertos y una pluralidad de intereses que amplían notablemente una visión de arquitecto. La creacion de la Escuela de Arquitectura de La Coruña a mediados de los años setenta centra mi actividad profesional en esta ciudad. En esta escuela los primeros años es la enseñanza del Dibujo Arquitectónico la que ocupa mi dedicación junto con los profesores: Casabella, Soraluze, Pedro de Llano y posteriormente Elementos de Composición compartiendo la enseñanza con Alfonso Penela, Fernando Blanco, Myriam Goluboff, Manuel de la Iglesia, etc. Es de estos años de búsqueda de una sistematización de la enseñanza del proyecto y de los fecundos debates en torno a la Composición, de los que surge esta atención al método y al papel del dibujo en la enseñanza. Dos textos de Rafael Moneo (escritos bastante antes, en los sesenta) ilustran bien los comienzos y dudas en el despertar de este interés: “A vueltas con la metodología”

en un número de la revista *Arquitectura* de finales de los sesenta y la introducción a la traducción del libro de Duran. Mas tarde. Juan Navarro Baldeweg acepta ser el director de esta tesis que se inicia alrededor de la posibilidad de seguir a través del dibujo los avances del proceso de proyecto y en paralelo el apreciar y precisar las posibilidades del dibujo para analizar las realidades arquitectónicas tanto en el ámbito de la enseñanza (proponer a los alumnos este hábito como aprendizaje) como en el de la adquisición de conocimientos para la vida profesional en general, contenido que permanece en lo fundamental, pero que se transforma al paso de lo escrito y visto en este tiempo de elaboración. Mi actividad vinculada a la enseñanza –y mayor estímulo para este trabajo- se desarrolla en los últimos tiempos en la cátedra de Proyectos III de la Escuela de Arquitectura de La Coruña dirigida por el catedrático Rafael Baltar –que tanto personal como profesionalmente- es una figura fundamental y estimulante de la Escuela de Arquitectura de A Coruña en años últimos años. En esta cátedra comparto también la enseñanza con José Manuel Casabella, Cristóbal Crespo, Mónica Mesejo y Myriam Goluboff . A todos ellos debo los vivos y útiles debates que la enseñanza en la escuela provoca constantemente.

Mas directamente vinculado a la ejecución de este trabajo, debo de agradecer su dedicación al personal de mi estudio: Manuel Fontan y Encarna Alba. Especial dedicación a completar la documentación de este trabajo han tenido los estudiantes de arquitectura: José Amigo, Alejandro Álvarez, Fernando Morales y Roberto Estraviz.

Debe llegar el recuerdo, también, y ahora al final, al que fue mi primer y temprano contacto con la arquitectura, mi tío carnal, Emilio Pereda Gutiérrez (titulado en la Escuela de Madrid en 1930), excepcional dibujante, arquitecto municipal de Vallecas antes del 36, regionalista en los años cuarenta y siempre con una ejemplar voluntad de racionalidad. En una casa proyectada por él en el Soto de Villarcayo están los más vivos escenarios de mi memoria, casi desde que esta comienza a existir.

Finalmente, todas las personas próximas, han sido durante muchos años coautores y víctimas de una dedicación intermitente y casi siempre inoportuna para la vida cotidiana de todos los que consciente o inconscientemente han compartido esta afición secreta: escribir algo todos los días sobre arquitectura. Muchos de los que de cerca o de lejos han acompañado esta inevitable soledad –Águeda, Felipe, Catalina, Amalia y Rosario- no llegaron a ver este trabajo -uno de los resultados de tantos misteriosos afanes- terminado. Otros, como Nicolás y Damián, (y su madre, Danielle) lo verán, y se –y ello me anima- que todavía esperan mas. Ana también lo vera y seguiremos compartiendo tareas y alegrías, y que unas y otras, sean nuevos y distintas en el futuro de dudas y posibilidades

que viene.

El estudio de Siza –además de la confianza y atención del propio Alvaro- me ha facilitado siempre las cosas (debo citar expresamente a Joan Falgueras, Carles Muro y Anabela) y no he dejado de aprovechar todas las posibilidades que he tenido a mi alcance obtener documentación sobre este tema en libros, revistas, redes, etc. Todas estas fuentes creo que están citadas o reseñadas en este documento, de no ser así asumo la responsabilidad y pido disculpas por ello.

La deuda mas importante es con figuras y textos de muchos autores de los que en todos estos años he disfrutado y he aprendido continuamente; a ellos –o a la historia en la que ahora algunos viven y que los representa- les pido paciencia y esperanza, pues los mejores efectos sobre mi trabajo, de estas miradas sobre sus obras (arquitecturas, dibujos y escrituras) y de todos esos momentos de placer vividos en ellas, esta aun por llegar. Porque se, que además de estar entre los mas grandes pensadores y “figuradores” de la arquitectura de los últimos tiempos, son también gente piadosa, como solo son los sabios.....

3. INTRODUCCION

3.1. PROYECTO Y ARQUITECTURA, LA SITUACION ACTUAL

La imposibilidad de dar hoy una respuesta única a los problemas del proyecto, de la arquitectura o de la ciudad, es una de las constataciones mas evidentes que se puedan hacer al observar el panorama contemporáneo. Esta afirmación la consideramos razonable y prudente al comienzo de un trabajo de averiguación a cerca del proceso de proyecto y alrededor de los trabajos de un arquitecto en plena actividad constructiva: Álvaro Siza. Este arquitecto es una de las referencias mas claras de este panorama pero también, y definitivamente, una mas en un paisaje cultural extraordinariamente complejo.

Nuestra tarea ha consistido en recabar los datos mas relevantes sobre sus trabajos en relación con el dibujo y el proyecto desde sus comienzos profesionales para, a continuación, centrarnos en el estudio de dos edificios. Los datos de que disponemos pertenecen a un pasado, en algunos caso muy cercano y obtenidos de manera muy directa, pero nuestro objetivo insiste mas en seguir la evolución, (es un arquitecto en activo), en conocer mejor su pensamiento, para utilizarlos -en la medida de lo posible- en la proposición de criterios (o métodos) para nuestro propio trabajo y para la articulación de una enseñanza de la arquitectura. Confiamos en que la actividad de proyectar y construir de Siza puede aportarnos aun datos, en cada proyecto nuevo, sobre las condiciones y posibilidades para desenvolver una actividad edificatoria lucida en los escenarios cambiantes y tensos en que nos encontramos. Un mundo en el que las: tendencias, estilos, corrientes, escuelas, etc. (es difícil, y hasta cierto punto inútil, buscar una denominación correcta para unas categorías que hasta ayer eran de uso común en las historias) se superponen, contradicen, refuerzan, aparecen y desaparecen, en episodios que son tantos como las obras que se construyen.

La obra que esta haciendo Álvaro Siza se presenta con una enorme seguridad y eficacia en este panorama, es difícil de clasificar, pero mantiene unas constantes que le permiten seguir dando respuestas mediante la atención sutil para con los lugares y los materiales sin depender solo de una tecnología precisa que pueda convertirse en formalmente determinante, Siza confía en que cada edificio puede tener una forma sin estar

condicionado por circunstancias ajenas a él o subjetivas. Siza sabe que del interior del problema, de la cultura que rodea al objeto que se propone, del lugar y del programa, se pueden extraer siempre unas figuraciones únicas y con significaciones colectivas.

Este trabajo se cierra -momentáneamente podríamos decir- con el convencimiento de que la obra de Álvaro Siza es una de las contribuciones más sólidas y consecuentes al panorama de nuestra arquitectura. Entre estas aportaciones, son fundamentales sus edificios terminados, una obra ya amplia, variada en temas y tratamientos, y extendida por varios países y diversos contextos. Desde el punto de vista de la teoría Álvaro Siza no parece haberse interesado por añadir a su obra construida una explicación hablada o escrita del mundo, o del futuro de la arquitectura. Sus escasos –pero muy esclarecedores- escritos se centran en cuestiones directamente relacionadas con su trabajo, el dibujo, sus métodos, la aproximación al lugar, etc.⁸.

Por otro lado, los textos teóricos y comentarios sobre su trabajo empiezan a ser abundantes y en ellos se analiza su obra y su forma de trabajar como una de las más relevantes aportaciones a la cultura arquitectónica de estos años. Es difícil situarle dentro de un estilo o darle a su obra una denominación precisa; en sus proyectos hay múltiples intereses e intenciones y no es una obra cerrada y terminada. Las nociones que mejor la enmarcan y nos acercan a su entendimiento son las de contextualismo, arquitectura del lugar, neoracionalismo, etc.

En las historias y textos críticos recientes, ha permanecido con vigor -entre otras tendencias y después de un fuerte desarrollo en los años cincuenta y sesenta- el interés por la arquitectura como lenguaje⁹ y por introducir en el proyecto una correcta relación con el contexto¹⁰; a veces una inspiración, otras un diálogo, frecuentemente un debate beligerante

⁸ A pesar de este aparente desinterés, en los últimos tiempos se han publicado dos recopilaciones de textos de Siza de gran interés, el primero es el libro de Antonio Angelillo, con un prefacio del mencionado crítico, titulado: “Álvaro Siza, Scritti di Architettura”, edit.: Skira, Milan, 1997, con textos del arquitecto y en segundo lugar la publicación anterior mas breve pero mas intencionada de un antiguo colaborador de Siza Carles Muro, “Alvaro Siza. Escrits”, edit.: Edicions UPC, Barcelona, 1994, con una presentación del arquitecto catalán.

⁹ “Arquitectura moderna y cambio histórico, Ensayos: 1962-1976”, Alan Colquhoun, Colección Arquitectura y Crítica, edit.: Gustavo Gili, Barcelona, 1978. En el capítulo: “El historicismo y los límites de la Semiología”, hace un repaso de las teorías y autores que están en el origen de la consideración de la Arquitectura como sistema de signos: Saussure, Círculo de Praga, Merleau Ponty, Barthes, etc. Este texto aparece por primera vez en “Arquitectura, Historia y Teoría de los signos. Actas del Symposium de Castelldefels” de Tomas Llorens (edit.), La Gaya Ciencia, SA, Barcelona, 1974.

¹⁰ Montaner, Josep Maria, “La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX”, edit.: Gustavo Gili, Barcelona, 1997. En el capítulo titulado: Espacio y antiespacio, lugar y no lugar en la

y hasta agrio. Es en esta cultura arquitectónica salida de la primera crítica al Movimiento Moderno en los años cincuenta y comienzo de los sesenta (después de la Segunda Guerra Mundial y en los años cincuenta se va gestando esta crítica alrededor del final de los CIAM; antes se han ensayado otras salidas: Tercera Generación, organicismos, la obra de Aalto, etc.) en la que se produce el comienzo de la actividad como arquitecto de Álvaro Siza. Esta actitud ideológica tanto en la práctica constructiva como en la crítica permitió entonces la superación de algunos de los más dogmáticos postulados de la arquitectura racionalista y de los gestos de estilo y manierismos que finalmente se habían apoderado de ella (el estilo internacional, la tradición de las vanguardias, altas tecnologías retóricas) olvidando los reiterados pronunciamientos de rigor constructivo y racionalidad formal de la primera generación y de su extraordinario enriquecimiento y evolución posterior en manos de algunos de sus mejores arquitectos (Le Corbusier, Mies, Wright, Terragni, Aalto, Gardella, Smithsons).

En los comienzos de la segunda mitad del Siglo XX, la ciencia de habitar que no podía ser¹¹ pronto busco la salida en la recuperación del carácter de signo y de los contenidos semánticos que la historia generosamente había asignado a esta disciplina¹². La Arquitectura recuperaba así una complejidad de los lenguajes y la pluralidad en los significados, que la abrían a nuevos planteamientos y experiencias, entre otros, a la consideración del momento y del lugar como un ingrediente del lenguaje del proyecto¹³. Estos eran los primeros pasos posteriores a la consolidación del Movimiento Moderno, era su primera crisis, pero también un momento de enriquecimiento y su legitimización como periodo histórico. Los debates y las realizaciones arquitectónicas se han sucedido de manera acelerada en los años siguientes hasta un presente múltiple y crispado en el que intentamos ver y avanzar ahora¹⁴.

arquitectura moderna” , pag. 29, se analiza la sensibilidad hacia el lugar surgida en los momentos más evolucionados pasada la euforia inicial de las ideas arquitectónicas que se implantan con el Movimiento Moderno.

¹¹ Fue el breve sueño de los primeros arquitectos coincidiendo con las revoluciones sociales de los años veinte: el joven Le Corbusier, los CIAM, la Bauhaus, Hannes Mayer, los Constructivistas rusos, etc.

¹² F. LL. Wright cita el capítulo de Notre Dame de Paris de Victor Hugo titulado “Ceci tuera cela” en el escritor francés expone como la invención de la imprenta supone el final de la arquitectura, a la que hasta ese momento se le ha confiado la tarea de almacenar y transmitir los conocimientos y los mensajes sociales.

¹³ Esta atención a las peculiaridades locales y al entorno se produce en parte como reacción a la homogeneidad con que se presenta el movimiento moderno en todo el mundo después de la segunda guerra mundial.

¹⁴ Entre las denominaciones que hicieron fortunas en los ochenta no podemos dejar de mencionar la de “postmodernismo” surgida alrededor de la publicación de Charles Jencks “El lenguaje de la arquitectura

Al final del siglo XX y comienzos del XXI podemos constatar grandes cambios introducidos en lo construido y en la visión de la ciudad y la tensión que esta visión y las expectativas de la ciencia aplicada a la construcción abren en relación con el futuro. La globalización y el uso generalizado de las nuevas tecnologías en el proyecto, fenómenos ambos fuertemente interrelacionados están marcando el trabajo de los estudios de arquitectura, hasta el punto que la obra edificada solo parece ser posible fragmentada, móvil, inacabada, fluctuante, etc. o bien abstracta, ensimismada, mínima, alejada de los signos de fácil percepción pública, etc. en ambos casos se infravalora la búsqueda de la relación con el entorno o la prioridad a la idoneidad programática, técnica y económica para dar entrada a componentes que permitan participar a las arquitecturas del mercado de los signos mediáticos.

La visión del proyecto y de la obra construida surgida del post- racionalismo inaugura ya un mundo variado de ideologías, estilos, tendencias, etc. Esta actitud no se instala como visión única y total de la manera de hacer arquitectura sino que se suceden y coexisten formas de pensamiento diversas y algunas próximas y complementarias (La Tendenza, neo-pop, high-tech, regionalismos, minimal, etc.) hoy esta pluralidad es un hecho incontestable y la escasa y difícil crítica disciplinar así lo acepta, Kenneth Frampton ¹⁵, uno de los historiadores más lúcidos de la Arquitectura Moderna reconoce las dificultades de elegir en los años ochenta “entre un espectro tan amplio de corrientes” y ello en medio de “un sorprendente aumento de la calidad general de la producción arquitectónica”. También reconoce que “...si bien la urbanización global de los últimos veinte años llevó invariablemente a la depredación ambiental..... la práctica de la arquitectura como discurso marginal ha mejorado casi por doquier.”...”la arquitectura como acto crítico sigue teniendo sin duda muchas posibilidades, en particular a una escala intermedia”. En el mismo texto

postmoderna” (Barcelona, 1980), que de forma lamentable e interesadamente la relación de la arquitectura moderna con los movimientos que la intentaban rebasar honradamente (“La deconstrucción arquitectónica se formuló contra el estilo posmoderno” así nos lo recuerda Fernández Galiano en “Deconstrucción “in memoriam” Babelia 4/12/04, breve homenaje al recientemente fallecido Jacques Derrida). Este concepto se refuerza después con la aparición del libro del filósofo François Lyotard “La condición postmoderna” (Madrid, 1989). Dentro de esta denominación y entre los ejemplos del libro de Jencks se encuentran algunas obras arquitectónicas de interés, pero de manera general la denominación ha amparado la proliferación de una arquitectura comercial confusa en la que el lenguaje clásico es usado frívolamente.

¹⁵ “Historia Crítica de la Arquitectura Moderna”, Frampton, Kenneth, ed. Gustavo Gili, SA, Barcelona, 1998, en su última edición revisa algunos de los conceptos, como puede ser el de Regionalismo Crítico, que había acuñado en los años ochenta al hacer una descripción de la evolución de la Arquitectura en varios países en aquel momento.

mas adelante encontramos esta afirmación “(es) igualmente impresionante (el grado) de sofisticación tectónica que puede encontrarse entre los sectores profesionales mas humanistas, algo que es patente, por ejemplo, en la obra del maestro portugués Álvaro Siza”¹⁶

En esta misma publicación -en el ultimo capitulo y buscando un horizonte de salida a la actividad futura de los arquitectos, proponiendo un cambio de actitud ante el proyecto como salida a las especializaciones que han sustituido a los estilos en las propuestas de los arquitectos-espectáculo- Frampton introduce el concepto de “practica reflexiva” con una larga cita de Donald A. Schön¹⁷, en la que se propone la sustitución del conocimiento especializado y la pericia profesional por una capacidad de reflexión y de acción.

En una publicación mas reciente de Kenneth Frampton¹⁸ consagrada a la obra de Siza, que se inicia con un interesante prefacio de Francesco Dal Co, se analiza el complejo panorama que presenta la arquitectura para los tiempos que vienen y el indudable papel esclarecedor que la obra del de Oporto puede tener en este futuro próximo. A continuación, se repasan y comentan las atribuciones estilísticas y compositivas mas frecuentes que se hacen a la obra de Siza: ambientalismo y minimalismo; este critico señala el carácter amplio con el que hay que abordar estos conceptos en la obra de este arquitecto. El lugar es de quien “sabe verlo” y en relación con el segundo concepto, se afirma: “La obra de Siza ofrece una visión distinta de la modernidad, obligando a la historiografía a confrontarse con el problema (siempre descuidado pero sin embargo evidente) del estudio de la falta de combinación de modelos que esta en el origen de las experiencias fundamentales llevadas a cabo por la arquitectura contemporánea”. Antes el critico afirma, sobre el quehacer de este arquitecto en los años de formación, lo siguiente: “ (sus obras)... están marcadas por el continuo

¹⁶ Frampton, Kenneth, 1998. obr. cit. El arquitecto portugués es el único citado nominalmente en el texto del prefacio de la tercera edición. Se comenta esta circunstancia en el epígrafe 3.1.4.2. EL RECONOCIMIENTO.

¹⁷ Frampton, Kenneth, 1998. obr. cit. En el ultimo capitulo de la reedición del libro hay una cita introductoria a cerca del concepto de “practica reflexiva” tal como lo desarrolla el libro de Donald A. Schön “The Reflective Practitioner”, 1983, en la que se puede leer: “La idea de la practica reflexiva conduce.....a una desmitificación de la pericia profesional. Nos lleva a reconocer que tanto para el profesional como para el contraprofesional, los conocimientos especiales están insertos en marcos de evaluación que llevan el sello de los valores y de los intereses humanos.y que el alcance de la pericia técnica esta limitado por situaciones de incertidumbre, de inestabilidad de singularidad y de conflicto,el profesional no puede alegar legítimamente ser un experto, sino tan solo estar especialmente bien preparado para reflexionar y entrar en acción”.

¹⁸ Frampton, Kenneth, “Alvaro Siza. Obra completa”, prefacio de Francesco Dal Co, Gustavo Gili, Barcelona, 2000. (Frampton, 2000), p.10, (Edición italiana de 1999).

dialogo que establecen con el espíritu crítico que mantiene hacia la tradición de la arquitectura contemporánea. Sus edificios no solo presentan florituras asistemáticas de citas y, mas o menos crípticas, alusiones a Wright, Le Corbusier, Oud, Loos, Aalto y Barragán...(...)...sino que fundamentalmente Siza se ha dedicado desde sus años de formación, a la implantación conceptual de qué es expresión y que conjunción de estas influencias, todo ello modelado a partir del estudio de la arquitectura popular y tradicional”.

Ahora las arquitecturas posibles son muchas, el final de la modernidad permanece abierto y es a través de la práctica del proyecto, de edificios construidos y de problemas reales resueltos, como encontraremos las respuestas. Frampton, apenas logra neutralizar esta perplejidad -que es la de toda la crítica contemporánea- en este ultimo capitulo y tratando de dar cuenta de la situación actual de esta disciplina, con cierto optimismo, afirma en las primeras líneas de ese texto: “...los años ochenta contaron con niveles muy diferentes de madurez arquitectónica general en naciones por lo demás igualmente avanzadas, y, sorprendentemente, con manifestaciones sofisticadas de creatividad tectónica en países que, en otros aspectos, podrían considerarse subdesarrollados”¹⁹.

En los párrafos que siguen comenzaremos por situar la obra de Siza en el momento histórico en que surge. A continuación explicaremos la inserción de esta disciplina en un debate en el que es considerada como un sistema de signos y que tuvo una eficacia y un desarrollo importante en la inspiración de lo construido en los años centrales de este siglo, pero cuyas teorizaciones han tenido escasa influencia en la actividad de los estudios. Y esta alusión nos permite recordar que el dibujo es también un lenguaje en sí mismo, además de un instrumento más de los procesos de hacer arquitectura. Después se hablara de la arquitectura del lugar, que es una de las denominaciones que con cierta frecuencia se aplica al trabajo de Álvaro Siza²⁰. Mas adelante se hace un repaso de los artículos y publicaciones mas significativos sobre la obra de este arquitecto desde el comienzo de su actividad profesional. En los últimos epígrafes de este capitulo se reúnen algunas de las visiones críticas del urbanismo y de la ciudad contemporánea que nos deben de acercar al panorama

¹⁹ Frampton, Kenneth, 1998. Obra.cit.

²⁰ Una de las mas recientes es la de Adela García-Herrera en Babelia “El País” el 19 de Junio de 1999, dice con respecto a Siza: “...se podría esperar aquí otra muestra de su actitud “mediadora” entre los condicionantes del lugar y del programa”, en un articulo titulado “Artes Mayores” sobre el nuevo Museo de la Fundación Serralves en Oporto.

real en que se desenvolverá la practica arquitectónica de los próximos años, una practica en la que se hacen indispensables ciertos cambios. Este cambio implica nuevas maneras de plantearse cuestiones como racionalidad arquitectónica u orden y desorden a la luz de las nuevas tecnologías y de los poderosos instrumentos de manejo y control de grandes series de datos con los que se interviene en el trabajo de proyecto. En resumen: otras maneras de pensar los instrumentos del proyecto y la intervención del arquitecto en la ciudad. Los procedimientos compositivos históricamente racionalizadores, como las simetrías o las repeticiones, han quedado definitivamente superados por el fácil y cómodo manejo de un número mayor de datos en el proyecto (de un alto numero de informaciones acaban surgiendo asimetrías) y solo permanecen como una referencia más -figurativa e histórica- en el proceso.

3.1.1. EL ENCUADRE HISTORICO DE LA OBRA DE ALVARO SIZA

Empezamos por una breve descripción de los acontecimientos arquitectónicos de los últimos años que nos servirá de encuadre para situar a Siza en un, necesario, aunque corto y muy inmediato, marco histórico, en él será difícil utilizar las clasificaciones estilísticas habituales, que se han vuelto irrelevantes para el tratamiento de las arquitecturas mas recientes. Esta historia puede comenzar en los años cincuenta, tras los primeros momentos de apresurada reconstrucción de las arrasadas ciudades del centro de Europa; se reabren los debates teóricos abandonados con la guerra, y en particular el concerniente al problema de las nuevas construcciones inscritas en trazados históricos y junto a edificios y restos de construcciones de otras épocas. Se trata de una novedad solo desde el punto de vista cuantitativo, ya que desde los años veinte y treinta la aplicación de criterios compositivos, materiales y tecnologías nuevos, en los centros históricos, dispone de interesantes antecedentes (escasos pero sólidos) como veremos mas adelante²¹. También se constata la reaparición, por estos años, de otros debates arquitectónicos que habían sido aplazados con la segunda guerra mundial²². La actitud formal de Siza entra dentro de lo que podría llamarse una arquitectura del contexto, salida inicialmente de aquellos debates de los

²¹ Terragni en el barrio de Cortesella de Como, Asplund en Goteborg, etc.

²² La recuperación del debate arquitectónico se hace a través de algunos textos como, “Saber ver la arquitectura” y la “Historia de la Arquitectura Moderna” de Bruno Zevi (1950) y “Espacio tiempo y arquitectura” de Sigfried Giedion (1941), pero también de legislaciones polémicas y avanzadas en este terreno como puede ser la “la carta de il restauro” italiana.

años cincuenta, de la atención a la preexistencia, de búsqueda de la construcción de la ciudad etc. Estos son conceptos que utilizaremos de manera muy general e inscribiendo en ellos corrientes y actitudes proyectuales amplias y variadas.

Es necesario empezar por referirnos a los interesantes precedentes de este debate en los años treinta y se puede hacer a través de dos proyectos alejados en el espacio y próximos cultural y conceptualmente: el de Asplund de 1936, el último, para la ampliación del edificio de la administración municipal de Goteborg²³ y las propuestas de Terragni para varias intervenciones arquitectónicas en el centro de Como. El primero es la biografía completa de Asplund presentada a través de las múltiples propuestas que el arquitecto hace entre 1914, año en que gana el concurso, y la última que es la que se construye en 1936; podría ser también el relato del triunfo del Movimiento Moderno a través de la obra de un arquitecto con una formación académica pero que sensible a la evolución de la sociedad, de las ideas, de los materiales, las formas, llega a realizar una de las arquitecturas contemporáneas más sólidas. Por otro lado, los proyectos que realiza Terragni al final de los años treinta²⁴, ponen en evidencia la sensibilidad de un arquitecto que estando vinculado a las actividades de los CIAM y las radicales y activas campañas de Le Corbusier y la Bauhaus para la implantación de la arquitectura moderna, se plantea con rigor por primera vez el problema de la existencia, próximos o yuxtapuestos, de lenguajes distintos en materiales y en formas: el antiguo (la preexistencia) y el nuevo. Y la necesidad o la voluntad de establecer una relación entre ellos.

Este debate se reabrirá en los años cincuenta en Italia a través de las propuestas de Gardella, Albini, Scarpa, BBPR, etc. y se mantendrá vivo a través de obras, proyectos, artículos²⁵ de diversos arquitectos y críticos a lo largo de los años sesenta y setenta. En España, este debate, tendrá un desarrollo posterior (en los sesenta) y se centrará en Madrid

²³ Este proceso se describe con gran precisión en un artículo de José Manuel López Peláez publicado en la revista "Arquitectura" nº 229, ed.: COAM, Madrid, 1981.

²⁴ En primer lugar su obra más representativa, la casa del fascio de Como, en pleno centro histórico de la ciudad a escasa distancia de la catedral y también los menos conocidos, y muy diferentes entre sí, proyectos para el barrio de Cortesela también en el mismo centro histórico, una reestructuración urbanística y un "proyecto de conservación e inserción" de una fachada del siglo XV, la casa Vietti, que Terragni decide no demoler e integrar en la nueva construcción en contra de las opiniones locales, los dos proyectos son de 1940.

²⁵ Como ejemplo puede servir los artículos de Rafael Moneo en la revista Arquitectura del COA de Madrid que coinciden con su estancia como becado en Roma: sobre la casa de Ignacio Gardella en el Zattere, Venecia, (Arquitectura nº 71, 11/1964), "A vueltas con la metodología" (nº 82, 10/1965), "A la conquista de lo irracional" (nº 87, 4/1966) etc. De gran influencia en la Escuela de Arquitectura de Madrid de esos años.

y Barcelona (Grupo R) principalmente. Estas cuestiones, preexistencias, contextualismo, etc. no son el tema exclusivo, pero si es uno de los que dan mas vigor a las discusiones arquitectónicas del momento. En aquel ambiente de los cincuenta, aunque relativamente marginado por el aislamiento cultural que se vive tanto en Portugal como en España, se produce la etapa de formación de Álvaro Siza (Escuela de Bellas Artes, Estudio de Tavora, interés por la arquitectura popular, etc.). También llega a su conocimiento, primero la obra de Wright y después la mas compleja y viva de Alvar Aalto (1950)²⁶.

Posteriormente, a finales de los sesenta, se conocen los escritos de Aldo Rossi y el fuerte impacto de su obra y la de los arquitectos de la “Tendenza” en su intento de retomar la “construcción de la ciudad” como central para la vitalización de las formas en ese momento. También por estas fechas nos llegan las obras y los escritos de Venturi y a través de ellos la recuperación para la arquitectura de las e iconografías de la cultura de la calle.

Álvaro Siza empieza su actividad profesional a mediados de los cincuenta, al mismo tiempo que estudia arquitectura practica con intensidad el dibujo y la escultura -que son las tareas que le interesan en ese momento- los proyectos en los que trabaja son obras pequeñas y muchas veces, escuetas pero interesantes, intervenciones en viviendas de familiares²⁷; también realiza trabajos en colaboración con otros compañeros o en el estudio de algún arquitecto²⁸; ya hay algunas ideas presentes y reiteradas desde los primeros proyectos. Su manera de trabajar va adquiriendo sólidas raíces históricas y conceptuales a través de una actividad constructiva incesante y permaneciendo independiente, distinto y distante de estas últimas tendencias de la arquitectura mundial. En el año 1971, cuando se publica en España “La arquitectura de la ciudad” (Aldo Rossi), Siza esta ya trabajando en el proyecto de Oliveira de Azemeis, lo fundamental de su peculiar visión arquitectónica ya se ha configurado con indiferencia, mas que con distancia, con respecto a las corrientes

²⁶ Los comienzos profesionales de Alvar Aalto, hasta 1930, tienen un gran interés ya que se mueve entre la influencia de Asplund y la de su profesor de influencias wagnerianas Usko Nyström.

²⁷ “Alvaro Siza em Matosinhos” aut.: José Salgado, edit.: Camara Municipal de Matosinhos, 1984. Es una detallada reseña de las actuaciones de Siza en su ciudad de nacimiento, incluyendo los primeros años. Destacan: la cocina de la casa de su abuelo (1952), la entrada de la parcela de un tío (1952), el cuarto de baño de la casa de Irene Gramacho (1953).

²⁸ Algunos autores señalan el año 1965 como fecha de comienzo de una actividad independiente (Peter Testa, 1984), el proyecto de la Boa Nova que se atribuye a Siza sin que en esta autoría suscite ninguna duda, se realiza en el estudio de Tavora y en el recuadro de autores aparecen otros dos arquitectos al lado de Siza .

predominantes en Europa²⁹. Lo mas profundo de su actitud contextual ya se ha establecido en su metodología particular.

3.1.1.1. LA ARQUITECTURA COMO LENGUAGE

El hecho de que se use con frecuencia en muchos de los debates sobre el contexto la terminología y, -en menos ocasiones- los conceptos de la semiótica, nos lleva a recordar ahora brevemente la corta historia de la lingüística moderna. La influencia real de estas teorías en el trabajo de los arquitectos y en lo construido ha sido escasa, pero en la formación del pensamiento actual, aquel que nos han permitido seguir preguntándonos sobre el mundo todos estos años, están muy presentes estas teorías en el entorno de los lenguajes -y otras próximas a diversas corrientes filosoficas- todas, vinculadas a los sistemas de conocimiento mas vivos y eficaces de cada momento. Es también, este amplio panorama de recursos intelectuales de que disponemos, lo que nos debe llevar a ver claro en el futuro inmediato sobre que hacer en arquitectura. En este mundo todos los recursos del pensamiento se hacen necesarios: la fenomenología, filosofía y lenguaje, geometría euclidiana y fractales, construcción y deconstrucción, la ciudad discontinua, el final del urbanismo, etc.

La lingüística y la semiológica se desarrollan en los comienzos del siglo XX, aunque aquella ya tuviera una historia anterior, este desarrollo coincide cronológicamente con los primeros edificios considerados racionalistas y la irrupción del Movimiento Moderno, pero su aplicación a la teoría y la critica arquitectónicas deberá esperar a mas tarde (aunque los ambientes culturales en que se movían una y otra disciplina fueran los mismos)³⁰. La aplicación de todas estas investigaciones al campo de la arquitectura se iniciara con la perdida de los fervores revolucionarios de vanguardistas y “reformadores sociales” y con el propio desgaste y agotamiento de los recursos disciplinares que hará que el debate se serene y se reinicie, con nuevos impulsos, en los años cincuenta. La aplicación a la critica arquitectónica de los abundantes conocimientos acumulados por la lingüística primero y la

²⁹ Un punto de coincidencia entre los arquitectos europeos, se produce con la común participación en el SIAC “Proyecto y ciudad histórica”, Santiago de Compostela, 1976. En el participan Rossi, Siza, etc. Es también un momento importante en el panorama cultural de Galicia.

³⁰ En uno de los ambientes mas fecundos del comienzos de Siglo, la Viena de Freud y Otto Wagner ve igualmente vivir y relacionarse activa y eficazmente a muchos intelectuales, quizás la mas emblemática de estas relaciones es la de Loos y Wittgstein.

semiología después, se inicia tardíamente con los trabajos de Charles Morris³¹ y cobra un notable impulso con la recuperación de las teorías originales de Saussure en las definiciones de Roland Barthes³² y de Umberto Eco³³. Todo ello hace posible que surja mas tarde una reflexión en la que superándose el estrecho marco de la semiología inicial se retoma un concepto de signo en el que un contexto cultural puede atribuir un significado codificado a un significante y por lo tanto los significados dejan de ser "sustancias que deban excluirse de la lingüística y alojarse en la psicología"³⁴.

A pesar de estos avances la aplicación de la lingüística a la arquitectura no llega a alcanzar las expectativas que había suscitado, al menos, en relación con lo obtenido en otros campos. Pero ello no impide que algunos autores como Oriol Bohigas se manifiesten optimistas sobre los posibles efectos en la practica profesional de la aplicación de algunos de los conceptos desarrollados -por ejemplo- por Umberto Eco como, puede ser, el de "connotación" que permitiría conferir "un valor revolucionario a las formas que contienen elementos de evocación, mas allá de los códigos establecidos y de las expectativas habituales"³⁵. Por otro lado, el arquitecto catalán afirmará: "estamos vislumbrando ya algunos instrumentos que -a diferencia de otros intentos fracasados- pueden ser incluidos en la concreta manera de actuar del diseñador y que pueden asumir a la vez los parámetros tecnológicos que le son inherentes y la ideología que le radique a un contexto cultural mas ambicioso"³⁶.

Estas cuestiones tendrán una brillante y especifica expresión arquitectónica en algunos de los proyectos que se hagan en los años cincuenta en los cascos históricos y en las que se invocara esta relación entre lo viejo y lo nuevo con un vocabulario que, frecuentemente, es el de la lingüística. Es en estos lugares donde se encontraran presentes simultáneamente repertorios formales de distintas épocas asimilables a códigos cerrados y en situación de establecer una relación entre ellos. Pero al ser resoluciones construidas quedan como una reflexión marginal en el campo de la lingüística, sus temas centrales son los de la

³¹ Morris, C. W. "Signos, lenguaje y comportamiento", 1946.

³² Barthes, Roland "Elementos de Semiología", Paris, 1965. (Trad. esp. edit. Alberto Corazón, Madrid,)

³³ Eco, Umberto "La estructura ausente", Milan, 1968.(Trad. esp. edit. Lumen, Basrcelona, 1967)

³⁴ De Fusco, Renato "Arquitectura como "mass medium", Notas para una semiología de la arquitectura", edit. Anagrama, Barcelona, 1970.(v.o. ed. Dedalo, Bari, 1967), texto de la op. cit. de Roland Barthes citado por Oriol Bohigas en el prologo.

³⁵ Se refiere Bohigas a una serie de artículos sobre el concepto de connotación de Clotet, Luis "A Barcelone, por una arquitectura de l'evocacion" L'Architecture d'Aujourd'hui, Boulogne, Abril-Mayo, 1970.

³⁶ Op.cit. De Fusco, 1967.

geometría, la composición, las texturas, etc., es decir un ámbito propio de la disciplina arquitectónica, en la que si, alcanzaran, el adecuado desarrollo en forma de elaboraciones teóricas o de edificios.

3.1.1.2. LA ARQUITECTURA DEL LUGAR

“Arquitectura del lugar”, aparece como la denominación mas genérica y ligera que podemos encontrar para empezar a hablar de estos temas sin que el titulo o las palabras utilizadas al principio perturben el sentido y el avance de lo que viene a continuación. En la voz de Montaner³⁷ la aparición de este modo de plantearse el proyecto ha evolucionado de la manera siguiente: “En los años diez y veinte de este siglo quedaron establecidos los prototipos de este espacio moderno (.....) En los años treinta, tras la eclosión de las vanguardias (.....) algunos de los maestros recurrieron a las figuraciones populares y a las arquitecturas vernáculares (.....) Ante una incipiente consciencia de la insuficiencia de lenguaje y de la tecnología modernas, estas referencias vernáculares tenían como objetivo otorgar “carácter expresivo y el sentido común constructivo”. Es a partir de los años treinta y sobre todo después de la guerra, como ya hemos visto, cuando se abre este debate de manera explicita. “Y la revalorización de la idea de lugar estaría estrechamente relacionada con el inicio de la recuperación de la historia y la memoria, unos valores que el espacio del estilo internacional -o antiespacio- rechazaba”³⁸.

El debate se retoma -de la misma manera que hemos descrito al hablar de la relación de la arquitectura con la semiología- tras la Segunda Guerra Mundial. Hay un primer periodo de reconstrucciones urgentes de los daños de la guerra, y, a continuación, se abre y desarrolla un debate alrededor de las propuestas de Gardella, Scarpa, Albini, Rogers y muchos otros, para los centros históricos destruidos de las ciudades italianas (Francia, Alemania e Inglaterra viven estos debates pero sin la animación y los interesantes resultados teóricos que tienen estas discusiones en Italia). Ignasi de Sola Morales describe así aquellos resultados: “La inseguridad con que se plantea en la arquitectura moderna la definición formal del objeto tuvo, en la crisis de los años cincuenta, la respuesta panteísta de la

³⁷ Montaner, Josep Maria, “La modernidad superada. Arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX”, edit.: Gustavo Gili, Barcelona, 1997. En el capítulo titulado: Espacio y antiespacio, lugar y no lugar en la arquitectura moderna”, pag. 32.

³⁸ Obra citada, Montaner 1997, pag. 37.

disolución del objeto en el paisaje.....El renovado interés por la tradición pintoresquista.....recogía la experiencia moderna de la inconsistencia de los objetos en sí mismos y resolvía este problema a través de la idea de que su mejor resolución era la disolución en el paisaje. Integración, continuidad, conexión entre el interior y el exterior, adaptación, fueron los tópicos con los que se explicaron opciones en las que la desmaterialización, fragmentación o camuflaje constituyeron estrategias recurrentes para la nueva arquitectura”³⁹. En el mismo texto Sola Morales explica los síntomas que dan paso a la crisis de esta manera de ver la arquitectura y que nos sitúan en el centro de las preocupaciones actuales al hablar, a continuación, de los poderosos procesos de desterritorialización que (según Deleuze) “colocan a los objetos arquitectónicos en no-lugares y en no-paisajes”...”Su presencia no está conectada a un lugar. La percepción que tenemos de ella está casi siempre mediatizada: por imágenes fotográficas, por las visiones posibles, por la desconexión entre ellas y lo que se produce en su entorno”. Pero esto no son dos polos opuestos sino que: “esta integración y aquel extrañamiento deben ser consideradas como las dos caras del mismo problema. Fusión panteísta con el paisaje o estupor aislado del objeto; ambas son manifestaciones de que el objeto arquitectónico ya no establece una relación estable y jerárquica entre él mismo y su entorno”.

En contraste con la magnitud y calidad de los programas de edificación que son más conocidos y divulgados (hablamos de los más significativos y que son los más característicos de la sociedad actual: grandes equipamientos, museos, centros comerciales, infraestructuras, etc.) se puede oponer, la dramática irrelevancia de los emplazamientos en una persistente y perpetua periferia⁴⁰. Si a esto le añadimos los enormes avances de las tecnologías constructivas y de la comunicación que están inmediatamente disponibles para ser aplicados, podemos entender que las fórmulas utilizadas hasta ahora para construir la ciudad sean de difícil aplicación. Y, en cualquier caso, solo limitadas actuaciones tienen un interés arquitectónico al lado de la enorme masa de lo construido. Las razones están tanto en la dificultad para encontrar referencias contextuales estimulantes en lo urbano de hoy como en la insuficiencia de los planteamientos con que trabaja la arquitectura actual. Los proyectos y las obras de Siza pueden ayudarnos a ver un poco más claro en este insólito

³⁹ Sola Morales, Ignasi, “Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea”, edit.: Gustavo Gili, Barcelona, 1995. pag.19. A estas actitudes no son ajenos los artículos teóricos de Nicolaus Pevsner, sobre la tradición pintoresquista.

⁴⁰ Sobre los “no lugares”, sitios de paso y circulación de fuerte entidad en términos de espacio, de tiempo y de inversiones urbanísticas, hay una interesante reflexión en “Los “no lugares”, Espacios del anonimato, Una antropología de la sobremodernidad”, de Marc Augé, edit.: Gedisa, Barcelona, 1993.

escenario, tanto en lo referente a proyectos que impliquen una lectura del entorno como en la construcción de nuevos objetos “desterritorializados”.

Creemos que la obra de Siza debe de situarse inicialmente dentro de esta corriente: la arquitectura del lugar, aunque sus posibilidades y sus realizaciones rebasen lo englobado por esa denominación. La primera razón para que surja, como actitud intelectual en el arquitecto de Oporto, esta cuidada manera de mirar el entorno, es el hecho de que el joven Siza se inicie profesionalmente en la practica constructiva con los artesanos de la región del Miño y en obras de pequeño tamaño, seguidas muy de cerca, y en entornos de gran calidad ambiental, sean naturales, o urbanos. Las medidas y las escalas son proporcionadas y fácilmente controlables. Las técnicas, el programa y el entorno, están presentes de manera equilibrada y coherente cada proyecto. Estas prácticas coexisten al lado de su primera vocación: el dibujo, la pintura, la escultura,.... una vocación de creador plástico en la que la arquitectura parece ser solo un largo paréntesis que le proporciona un aprendizaje riguroso⁴¹. El creador genérico y universal surgirá a través de la arquitectura para alcanzar la madurez profesional que ha demostrado en los encargos complejos y de fuerte contenido simbólico de los que se ocupa en los últimos tiempos.

Las primeras construcciones se hacen con una gran influencia de los maestros portugueses de Siza: Carlos Ramos, Fernando Tavora⁴² y las formas de la arquitectura popular⁴³. Pero pronto se suman las de algunas arquitecturas extranjeras, fundamentalmente la que llega con el conocimiento, a partir de 1955, de la obra de Alvar Aalto⁴⁴. Así surgen

⁴¹ En Febrero de 1998 y en la feria de las artes plásticas ARCO de Madrid se presentan una serie de dibujos y un grupo de esculturas del arquitecto portugués. En Noviembre 1998 y en la Sala de Exposiciones de ICO (Instituto de Crédito Oficial) de la misma ciudad se presenta una amplia muestra de esculturas (17 piezas y 52 dibujos) realizadas expresamente por el arquitecto para este evento, lo introduce, en el catálogo, un escrito de Juan Navarro Baldeweg titulado “Libre de servidumbres”.

⁴² Tavora es el maestro directo, con evidentes influencias en las maneras de Siza en los comienzos, pero debemos añadir además a los arquitectos que trabajan con preocupaciones racionales (Cristino da Silva, Casiano Branco en Lisboa y Marques da Silva, Varela, Viana y Godinho en Oporto) y los que Carlos Ramos llama para dar forma a la Escuela de Arquitectura de Oporto (plan de estudios de 1957) que se desmarca de la de Bellas Artes: Loureiro, Figueiras, Rica, Andersen y Bonito.

⁴³ A principios de los años cincuenta y dentro de un contexto de introducir reformas en la enseñanza y en la práctica de la profesión, por iniciativa del Sindicato de Arquitectos, impulsado principalmente por Keil de Amaral y financiado por el Ministerio de Obras Públicas da comienzo una “investigación sobre las arquitecturas populares en Portugal”, que se realiza entre 1956 y 1961, y se publica en 1961 con el título “Inquérito á Arquitectura Regional Portuguesa”, la documentación publicada debía ser utilizada de dos maneras opuestas. Se intentó por un lado de recuperar y actualizar el concepto reaccionario de “tradicción de la arquitectura nacional”. Es con este fin que había sido autorizada y subvencionada, que nos sirvió por otro lado para reconocer objetivamente la arquitectura portuguesa en sus relaciones con el medio, con el hombre y con el país real.”..... (“Preexistencia y deseo colectivo de transformación”, pag.121, Architecture d’Aujourd’hui, “Alvar Aalto” nº 191, Junio 1977).

⁴⁴ Es la compra de seis números, al azar, de la revista Architecture d’Aujourd’hui, entre otros el de Mayo de 1950, además del conocimiento de algunas obras y escritos de Le Corbusier (Siza lo cuenta en un

construcciones como las cuatro casas de la Avenida Afonso Henriques (1954-1957), la Casa del Té de la Boa Nova (1958-1963), las casas Rocha Ribeiro (Maia, 1960-1962), Alves Costa (Moledo do Miño, 1964-1968), etc. En las primeras con la influencia reconocida y añadida de Wright, que, en un medio natural, agreste y determinante como las costas abiertas de la Boa Nova, actúa como estimulante y catalizador de los impulsos ambientalistas y románticos.

Pero todas estas obras responden a situaciones que quedan lejos de las preocupaciones teóricas -que antes mencionábamos- de los arquitectos italianos de los años cincuenta y sesenta por razones que son obvias: no hay en Portugal (salvo algunas excepciones) un medio urbano con valor histórico y que este protegido; tampoco existe una tecnología industrial y una dinámica en el sector de la construcción que situó el debate en su verdadero lugar: lenguajes distintos, en formas y materiales, entablando un diálogo entre sí. En el Portugal de esos años lo nuevo y lo viejo aun están cerca tecnológicamente. No se dan, tampoco, los planteamientos teóricos necesarios. El arquitecto de Oporto no presta especial interés al debate italiano excepto la muy medida atención que ha demostrado tener hacia Terragni y a Gardella⁴⁵. Sus preocupaciones se acercan más a los debates que se desarrollan en Lisboa, Madrid o Barcelona. Su aproximación a los temas del lugar tiene un camino específico, que pasa -al menos en el primer momento- por las prácticas racionales de las tecnologías artesanales y el interés por lo vernáculo.

Poco después de las obras antes mencionadas (1954-1961) Siza evoluciona hacia planteamientos más ambiciosos y originales. Aparecen cambios sutiles y la actitud en relación con el entorno empieza a esbozarse de manera peculiar. En la piscina de Leça (Leça de Palmeira 1961-1966) el medio natural costero que se funde con lo construido en una decidida formalización abstracta, que será, definitivamente, una de sus mejores obras. En otro proyecto, el de las oficinas de Oporto (avenida da Ponte 1969-1973, no construido)⁴⁶, Siza, introduce ya conceptos más complejos como el “collage” o el

pequeño artículo: “Preexistencia y deseo colectivo de transformación”, pag.121, *Architecture d’Aujourd’hui*, “Alvar Aalto” nº 191, Junio 1977) trabaja en esta época en el estudio de Fernando Tavora.

⁴⁵ El 24 de Abril de 1997 y con motivo de la Exposición de la obra de Giuseppe Terragni, en el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela, Álvaro Siza da una conferencia sobre el italiano, una de las pocas que sobre otro arquitecto haya dado, en la conferencia al igual que en la presentación, se menciona a Gardella y a Asplund. La presentación de la conferencia de Siza la realiza el autor de este trabajo.

⁴⁶ Sobre este edificio Siza afirma: “habíamos superado aquella fase de la arquitectura en la que se pensaba

distanciamiento crítico.

Inmediatamente después de este proyecto empieza el ciclo de las sucursales bancarias, en las que las reflexiones de Siza sobre el entorno y los planteamientos lingüísticos se manifiestan con una gran libertad. Los programas y las características de los clientes lo hacen posible. El primero de estos proyectos es de 1969, en el emplazamiento que la Banca Borges e Irmao propone inicialmente en Vila do Conde y que no se llega a construir. Siza hace, para este lugar, un interesante planteamiento de proyecto del que hablaremos más adelante⁴⁷. En esta misma ciudad y para el mismo banco se construirá posteriormente un local con un segundo proyecto en un emplazamiento distinto (1978 - 1986).

El Banco de Oliveira de Azemeis (1971 -1974) es la gran respuesta a los interrogantes del contexto, solución compleja y madura en la que Siza reinventa el diálogo con el entorno. Es también la elaboración geométrica más precisa. De este proyecto nos ocupamos en otro capítulo de este trabajo.

El Museo de Bonaval, la segunda de las obras que analizamos aquí, se construye muchos años después, la propuesta es de mucha más envergadura y en condiciones ambientales más complejas, la geometría también es distinta. La nueva construcción se sitúa aquí frente con frente con un edificio histórico y en la periferia de un casco urbano muy sólido formalmente. Nos encontramos ya en otro momento para Siza y para la arquitectura. Es, también, la era del encargo de los edificios estrella como parte de las nuevas políticas de gestión de las ciudades.

Entre estos dos edificios queda un largo periodo de intensa actividad profesional, cada obra es una respuesta y una enseñanza para las cuestiones entorno al proyecto que aquí nos

que la unidad del lenguaje podía resolver todo. Ahora reconocíamos la complejidad de la ciudad y es bueno que esta complejidad exista porque esa es la realidad de la ciudad. La realidad de nuestro trabajo hace que este movimiento de transformación se manifieste de maneras muy diversas” y también: “.....La destrucción del tejido preexistente ha creado problemas todavía hoy sin solución, a pesar de los múltiples estudios realizados. Los edificios existentes son recuperados e integrados en el conjunto, que es atravesado oblicuamente por la calle peatonal y delimitado por una fachada continua de cristal, ligeramente curva, que refleja y deforma la imagen del entorno. No se trata de rehacer el tejido preexistente, sino dar significado al vacío creado en un momento histórico de transformación de la ciudad” (traducción F.P.), Alvaro Siza, *Scritti di Architettura*, pag.: 157, edit.: Skira, Milan, 1997, recopilado por Antonio Angelillo.

⁴⁷ Capítulo 4.1. EL BANCO DE OLIVEIRA DE AZEMEIS EN EL CONJUNTO DE LA OBRA DE ALVARO SIZA.

ocupan. El arquitecto va cambiando lentamente con el paso del tiempo. En este trabajo nos centramos en estas dos obras, por ser especialmente significativas y ser –para nosotros– próximas. Toda la obra construida de Siza, además de la dibujada, los escritos y muchos episodios de su biografía, son ricos en enseñanzas y nos aportan datos sobre como intervenir a través del proyecto para dar forma a la ciudad aceptando para esta labor todas las referencias presentes en ella.

Peter Testa, uno de los críticos mas atentos a la obra de Siza, ha definido la postura del arquitecto al respecto como: un “contextualismo no imitativo”⁴⁸. En este sentido, Siza con sus aportaciones enriquece notablemente los planteamientos acerca de la integración entre construcciones de distintas épocas, los debates del contextualismo y los lenguajes arquitectónicos. En los comienzos del siglo XXI empiezan a notarse los síntomas del agotamiento y las primeras señas de transformación de este debate.

Se había aceptado una formula universal y casi canónica consistente en entender que el acuerdo entre los distintos lenguajes –es decir, las distintas arquitecturas- se hacia a través de unas propuestas formales derivadas de iconografías concretas, medidas y proporciones extraídas del análisis de los lenguajes de los edificios próximos y todo ello con una pulcritud extrema en la realización constructiva que debía de hacerse con materiales actuales o con materiales tradicionales y tratamientos contemporáneos⁴⁹.

En la temprana obra del Banco de Oliveira de Azemeis (1971-1973), la propuesta compositiva de Siza amplia generosamente los limites de este debate. Aun no tratándose de un casco antiguo consolidado y protegido, esta ciudad tiene una buena calidad ambiental, pero con pocas edificaciones de interés histórico y artístico determinantes y coactivas; el arquitecto se acerca a él tratando de percibir todo lo que esta presente. El objeto que se instala como respuesta recoge de manera exquisita todos los ingredientes formales del equilibrado entorno con sus múltiples matices; todo queda ordenadamente explicitado para constituir un edificio. primero, este entorno, se presenta reflejado en la piel, pero luego

⁴⁸ Es el título del capítulo 5.1 del libro “ A arquitectura de Alvaro Siza” , aut.: Peter Testa, edit.: Faculdade de Arquitectura da Universidade de Porto, Porto, 1988.

⁴⁹ El edificio construido en 1957 por Ignazio Gardella en el Zattere frente al canal de la Giudeca en Venecia se convirtió en el emblema de esta arquitectura (ya hemos citado el artículo de Moneo sobre este edificio Arquitectura nº 71, Noviembre 1964). Con un interesante y temprano precedente en el proyecto de Terragni en el centro histórico de Como, la casa Vietti, en la que incorpora unas ruinas tardo góticas destinadas a ser demolidas a su propuesta de lenguaje contemporáneo.

penetra con fuerza hasta el fondo de los locales para organizar también los espacios interiores.

La arquitectura de Siza continúa después siendo sensible a los temas del contexto y en ella se siguen haciendo nuevas, y distintas, aportaciones al tratamiento del mismo. Diecisiete años después, cuando dibuja los planos del Museo de Santiago de Compostela, el proceso y el proyecto resultante serán completamente distintos. Las condiciones del lugar son otras y los planteamientos de programa e intenciones bien diferentes. Se trata ahora de situar un considerable volumen junto a la entrada del histórico convento de Bonaval; todo ha cambiado de un proyecto a otro pero la actitud de Siza permanece idéntica en la lectura meticulosa e inteligente que hace del escenario de trabajo, de sus valores formales, para usarlos sin comprometer nunca la actualidad de la edificación ni la claridad de los lenguajes que propone. Su capacidad para usar los entornos le permiten eludir cualquier tratamiento mimético, y, sin hacer concesiones a lo preexistente, recoger y reelaborar trazados geométricos fragmentados procedentes de distintas partes del amplio entorno y a través de ellos establecer un intercambio formal –en este caso, en primer lugar- con el edificio de Domingo de Andrade. La escena urbana y la iconografía arquitectónica serán más importantes que la coherencia geométrica y los trazados habrán de servir para organizar aquellas. Para conseguir esta relación Siza reconsidera en cada momento y decide que escalas de trabajo y que materiales y técnicas ha de aplicar en cada parte de la edificación. En esta segunda época, las diferencias geográficas y ambientales entre los emplazamientos de las obras y proyectos en los que se ocupa simultáneamente son muy grandes. Los resultados son también muy diferentes, en uno u otro sitio, Siza trabaja en cada caso con planteamientos específicos, y atiende dentro de una medida actitud ambiental a los materiales y técnicas locales⁵⁰ que se intercalan en sus escenarios e iconografías, ahora, calculadamente descontextualizadas.

⁵⁰ Por ejemplo: piedra en Santiago de Compostela, ladrillo en Amsterdam, revocos blancos en San Marco de Canaveses, etc.

3.1.2. LA CRÍTICA Y LA OBRA DE ALVARO SIZA

La producción escrita -teoría, crítica e historia- sobre la obra de este arquitecto ha ido aumentando de manera casi exponencial con el paso del tiempo y en los últimos años es difícil distinguir entre nuevas aportaciones y otras que son recopilaciones o, simplemente, libros de ilustraciones.

Hay una temprana y reiterada atención a la obra de Álvaro Siza que viene de parte de un crítico próximo al arquitecto, de la ciudad de Oporto, un personaje lucido, locuaz, prolífico, universal, urbanista y político muy vinculado, además, a la vida cultural y académica española desde hace muchos años, nos referimos a Nuno Portas⁵¹. Sus artículos en la revista portuguesa “**Arquitectura**” son la primera atención profesional (antes, se trata de revistas locales que reseñan exposiciones de pintura y dibujo) que recibe Álvaro Siza. En 1967 la revista madrileña “**Hogar y Arquitectura**” dirigida por Carlos Flores le dedica la primera atención internacional importante con una documentación que tiene una gran repercusión en España, posteriormente serán los italianos y los catalanes los que escriban y publiquen textos teóricos de mas alcance sobre esta obra. Es entre el 84 y el 86 cuando se produce el salto en el numero de publicaciones, sobre todo periódicas, que documentan la obra de Siza y también las dos primeras monografías: la de Peter Testa en el 1984 y la editada por Cuaderni di Lotus 6: “**Álvaro Siza, Professione poetica**” en 1986, con una introducción de Kenneth Frampton. Probablemente, este es el primer escrito de este crítico, que tratara abundantemente la obra de Siza en los años posteriores, hasta llegar a una gran monografía el año 2000 . Todo esto se detalla en los epígrafes siguientes.

3.1.2.1. EL DESCUBRIMIENTO

Las primeras referencias críticas internacionales a la obra de Álvaro Siza surgen de la mano de Vittorio Gregotti en 1972, en la revista italiana **Controspazio**⁵². Es un texto de mucho interés que ha sido muy citado posteriormente. En este número hay también un

⁵¹ En 1960, “Arquitectura”, nº68; en 1964, ”Arquitectura para Hoje”; en 1965, “Arquitectura” nº 88; en 1967, “Hogar y Arquitectura” nº 68; en 1969; “A cidade como Arquitectura”.

⁵² “Architettura recenti di Alvaro Siza”, Vittorio Gregotti, Controspazio nº9, Milan, Septiembre, 1972. En el mismo numero hay un articulo de Nuno Portas: “Note sul significato dell’architettura di Alvaro Siza nell’ambiente portoghese”.

artículo de Nuno Portas explicando el papel de Siza en el panorama local en aquel momento. En Portugal ya se habían publicado algunos escritos, de Nuno Portas el primero, en 1960⁵³. En España en 1967 –como hemos dicho- es la revista **Hogar y Arquitectura** la que ofrece la primera información sobre el arquitecto⁵⁴. Pero el acontecimiento más relevante por la calidad de sus textos es la aparición en 1976 de dos artículos en **Arquitecturas Bis**⁵⁵ de los que son autores Rafael Moneo y Oriol Bohigas.

En 1976 también, en el número que dedica a Portugal **L'Architecture D'Aujourd'hui** (nº 185, Mayo-Junio 1976), destacan sendos escritos sobre el arquitecto de Bohigas y Gregotti procedentes de una publicación anterior. La misma revista, en Octubre de 1980, dedica el nº 211 exclusivamente a Siza, con tres páginas dedicadas al proyecto de Oliveira de Azemeis (es en estas páginas donde se publica el Banco por primera vez, en los dos números mencionados) y una entrevista con Marc Emery.. Dos cuestiones de interés se plantean en esta entrevista, una el uso frecuente por parte del arquitecto de trazados reguladores en la planta pero no en los alzados, la otra, es el aparente desinterés de Siza en los aspectos simbólicos, las dos preguntas están relacionadas, la respuesta es que no le interesa pero que considera que todo eso... “llega naturalmente o no llegan”. En 1979 aparece una primera pequeña monografía “**Alvaro Siza, Architetto 1954-1979**”⁵⁶, preparada por Vittorio Gregotti, a propósito de una exposición en Milan (1 de marzo- 30 de Abril), con un nuevo ensayo de Bernard Huet y una recopilación de varios, ya publicados, y anteriormente mencionados.

Entre estos escritos dedicados a la obra de Siza, hay algunos que merecen ser destacadas por la agudeza de los planteamientos, la buena elección de los temas tratados y la manera de presentarlos. Es importante la aparición en 1984 de un libro de Peter Testa, “**A Arquitectura de Álvaro Siza**”⁵⁷ en el que a través de una serie de artículos cortos sobre

⁵³ “Tres obras de Alvaro Siza Vieira”, Nuno Portas, revista *Arquitectura*, Lisboa, Julio, 1968.

⁵⁴ “Hogar y Arquitectura” nº68, Madrid, Enero- Febrero, 1967. En este número hay también un artículo de Pedro Vieira de Almeida y otro de Nuno Portas.

⁵⁵ “Arquitecturas Bis” nº12, Barcelona, 1976. Los artículos son: “Arquitectura en las margenes” de Rafael Moneo y “Alvaro Siza Vieira” de Oriol Bohigas.

⁵⁶ “Alvaro Siza, Architetto 1954-1979”, edit.: Padiglione d'arte contemporanea di Milano e Idea Editions. Milan, 1979. El banco de Oliveira de Azemeis es una de las obras publicadas en este pequeño volumen.

⁵⁷ “A arquitectura de Alvaro Siza” Peter Testa, 1984. Edit.: Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, 1988

(publicado inicialmente en 1984 por el Massachusetts Institute Technology, Department of Architecture, Program in History, Theory and Criticism; como “Thresholdworking Paper 4”, con el título de “The Architecture of Alvaro Siza”).

temas concretos de la obra del arquitecto se abordan cuestiones claves del debate contemporáneo: el regionalismo (en referencia a los temas suscitados en los artículos de Kenneth Frampton de la época), preexistencias (contextualismo no imitativo, iconografía siziana, historicidad e invención). Peter Testa es uno de los críticos que han seguido más de cerca la trayectoria de Álvaro Siza.⁵⁸

La primera gran publicación consagrada a la obra de Siza es la preparada por los Cuaderni di Lotus⁵⁹ con el título **“Álvaro Siza, Profession Poetica”** y dirigido por Pier Luigi Nicolini en 1986; se incorpora una introducción del arquitecto y un importante texto crítico de Kenneth Frampton, en el que empieza haciendo notar el carácter “...esencialmente topográfico, de territorios cerrados, mas que objetos...” de dos de sus primeros trabajos (la Quinta de la Conceição y Leça de Palmeira) y mas adelante, antes de hacer un recorrido por las principales obras de esa época, escribe: “Para Siza, la noción de transformación en arquitectura implica un amplio y complejo campo de acción, este terreno va desde la modificación sugerida por las circunstancias de los tipos racionales-esquemáticos aceptados y heredados a la progresiva transformación física de un contexto urbano o rural concreto a través de una intervención específica”. La publicación se completa con escritos de Nuno Portas sobre la búsqueda del lenguaje que Siza nunca da por terminada, de Alexandre Alves Costa sobre la importante experiencia de vivienda económica de los SAAL en el centro de Oporto y de Pierluigi Nicolini sobre su primera experiencia en el extranjero: Berlin. Una antología crítica en la que se reproducen, también, las mas importantes opiniones que se habían escrito sobre la obra del de Oporto hasta ese momento: Vittorio Gregotti (1972), Oriol Bohigas (1976), Bernard Huet (1979).

Igualmente interesante es la monografía dedicada a Siza por la Universidad de Harvard en 1988, **“Figures and Configurations, Buildings and Projects 1986 -1988”**⁶⁰, con artículos de Moneo, Alves Costa, Siza, Testa y Wang. En el artículo de Rafael Moneo se

⁵⁸ Peter Testa trabajo entre 1984 y 1987 en el estudio de Alvaro Siza, es profesor de la Universidad de Columbia y siguió los cursos de Teoría y Crítica de Arte y Arquitectura con Stanford Anderson y Kurt Forster en el MIT después de graduarse en la Universidad de Carleton.

⁵⁹ “Álvaro Siza, Professione poetica” edit. Electa, Milan, 1986. Contiene un largo texto crítico de Kenneth Frampton y artículos de Nuno Portas, Alexandre Alves Costa y Pierluigi Nicolini, al final en una antología crítica se reproducen textos ya publicados de Bernard Huet (“Padiglione d’Arte Contemporanea de Milano”,1979), Oriol Bohigas (“Arquitecturas Bis 12, Marzo, 1976) y Vittorio Gregotti (“Controspazio 9, Septiembre,1972).

⁶⁰ “Figures and Configurations, Buildings and Projects 1986 -1988”, Catalogo de la Exposición de trabajos de Alvaro Siza en la primavera de 1988, en la Harvard University Graduate School of Design, dirigida por Rafael Moneo y con Kenzo Tange como Profesor Visitante de Arquitectura.

comentan algunos de los temas planteados en la obra de Siza y se hacen entre otras estas afirmaciones: con respecto a su atención al lugar:.....que “cada proyecto representa un intento renovado de capturar la singularidad, lo característico, del acontecimiento arquitectónico”; con respecto a su capacidad de instalación en lo ya construido: ”La arquitectura de Siza describe un mundo en que el tiempo se percibe a través de la presencia fragmentada de momentos que ya han sido transformados en la inevitable realidad de los edificios”; y la radical especificidad arquitectónica de sus actitudes “La esencia de un lugar y la sustancia de un problema, es descubierta a través de accidentes, en el sentido escolástico, que solo la arquitectura es capaz de representar“. Se advierte también la posición de Siza con respecto a la cuestión del estilo: ”nos ha advertido sobre su reticencia hacia los lenguajes preestablecidos” y su peculiar y eficaz posición con respecto a los debates actuales: ”Al hacer una síntesis entre el pasado reciente y el lejano, Siza evita cualquier discusión sobre la modernidad, o para ser mas preciso, ofrece un punto de vista alternativo a las actuales interpretaciones de nuestra condición postmoderna” (Moneo).

Con respecto a sus propuestas se dice: ”ser esenciales en la consolidación de lo existente, mientras simultáneamente afirman su independencia en orden a confirmar la autonomía de su arquitectura”, y también que su obra ”se instala afirmándose. en lugares que parecen depender del edificio y de sus solitarias intenciones “ (Alves Costa),

Su relación con episodios de la cultura portuguesa inmediata hace que se pueda decir que su capacidad para introducirse “en una arquitectura como controlador de las cualidades del lugar y del contexto cultural es comparable a la invención de los heterónimos de Pessoa” (Wang).

3.1.2.2. EL RECONOCIMIENTO

Pero quizás la mención mas significativa, aunque breve, se encuentra en la tercera edición de la “**Historia crítica de la arquitectura moderna**”⁶¹, de Kenneth Frampton; en el prefacio (Nueva York, 1991) en el que este autor explica la validez de sus propios planteamientos a lo largo del tiempo (la primera edición es de 1981) y las peculiares

⁶¹ Frampton, Kenneth, “Historia crítica de la arquitectura moderna” (primera edición 1981) edit. Gustavo Gili, Barcelona, 1991.

características del momento actual, el único arquitecto citado nominalmente es Álvaro Siza. Las reflexiones de este crítico cuando se muestran más agudas y más decididamente implicadas en desvelar las características de lo contemporáneo en arquitectura es en este prefacio y en el capítulo 6 (titulado: La arquitectura mundial y la práctica reflexiva) y en ellas nos conduce a una interesante argumentación sobre la desmitificación de “la pericia profesional” afirmando que: “los conocimientos espaciales están insertos en marcos de evaluación que llevan el sello de los valores y los intereses humanos”⁶². Siza podría representar el surgir de esta actitud entre grupos de jóvenes profesionales de diversos países entre los que las grandes ideas sobre el urbanismo, o la ciudad, o el hábitat, se han vuelto irrelevantes. Vistas las cosas de esta manera se entiende que los conocimientos técnicos deben de pasar por el filtro de “las incertidumbres, de la inestabilidad, de singularidad, de conflicto”, cuando por la complejidad de las circunstancias “el profesional no puede alegar legítimamente ser un experto,... tan solo estar especialmente bien preparado para entrar en acción”⁶³.

Pero el interés de este crítico por Siza se manifestara posteriormente de manera clara a través de diversos artículos y finalmente en el libro que publica en 1999, “Álvaro Siza, obra completa”⁶⁴, que comentamos más adelante. También le dedicamos un epígrafe ⁶⁵ a la teorización de Frampton a cerca de la Cultura Tectónica y su vinculación con la obra de Siza.

En Diciembre de 1992 se publica el libro de Jacinto Rodrigues “**Álvaro Siza/ obra e método**”⁶⁶ con un largo artículo de este autor en el que se analizan diversos aspectos de la obra del arquitecto, insistiendo en su carácter paradigmático, en la búsqueda de nuevas posibilidades para la disciplina, antes de que se produzcan los planteamientos postmodernos. Se estudia, también, la obra de Oliveira de Azemeis (pp.21 y 22).

En 1993 aparece otra de las monografías importantes sobre el arquitecto de Oporto,

⁶² “The Reflective Practitioner”, Donald A. Schön, 1983. Citado por K. Frampton en el comienzo del mencionado capítulo 6°.

⁶³ Frampton, 1991.

⁶⁴ Frampton, Kenneth, “Álvaro Siza. Obra completa”, prefacio de Francisco Dal Co, Gustavo Gili, Barcelona, 2000. (Frampton, 2000).

⁶⁵ El 3.1.2.4.- LA CULTURA TECTÓNICA, y los sub-epígrafes siguientes, en ellos se analizan las definiciones de Frampton y la importante implicación de Siza en la formación y aplicación de estas teorías en el panorama actual de la arquitectura.

⁶⁶ “Álvaro Siza/ Obra e método” edit.: Livraria Civilização, Oporto, Diciembre de 1992.

“Álvaro Siza: Obras y Proyectos”⁶⁷, editada por José Paulo de Santos, con artículos de Peter Testa y Kenneth Frampton. Este autor le dedica un texto titulado: “En loor de Álvaro Siza” que es un breve estudio crítico y un homenaje al arquitecto por el reciente premio Pritzker. Peter Testa hace un análisis del recorrido metodológico de Siza subrayando su evolución “desde composiciones abstractas de elementos y relaciones a formas más tectónicas y figurativas”, después pasa a señalar el importante papel del Banco de Oliveira de Azemeis en esta evolución: “...destaca, como principal, el edificio bancario. En este, fue por primera vez capaz de crear una configuración urbana y un campo espacial tridimensional totalmente desarrollado que reverberara en las obras que después siguieron”. También en este artículo de Peter Testa -que introduce la publicación- se analiza con gran claridad la evolución de Siza entre los dos proyectos que se estudian en este trabajo, Oliveira de Azemeis y Bonaval, y el cambio en la manera de actuar que le permite afrontar los nuevos proyectos con unas respuestas a la medida de los mismos y del mundo en el que van a estar insertos bien diferente del de los proyectos de los primeros años. Hablando del inicio del proyecto de Museo en Santiago, Peter Testa, dice: “La colisión entre modos productivos y arquitectónicos implícitos en el cambio de escala ha desencadenado resultados espectaculares en su arquitectura, entre ellos una sagaz atención a la expresión tectónica y una exploración paralela de las capacidades formales y culturales de los programas y espacios vastos y colectivos” y más adelante: “Cada obra de Siza, presidida por una elaborada serie de paradojas, da fe de una habilidad magistral para reflejar las cualidades humanas. Espacios y formas deformadas, dislocadas y algo inestables no son la mera respuesta a las realidades fragmentarias de la sociedad occidental, sino el resultado de una práctica radical que, a través de la arquitectura, indaga las interconexiones que hay entre el ser humano y un mundo caótico”.

Una de las historias críticas más influyentes, escritas en España, en la última década del pasado siglo, es el libro de Josep Maria Montaner, dedicado a “la segunda mitad del Siglo XX”⁶⁸, en ella es muy reveladora la posición que ocupa Siza -a través de sus obras y sus planteamientos- en este panorama. La publicación se estructura en tres partes: la primera, 1945-1965 “continuidad o crisis” es el final de los CIAM, Utzon, Khan y Zevi-Rogers y la Torre Velasca. La segunda, 1965-1977 “la condición postmoderna” habla de Alexander,

⁶⁷ “Alvaro Siza, Obras y Proyectos, 1954-1992” edit. Jose Paulo dos Santos, Barcelona, 1993.

⁶⁸ “Después del Movimiento Moderno, arquitectura de la segunda mitad del siglo XX”, aut.: Joseph Maria Montaner, edit.: Gustavo Gili, Barcelona, 1993.

Rossi, Venturi y Eisenman-Hejduk-Meier. La última fase: 1977-1992, se titula “La dispersión de posiciones arquitectónicas”, denominación que reconoce la diversidad de posiciones y el consciente y lucido desconcierto del crítico ante los periodos más recientes. En esta imposibilidad de definir tendencias claras, Montaner sitúa en primer lugar el epígrafe “La continuidad del contextualismo cultural” con Rossi, Moneo, Siza, los tres con una obra importante en el periodo anterior, hacen de introducción y principal soporte teórico de este último periodo. Esta parte se subdivide en: “el eclecticismo” (Hollein, etc.), “la obra de arte” (Ghery, etc.), “la abstracción formal” (Koolhaas, Shinohara, etc.) y finalmente la “alta tecnología” (Rogers, Piano, etc.). Montaner no duda en agrupar a estos tres arquitectos (Rossi, Moneo, Siza) juntos y en este importante epígrafe introductorio (“la continuidad del contextualismo cultural”); entendemos que constituyen la aportación más consistente al cuerpo disciplinar de la arquitectura de esa época, la que le dota de la complejidad necesaria para generar pensamientos que desemboquen en formas para la ciudad. Se pensaba ya por estos años que los procesos futuros serían muy abiertos y tendrían un poco de todo, Montaner afirma: que “..lo que se ha pretendido es seguir las diversas posiciones más dominantes, para que se puedan detectar cuáles son los temas centrales en los que se debate la arquitectura actualmente; unos temas que según su insistencia y troncalidad generan diversos caminos para la arquitectura actual: la búsqueda de nuevos lenguajes a partir de una actitud combinatoria”, para añadir más adelante en este capítulo de conclusiones: “...es posible desarrollar la experiencia de ir eligiendo para cada encargo y lugar concreto un sistema arquitectónico definido, variando cuando las condiciones del encargo y del lugar cambian”.⁶⁹.

Con un carácter semejante al de una monografía se publica un número de la revista **El Croquis** (IV-1994)⁷⁰ en 1994, en él destaca una entrevista con Alejandro Zaera, que da comienzo con una pregunta que es un resumen de la actitud de Siza con respecto a la propuesta arquitectónica, “su obra es un ejemplo paradigmático de mediación entre lo local y lo global, probablemente la cuestión crucial para las disciplinas relacionadas con la producción del espacio desde finales de los años sesenta.... como esta condición ha afectado a su trabajo...”. Y esta pregunta es pertinente, tanto por la capacidad de Siza para incorporar signos de proyección global cuando trabaja en los programas locales, como por

⁶⁹ Montaner, 1993, p. 259

⁷⁰ “Alvaro Siza, 1958-1994”, revista *El Croquis* nº 68/69, Barcelona, 1994. Con una entrevista de Alejandro Zaera y un artículo de William Curtis.

los acertados proyectos que realiza en regiones alejadas del Miño en los que los recursos formales extraídos de la cultura local dan lugar a soluciones arquitectónicas de interés para otros contextos; a ello ha llegado sin recurrir a una “arquitectura universal”, homogeneizante, en palabras de Zaera. En el texto de William Curtis (en la misma revista) se empieza por reconocer la peculiar posición de Siza en el debate actual y la curiosa situación de marginación “en el mejor sentido de la palabra: se ha dedicado a temas relacionados con la situación de su mundo propio, pero tomando lo que le ha hecho falta de los autodenominados “centros” situados en otros lugares.”

Una de las mas importantes recopilaciones de critica y obra acerca del arquitecto es la realizada por el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela en 1995, Se trata de una exposición -en el edificio proyectado por Siza que acababa de inaugurarse- coordinada por Pedro de Llano y Carlos Castanheira, que se completa con una publicación,”**Álvaro Siza, Obras y proyectos**”⁷¹. La presentación la hacen estos mismos arquitectos y hay ademas un artículo de William Curtis y otro texto resultado de una larga conversación del arquitecto con Castanheira, Rei y Seara. Se incluye también una antología de escritos y dibujos de Siza sobre temas muy diversos. En la publicación se presentan obras construidas y proyectadas entre los años 1982 y 1995.

3.1.2.3. LAS OBRAS “COMPLETAS”

Entre las novedades editoriales que suponen una “recopilación” sistemática de la obra del arquitecto con intención de documentarla como totalidad y considerarla con un cuerpo suficiente, aun estando lejos de estar terminada, como lo evidencia la obra posterior, están los dos tomos: “**Álvaro Siza, 1954- 1976**”⁷² y “**Álvaro Siza, 1986- 1995**”⁷³, realizadas por la editorial Blau. Es una publicación muy completa que trae nuevas aportaciones a lo ya conocido de la obra de Siza al incluir detalles constructivos redibujados, acompañados de buenas fotografías. El primer tomo tiene una introducción de Kenneth Frampton y artículos de Alves Costa y Martins Barata. En el segundo la introducción la hace Luiz Trigueiros y algunos autores explican individualmente algunas de estas obras, como

⁷¹ “Álvaro Siza, Obras y proyectos” edit. Cegac y Electa, Santiago de Compostela, 1995.

⁷² “Álvaro Siza, 1954- 1976”, edit.: Blau, Lisboa, 1997.

⁷³ “Álvaro Siza, 1986- 1995”, edit.: Blau, Lisboa, 1995.

Adalberto Dias, Joan Falgueras, Carlos Castanheira y Jorge Sainz.

Entre las publicaciones monográficas dedicadas a una obra del arquitecto de Oporto, nos interesa especialmente una dedicada exclusivamente al proyecto y la obra del **Centro Galego de Arte Contemporánea**⁷⁴, que publica la entidad promotora: la Xunta de Galicia. Su aportación se limita a este edificio, pero es una documentación muy completa y muy bien editada que incluye croquis a mano alzada y, sobre todo, uno de dibujo de línea a lápiz y reproducido en color, que pone en evidencia los peculiares trazos, el uso de transparencias (vegetal) y otros recursos gráficos, que consideramos especialmente revelador de la manera de trabajar de Siza en los momentos iniciales. Los materiales de este libro se comentan en el epígrafe 5, que trata sobre ese edificio.

El numero extraordinario de **GA, Documents**, que tiene el numero 11 se titula **“Álvaro Siza”**⁷⁵ e incluye el análisis de seis obras, entre las que se encuentra el Centro Galego de Arte Contemporánea y cinco proyectos entre los que esta la Facultad de Medios Audiovisuales (Facultad de Ciencias de la Comunicacion) que se construye después dentro de la ordenación del Burgo de las Naciones de Santiago de Compostela. En ella se transcribe una entrevista con el arquitecto realizada por Yoshio Futagawa.

La aparición en 1999 de la edición española del libro de Frampton: **“Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX”**, desarrollando un espacio critico de gran interés por su capacidad de teoría generalizadora y su engarce histórico, constituye un acontecimiento importante que se analiza en el epígrafe siguiente (3.1.2.4. LA CULTURA TECTONICA, y no por lo que pueda implicar la aplicación de estos conceptos en la arquitectura de Siza, sino por la específica dedicación que el crítico le presta en diversos otros textos y fuera del ámbito de la cultura tectónica).

La muestra mas completa –y de las mas recientes- de este interés es la aparición de otro libro de este critico **“Álvaro Siza, obra completa”**⁷⁶ en el que (al margen de la pertinencia

⁷⁴ CEGAC edit.: Xunta de Galicia, Conselleria de Cultura e Xuventude, Diseño Grafico: Grupo ReVision, Fotografía: Juan Rodríguez, Santiago de Compostela, 1993

⁷⁵ “Alvaro Siza”, GA, Document, Extra, 11, editor y fotógrafo: Yukio Futagawa, entrevista: Yoshio Futagawa (GA). A.D.A. EDITA Tokio, 1998.

⁷⁶ Frampton, Kenneth, “Alvaro Siza. Obra completa”, prefacio de Francisco Dal Co, Gustavo Gili,

de la aplicación de los conceptos de la “cultura tectónica”), Dal Co en el prefacio y Frampton en un largo capítulo denominado “La arquitectura como transformación crítica: la obra de Álvaro Siza” realizan el más completo y penetrante análisis de la obra del arquitecto portugués, hasta el momento.

La revista “**Ars Nova Mediterránea, dossier Galicia 2000**”⁷⁷ en su número 2/00 publica dos artículos en los que se comparan los edificios realizados por los arquitectos Álvaro Siza y Manuel Gallego dedicados a los museos de Santiago de Compostela y La Coruña en los que el contenido se centra en una reflexión comparando las arquitecturas bien diferentes pero igualmente interesantes de ambos arquitectos.

En Mayo de 2002 ve la luz una completa publicación monográfica sobre la **Facultad de Ciencias de la Comunicación** construida por Siza en el Burgo de las Naciones de Santiago de Compostela⁷⁸ preparada por Carlos Seoane y Luis Muñoz Fontenla, fotos de Juan Rodríguez y con textos de Kenneth Frampton y Alfonso Pérez Méndez entre otras interesantes colaboraciones. La presentación se hace el 14 de Mayo en el mismo edificio y en el acto destaca una intervención de Hernández de León en la que después de afirmar que adopta la “melancolía del crítico ante la naturalidad del autor” (citando a Magris, a propósito de una entrevista con Singer) habla de la ubicación de edificio en la ordenación del Burgo das Nacions describiendo a continuación la doble estrategia de Siza con el lugar “la ficción de espacios y la selección de acontecimientos”. Para terminar con una frase de Souto de Moura: a cerca de la naturalidad de los edificios de Siza: “parecem gatos a dormir ao sol”⁷⁹.

Destaca también por su cuidada edición el homenaje que a través de un libro se hace así misma y a Álvaro Siza la ciudad de Oporto en el año de su Capitalidad Cultural Europea (2002): “**As Cidades de Alvaro Siza**”. En el libro hay nuevos croquis y planos inéditos de proyectos ya conocidos. Este homenaje se completa con una excepcional exposición, en

Barcelona, 2000. (Frampton, 2000).

⁷⁷ “Ars Nova Mediterránea/ Dossier Galicia” nº 2/00. Barcelona 2000. Los autores de estos artículos son: Fernando Agrasar y Felipe Peña (autor de estas líneas)

⁷⁸ “F.C.I. SIZA” Facultad de Ciencias de la Información, aut. Luis Muñoz, Carlos Seoane y Juan Rodríguez, Edit.: Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia y Labirinto de Paisons. Santiago de Compostela, 2002. Tiene una introducción de Kenneth Frampton y una presentación de Jose Manuel Rey Pichel y de Felipe Peña (autor de este trabajo).

⁷⁹ “Arquitectura desde el lugar”, aut. Hernández de León, Juan Miguel, Mayo 2002. (7 páginas, no publicado, archivo de la Comisión de Cultura del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia)

la que copias de planos y vegetales de estudio originales anotados por Siza (marcas, escritos y croquis a mano) se presentan en una elocuente muestra de materiales de difícil clasificación pero estrechamente vinculados a lo más personal y esencial del proceso de proyecto⁸⁰.

La bibliografía sobre Siza en el momento de redactar este escrito es muy abundante, con ediciones monográficas importantes pero, sobre todo, con gran cantidad de artículos en revistas y publicaciones periódicas, difundidas con profusión e interés en las escuelas y ambientes de la arquitectura. Su aportación sigue siendo original e insólita en el complejo contexto cultural del comienzo del Siglo XXI.

3.1.2.4. LA CULTURA TECTONICA (Kenneth Frampton)

Una de las teorizaciones más consistente del final del siglo y que es, además por sus características, una de las que tienen más posibilidades de ser accesibles a los proyectistas y de suscitar debates relevantes y esclarecedores de arquitectura, es la realizada por Kenneth Frampton a lo largo de las dos últimas décadas del siglo XX. Estos pensamientos toman formas escritas diversas: historias, ensayos, artículos, prólogos de libros y catálogos, alrededor de temas -a su vez- muy distintos; pero entre todas estas reflexiones dispersas (tan características del panorama actual) empieza a hacerse explícita a mediados de los años ochenta⁸¹ una teoría de cierta consistencia y que toma forma de libro en lengua alemana en 1993 y en castellano en 1999 con el título de “Estudios sobre cultura tectónica: Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX”⁸². El libro supone una significativa labor de sistematización de textos y análisis de arquitecturas construidas de algunos de los más importantes autores, teóricos y arquitectos, de los siglos XIX y XX. Se busca en él, dar consistencia a un pensamiento que ya tiene una existencia histórica, crear un ambiente teórico, alrededor de lo que de manera amplia se puede llamar la “cultura tectónica”⁸³. Este concepto es

⁸⁰ “As Cidades de Alvaro Siza”, edición al cuidado de Carlos Castanheira y Chiara Porco. Edit.: Figuerinhas. Oporto 2001.

⁸¹ En una conferencia dada en la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Rice, Houston, Texas, en 1986.

⁸² Frampton, Kenneth, “Estudios sobre cultura tectónica. Poéticas de la construcción en la arquitectura de los siglos XIX y XX”, John Cava (edit.), Akal Arquitectura, Madrid, 1999.

⁸³ No parece interesarle directamente a Frampton, escribir la historia de la cultura tectónica pero con sus

utilizado con frecuencia en textos del mismo autor y de otros autores y con esta (tectónica) u otras denominaciones; esta manera de hacer consideraciones analíticas a las arquitecturas más diversas ha adquirido relevancia entre las obras edificadas en los últimos años. Buscar en las arquitecturas la expresividad que procede de evidenciar la naturaleza de los materiales, sus uniones, sus transiciones, texturas, le proceso constructivo, los esfuerzos mecánicos y su transmisión, etc. Recuperar una “percepción primitiva o primordial” y volver a los discursos mas específicos de la arquitectura ahora subestimados, entendemos -siguiendo a Frampton- que puede ser el objetivo de hablar de cultura tectónica, sin dejar de lado otras valoraciones criticas pero distanciándose de “los juegos pedantes y el neo-vanguardismo”⁸⁴ frecuentes en la disciplina. El autor acepta las posibles limitaciones de los criterios que ha adoptado cuando dice “Aunque un estudio mas exhaustivo hubiera debido incluir otros arquitectos junto a los ya mencionados, he preferido analizar tan solo las obras donde la poética de la construcción aparece de forma patente y manifiesta”⁸⁵. Los nuevos materiales y técnicas, y su tratamiento explicito y desinhibido es uno de los signos característicos de las arquitecturas que se están haciendo al final del siglo XX y comienzos del XXI.

En la cita introductoria de Tafuri y Dal Co se hace la advertencia que resulta ya emblemática de este periodo y que esta muy presente en la experiencia critica acometida por este autor: “La historia de la arquitectura contemporánea es inevitablemente múltiple, incluso variadísima”⁸⁶. Entendemos que esta teorización alrededor de la “cultura tectónica” intenta asumir un papel en el pensamiento crítico con cierta capacidad de poner orden en el copioso pero también ambiguo panorama de la edificación contemporánea⁸⁷.

notas queda prácticamente establecida, creemos que se evita así, conscientemente, un aire de totalidad, de nueva cosmogonía. Vitrubio, los constructores góticos, Alberti, Perrault, etc., son los hitos de la historia de la tectónica, pero prácticamente, también de la historia de la construcción y de la arquitectura, que es un arte o disciplina con su especifica manera de operar en el mundo desde que este existe. A este mundo y a esta historia es a donde llega cualquier nuevo ser a operar: constructor, arquitecto o teórico (es esa historia la que nos hace a nosotros, no nosotros a ella: Heidegger). Es la historia del alojamiento del hombre en el mundo.

⁸⁴ Los dos entrecomillados del párrafo pertenecen al texto introductorio de Harry Francis Mallgrave al libro de Kenneth Frampton.

⁸⁵ Frampton, 1999, p. 336, la cita es a propósito de la obra de Le Corbusier y termina como sigue: “o, como en el caso de Le Corbusier, en las que la aparición de una expresividad tectónica constituye un momento decisivo dentro de un desarrollo mas general”.

⁸⁶ Manfredo Tafuri y Francesco Dal Co, “Arquitectura contemporánea”, Aguilar, Madrid, 1989.

⁸⁷ La cita de Antoine de Saint-Exupery que sitúa Frampton en la pagina par del libro y que precede al primer capitulo es muy expresiva de una actitud de aceptación de las limitaciones que el hablar de arquitectura tiene ante una actividad edificatoria en las ciudades desenfrenada: “No pretendemos ser seres eternos. Tan solo pretendemos que las cosa son pierdan de todo su sentido”.

3.1.2.4.1. LA ACTITUD DE SIZA Y LA CULTURA TECTONICA

Una vez entendida la intensa labor teórica y documental que el libro supone y el interés que Kenneth Frampton tiene por la obra de Álvaro Siza, hay que decir en primer lugar, que esta se resiste al análisis tectónico –o al menos en su forma mas inmediata- y al igual que ocurre en la primera época de Le Corbusier (el periodo “purista”)⁸⁸; la actividad proyectual de Siza desborda en sus intenciones programáticas y formales el marco de los análisis tectónicos⁸⁹.

El interés creciente de Frampton por Siza –que resulta evidente por los muchos escritos que le ha dedicado desde 1986- da lugar a que en 1999 (al mismo tiempo que se publica la edición española de los “Estudios sobre cultura tectónica...”) aparezca, también, la edición italiana (la edición española lo hace en el 2000) de “Álvaro Siza. Obra completa”⁹⁰, que ya hemos comentado, en este libro se presenta un exhaustivo panorama de mas de seiscientas paginas, conteniendo referencias de casi todo lo proyectado hasta el momento por el arquitecto; incluido un largo ensayo de Frampton⁹¹. Hay varios escritos anteriores de este mismo autor⁹² sobre Siza pero nos centraremos en los más importantes. El primero se incluye en la publicación de 1986, “Álvaro Siza, Professione Poética”⁹³, (un ensayo de catorce paginas) y, posteriormente –con algún otro artículo por en medio- aparece en 1993, “Álvaro Siza: Obras y Proyectos 1954-1992”⁹⁴ que contiene un nuevo escrito de Frampton. En 1994 se publica uno de los mas esclarecedores es: “En busca de la línea lacónica, notas sobre la escuela de Oporto”⁹⁵. No deja de ser insólita la contradictoria relación de la obra de Siza con la teoría que emana de la cultura tectónica sin que por ello pierdan interés, al ser relacionadas, tanto

⁸⁸ “..la sintaxis constructiva solo comenzara a desempeñar un papel poético primordial en la Maison de fin de semana (1935)” Frampton, 1999, pp.326,327 y 336

⁸⁹ William Curtis, en una conferencia sobre Alejandro de la Sota en el Museo de Bellas Artes de A Coruña (9 de Enero 2003) expresaba igualmente a propósito de la tensa fachada del Gobierno Civil de Tarragona las dificultades de aplicar la arquitectura de Alejandro de la Sota estos conceptos.

⁹⁰ Frampton, 2000.

⁹¹ “La arquitectura como transformación crítica: la obra de Álvaro Siza”, Frampton, 2000, pp. 13-62.

⁹² En 1988, en “Arkkitehti”, nº4 (Helsinki). En 1989, en A+U nº123. En 1991, en Lotus Internacional nº 68.

⁹³ “Alvaro Siza, Professione Poética”, Quaderni di Lotus, Electa, Milán, 1986. El artículo titulado “Poesis e trasformazione: l’architettura de Alvaro Siza” en el que se detiene en la noción de transformación en arquitectura (SAAL, 1974-79) y el análisis de las casas Alcino Cardoso, Manuel Magalhaes, Beires, el banco de Oliveira de Azemeis y la casa Duarte (1980-84) y su relación con las poéticas de Loos y el reconocimiento de la escuela de Oporto (Tavora, Soto de Moura, etc.).

⁹⁴ “Alvaro Siza: Obras y Proyectos 1954-1992”, Paulo dos Santos, edit.: Blau, Lisboa, 1993.

⁹⁵ En la revista “Arquitectura Viva” nº 47, Madrid, 1994.

la una como la otra. Como también resulta curioso el desconcierto que produce en la crítica de su momento el conocimiento de las primeras obras de este arquitecto⁹⁶.

En todos estos escritos, la escasa aparición de los conceptos de la cultura tectónica aplicados al arquitecto y a su obra por parte de un buen conocedor de aquellos conceptos y de esta obra resulta sorprendente⁹⁷. Podemos entender, que se hace una justa aplicación de la teoría, no aceptándola como un marco exclusivo (actitud mecánica y literal). Pero también es una muestra de las dificultades para encasillar con solo unos criterios parciales la obra de Siza.

En el libro de Kenneth Frampton las ya mencionadas citas sobre Álvaro Siza⁹⁸ versan sobre dos aspectos de la posición del Arquitecto ante el proyecto que nos distancian del análisis tectónico pero que revelan la envergadura de la empresa constructiva siziana, el primero (pag. 35) es el carácter de invención y acontecimiento que Siza propone para un proyecto sobre un lugar: “los arquitectos no inventan nada, trasforman la realidad”. Y añade tomando un texto de otro autor, “Al contrario que las bellas artes, este tipo de trasformaciones deben de arraigar en la opacidad del mundo vivo, llegando a la madurez en un periodo no específico de tiempo” (Agacinski, cit. 51) y ello en un momento en que “El declive de la utopía niega la validez de lo “novum” como fin en si mismo” (Frampton 1999, p. 35); después, toma unas palabras de Vattimo para decir que “el progreso parece mostrar una tendencia a disolverse en sí mismo, y con él también el valor de lo nuevo”⁹⁹, No obstante Frampton considera que el camino adecuado –para la cultura critica- es considerar como campo de actuación “la realidad históricamente determinada en todos los sentidos del termino” y actuar en ella a través de un juego dialéctico con el que intentar “compensar de forma fragmentaria el desencantamiento manifiesto del mundo”. “Pero lo real no solo esta constituido por las circunstancias materiales de las intervenciones sino también por las deliberaciones criticas en ellas y sobre ellas tanto antes como después de su diseño y de su realización. Dejando a un lado las condiciones materiales, la innovación admite una relectura consciente, una

⁹⁶ En 1980 aparece la primera edición de la “Historia critica de la arquitectura moderna” sin que en ella se mencione ni a Siza ni a la escuela de Oporto. En esta fecha varias revistas no portuguesas han publicado sobre estos temas: “Hogar y Arquitectura”, Madrid 1967. “Controespazio”, Milán 1972. “Lotus Internacional”, Milán 1974.”Arquitecturas Bis”, Barcelona 1976. “L’Architecture d’Aujourd’hui”, Paris 1976. « Casabella »

⁹⁷ Solo dos breves menciones a Siza en los “Estudios sobre la cultura tectónica”....y por otro lado, en “Álvaro Siza. Obra completa” escasos comentarios que impliquen al análisis tectónicos de las obras y proyectos de Siza.

⁹⁸ (Frampton 1999) se menciona a Siza en las paginas 35 y 361.

⁹⁹ Vattimo, Gianni, “The End of Modernity”, Polity Press, Cambridge, 1988.

recreación y un nuevo recuerdo de la tradición, incluyendo la tradición de lo nuevo, pues la tradición solo puede ser revitalizada a través de la innovación”¹⁰⁰.

La segunda mención a Siza en el libro aparece en un fragmento del epílogo (pag. 361) en el que se refiere a la actitud de los arquitectos de exacerbar su marginalidad (“trahison des clerics”) asistiendo indiferentes a la “erosión constante del entorno por las fuerzas de la modernización” forma paradójica de “estéticas especulativas” adheridas a la “cultura supuestamente subversiva de la arquitectura deconstructiva”. Ante esta situación sugiere “dos estrategias de actuación: la primera, la necesidad manifiesta de los arquitectos de mantener su poder sobre el arte de la construcción como disciplina espacial y tectónica¹⁰¹; la segunda, la demanda igualmente apremiante de educar y sensibilizar a su clientela potencial” (Frampton 1999, pag.361), ya que considera que “dado el carácter espectacular del capitalismo tardío” no puede haber arquitectura sin esta clientela ilustrada. En relación con estos temas se citan referencias a palabras y a la obra de Álvaro Siza.

La larga y cuidada experiencia de relación con sus clientes (individuos o grupos, conflictivos o no) que Siza considera claramente enriquecedora¹⁰² es en la parte de su trabajo, o de su método, donde este arquitecto adopta algunas de las actitudes más fecundas, generadoras de pensamientos innovadores y originales del panorama contemporáneo en la búsqueda de una nueva arquitectura para mañana.

Esta experiencia se forma, primero en el largo periodo de construcción de arquitecturas domésticas, de pequeña escala, de costes reducidos, después en los proyectos para los SAAL de Oporto, tras la revolución de los claveles (Sao Víctor 1974-79, Bouzas 1975-77), más tarde en el largo y agotador proceso de la construcción del barrio de la Malagheira (1977-97), “Bonn jour tristesse” (Berlín 1980-84), La Haya (1983-88), el Chiado (1988), hay en la trayectoria de Siza una frecuencia de trato con los habitantes y

¹⁰⁰ Estas líneas son una redacción libre elaborada a partir de los contenidos del último párrafo de la página 35 del libro de Frampton y de las citas a él asociadas; se refiere de nuevo a Vattimo, a Arnold Gehlen y a Hans Georg Gadamer. Creemos que en él se delimitan bien posiciones críticas que nos pueden describir la vigencia y el papel de la obra de Siza en el mundo de hoy.

¹⁰¹ Al decir “disciplina espacial y tectónica” Frampton está hablando de un concepto muy amplio y por ello útil como extensión de más limitado de “cultura tectónica” y lo hace conscientemente al entrar en un terreno, en el que implica a Siza siguiendo su actitud de progresar en el proyecto mediante el diálogo con otras partes implicadas.

¹⁰² “...esta forma de participación son sobre todo procesos críticos para la transformación del pensamiento, pero no solo de la idea que los habitantes tienen de sí, sino también de los conceptos de los arquitectos”, entrevista realizada por France Vanlaethen, ARQ Architecture n°14, Quebec, Agosto, 1983.

sus problemas de vivienda y el convencimiento intelectual de que las ideas de estos pueden (e incluso deben) modificar los conceptos del arquitecto, esta actitud no es habitual entre los diseñadores mas conocidos del momento actual¹⁰³. La conclusión provisional de una lectura a los “Estudios.....” puede ser la idea de que alrededor de la obra de Siza se pueden hacer consideraciones espaciales, tectónicas, contextuales, formales, históricas y filosóficas que en su variedad y complejidad ayuden a recomponer conceptos para el trabajo en el proyecto.

Hay otro episodio en la historia de la teoría en el que Frampton se implica, también decididamente, es el que se refiere a la aparición del “regionalismo critico” como otra de las posibles tendencias que proporcionaban una salida a la modernidad anclada en aquel momento en una “postmodernidad” de forzadas y reiterativas recuperaciones clasicistas. En unos textos¹⁰⁴ del año 1985 se destacan una serie de arquitecturas “regionales” que ofrecían resultados apoyados unas veces en materiales y singularidades locales y otras en recursos formales con referencias a la arquitectura tradicional. En Galicia tiene una momentánea fortuna al unirse algunas tendencias que propugnaban una arquitectura “nacional” definida a través de ciertas formulas como el uso de materiales autóctonos (piedra, pizarra, etc.) y composiciones y tipos de la arquitectura popular, siempre viva y presente en este país, a los grupos rossianos presentes a finales de los setenta. Se supera pronto este momentáneo y estéril esfuerzo por etnizar el quehacer de los arquitectos (cuyas ambiciones intelectuales ya estaban mas lejos) gracias al vigor de las formas del racionalismo gallego recuperado (refundado) a finales de los sesenta por Albalat y Bar Boo, reforzado siempre por la inspiración sotiana junto a la presencia continua de la extraordinaria riqueza funcional y constructiva de la arquitectura historica gallega. El episodio no tiene mucho eco, tampoco en la región del Miño. Los arquitectos (Tavora, Siza, etc.) están embarcados ya en empeños de mayor alcance.

¹⁰³ Evidentemente no hablamos de la capacidad de seducción a través d imágenes y palabras de los arquitectos, que queda fuera de toda duda, sino de otra actitud que nos ha llegado a través de algunas de las mentes mas claras y sugerentes del pensamiento contemporáneo, como Gadamer, la confianza en la palabra, la explicación, pueden suponer avances en el pensamiento y la acción. Gadamer es además un poeta y apasionado dibujante.

¹⁰⁴ “AV monografías” nº 3, Julio-Septiembre 1985, “Arquitectura Moderna e identidad cultural”, aut. Kenneth Frampton, p.20-25. El termino “regionalismo critico” aparece antes, el año 1983, en un articulo de Frampton titulado: “Towards a Critical Regionalism. Six Points for an Architecture of Resistance” en el libro editado por Hal Foster, “The Anti-Aesthetic Essays on Postmodern Culture”, Bay Press, Washington 1983. Alex Tzonis y Liane Lefevre, colaboran con Frampton en la elaboración de esta teoría.

3.1.2.4.2. LA OBRA DE SIZA Y LA CULTURA TECTONICA

Podríamos decir que al contrario que Le Corbusier la época en que la “poética de la construcción” aparece mas explicita en Siza es la primera, la del aprendizaje en el estudio de Tavora, la del contacto con los artesanos locales y las obras de pequeño tamaño. Al desarrollarse, su obra evoluciona hacia una mayor abstracción; Siza abandona lentamente las formulas constructivas iniciales (tejados inclinados, teja curva cerámica, aleros y carpinterías de madera, bajantes vistas, etc.)¹⁰⁵ resultado de una doble y depurada influencia, la de la arquitectura popular portuguesa (recopilada y teorizada por esos años) y las tempranas informaciones que, sobre Wright primero y sobre Alvar Aalto después, le llegan en medio de aislamiento informativo en que vive Portugal. Pero es un proceso decidido¹⁰⁶ que tiene una temprana y precoz (dada la extraordinaria calidad del proyecto) manifestación en las piscinas de Leça de Palmeira y después mas deliberada y de mas trascendencia arquitectónica al construir por primera vez con una cubierta plana una vivienda unifamiliar, la casa de Manuel Magalhaes (1967), después el proceso toma unos perfiles claros en los que mostrar los materiales de manera reconocible y exhibir su forma de ensamblarse, no parece tener un interés decisivo para el arquitecto; una tensa superficie blanca va recubriendo la totalidad de los volúmenes englobando estructura y paños de cierre y, a veces, la carpintería; uno de sus mejores momentos de este camino es el proyecto de 1971 para Oliveira de Azemeis.

Pero esta cuestión –la de Siza y la cultura tectónica- no queda así cerrada, sino que puede tener nuevas y sorprendente ramificaciones. La aplicación de los conceptos de manera extensiva, puede llevarnos a zonas de pensamiento más amplias. La primera de ellas: la tectónica como “el arte de unir cosas”¹⁰⁷, alrededor de esta formulacion, podemos hablar, no solo del ensamblaje que implica materiales, sino de volúmenes incluyendo a diferentes edificio, podíamos decir: “una tectónica del contexto”.

Pero aun mas sugerente puede ser otra de las etimologías consideradas por Frampton al

¹⁰⁵ Frampton, 2000, p.16, habla del dominio de estos materiales en la obra de Siza entre 1954 y 1970 y menciona excelente acuerdo que se produce entre las tecnologías tradicionales y el hormigón armado visto (“una síntesis entre tipologías agrarias y abstracción moderna”) en una interesante ambigüedad tectónica (se enfosca la piedra y se muestran las marcas del encofrado en el hormigón), hace una larga cita de un interesante texto de Paulo Martins Barata sobre este tema (“Alvaro Siza 1954-1976”, edit.: Blau, Lisboa, 1997.).

¹⁰⁶ Del que hablamos detalladamente en el epígrafe 4.1.

¹⁰⁷ Frampton, 1999, cit. 10, (A.H. Borbein, 1982)

tomar de Ottfried Muller una definición de tectónica aplicada a una serie de formas artísticas, “como utensilios, floreros, viviendas y aquellos lugares de encuentro entre los hombres que, por un lado, se forman y desarrollan según su aplicación y, por otro, en conformidad con determinados sentimientos y nociones artísticas. Denominamos tectónica a ese conjunto de actividades mixtas y su culmen es la arquitectura, que surge prácticamente por necesidad y puede ser una representación intensa de los sentimientos más profundos”¹⁰⁸.

Frampton parece sugerir, también, las posibilidades de este camino al mencionar con respecto a Siza en los “Estudios...” una serie de conclusiones que resumimos como: que, no solo su carácter de arquitecto atento al contexto supone una manera de extraer sugerencias con respecto a la forma sino que también su actitud participativa con respecto a los programas y los usuarios es un ingrediente útil para el avance de un proyecto arquitectónico.

En un sentido parecido –ampliar el alcance de lo tectónico tratando de que pueda aportar notas críticas validas a la obra de Siza- hay un texto de gran interés en el prefacio que escribe Dal Co al posterior libro de Frampton sobre este arquitecto ¹⁰⁹; en él se señala que, su arquitectura no es “...solo un producto mecánico de las sugerencias extraídas del “estudio del lugar”; después del restaurante de la Boa Nova y de las piscinas de Leça de Palmeira, “...las “relaciones” de las obras de Siza...se esfuerzan por definir los ambientes sobre los que se insertan sin intentar resaltar las virtudes naturales, sino poniendo de manifiesto los conflictos que genera el proyecto, sobreponiendo a la apariencia de las cosas el rigor de la geometría como fundamento de la arquitectura. Aquello que Siza toma del lugar son las oportunidades y los desafíos, posibilidades ocultas que transforma en materiales de su composición, con la convicción de que el lugar custodia la obra del tiempo...”, para terminar con otro tema de los que le gustan al arquitecto de Oporto: “...las ciudades ofrecen la extraordinaria riqueza de sus sedimentos a quien,..sabe verlas, haciendo que parezcan arrecifes coralinos puestos al descubiertos por la obra del mar y del tiempo”.

¹⁰⁸ Frampton, 1999, cit. 11, Ottfried Muller, Karl, «Manual de arqueología del arte», Londres, 1847.

¹⁰⁹ Frampton, Kenneth, “Alvaro Siza. Obra completa”, prefacio de Francisco Dal Co, Gustavo Gili, Barcelona, 2000. (Frampton, 2000) (que mencionamos en el epígrafe LAS OBRAS “COMPLETAS”).

3.1.2.4.3. UNA TEORIA GLOBALIZADORA

La tectónica se propone como una “poética de la construcción” y Kenneth Frampton argumenta su validez y el interés de su recuperación como marco teórico por la pervivencia de unos criterios y una cultura del proyecto a lo largo del siglo XX (es decir, que incluye todo el periodo de desarrollo del Movimiento Moderno y coexiste con otras visiones teóricas: las “espacialistas”, las lingüísticas, la “tendenza” rossiana, etc.) y lo hace con estas palabras: “existe algo que ha persistido (.....): la presentación y representación de lo construido en cuanto cosa construida ha sido esencial a la presencia fenomenológica de una obra arquitectónica y su encarnación literal en una forma. Y esto mas que ninguna otra cosa es lo que mantiene a la arquitectura sujeta a una tradición cultural mas colectiva que individual; lo que la ancla, por así decirlo, en una forma de construir y construir-el emplazamiento, que es inseparable de nuestra historia material.”. Y Frampton, termina estas afirmaciones, con una reticencia dramática y acusadora: “El hecho de que este siglo haya destruido caprichosamente gran parte de su herencia cultural y ecológica gracias a la rapacidad del desarrollo industrial y postindustrial no niega de ninguna manera la validez de esta verdad tan profunda”¹¹⁰. Esta aseveración, además de lo comprometido con la realidad que muestra a su autor, cierra el largo y desigual postscriptum del libro en el que se intenta tratar de las obras y acontecimientos mas recientes (“La trayectoria tectónica, 1903-1994”), este párrafo, se inicia señalando algunas de las ideas que han persistido en el pensamiento arquitectónico a lo largo del Siglo XX y las consideramos una de las conclusiones mas importantes de la teorización -Frampton esta mas cómodo con la palabra “cultura” que con la palabra “teoría”- del libro, que es posiblemente una de las de mayor alcance, consecuencias y actualidad a comienzos del XXI, estas ideas son las siguientes¹¹¹:

1º.- “La presentación y representación de lo construido en cuanto cosa construida” es decir, objeto independiente y con existencia propia pero también resultado de un tenso proceso de, primero, intercambio con los usuarios y definición del programa; después, de elaboración de un proyecto técnico (estructura, instalaciones, etc.); y, por ultimo, de construcción del edificio.

2º.- La consideración de “la arquitectura sujeta a una tradición cultural mas colectiva

¹¹⁰ Frampton, 1999, pp. 353 y 354.

¹¹¹ Frampton, 1999, p.353. a continuación se hace una redacción libre y esquemática del ultimo párrafo de la pagina.

que individual” y, -en la formulación heideggeriana- es esta inevitable inmersión - “arrojamiento”- la que hace al hombre, no el hombre el que hace la cultura arquitectónica (parafraseando la afirmación sobre el lenguaje)¹¹².

3º.- De esta manera la arquitectura queda anclada en una “forma de construir y construir el emplazamiento, que es inseparable de nuestra historia material”

.

El libro se cierra (“La lechuza de minerva: a modo de epílogo”, p. 355) con un segundo epílogo que incluye un comentario amargo sobre las consecuencias de los nuevos planes de estudio de las escuelas para la arquitectura española, describe una situación cierta e inquietante, pero no es el momento de comentarla.

Para dejar explicadas, finalmente, nuestras conclusiones –o simplemente nuestra manera de leer estos planteamientos- sobre la más trascendente de las teorizaciones de Arquitectura de finales del Siglo XX, vamos a repasar como teje Frampton en sus escritos el hilo de la continuidad histórica de la Cultura Tectónica y su vinculación a las teorías filosóficas “fenomenológicas” una vez aceptado el carácter de “presencia fenomenológica de la obra arquitectónica”, al ser encarnada “literalmente en una forma”. Comentaremos esa historia y la presencia de la más importante corriente filosófica de aquel siglo iluminando los conceptos de la Cultura Tectónica.

LA CONTINUIDAD HISTORICA

Empezaremos recordando la argumentación histórica con que se inicia la teoría de “la cultura tectónica”, y debe de ser así porque entendemos que “esta (la teoría) es el compromiso crítico de aquella (la historia)”, como dice Harry Mallgrave en el texto introductorio¹¹³.

La aplicación del análisis tectónico a edificios de los siglos XVIII, XIX, como hace Frampton en su texto¹¹⁴ y más tarde a algunos de los maestros del siglo XX, revela una

¹¹² Heidegger, 1994, p.128

¹¹³ Frampton 1999, Prologo, p.8

¹¹⁴ El capítulo 2, “Greco-gótico y neogótico: Los orígenes anglo franceses de la forma tectónica” y el capítulo 3, “El origen de la tectónica: forma-núcleo y forma-artística en la ilustración alemana, 1750-1780.

notable riqueza argumental y ofrece una gran variedad de materiales para la reflexión sobre la construcción y el proyecto, pero sobre todo, muestra sus posibilidades como método “ahistórico”, como hilo conductor temático que da lugar a un tipo de análisis general y a la apertura de elocuentes comparaciones históricas. Por otro lado es también un procedimiento metódico y ordenado capaz de ofrecer un análisis que no busque legitimar un cierto periodo o un movimiento coyuntural. Además, en este caso, capaz de traspasar la ruda división instalada entre toda la arquitectura “histórica” y el Movimiento Moderno en las primeras teorizaciones a comienzos del Siglo XX. Este punto de ruptura –hoy anacrónico- ha estado insistentemente presente en las argumentaciones y las historiografías de las vanguardias y neovanguardias hasta después de la segunda guerra mundial.

La cultura tectónica se ancla correctamente en los teóricos premodernos (Semper) y profundamente en los tratados y libros de oficios de siempre (Vitrubio, Alberti, Perrault, etc.), incluyendo las variantes “fundamentalistas” (Pugin, Viollet-le-Duc, etc.). La consistencia histórica de los argumentos tectónicos no ofrece ninguna duda, pero a finales de siglo XIX se produce un cambio de perspectiva que resulta premonitorio de una línea teórica y crítica que acompañara el nacimiento del Movimiento Moderno: es la consideración de la arquitectura como espacio y la introducción del tiempo como variable nueva. Es, posiblemente, el fracaso de Semper como arquitecto (la Opera de Dresde 1841) y la débil salida eclecticista de sus realizaciones posteriores lo que estimula hacia estos nuevos enfoques las reflexiones de algunos de sus discípulos, como es el caso de la temprana teoría de August Schmarsow¹¹⁵ que entendía “la evolución de la arquitectura como el despliegue progresivo del sentimiento del hombre respecto al espacio”. Estos planteamientos se siguen desarrollando hasta 1914 y en este periodo “la identificación –que hace este autor- del espacio como principio conductor de toda forma arquitectónica coincide con los modelos de espacio-tiempo del universo”¹¹⁶ tal y como son expuestos en los descubrimientos de la física y la matemática de la época (Lobachevsky, Riemann, Einstein). Estas ideas se incorporan muy rápidamente al pensamiento de los arquitectos y artistas de la era de las vanguardias¹¹⁷.

¹¹⁵ Schmarsow, August, “La esencia de la creación arquitectónica”, 1894. (citado en Frampton, 1999, p.11)

¹¹⁶ Frampton, 1999, p.12.

¹¹⁷ Este punto de vista es según Frampton la “quintaesencia e la modernidad” y se desarrolla en importantes textos como “Espacio, Tiempo y Arquitectura” de Sigfried Giedion (1941) a “El espacio en

Kenneth Frampton reconoce la gran aportación teórica que supuso en su momento la noción de espacio pero justifica la recuperación de la tectónica (o el enriquecimiento de la cultura tectónica) con estas palabras: “la idea de espacio (siguiendo a Cornelis van de Ven) supuso un nuevo concepto que no solo supero el eclecticismo a través de una relativización del estilo, sino que también dio prioridad a la unidad plástica de espacios interiores y exteriores, así como a la asimilación no jerarquizada de cualquier forma instrumental en una experiencia espacio-tiempo continuada, con independencia de su escala y tratamiento”¹¹⁸.

La intención de recuperar la cultura tectónica “pretende mediar y enriquecer, sin la intención de negar el carácter volumétrico de la forma arquitectónica, la prioridad concedida al espacio por la necesaria reconsideración de los modos constructivos y estructurales. Es evidente que no me refiero a la mera técnica constructiva, sino, mas bien, a su potencial expresivo. La tectónica adquiere el carácter de verdadero arte en la medida en que equivale a una poética de la construcción, pero en este caso la dimensión artística no es figurativa ni abstracta. Pienso que la inevitable naturaleza terrestre de un edificio posee un carácter tan tectónico y táctil como escenografico y visual, aunque ninguno de estos atributos niegan su espacialidad.....lo construido es, en primer lugar y ante todo, una construcción y solo después un discurso abstracto basado en la superficie volumen y plano, por citar las “tres advertencias a los arquitectos, de Le Corbusier en “Vers une Architecture” (1923)”¹¹⁹; mas adelante nos recuerda que “....al contrario que las Bellas Artes, el edificio es una experiencia cotidiana y una representación y que lo construido mas que un signo es una cosa”. Si hay un uso (afirmara mas tarde Humberto Eco sin llegar a encontrar una, fecunda arquitectónicamente, salida a esta aseveración teórica) el objeto es necesariamente un signo indicativo de ese uso.

LA FENOMENOLOGIA

Varios fragmentos del texto de Frampton expresan una de las condiciones en las que se

la Arquitectura” de Cornelis van de Ven (1978); podemos añadir también “Saber ver la Arquitectura” de Bruno Cevi (1953) no citado por Frampton.

¹¹⁸ Frampton, 1999, p.12. Estos planteamientos serán luego las mejores y mas consistentes argumentaciones del Movimiento Moderno en manos de Giedion, “Space, Time and Architecture” (1941) y de Cornelis van de Velde, autor de “Space in Architecture” (19978).

¹¹⁹ Frampton, 1999, p.13.

ha presentado permanentemente la obra arquitectónica a lo largo de siglos, y no menos en los últimos tiempos, (a pesar de la reciente irrupción de existencias virtuales y asignaciones simbólicas inevitables) la condición de objeto con existencia propia (“objeto en el mundo”) y de objeto de compleja elaboración, ya que nace a través de consideraciones que son de programa, sociológicas, constructivas, económicas, etc.

Insistimos en algunos de los argumentos de Frampton próximos a estos conceptos filosóficos:

“la inevitable naturaleza terrestre de un edificio posee un carácter tan tectónico y táctil como escenográfico y visual, aunque ninguno de estos atributos niega su espacialidad. No obstante podemos afirmar que lo construido es, en primer lugar y ante todo, una construcción y solo después un discurso abstracto basado en la superficie, volumen y plano”

La cultura filosófica del siglo XX al romper con los idealismos y distanciarse de los materialismos, abre variados caminos de reflexión que, sin pretensiones de totalidad y a menudo tampoco de exclusividad, dan lugar a interesantes teorías de utilidad cotidiana, y por ello también de interés para las labores teóricas de los arquitectos (Saussure, Freud, Wigenstein, Heidegger, Barthes, etc.), de entre ellas, la Fenomenología¹²⁰ es la que resulta mas útil (además de su importancia académica en el Siglo XX) para nuestros propósitos al tomar objetos y fenómenos reales para su reflexión.

A comienzos del siglo XX se difunden las dos primeras obras de Husserl¹²¹, que son los primeros pasos del pensamiento fenomenológico. Una de ellas, “Investigaciones lógicas” (1901), atrae la atención del círculo de Munich por contener un ataque al psicologismo. En la filosofía dominada, entonces todavía, por el idealismo, se reconoció que la fenomenología proporcionaban una renovación en sentido realista.

Esta renovación alcanzara una notable influencia con las transformaciones que le imprimirá Heidegger. En 1927 se publica “Ser y tiempo” que supone un cambio de dirección en la corriente fenomenológica y que continua su desarrollo en la obra posterior de este filosofo¹²². Tras la segunda guerra mundial y olvidado –o dejado de

¹²⁰ Anticipamos una definición de Heidegger en “Ser y Tiempo”, “Fenomenología quiere decir, pues, permitir ver lo que se muestra, tal como se muestra por si mismo, efectivamente por si mismo”.

¹²¹ Sáez Rueda, Luis, “Movimientos filosóficos actuales”, Trotta, Madrid, 2001. p.31

¹²² La influencia aumenta a partir de la conferencia que da Husserl en Paris en 1929, y llega a autores como: Sartre, Merleau-Ponty, Ricœur, Levinas, etc. Heidegger sustituye a Husserl en 1928 como titular de filosofía en Friburgo. En 1933 es nombrado rector, dimitiendo en Febrero de 1934, tras un oscuro periodo de adhesión al régimen nazi. Se jubila en 1951. Sus influencias posteriores en relación con los problemas

lado- el incomodo episodio de su relación con el régimen nazi¹²³ su pensamiento se acerca a la ecología y a la arquitectura a través de una reflexión en la que el habitar es un acto consistente, estrechamente vinculado al pensar y por ello, al ser. La reflexión sobre el habitar nos proporciona escritos interesantes y esclarecedores sobre el construir y otros conceptos enraizados en la disciplina arquitectónica y urbanística. Su expresión más precisa tiene lugar en las conferencias que da este filósofo en Darmstadt en 1951 ante un grupo de estudiantes de arquitectura y que se publica después con el título de “Construir, habitar, pensar”¹²⁴. El concepto de casa se quiebra intencionadamente hasta convertirse en metáfora para otros pensamientos centrales de la fenomenología y de la filosofía del siglo, “el lenguaje es la casa del ser”, afirmación con la que a través del lenguaje busca el enlace con el mundo de la cultura y mas claramente con la cultura de lo construido: “El hombre se comporta como si fuera él el forjador y el dueño del lenguaje, cuando en realidad es éste el que es y ha sido siempre el señor del hombre”¹²⁵, y también, mas relacionado con nuestra historia de la cultura..... “llegamos, nos arrojan, a un mundo con una historia y una cultura, no creamos nosotros en ella nos crea ella a nosotros,,,,,”

“La manera según la cual los hombres *somos* en la tierra es el *Buan*, el habitar. Ser hombre significa estar en la tierra como mortal, significa: habitar. La antigua palabra *bauen* significa que el hombre *es* en la medida que *habita*, la palabra *bauen* significa al *mismo tiempo* habitar y cuidar””construir, en el sentido de abrigar y cuidar, no es ningún producir (como es la construcción de buques y templos) el construir (*Bauen*) aquí, (en el producir) a diferencia del cuidar (en el sentido de abrigar), es un erigir. Los dos modos del construir –construir como cuidar, en latín *collere, cultura*; y construir como levantar edificios *aedificare*- estan incluidos en el propio construir, habitar. El construir como el habitar, es decir, estar en la tierra, para la experiencia cotidiana del ser humano es desde siempre, como lo dice tan bellamente la lengua, lo “habitual”.¹²⁶. A

de la arquitectura y la ecología (“Heidegger”, Steiner, 1978, trad. 1983, p. 259) son importantes y en el “terreno de la interpretación textual, la escuela estructuralista (Derrida) y la hermenéutica (Gadamer) se nutren generosamente de Heidegger”, (“Heidegger”, Steiner, 1978, trad. 1983, p. 55).

¹²³ Gadamer grita “es el mas grande de los filósofos y el mas miserable de los hombres” desde el fondo de la sala en una conferencia en la que se habla de su maestro. Debemos aceptar como momento en que se salda esta cuenta colectiva que el pensamiento tiene, tenemos, con la humanidad después del holocausto el largo paseo que da por los alrededores de Todtnauberg con Paúl Celan el 25 de julio de 1967, de este paseo solo sabemos “lo que el enigmático recuerdo de Celan nos dice o decide no decirnos” en el poema, “Todtnauberg”, publicado en 1970. O antes, las alusiones en otro poema “Largo”.

¹²⁴ Heidegger, Martín, “Conferencias y artículos”, Ediciones del Serbal, Barcelona, 1994. Dentro de este libro es el capítulo VI “Construir, habitar, pensar”.

¹²⁵ Heidegger, 1994, p.128.

¹²⁶ Heidegger, 1994, p. 129

lo largo del mencionado texto aparecen muchas proposiciones sugestivas como las que hemos citado acerca de conceptos sutiles vinculados a la arquitectura, “cuidar”, “erigir”, “salvar”, “franquear”, etc. Es imposible encontrar palabras mas sugerentes desde la filosofía para el pensamiento¹²⁷ y la practica de la arquitectura. La fenomenología se atiene a lo que hay, lo que la gente encuentra, lo que practica, ese es el interés para los que se dedican a las tareas de la arquitectura, ya sea el proyecto, la critica o la historia.

Volviendo al texto de Frampton, el acercamiento fenomenológico, permite afirmar que “ El edificio es una experiencia cotidiana y una representación y que lo construido, mas que un signo, es una cosa” en contra de los argumentos de aplicación en el resto de las Bellas Artes y de las afirmaciones de Humberto Eco, acerca de cómo el uso de un objeto lo convierte en signo de ese uso, Frampton añade un poco mas adelante que la misma existencia de una forma nueva en el mundo vivo “es tanto una condición previa del edificio como una habilidad tectónica”. La notable riqueza documental del libro proporciona una amplia información para la lectura, el entendimiento y la critica de las arquitecturas contemporáneas. La posibilidad de soslayar el concepto de estilo, acercarnos al lugar como ingrediente ampliado (material añadido) de la tectónica y de esta manera recuperar para el trabajo del proyecto los propios temas disciplinares en un momento en que la profusión de imágenes (prensa, televisión, publicidad urbana) a desplazado, e inutilizado cualquier discusión sobre la pertinencia de la forma urbana; en palabras del texto de “Estudios.....”: “si la tectónica no favorece necesariamente a ningún estilo en particular, en conjunción con el lugar y la topología sirve para contrarrestar la presente tendencia de la arquitectura a legitimarse a partir de algún otro discurso.”¹²⁸

Para terminar –de momento- con las aportaciones de Kenneth Frampton a la explicación de la obra de Siza recordamos unas frases de la publicación, ya mencionada, “Alvaro Siza, obra completa”¹²⁹, en la que en el epígrafe dedicado al Centro Galego de Arte Contemporáneo se señala: “Obviamente no se puede pensar en Siza como un arquitecto

¹²⁷ Quizás debamos ver aquí la mejor fortuna y mayores posibilidades, para la cultura tectónica, en cuanto a su aplicación como teoría general, consistiría en la estimulante aportación de material teórico que puede fluir desde la filosofía mas vigorosa de los últimos tiempos: la fenomenología.

¹²⁸ Frampton, 1999, p.13.

¹²⁹ Frampton, Kenneth, “Alvaro Siza. Obra completa”, prefacio de Francisco Dal Co, Gustavo Gili, Barcelona, 2000, (Frampton, 2000), p. 51, en un parrafo a cerca de la obra de Bonaval, hace unas interesantes afirmaciones sobre el carácter tectónico de esta obra.

con una coherencia tectónica; cuando el carácter referencial de sus juegos con la estructura, fugaces y relajados, son metáforas tomadas, a veces, de Loos, o figuras del lenguaje aaltiano,..y ninguno de los dos puede considerarse como particularmente tectónico.”. Mas adelante y refiriéndose mas precisamente a las características arquitectónicas del edificio de Bonaval y su relación con la teoría tectónica expresa lo siguiente: “(en Bonaval) Siza alcanza el mayor grado de tectonicidad en sus detalles a pequeña escala, en sus ventanas, marcos de puertas, pasamanos, ensambles ligeros y el uso de piedra pulida lisa, casi sin juntas, que asciende por las paredes envolviendo las encimeras de los mostradores y de otros elementos exentos, creando un lujoso magma como contrapunto táctil a la fluidez del espacio.” Frampton deja así abierta la posibilidad de ampliar del alcance de los análisis –incluso los tectónicos- en la obra de Siza, reconociendo la complejidad y oportunidades críticas -aun abiertas- de la misma.

3.1.2.4.4. CONCLUSIÓN

La obra de Siza desborda y desconcierta a la critica desde su aparición –y no es de extrañar, que también lo haga ante el complejo entramado de las teorías de la cultura tectónica- pero al mismo tiempo ha mostrado la capacidad de sugestión y de innovación como para no quedar encasillada en las primeras formulaciones que la ampararon: vernácular, organicista, aaltiana, etc. En este momento sus dimensiones históricas, semánticas, icónicas, escultóricas, etc., superan y amplían, también, la dimensión contextual inicial. Las definiciones teóricas y criticas de la obra de Siza no encuentran un lugar fácil en el panorama arquitectónico actual, (con una complejidad y una dispersión sin precedentes en la historia de la arquitectura); es una obra madura que genera formas impredecibles alrededor de la cual teóricos y críticos se ocupan en extraer conclusiones, que se ha transformado continuamente y sido capaz (en las primeras etapas) de pasar de la proyectación “artesanal” (Oliveira de Azemeis) a la “industrial” (el Centro Galego de Arte Contemporáneo en Bonaval) manteniendo la coherencia de los significados y distanciando las arquitecturas producidas de los azares biográficos de su gestación. La obra solo se juzga, finalmente, por su presencia en el mundo y su capacidad trasformadora de los lugares. Si la cultura de los materiales y la construcción –mas tectónica- esta en el origen de la formación de Siza y es el elemento fundamental de su educación como arquitecto; no debe sorprendernos que mas allá de

apariencias formales y coyunturas constructivas surja en él una poderosa intuición de modelador de volúmenes e imaginero de iconos edificatorios que estaba también en sus primeros pasos de artista plástico en los años cincuenta (y que se mantienen igualmente en las últimas exposiciones de dibujos y esculturas¹³⁰) y ello siendo compatible con la complejidad constructiva de algunas de sus últimas obras. El arquitecto mantiene (y recupera expresamente en algunos casos) la sutileza en el empleo de los materiales y la habilidad en organizar los encuentros entre volúmenes siempre supeditados a unas intenciones formales surgidas del programa y del lugar, que siguen siendo los argumentos más importantes para conducir un proyecto.

3.1.2.5. PAISAJES URBANOS (William Curtis)

“arte universal, acento local”, son unas palabras del artista mejicano Rufino Tamayo, y con este título, abre y resume, William Curtis su estudio crítico en el catálogo¹³¹ de la exposición que sobre la obra Álvaro Siza organiza el Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela en Abril de 1995. La exposición se refiere en gran medida, además de a la obra de este arquitecto, al edificio en el que se celebra, y que acaba de ser terminado. Estamos en las proximidades del convento de Bonaval, es la segunda de las obras de Siza que comentamos en este trabajo. En un artículo anterior¹³², del año 1994, este mismo crítico menciona algunas de las cuestiones que en este libro se desarrollan.

En el texto de la exposición del CEGAC Curtis, asigna también, al arquitecto de Oporto importantes responsabilidades en la cultura de lo edificado de hoy, afirma de él, entre otras cosas, que es una “extensión de la arquitectura moderna hacia nuevas áreas de expresión” y señala como característica de su arquitectura el atender “al clima, la

¹³⁰ Sala de exposiciones del ICO en Madrid, 1999, en el catálogo de la exposición y en el nº 145 de la revista “Guadalimar” hay artículos de Juan Navarro Baldeweg sobre la obra plástica y arquitectónica del arquitecto portugués. Estos dos arquitectos, hasta poco antes de esta exposición, no se conocían personalmente pero conocían y seguían con detalle cada uno la manera de trabajar y la obra del otro. Siza ha estado presente con dibujos y esculturas en alguna de las ferias anuales de arte, ARCO, que se realizan en Madrid.

¹³¹ “Alvaro Siza. Obras y proyectos”, de Pedro de Llano y Carlos Castanheira, ed. CEGAC/Electa, Santiago de Compostela, 1995. El título del artículo de William Curtis es “Alvaro Siza: Paisajes urbanos” p.19-25.

¹³² Revista El Croquis nº 68/69, “Alvaro Siza, 1958-1994”, Barcelona, 1994. Con una entrevista de Alejandro Zaera además del artículo de William Curtis.

cultura y el paisaje.....pero de una manera nada obvia” e inspirarse y guiarse por “el compromiso socialpero también por una ironía melancólica”. Señala, que disfruta con “las ambigüedades, los bordes, las transiciones y las dudas”, mas adelante nos dice que es capaz de ofrecer una “respuesta formal y poética al sentido del lugar”, pero reconociendo al mismo tiempo que Siza “se resiste a la idea de tener un estilo personal, lo que si es cierto, es que tiene una letra muy propia que fue modelando a base de influencias próximas y lejanas en el espacio y en el tiempo”.

De manera mas general y en varios momentos del texto de Curtis se hace referencia a una preocupación constante de la obra de Siza desde sus comienzos y que se manifiesta de manera evidente al avanzar cronológicamente analizando sus proyectos, se trata de la insistente presencia de una voluntad de abstracción: “La arquitectura de Siza abarca, pues, (hablando de sus variadas influencias) diversos modos y periodos pero en su corazón hay un núcleo de abstracción, una idea espacial que se manifiesta de distintos modos”. Siza lo utiliza habitualmente como recurso “Estas experiencias sensoriales que afectan al cuerpo y a la imaginación se orquestan mediante un concepto arquitectónico disciplinado que funciona con la estratificación tanto en la planta como en la sección, y que utiliza la abstracción no solo para destilar rasgos naturales, sino también, en parte, para destacarse de ellos”; menciona, además, la persistencia de las señales de la geografía en sus arquitecturas señalando: (se refiere a las piscinas de Leça) “.....el complejo de la piscina no es simplemente un paisaje social sino también una abstracción de contornos y terrazas”. Esta búsqueda específica es una de las características de la manera de trabajar de Siza y una de las claves de la eficacia de sus resultados formales: el hecho de venir de referencias contextuales, de figuraciones históricas y constructivas para disolverlas en el edificio y en el lugar con volúmenes y formas nuevas, transformados e irreconocibles los iconos manejados y utilizando, en cambio, signos vinculados a la tradición racionalista Terragni, Loos, etc. y de abstracción neoplástica del siglo XX que conoce y aprecia y a la que se acerca en sus figuras de dibujante y esculturas en madera, aunque en los últimos tiempos derive a un expresionismo desinhibido y altamente productivo (con exposiciones temáticas e individuales de dibujos y escultura).

Curtis considera -en relación con la obra de Bonaval- que es la culminación de diversos temas de la estética siziana. El primero de ellos es la atención a la poética del lugar,

sobre el arquitecto de Oporto y este tema, afirma: “enfrentadocon el reto de insertar un nuevo edificio en el límite de una ciudad histórica –Santiago de Compostela- Siza aplico un método analógico pero, esta vez, a un microcosmos totalmente distinto y consiguió destilar la geología del granito, la luz fría del Atlántico y las capas del tiempo histórico en un resonante paisaje urbano”. Otro de los temas es la inserción activa que Siza aplica con sus edificios en las tramas urbanas, a cerca de lo cual Curtis dice: “Los mejores edificios de Siza en realidad no son edificios, sino campos de espacio y de luz que fueron insertados en la topografía”, tienen un “carácter distintivo como contenedores de vida y movimiento”, entendiéndose la arquitectura en ellos “como un medio para resaltar la acción humana y para intensificar la experiencia cotidiana, así como para activar las líneas ocultas de energía en la ciudad o en el paisaje. Los edificios se transforman en *promenades* de acontecimientos en los que se vinculan vistas e interiores. Planos dinámicos y líneas convergentes trazan la figura. Una planta de Siza significa mucho más que una descripción de usos; es una partitura de música donde se desenvuelven los temas a lo largo del tiempo. De modo parecido, los dibujos de Siza parecen mapas de ideas para trazar los contornos del terreno o para enmarcar el palimpsesto ya existente de la realidad”. En cuanto a las referencias del edificio tomadas del entorno afirma: “La volumetría fragmentada del edificio de Siza responde a varias escalas, direcciones y siluetas en los alrededores inmediatos, y de forma más evidente a la presencia rectangular del convento de Santo Domingo, pero aunque lo nuevo se hace eco de lo antiguo, no lo imita”. Así mismo Curtis explica como Siza introduce con habilidad recursos de otras arquitecturas de la modernidad alejadas de sus planteamientos: “(en Bonaval)...se utilizan recursos de fragmentación e interpenetración para responder a las complejidades de su situación y de su programa, y a este respecto, afronta problemas que pertenecen a un clima arquitectónico mucho más amplio. Pero aunque esos recursos fueron alguna vez empleados para expresar una noción de desarraigo y de *atopía*, aquí se usan para reforzar un sentido del lugar y para enfatizar la centralidad de la figura humana en la arquitectura”. Hemos recogido y condensado en esta, apresurada, reseña las opiniones más características que hace este crítico de los temas que nos interesan en Siza, en este caso su interés es tanto por la claridad de los planteamientos como por lo acertado de su expresión escrita.

3.1.3. “LA CRISIS” ACTUAL DE LA ARQUITECTURA (EL FINAL DEL

URBANISMO Y LA CONQUISTA DEL DESORDEN)

Es evidente que no hay ninguna crisis, sino que la arquitectura ha regresado al centro de los emisores de imágenes colectivas¹³³ y lo ha hecho proponiendo la mas exuberante variedad de formas, desvinculadas -ahora mas que nunca- de situaciones locales, porque la tecnología de la construcción es un mercado global y la diversidad cultural de la demanda de edificios permite que coexistan en los mismos tiempos y espacios planteamientos formales muy diferentes como una prueba mas de su solidez como flujo mediático. Los resultados van mas allá de la riqueza y variedad de las poéticas personales que la generan y no parece tener gran interés la relación y la integración de los edificios en los soportes físicos; se cuidan mas los efectos audiovisuales y virtuales que los difunden en las redes con frecuencia y riqueza de medios; los resultados son mas eficaces -para los fines que se persiguen- que la presencia real del edificio en un territorio. En muchos casos la construcción no parece ser necesaria. Como visión posible de un escenario de este tipo puede servirnos la descripción que Koolhaas hace de Singapur¹³⁴: “...la historia ha sido prácticamente borrada, la totalidad del territorio se ha hecho artificial, el tejido urbano no permanece estable mas allá de un breve periodo de tiempo. Como ciudad Singapur, no es otra cosa que la coexistencia de cierto numero de edificios sin mas relaciones entre si que por proximidad, forman una situación urbana que puede habitarse sin demasiados problemas.”.

Es cierto también que las utopías se están acabando -las económico sociales ya se han olvidado- y otras, como la de una cultura común para el planeta, se abren paso en medio de las criticas, el descrédito y la manipulación interesada.

Las utopías económico-sociales se acaban en Noviembre de 1989, con la caída del muro de Berlín, ultimo episodio del largo intento de revolución proletaria, iniciado en 1848, que tiene su momento mas agudo en 1917 y su epilogo sutil en Occidente, en Mayo de 1968¹³⁵. Y se acaban, precisamente, poco después de que algunos de los teóricos mas lucidos de

¹³³ En la Edad Media las catedrales romanicas y goticas asumieron este papel de propagar imágenes. El capitulo 5º de “Notre Dame de Paris” de Victor Hugo teoriza sobre el papel de la arquitectura antes de la invención de la imprenta, a Wriht le gustaba citarlo.

¹³⁴ “Mutaciones”, edit.: ACTAR y Arc en revé, Barcelona 2000, en el capitulo denominado “Pearl River Delta (Harvard Project on the city)” p. 309 a p.334. En medio de un diseño grafico abigarrado y coherente con la ciudad asiática que se describe se encuentran estas paginas de Rem Koolhaas de las que sacamos estas lineas.

¹³⁵ Los acontecimientos de México, Berkeley y Tiannamen, ocurridos en latitudes muy distintas complementan este panorama de rebelión desesperanzada y juvenil en el mundo.

aquel movimiento, procedentes y deudores de todas las vanguardias artísticas del siglo XX, propusieran una conciencia de lo urbano y unas practicas liberadores y revolucionarias para los usuarios de la ciudad con la llegada del urbanismo autogestionario, la practica de la deriva, la arquitectura (y la ciudad) autoconstruida, el final del arte (por delegación), la caída del imperio de la mercancía y el final las relaciones “espectaculares” entre las gentes¹³⁶.

La otra “utopía”, la de “una cultura común para el planeta”, es la realizada, y ha afectado fundamentalmente a la percepción del tiempo (“ucronias”, “acronias”, distorsiones brutales en el “entendimiento” del tiempo); no es que haya una nueva sociedad ideal, utópica, sino que las relaciones entre los hombres han dejado de depender de la proximidad geográfica (“atopia”). Hemos entrado, casi sin darnos cuenta, en un mundo en el que, la técnica, la cultura audiovisual y la información producida y distribuida de manera masiva y generalizada, han afectado de lleno a las comunicaciones físicas, a la ciudad y a la arquitectura, no solo el nuevo contexto es global, sino que además la arquitectura debe competir en la formación de las imágenes de uso e intercambio con los poderosos medios audiovisuales y en un terreno mas próximo a las técnicas y mecanismos de estos.

La difusión de las imágenes de la arquitectura no es ahora el resultado del viaje y de los movimientos y desplazamientos -muy pensados e intencionados ahora- de personas. Su instalación en la memoria colectiva se encuentra con serias dificultades a causa de la profusa y dispersa configuración que ofrecen los lugares urbanos (todos convertidos en periferias, unos de otros). Los lugares (o no lugares) compiten entre sí y mezclan copiosamente signos diversos, la publicidad privada no se distingue de la institucional. La lectura de las imágenes arquitectónicas plantea, ahora, dificultades perceptivas, pero también hay que entender que la producción de formas que permitan la identificación de las gentes con lugares y con culturas es necesario que se haga ahora de otra manera. El conocimiento de la arquitectura y la lectura de sus mensajes, ya no es posible como se ha hecho durante muchos siglos, esto es, a través prioritariamente de su uso¹³⁷ y de unos

¹³⁶ Nos referimos a las esperanzas anteriores al año 68 esbozadas por Henri Lefebvre, los Situacionistas, el grupo de “Utopie” (Hubert Tonka), etc. de que la ciudad y su uso intenso traerían posibilidades liberadoras para los individuos, tras el fracaso del urbanismo planificado de los grandes barrios de la posguerra, y, como no, el fracaso de la clase obrera como vanguardia de ese camino revolucionario. Se inventan practicas de uso de la ciudad como “la deriva” y se ocupa intensamente el tejido histórico. Las insurrecciones del 68 en Paris tiene que ver con estas ideas. (en el epígrafe siguiente 3.1.3.1.- LA CIUDAD Y EL FINAL DEL URBANISMO y en 3.2.- EL DIBUJO COMO EXPRESIÓN se habla de estos movimientos)

¹³⁷ La función puede constituirse en signo es uno de los aspectos desarrollados por diversos semiólogos y

significados -imprecisos y elementales- vinculados inicialmente a ese uso y aceptados colectivamente (durante muchos siglos solo dos: los dioses y el poder político). Ahora es percibida como signo y difundida en las redes de los medios audiovisuales (ahora hay muchas creencias pero también hay quien piensa que no hay ninguna).

Pero lógicamente el edificio ya no es el mismo, se contagia del movimiento convulso de las partículas sin materia que le sirven de soporte cuando se proyecta¹³⁸, e igualmente, recibe las influencias de estas sustancias inmateriales con las que se transmiten sus significados, ya que pocas veces -esta transmisión- se hace a través de la solidez y permanencia de sus formas construidas y la consistencia de sus contenidos. El edificio debe responder a otras leyes: pasa a ser la marca, el logotipo de sus usuarios, o, un fragmento indiferente del paisaje anodino. Es también una forma con vocación de cambio, propensa a materializaciones efímeras y recubrimientos perecederos. Su papel en la ciudad es secundario, esta ahora es configurada por: tramas de autopistas, redes ferroviarias, grandes aeropuertos, centros comerciales, complejos de ocio, etc. etc. En esta configuración urbana los intercambiadores son las nuevas catedrales.

¿Podemos plantearnos la arquitectura y el diseño de otra manera?, ¿es posible hacer estas reflexiones en otros terrenos conceptuales?. Son muchos ahora los caminos de búsqueda, Viel Arets, por ejemplo, propone hacerlo “en una esfera menos cerrada que la de la forma”¹³⁹, es sin duda una de las salidas posibles, que rompe el confortable monopolio de las formas como única contestación (en los arquitectos) y lo abre a las reflexiones y los discursos de toda procedencia. La cuestión inmediata es entender y responder de manera lucida a las demandas que en todo caso siguen existiendo en relación con la arquitectura ya sea de las “nuevas catedrales” o de la habitación de los hombres, dos situaciones que aparecen distintas e incluso contrapuestas. Tras una primera diferenciación realizada por

lingüistas: p.e. Eco, Barthes

¹³⁸ El uso generalizado del CAD (dibujo ayudado por los ordenadores) en los estudios, además de una ayuda hoy indispensable en la elaboración del proyecto técnico, marca con sus espectaculares posibilidades de manipulación y visualización de imágenes de los mas tempranos momentos del proceso de diseño, aportando junto con el trabajo en maquetas las posibilidades formales que los programas y los materiales exigen pero que la cultura arquitectónica tiene dificultades en distinguir porque finalmente solo una cosa distingue a esta epoca de otras: no existe una cultura hegemónica, las culturas locales son conocidas y disputan su presencia con las mas poderosas en el mundo de la información generalizada.

¹³⁹ “A sabiendas de que vivimos en una era de cambios fugaces, en la que esta siempre presente la inestabilidad, sería mas apropiado relacionar nuestra percepción de la arquitectura y de la estrategia de diseño en una esfera menos cerrada que la de la forma, como podría ser el concepto que se esconde tras la palabra campo”, “Campos” aut.: Viel Arets, BAU 14, Primer Semestre 1996, Madrid.

Aldo Rossi -en los años sesenta, entre los elementos primarios (arquitecturas singulares) y la habitación, que completa los intersticios hasta hacer la ciudad total, en una visión reconciliadora y útil a la teorización rossiana, que fue un importante hito en el comienzo de la revisión de la modernidad- en los años noventa aparece de manera inevitable la definitiva cara de la metrópoli contemporánea: los límites de la ciudad ya son imprecisos y los centros comerciales, estaciones, aeropuertos y nudos de autopista se convierten en los puntos de referencia únicos y con una definitiva incapacidad para ocultar la homogeneidad de sus formas. Pero la respuesta que la arquitectura está tratando de dar a la altura de estas demandas está obteniendo resultados de enorme eco mediático: grandes equipamientos que son resultado de concursos espectaculares jalonan las metrópolis generando expectativas colectivas y un nuevo turismo lleno de referencias arquitectónicas pero que apenas modifican el pensamiento y la vida real de las gentes, como se puede observar en la otra cara de la ciudad: los barrios de viviendas, verdadera cuenta pendiente, tanto en cantidad como en calidad, de la sociedad contemporánea.

3.1.3.1. LA CIUDAD Y EL FINAL DEL URBANISMO

La primera crítica del mundo contemporáneo y hasta cierto punto la que contiene inicialmente todas, es la que articula el marxismo tardío alrededor del “la cuestión urbana”. Era el tema predilecto de los teóricos (filósofos, sociólogos, urbanistas, etc.) del 68¹⁴⁰. Ahora lo que está en juego es su desaparición real –la del urbanismo- como disciplina científica, ya que se encuentra en las difusas manos de políticos y administradores sin escrúpulos, que lo utilizan directamente como moneda de cambio en sus estrategias empresariales y políticas. Los documentos urbanísticos se vuelven inconsistentes, al ser objetos de permanente revisión en función de las fluctuantes políticas de los grupos que controlan el poder en las ciudades. Las oportunidades suscitadas por lo urbano se convierten en la oferta electoral más importante, como si el espacio fuera ilimitado, y el vacío no fuera indispensable para la definición de los objetos que pierden el sentido al perder el aire que los rodea. La ordenación del territorio se reduce a la previsión de las costosas infraestructuras que finalmente son el único objeto real y eficaz de planeamiento,

¹⁴⁰ Además de la certera crítica de la ciudad burguesa de Henri Lefevre y los Situacionistas, estos últimos propusieron por primera vez una actitud activa y positiva hacia la ciudad, una práctica que implicaba su conocimiento, o mejor, la inmersión en ella, a través del recorrido, vivido y aleatorio por las calles de una ciudad: La Deriva.

pero que al mismo tiempo escapa a las posibilidades administrativas locales convirtiéndose en una operación metropolitana o de estado. La ciudad ha estallado y ha perdido su forma histórica, de ella han surgido dos de las figuras, que posiblemente son la misma y, que simultáneamente, y cada una a su manera, protagonizan y caracterizan los nuevos territorios para la intervención: la periferia y la metrópoli, según el nivel de estructuración que sean capaces de darle las infraestructuras. En nuestros países y en sus zonas urbanas, todo ya es periferia, y también todo puede ser centro. Las actuaciones edificatorias cotidianas son siempre limitadas sin apenas impacto en la imagen global y en el hábitat de las gentes. El diseño de esta imagen global, se centra en la organización, ordenación y construcción de las infraestructuras o los grandes equipamientos. Lo urbano ha llegado a un punto de no retorno, al haber fracasado también el redescubrimiento de la ciudad clásica que se hace en los congresos tardíos de los CIAM o en los escritos de Aldo Rossi y la “Tendenza”. Pero al mismo tiempo, la mala conciencia a veces, y la industria del ocio, otras, hace que en los cascos históricos se practique una protección a ultranza que puede conducir a situaciones de guetos culturales, reductos de ocio lúdico, o “parques temáticos” históricos.

“A pesar de sus tempranas promesas y de su frecuente coraje, el urbanismo ha sido incapaz de inventar y de actuar a la escala exigida por una demografía apocalíptica.La promesa alquímica del movimiento moderno de -trasformar la cantidad en calidad mediante la abstracción y la repetición- ha sido un fracaso, una trampa: magia que no ha funcionado. Sus ideas, su estética y su estrategia están acabadas “¹⁴¹ este panorama descrito en palabras de Rem Koolhaas muestra al mismo tiempo el fracaso de los arquitectos (y urbanistas) para decidir la forma de la ciudad y las dificultades de actuar de una manera coherente en la resolución de los importantes problemas cotidianos de vivienda o equipamientos en los barrios. Se impone ahora la ruptura del tejido en cada instante, tratando de introducir imposibles distorsiones que permitan encontrar algún sentido en medio de la lógica dispersa de la edificación de la periférica. La indiferencia o la desconfianza en el contexto convierten el acto de construir, no ya en un acto de protección del pasado y de los iconos de la memoria histórica colectiva, sino en una operación aleatoria y urgente que conduce a las más torpes operaciones comerciales realizadas fuera de las reglas de la disciplina y de la construcción racional. Todo proyecto adquiere la pretensión de totalidad, y es así a pesar del pequeño tamaño y de lo escasas que son las

¹⁴¹ “¿Que fue del urbanismo?”, Rem Koolhaas, Revista de Occidente, nº 185, Octubre 1996,

operaciones constructivas en las que el arquitecto esta implicado hoy día, “la transición de una posición anterior de poder a una situación de relativa humildad es difícil de llevar a cabo.....Toda una profesión persiste en sus fantasías, su ideología, sus pretensiones sus ilusiones de implicación y control, y se vuelve incapaz por tanto, de concebir nuevas modestias, intervenciones parciales, realineamientos estratégicos que pudieran influir, redirigir, alcanzar el éxito en términos limitados, reagrupar, de empezar desde cero incluso, pero sin restablecer nunca el control.”¹⁴². Este recitado de acciones limitadas describe el paisaje en el que se mueve realmente la arquitectura, aunque un pequeño número de arquitectos ofusquen el panorama con operaciones espectaculares muy publicitadas. En otro texto de este autor (que ya hemos citado) se hace una descripción de las ciudades asiáticas como autentico paradigma del urbanismo futuro: “Ciudades como Singapur probablemente representan el estado genérico de la ciudad contemporánea: la historia ha sido prácticamente borrada, la totalidad del territorio se ha hecho artificial, el tejido urbano no permanece estable mas allá de un breve periodo de tiempo,.....la ciudad no es otra cosa que la coexistencia de cierto numero de edificios sin relaciones entre si que por proximidad,....”¹⁴³. En estos paisajes se debaten las cuestiones claves de la cultura arquitectónica y de “como” será la ciudad de mañana.

Si nos sirven estos textos de Koolhaas es por la lucidez con que se enuncia el problema y por la forma a su vez razonablemente contradictoria con que su obra construida lo ilustra y al mismo tiempo da respuestas concretas. Sus grandes proyectos son irrupciones desmedidas en los territorios y en emplazamientos en el límite de la congestión urbana, como puede ser el Centro de Congresos en Lille¹⁴⁴. En los de pequeño tamaño, en cambio, consigue magnificas propuestas cargadas con sus argumentos programáticos mas polémicos a través de una lectura libre de los usos y de una aplicación de materiales nuevos y tecnologías complejas. Una composición que se reclama de los métodos de cálculo y de construcción en el limite de la mecánica y de la iconografía constructiva conocida¹⁴⁵. Los volúmenes se diluyen y el aparente desorden pasa a ser parte de la configuración del edificio y la manera de insertarse en un contexto. La arquitectura es un gesto de dominio absoluto del lugar y en esto consiste -para Koolhaas- el acto de proyectar. Tras la operación de construir el caos solo es una apariencia. Este ficticio desorden, que

¹⁴² Koolhaas, 1996. Obra cit.

¹⁴³ “Mutaciones” edit.: Actar, “Pearl River Delta”, Rem Koolhaas p. 309.

¹⁴⁴ Euralille, pero igualmente otros, como Melun-Senart, etc.

¹⁴⁵ Grands voladizos en las villas de Paris y Burdeos y columnata irregular en la primera, por ejemplo.

nunca es la combinación aleatoria de los datos previos, sino una elección llena de intenciones del diseñador, es uno de los recursos intelectuales del proyecto en la búsqueda de nuevas formas arquitectónicas. Tras la Villa Rotonda (Palladio) y la Villa Savoia (Le Corbusier), la casa de Saint Cloud es una nueva posibilidad de habitat representativo de la individualidad sociológica, o de la nueva unidad familiar¹⁴⁶.

La actitud de Siza hacia la ciudad se reconoce en algunos de los términos con que se enuncia en esta crítica, pero la práctica exhibe una gran moderación formal, que hace que sus edificios nunca sean objetos distantes, alarmantes o estridentes en un paisaje, rehuye los fáciles protagonismos de los brillos de lo nuevo. No hay tampoco muchos textos de Siza sobre generalidades o sobre el modelo de ciudad. Sus primeras intervenciones son en tejidos marginales del interior de lo urbano y en un momento de fuerte implicación política y social de los arquitectos con el medio en el que construyen; es la época de las operaciones de los SAAL¹⁴⁷, (tras la revolución de los claveles) y lo constituyen programas de vivienda de bajo coste dentro de la ciudad de Oporto.

El más importante y también el más arriesgado de los proyectos de implicación urbanística de Siza es el barrio de La Malagueira en Evora. En él concurren situaciones no reunidas antes por ningún encargo de este arquitecto: el tamaño; la duración y las implicaciones en la gestión de la participación de sus futuros habitantes. Se planifica un barrio completo cerca del centro histórico de Evora con una red viaria que conecta con la histórica y una tipología edificatoria que propicia la autoconstrucción y el crecimiento dentro de una parcela inicial y básica. No se puede entender como una pieza acabada de arquitectura sino como una obra abierta que solo terminara el tiempo y el quehacer de los usuarios, la acción del diseño quedara en su justo segundo término. La composición en planta es un discontinuo e interrumpido acoplamiento y adaptación de retículas que se aplican para producir parcelas individuales y regulares. Los elementos de simbolización e identificación urbana del conjunto son unas canalizaciones elevadas de infraestructuras.

De menor entidad pero de gran trascendencia en su país es el encargo que recibe Siza de la administración de Lisboa de reconstruir el barrio de Chiado (1988) destruido por un

¹⁴⁶ No lejos de la casa de Saint Cloud en París está una de las grandes obras del Movimiento Moderno y la última villa de la arquitectura de la época de la geometría euclidiana, la Villa Savoia de Le Corbusier.

¹⁴⁷ La creación y la actividad de los SAAL está documentada en: *Architecture d'Aujourd'hui* nº 185 en artículos de Raoul Hestnes Pereira y Brigitte David y un debate entre: Nuno Portas, Teotonio Pereira, Gonzalo Byrne, Bernard Huet y otros. Y en "Política y Proyecto, Una experiencia de base en Portugal", aut.: Paula de Oliveira y Francesco Marconi, edit.: Gustavo Gili, Barcelona, 1978. (Milan, 1977).

incendio. Se trata de una actuación ejemplarmente conservadora que mantiene usos (predominio de la vivienda a pesar de las fuertes presiones de las empresas inmobiliarias) y muchos elementos constructivos que han resistido a la destrucción o que se rehacen con las mismas características, muros, huecos etc. Este diseño se completa con una gran variedad de significativos detalles arquitectónicos.

Ambas operaciones se caracterizan por ser actuaciones singulares, fuertemente marcadas por las peculiaridades de la propuesta del diseñador, e implicando un fragmento importante de la ciudad.

3.1.3.2. LA CONQUISTA DEL DESORDEN

“.....en el caos no hay error”¹⁴⁸ es el gesto de confianza que nos trasmite la letra de una canción de la música “pop” española pero el desorden aparente en que se desarrollan los fenómenos urbanos y dentro de ellos los arquitectónicos no es mas que el síntoma de una situación real, ya ineludible, en la que se desenvuelve la ciudad y sus crecimientos. Pero de la misma manera que ocurre en la naturaleza, los fenómenos urbanos ya son parcialmente medibles, y hasta cierto punto comprensibles, aunque aun no controlables. Esto tiene una relación evidente con la capacidad de que se dispone en las ciencias e incluso en las artes para acceder al manejo de grandes series de datos y describir matemáticamente formas irregulares, aparentemente desordenadas, en las que esta capacidad para conocer puede llevar después a mejor intervenir en ellas, preverlas y proyectarlas de manera racional. Muchas de estas figuras constituyen las nuevas formas de la arquitectura de las ciudades y de muchos de los objetos que nos rodean.

La tranquila relación entre los números y las cosas que a partir de las formulaciones de Euclides y los pitagóricos da lugar a toda la filosofía occidental e influencia de manera determinante toda su arquitectura, se quiebra por primera vez cuando los pitagóricos echan al mar al discípulo que se empeñaba en hablar de los números irracionales que desbarataban los planteamientos iniciales de la matemática para a continuación ampliarlos y enriquecerlos (los números irracionales se encontraban escondidos en las diagonales de los cuadrados cuyos lados eran números racionales, la geometría, y por ello también la arquitectura ya eran cómplices de las matemáticas). Pero la ruptura mas importante tiene

¹⁴⁸ En la canción “A Cara o Cruz” de grupo de rock Radio Futura, letra y música de Santiago Auseron.

lugar con el descubrimiento de otras dimensiones en los comienzos del siglo XX: el tiempo es una de ellas, la relatividad, la mecánica cuántica y la definitiva introducción –a partir de los años setenta- de la geometría de los fractales, emanada de todos estos nuevos planteamientos.

El estudio de objetos naturales caracterizados por tener formas muy irregulares que realizan disciplinas como la geomorfología, la astronomía o la teoría de las turbulencias, dio lugar a que se pusieran a punto geometrías nuevas¹⁴⁹. Mandelbrot, afirma en sus trabajos, hacer “hincapié en construcciones dominadas por el azar” y reconocer y haber comprobado que “la geometría de la naturaleza es caótica y esta mal representada por el orden perfecto de las formas usuales de Euclides o del calculo diferencial”. Pero por otro lado sugiere que estamos en un mundo que ya dispone de los conocimientos, y que “dicha (la nueva) geometría mas bien evoca la complicación de las matemáticas creadas hacia 1900”. Este matemático en sus trabajos se fue familiarizando con el azar usando técnicas de las matemáticas avanzadas para analizar fenómenos caóticos sencillos. Sin ser unas ideas universalmente aceptadas, quizás por no ser una teoría única que pretenda explicar todo, los libros y artículos de este investigador suponen un estímulo importante para el pensamiento arquitectónico en la búsqueda de nuevas perspectivas. Sus caminos intelectuales los describe cuando dice: “La geometría fractal se caracteriza por dos elecciones: la elección de problemas en el seno del caos de la naturaleza, pues describir todo el caos sería una ambición sin esperanza ni interés, y la elección de herramientas en el seno de las matemáticas, pues buscar aplicaciones a las matemáticas por la única razón de su belleza, no ha producido otra cosa que quebraderos de cabeza”. Para el estudio del azar, Mandelbrot, se ciñe a las posibilidades que le proporcionan los instrumentos de la matemática “tal y como nos lo enseña a manejar el calculo de probabilidades, porque es el único modelo matemático a disposición de quien pretende entender lo desconocido y lo incontrolable. Afortunadamente, este modelo es a la vez extraordinariamente potente y muy cómodo”....”Para ser mas precisos, la pregunta que se plantea en primer lugar es esta: sabemos que el azar puede engendrar irregularidad, pero ¿es capaz de engendrar una

¹⁴⁹ Mandelbrot, Benoit, “Les objets fractals. Forme, hazard et dimension”, 1975. Edición española, Marzo, 1987. Poco antes Ilya Prigogine (1917-2003), Premio Nobel de Química de 1977, profesor de Termodinámica, habia escrito su “Teoría del Caos” y es autor de ensayos tan significativos como: “las leyes del caos”, “el fin de las certidumbres” y “el nacimiento del tiempo”. Un español, Miguel de Guzmán, publica en 1993 el libro “Estructuras fractales” (Labor) resultado por su interés por el tema entre 1984 y 1993. Antes Weierstrass, en 1872, von Koch en 1906 y Julia en 1918 habían tratado este tipo de conjuntos, Mandelbrot, consigue con la ayuda de ordenadores “representarlos por medio de iteraciones sucesivas de expresiones algebraicas sencillas” (El Pais, 28/4/2004, p. 38).

irregularidad tan grande como la de las costas, cuyo modelo pretendemos construir? Resulta que, no solo puede, sino que además es muy difícil, que en muchos casos, impedir que el azar vaya mas allá de los deseos de uno”.

Desenvolverse en el seno del desorden (Borges dice de las tramas del azar: “es una forma de causalidad cuyas leyes ignoramos”) es algo habitual en el mundo de hoy tanto para los actores económicos y políticos, dedicados predominantemente a los asuntos de interés a corto plazo o sectoriales (elecciones, movimientos económicos, etc.), como para los teóricos de esas cuestiones. Pero, es mucho mas frecuente que en los límites de este campo se muevan los diseñadores y los artistas plásticos que producen objetos singulares aislados, a partir de impulsos personales, que luego se instalan y son percibidos en un mundo lleno de muchos otros estímulos, a veces solo de estridencias, en el que finalmente tienen que proponer un sentido que debe de ir mas allá de la subjetividad de su productor. De la misma manera los arquitectos colocan sus objetos, a menudo, en contextos carentes de interés que no aportan las cualidades de un lugar -muchas veces tampoco el que, creíamos, inevitable escenario de la historia esta presente- de modo que solo queda la acción decidida del proyectista para sacar a la ciudad de la indiferencia formal con que se construye.

A todos estos temas no podría ser ajena una de las artes, junto con la arquitectura, que mas difusos ha tenido los límites de las –por así llamarlas- propias figuraciones a lo largo de la historia, y que, en las épocas recientes, es la que ha sido mas acechada por las posibilidades expresivas del uso de combinaciones aleatorias en la composición e incluso producidas directamente por el azar o claramente el uso de formas caóticas, nos referimos a la música. John Cage accede intencionadamente a este último territorio, usando mas allá del sonido, el ruido y el silencio, con materiales sonoros extraídos de la vida cotidiana. Pero es el otro -el del uso de lo aleatorio, ampliamente experimentado en la música a lo largo de la segunda mitad del Siglo XX- el que se aproxima mas a los recursos de la arquitectura de hoy. Este sería un largo capítulo en el que no entraremos. Solo dejar citado algún ejemplo clave de esta la relación en la época contemporánea. El primero es la producción de un músico y arquitecto interesado en las matemáticas, las probabilidades y los procesos aleatorios: Iannis Xenakis (1922); colabora con Le Corbusier en el pabellón Philips de la Exposición Universal de Bruselas de 1958, edificio que guarda relación con las formas orquestales de su obra “Metastasis” (1954)¹⁵⁰. Posteriormente realiza

¹⁵⁰ Xenakis, realiza las maquetas del proyecto en el estudio de Le Corbusier con cuerdas de piano y elásticos de mercería.

“Persepolis” (1971) para ser interpretada en las ruinas de esta ciudad de Iran; usa para componer las ideas de la física, la arquitectura y las matemáticas que maneja con procedimientos aleatorios (semejantes a los de John Cage) pero en un marco global en el que el resultado queda totalmente controlado y grafiado. El segundo, menos conocido en el mundo de la arquitectura, es el músico español Francisco Guerrero¹⁵¹, interesado, también, en la matemática, la combinatoria y la geometría de los fractales y haciendo uso de estos conceptos en sus trabajos de composición.

En las artes plásticas -un campo hoy difícil de delimitar y definir- la experimentación acerca del caos a abierto interesantes posibilidades. Como ejemplo podemos tomar una obra sonora y visual “Dripping Sounds”¹⁵², en la que se generan sonidos a partir de los movimientos aleatorios de unas gotas de tinta extendiéndose en el agua, su autor, Federico Muelas (Madrid, 1975) afirma -recreándose en la incapacidad del hombre para explicar racionalmente la naturaleza y dando por supuesto que esta es una de las tareas que se le asignan al arte- que su pieza: “Es una forma de entender el caos como la imposibilidad de aprehender el orden subyacente de los sistemas naturales”, el inaccesible, hasta ahora, orden de la naturaleza posibilita la búsqueda de sorprendentes figuraciones en las que según este artista se intenta “...establecer correspondencias entre los mensajes de distinta naturaleza que percibimos”. Es una muestra ejemplar desde las artes plásticas de búsqueda de nuevos estímulos formales en la silenciosa elocuencia de los espacios. La actitud de los arquitectos (de muchas de las nuevas arquitecturas) hacia los fenómenos aleatorios o caóticos -frecuentes en los escenarios de trabajo- no es de imitarlos o reproducirlos, sino de entenderlos para, siguiendo líneas de mínimo esfuerzo en la formalización de la ciudad, aceptar la existencia de contextos nuevos, comprenderlos y utilizarlos como presencias estimulantes en nuevos proyectos.

Debemos decir -con respecto al objeto de este trabajo, el dibujo como herramienta

¹⁵¹ Francisco Guerrero (1951-1997), matemático interesado en el cálculo combinatorio, encontró en la geometría de los fractales un aliado para sus propósitos compositivos, el resultado son dos obras “Sahara”(1991) y “Coma Berenice” (1996) recientemente grabadas por la Orquesta Sinfónica de Galicia dirigida por José Ramón Encinar. De su obra “Cefeidas” (edit.: Circulo de Bellas Artes) el músico y crítico gallego Manel Rodeiro dice: “presenta una noción de pulso, como nunca antes había sido tratada en música, es decir, la pulsación trasladada a una amplia noción temporal. Esto se traduce en golpes percusivos que aparecen cada vez que la secuencia sufre una rotación o una superposición significativa.....”.

¹⁵² “Dripping Sounds” aut.: Federico Muelas, presentada en la bial de arte informatico Electrohype en Malmo (Suecia), El Pais, 28/11/2002. Gran parte de la obra de este creador se basa en extraer de objetos y acciones enmarcados en escenarios reales, que dan lugar a fenómenos físicos y perceptivos, materiales sonoros. Mas detalles sobre la obra de este artista en: www.federicomuelas.com

inmediata del proceso de creación- que la música contemporánea al liberarse de la tonalidad y de la notación del pentagrama, y no siempre de su carácter lineal, ha utilizado el dibujo de trazo directo sobre el papel y a mano (es decir con la misma función que en un proceso de proyecto de arquitectura incluyendo, también, analogías gráficas y cromáticas) de manera generalizada y al añadir y comentar esta práctica también en los poetas (Lorca, además dibujante) y en los médicos (Ramón y Cajal) como se hace más adelante en este trabajo, esgrimimos la argumentación más convincente a favor del uso del dibujo como auxiliar de un naciente proceso de creación: su carácter universal de forma expresiva al lado de la escritura y la palabra.

Pero actuar razonablemente en este panorama no solo exige el dominio de algunas técnicas que hoy están prácticamente al alcance de cualquiera con la generalización de máquinas capaces de manejar grandes números, o de dibujar geometrías imposibles (a partir de objetos modelados con fluidos, maquetas de barro, modelos en escayola, etc.), sino además ser conscientes de la utilidad de los objetos generados de esta manera y tener la voluntad de usar, estas técnicas, con intenciones arquitectónicas. Los programas a los que tendrá que dar forma el arquitecto mañana contarán con muchas variables, algunas de difícil cuantificación, y el diseñador que no acepte la necesaria presencia de esta complejidad deberá renunciar a intervenir eficazmente en el mundo y admitir un papel marginal para el arquitecto y la creación arquitectónica. La masa principal de la actividad construida se hace ya fuera del alcance del diseñador, es la masa cuantitativamente más importante y en definitiva más consistente y definitiva de la cultura urbana actual. Existe también un diletantismo que utiliza apariencias de la “imaginaria” caótica y un experimentalismo de lo arbitrario para presentarse y acceder a lo público de manera acelerada (más que efímera) desde la publicidad y sus entornos sin buscar un enriquecimiento de los significados colectivos. Otro episodio de este urgente panorama contemporáneo son las frecuentes arquitecturas provisionales, que a través de estructuras ligeras, estacionales, publicitarias, etc, completan, a menudo con indudable interés, los paisajes urbanos.

Para los arquitectos y los urbanistas estas técnicas están ya disponibles y sobre todo están en los sistemas de pensamiento de quienes analizan y actúan sobre la ciudad, solo se percibe lo que se es capaz de afrontar. Probablemente solo se está en condiciones de describir un fenómeno cuando se está en condiciones de intervenir sobre él y controlarlo. Una complejidad sin precedentes es decididamente una de las características de medio

físico actual¹⁵³.

Otro de los papeles que asume la arquitectura en el momento actual, es su condición de medio de comunicación inserto en el movimiento febril de imágenes y mensajes a que nos han acostumbrado los medios de comunicación (TV, publicidad, rótulos en la ciudad, etc.). Las arquitecturas se han incorporado a estos flujos, tanto por el manejo mediático intenso que de ellas se hace, como por la facilidad con que los arquitectos han adoptado formas fácilmente legibles y transmisibles (edificio logotipo, edificio escultura, etc.). Con esta proliferación de nuevas tareas las arquitecturas han olvidado algunas de sus responsabilidades tradicionales, o solo las asumen parcialmente, como es la de ordenar visualmente la ciudad, de facilitar su lectura (desde la calle o desde el coche). El viajar es ahora una forma secundaria de conocer y aprender, la peregrinación esta considerada un deporte. La lectura en los edificios y sus iconografías incorporadas que se consagró con la edad de “la piedra” (el románico y el gótico en primer lugar) ha sido sustituida por el turismo arquitectónico en el que lo insólito atrae a mucha gente y se valora económicamente. La manera de percibir el tiempo, individual y colectivamente, es distinta.

En este panorama en que el orden es otro y la arquitectura una imagen fácil de usar y de modificar, es razonable preguntarse por el papel que en ella asume la cultura del lugar tan enraizada en la arquitectura tradicional y tan importante en la obra de Siza. Se construye para un lugar, para un tiempo y una comunidad pero ahora los datos de que disponemos, los arquitectos y los usuarios, son muchos, de todos los lugares y de todos los tiempos, es una información globalizada; la arquitectura dispone además de las de su entorno, de muchas otras imágenes con una presencia y un impacto muy fuerte. Esta es una cuestión que afecta a la arquitectura en todos los niveles desde las mas humildes construcciones domesticas a los edificios mas representativos. Lo local y lo global forman parte simultáneamente del entorno construido¹⁵⁴.

¹⁵³ Es sintomático el título de un libro reciente de Mitchell Waldrop “Complexity: the emerging science at the edge of the order and chaos” (La complejidad: la ciencia que emerge en los límites del orden y el caos).

¹⁵⁴ Hay una definición muy clara de esta cuestión en la presentación del Curso Internacional de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Barcelona dirigido por José Luis Mateo. “global y local son dos fuerzas que actúan simultáneamente y en direcciones opuestas sobre la escena contemporánea. La cultura técnica, la cultura audiovisual y los sistemas productores y trasmisores de la información forman parte del grupo de fuerzas globalizadoras. Lo local: la tradición como mecanismo auto protector, el contexto, la historia...son fuerzas de rozamiento que distorsionan de forma incontrolada la dirección rectilínea de las fuerzas globalizadoras formando dibujos inéditos y aparentemente imprevisibles. Si se acepta, aunque sea provisionalmente, que la arquitectura es cualquier cosa distinta que una opción estilística, podríase

Los nuevos caminos pasan por la posibilidad de que se produzca un cambio cualitativo importante en el modo de considerar la arquitectura y el trabajo del arquitecto y en que coexista equilibradamente la idea del edificio como imagen de uso y transmisión mediática y al mismo tiempo que sea un objeto que responde a unas necesidades y unos programas¹⁵⁵.

En la evolución del trabajo de Siza, desde obras muy tempranas, se produce el intento de salir de las confortables y bien construidas realizaciones de los primeros proyectos, hacia formulaciones de mayor significación arquitectónica, mostrando que la perfección y coherencia de lo construido no es suficiente, el arquitecto siente la necesidad de dirigirse hacia nuevas figuras, a repertorios y públicos mas amplios frente a los planteamientos equilibrados pero locales de los primeros proyectos. Las piscinas de Leça ya marcan un cambio importante utilizando bien las limitaciones del programa y del lugar, y es en la casa de Manuel Magalhaes donde se abandona definitivamente la cubierta inclinada en un edificio exento. A partir de aquí las conexiones con las formas locales son más relativas e indirectas el trabajo de este arquitecto.

Siza es extraordinariamente sensible a todos estos problemas y de ahí su significativa posición en el panorama contemporáneo de la arquitectura. A través de sus obras ofrece unas respuestas en las que están implicadas todas estas cuestiones. Su manera de trabajar dibujando a lápiz en el plano al comenzar el proyecto, resiste bien y redirige las tensiones que sus coherentes geometrías iniciales (Oliveira de Azemeis) sufren al ser aplicadas en los proyectos mas recientes (Bonaval, Escuela e Oporto) con implicaciones territoriales de mas amplitud que imponen rupturas y discontinuidades en el objeto arquitectónico. Con Siza las simetrías se han enriquecido con unas geometrías que dan prioridad a la percepción sobre la corrección matemática de la construcción. La irregularidad de sus construcciones urbanas esta bien calculada y medida, con ella se introducen nuevos iconos y significativas distorsiones en la trama y en el edificio dictadas tanto, por necesidades del proyecto, como por una insólita y pertinaz voluntad de incorporar formas legibles y estimulantes a los lugares que invariablemente estan presentes en sus propuestas, esta intención es siempre acompañadas de figuras e iconografías que translucen planteamientos

deducir que un cambio e las condiciones de los mecanismos de producción, uso y difusión del proyecto significaría un cambio del proyecto en si mismo”.

¹⁵⁵ Arets, Wiel, "Campos", revista BAU nº 14, Madrid, 1996.

que vienen de la cultura del entorno (referencias volumétricas claras, las artes plásticas: volúmenes, objetos, esculturas, etc.) al contrario de lo que hoy esta mas al uso: fuertes contrastes, altas tecnologías, etc.

Las formas de Siza, han probado ya su validez en otros contextos –su obras se extienden hoy por todo el mundo- porque ha mantenido la búsqueda –larga y rigurosa- de un lenguaje sin concesiones que coge lo mejor de lo local, de la cultura arquitectónica reciente y de las posibles incitaciones del contexto.. Las arquitecturas de Siza siguen resistiendo, además, los tratamientos mediáticos como formas o imágenes fuera de contexto, quizás porque las hemos visto surgir, cobrar vida como forma arquitectónica y transmitirse con eficacia a través de medios mas sencillos e inmediatos como son el bolígrafo y el lápiz. En sus formas están implícitos sus orígenes y su gestación.

Unas palabras de Millás¹⁵⁶ a propósito de la literatura y el psicoanálisis, que podríamos aplicar en la misma medida a la arquitectura, pueden servirnos de epilogo parcial, dicen así: “(escribir) constituye(n) con frecuencia un viaje desde la superficie de la realidad, donde todo posee un carácter fragmentario, a su zona abisal, en busca de las conexiones ocultas que permiten una lectura significativa del caos (o viceversa). En cierto modo, es el recorrido desde el *desconcierto al esclarecimiento*, (al igual que ocurre con los ...”relatos clínicos” de Freud, que se ajustan con precisión a dicho esquema,)”. El proceso de proyecto como -la escritura- debe ayudarnos a desentrañar y reutilizar el caos aparente que “la superficie”, es decir lo construido que percibimos en la ciudad, nos muestra.

Quizás nos hemos familiarizado demasiado deprisa con el caos (su presencia excesiva en lo construido sin intenciones ha dejado de decepcionarnos), pero es la sustancia impredecible que acabamos percibiendo en lo real, tanto en la naturaleza como en la ciudad, después, es cierto, de un largo periodo histórico en que los hombres lograron establecer un orden en lo urbano (o apariencia de orden) con la ayudada de algunos de sus mas transcendentales “inventos”: la geometría y las leyes. Era también la era de la necesidad que -debemos recordar- aun no ha terminado; la racionalidad y la economía tienen aun un papel, que entendemos bien y aceptamos, cuando las vemos desenvolverse en el mundo de la política. Solo cuando las técnicas que controlan y utilizan las leyes del

¹⁵⁶ “El Azar y la Necesidad”, Millas, Juan Jose, Babelia, p.24, El Pais, Sábado 31 de Mayo de 1997. Se trata de un extracto del texto introductorio que hace este autor a una edición de Siruela del libro de Freud “Relatos clínicos”.

caos y del azar se propongan la resolución de los problemas cotidianos estaremos en el “futuro”. Mientras tanto veremos como formas exuberantes y fantásticas de arquitecturas ponen cerco a esa realidad ante los ojos atónitos de los políticos y usuarios que ven en ello un nuevo conjunto de signos, elocuentes y aceptados, que muchas veces remplazan a las anteriores creencias, a las de la época del “orden” en la ciudad, es decir la “era” de las religiones.

3.2. LA DESCRIPCION DEL PROCESO DE PROYECTAR

El núcleo central de este trabajo es el estudio de dos obras y los pasos previos de su creación. Pero, también nos sirve para hacer una reflexión más amplia y variada sobre el proceso de proyectar, la obra de Álvaro Siza y la utilidad de la práctica del dibujo en general. En el primero de estos procesos, se trata del seguimiento de una secuencia lineal de decisiones que a través de una construcción geométrica estricta consigue explicar la totalidad (Oliveira de Azemeis). En el segundo, de manera mas discontinua y fragmentaria -y por ello precisamente mas parecido a un proceso de proyecto habitual y actual- es otra sucesión de pensamientos, lógica también, parecida, pero con otro tipo de itinerario (estamos en el Museo de Bonaval), esta vez el hilo a seguir es una distinta elaboración geométrica pero llena de avances, retrocesos y sobresaltos que implican constantemente a las imágenes del entorno. Los dos casos son procesos para generar arquitecturas, ejemplares, cada uno pertenece a un momento de la biografía del arquitecto y también a un proyecto y un lugar distinto.

La fascinación que ejerce el edificio del Banco, continua cuando se observan los dibujos del proyecto y, sobre todo, los complejos y elocuentes, primeros croquis a lápiz, en los que los planteamientos de Siza se pueden seguir en los avances del dibujo a través de la complejidad y coherencia de la construcción geométrica que permite percibir como cada línea nueva se apoya en las trazadas anteriormente. Esta posibilidad nos acerca a los procesos de demostración científicos y nos tienta a establecer para los de proyecto una lectura lineal. Esta lectura que, aparentemente, es viable en el caso del Banco, pero muy difícil de justificar en su totalidad y proponerla como general. Tampoco es posible aplicarla a los procesos habituales del trabajo de estudio. En el Museo de Bonaval una continuidad en la descripción se hace ya imposible, o al menos hay que ceñirla a los pasos

iniciales, más elementales y más importantes.

Hay mas de quince años de distancia entre ambos proyectos y la manera de trabajar de Álvaro Siza es diferente en cada uno de ellos, en el primero hay un largo y meticuloso dibujo geométrico a lápiz y colores sobre papel vegetal transparente y poco mas, en el segundo hay un breve esquema geométrico a lápiz y unas maquetas iniciales y, además y completándolos, una serie interminable de dibujos a mano alzada en cuadernos de notas que se prolongan a lo largo de la construcción, rectificando y completando los planos de proyecto finalmente digitalizados.

Hay razones de todo tipo para explicar esta diferencia en el trabajo seguido en cada uno de estos proyectos, es importante -además del tiempo transcurrido- considerar, el tamaño de los edificios, las particularidades del lugar, las piezas singulares del entorno, las características del estudio de Siza en cada momento, la madurez y certidumbres adquiridas por el arquitecto ante las decisiones, etc. etc. La variedad de estímulos e intereses es evidente en el segundo de los proyectos. En el primero el desarrollo es muy personal, hay mas paciencia y ambiciones de controlar la totalidad, difíciles de mantener en un periodo mas avanzado. Pero, podemos decir, que la arquitectura de Siza permanece siempre reconocible en sus intenciones profundas en relación con el universo que rodea al individuo y al proyecto.

Aunque la descripción lineal de un proceso de proyecto es imposible -y tampoco aconsejable- en este caso y apoyándonos en sus características reales, nos hemos permitido establecer una descripción de este tipo en Oliveira de Azemeis, mas como homenaje a la creatividad que aun encierra la geometría y la meticulosidad con que el arquitecto actúa en este caso, que como ejemplo de un método de proyecto imitable. En cambio en Bonaval se establecen unos pasos discontinuos y cautos que muestran como se extraen los argumentos para el proyecto de procedencias diversas y luego como con la ayuda insustituible del dibujo y de los variados recursos de que dispone el arquitecto se reconduce el proceso hasta llegar a la coherente pieza final. Este ultimo procedimiento se acerca mas a la manera usual frecuente de trabajar de Siza.

De los métodos de proyectar sabemos poco y hay un evidente desinterés en los arquitectos y críticos de arquitectura contemporáneos por averiguar algo sobre ellos, solo queda, la inevitable e imprescindible, reflexión que, sobre esta cuestión, se haga en las escuelas de

arquitectura, pero la solución eficaz y practica que se adopta en estas es el trabajo de simulación del proyecto en taller y la respuesta critica y estimulante que el profesor pueda ejercitar ante los avances de la propuesta por parte del alumno. En el comienzo de esta reflexión las técnicas siguen siendo las más sencillas e inmediatas: el lápiz y el papel, la maqueta, los croquis, etc. Las maquinas de dibujo, indispensables, vendrán después. En la enseñanza de la arquitectura estas consideraciones siguen teniendo un interés para conseguir una eficacia en la transmisión de conocimientos y la formación de métodos.

En la práctica arquitectónica en general esta preocupación por como es la génesis del proyecto parece haberse desplazado, como en las artes plásticas, a los resultados, la eficacia social de los mismos, y al análisis de las influencias y connotaciones observables en los resultados.

Aunque solo fuera un acercamiento pausado y meticuloso a la manera de trabajar de Siza, este trabajo ya seria útil (al menos para el que esto escribe) y ha significado: ver, leer, recopilar datos, escuchar, visitar obras y lugares. Pero luego hay que escribir; escribir estas líneas. La escritura nos enfrenta directamente con el conocimiento, si sabemos, lo escrito será la consecuencia, la presentación ordenada. Esperamos que también ese conocimiento conduzca a construir mejor. Creo que sabemos algo más sobre la manera de proceder de Siza ante el proceso de proyecto, pero es a otros, a quien corresponde, decir si este escrito puede ayudar a entrar en esos procesos y a la adquisición de saberes sobre este tipo de pensamientos que conduzcan a mejorar el trabajo cotidiano.

La descripción del proceso de proyecto es difícil; su presentación lógica, lineal y explicita es imposible por tratarse de un itinerario que contiene un conjunto de decisiones llenos de cruces y de saltos, que se adentran y adueñan de lo que tienen de inmedible e irracional las aspiraciones de los hombres y de impredecible su materialización en los objetos que finalmente representaran aquellas aspiraciones y se convierten en signos. Pero, además, todo ello, resulta teñido por el enigma de la individualidad, que traza una difusa barrera de hermetismo entre las decisiones lógicas y racionales (de fuerte implicación en la construcción de la realidad) y los procesos que están en sus comienzos.

Si la arquitectura se desliza claramente hacia formas y procesos sin mas referencias que su relevancia plástica y mediática, quedando en un segundo plano los componentes, funcionales, constructivos, incluso tectónicos, la descripción de los procesos de generación

de formas (y con ello su enseñanza y su aprendizaje) dejan de ser útiles y se deben dirigir a otras dimensiones, como sin duda hacen algunas escuelas de arquitectura y muchas de la comunicación en las que la simultaneidad, más que el proceso, asuma el protagonismo. Pero la materialización de objetos en el paisaje (y más aun si entendemos que deben resolver problemas reales) aconseja las prácticas de simulación del proyecto y de elaboración en taller (con las materias complementarias que se imparten) que ahora proponen –a veces rutinariamente- la mayoría de las actuales escuelas de arquitectura y diseño.

Operar con la simultaneidad es operar con iconos, sean virtuales o táctiles (imágenes digitalizadas o maquetas y dibujos, es lo mismo), y regresar al mundo, que en términos generales era el de las artes plásticas antes de la llegada de lo inmaterial como tema predilecto de manipulación de los autores de objetos para los escenarios de lo público.

Nos adentramos en los capítulos que siguen en la red de datos, sugerencias y estímulos que hemos podido encontrar sobre estos dos edificios y el tiempo de este trabajo ha sido para desmenuzar y describir la implicación, de esta maraña (más que red) de informaciones, en la consecución de la forma arquitectónica final. Un recorrido fascinante por la obra de Siza –como se vera- más allá de cualquier resultado académico que se pueda obtener.

4 LA SUCURSAL DEL BANCO PINTO & SOTTO MAIOR EN OLIVEIRA DE AZEMEIS

DATOS DEL PROYECTO:

Arquitecto: Álvaro Siza Vieira.

Proyecto: 1971

Terminación de la obra: 1974

Colaboradores: Antonio Guedes de Carvalho,
Adalberto Dias, Nuno Ribeiro Lopes.

4.1 INTRODUCCIÓN

Vamos a estudiar algunas de las circunstancias que confluyen en el inicio de este proyecto de Siza y las características que mejor explican -en diversos documentos gráficos- la evolución del mismo en sus primeros pasos. También analizaremos el estado de la crítica sobre la obra de Siza en aquellos momentos. El tema central será el lugar y una reconstrucción del proceso de proyecto. De estas circunstancias iniciales, la que más nos interesa es la evolución de la obra construida del arquitecto hasta ese momento, insistiendo en las inmediatamente precedentes al Banco de Oliveira de Azemeis. Tiene mucho interés el análisis de la crítica de la obra de Álvaro Siza, tanto en el momento de comenzar este proyecto como después, cuando esta obra llega a ser publicada y conocida, ya que es una de sus obras más significativas. Prestaremos atención a todas las actividades e intereses de Álvaro Siza en esos



momentos, ya que nos puedan ofrecer datos sobre su actitud frente a las cuestiones de la Arquitectura y sobre todo frente al “cómo” acometer un proyecto.

Entendemos que la obra de Oliveira de Azemeis no es una obra más, sino la cristalización de muchas ideas esbozadas antes y un paso decidido hacia una Arquitectura que asuma el papel de ordenar y proponer nueva escena urbana sin confiar tanto en los acontecimientos constructivos y las figuraciones locales (domésticas o vernáculas) que tan importantes han sido en la formación del arquitecto y en la generación de la arquitectura de la etapa anterior. Un camino que conducirá a propuestas arquitectónicas y urbanas de interés universal en la obra posterior de Siza.

En este capítulo se hace un análisis de la obra anterior del arquitecto, se estudia el interesante lugar de emplazamiento del edificio dentro de la pequeña y dinámica ciudad de Oliveira de Azemeis y se reconstruye un posible proceso lineal de elaboración del proyecto.

4.1.1 EL BANCO DE OLIVEIRA DE AZEMEIS EN EL CONJUNTO DE LA BIOGRAFÍA Y DE LA OBRA DE SIZA

Desde sus primeros pasos, y es importante insistir en esto, la educación arquitectónica de Álvaro Siza ha estado basada en el rigor constructivo y en la práctica directa de la edificación. Esta situación no es ajena a la densa y elaborada cultura del lugar (preocupación por el emplazamiento, el uso de materiales y de artesanos locales, etc.)¹ que se da en las ciudades y en las periferias con un alto grado de integración y estructuración urbana del Portugal de la región del Miño. En este ambiente y desde 1949, en que entra en la Escuela de Bellas Artes de Oporto y centra sus intereses intelectuales en la Arquitectura (después de un período de dedicación al dibujo y la pintura), se produce el comienzo de la vida profesional, casi simultánea con la de estudiante, de Álvaro Siza.

Desde 1954 en que realiza el proyecto de cuatro viviendas en Matosinhos² (Fig.4.0), Siza mantiene una actividad profesional que compagina inicialmente con el aprendizaje en los

¹ “Desde luego, el lugar para mí es prioritario. Aunque se trabaje fuera de la ciudad.”...”He aprendido allá (Holanda, Alemania) a apreciar mis dudas portuguesas, la artesanía se muere y al mismo tiempo es el futuro”...afirma en la entrevista publicada en “Arquitectura” nº 271- 272, Marzo- Junio 1988, Madrid. Pág. 172 “Entrevista, Álvaro Siza” entrevista realizada por Sara de la Mata y Fernando Porras

² Cuatro viviendas unifamiliares adosadas en la Avenida de Alfonso Henriques 394, Matosinhos, proyecto de 1954, terminadas en 1957.

estudios de otros arquitectos ³ y posteriormente con colaboraciones esporádicas con diversos colegas. En 1955 ha terminado los estudios de Arquitectura en la Facultad de Bellas Artes de Oporto. En 1958 realiza el proyecto de la Casa de Té en la Boa Nova, primera obra destacada, intensa y meticulosa constructivamente, exuberante de formas sobre los acantilados de las afueras de Matosinhos, construida en colaboración con otros arquitectos y con el control y la supervisión de Fernando Távora⁴. Entre 1966 y 1969 imparte clases de construcción en la Facultad de Arquitectura de Oporto⁵. Estamos hablando de una actividad constructiva muy temprana pero también larga y poco conocida a pesar de la intensidad con que se realiza. La aceptación general vendrá a mediados de los setenta, después de ser conocido y publicado el banco de Oliveira de Azemeis. Esta obra ratifica la convicción y la seguridad con que se viene manifestando el quehacer de este arquitecto desde finales de los años sesenta.

En 1960 se publica el primer artículo sobre la arquitectura⁶ de Álvaro Siza; su autor es Nuno Portas; un arquitecto y urbanista que seguirá muy de cerca sus primeros trabajos (hasta seis artículos de este autor aparecen sobre Siza antes de 1971) y la publicación en que lo hace es la revista de los arquitectos portugueses⁷. La segunda aparición impresa es en la revista inglesa “World Architecture One” en 1964. A esta atención casi permanente de Nuno Portas hacia la obra de Siza por estos años hay que añadir algunos artículos de Vassalo Rosa y Pedro Vieira de Almeida. En 1967 la revista española “Hogar y Arquitectura”⁸ dedica un amplio espacio a la obra de Siza y a la joven generación de arquitectos portugueses, esta publicación es el trabajo más extenso sobre el tema hasta esa fecha, al menos fuera de Portugal, y significa una amplia difusión por el resto de la Península Ibérica de la obra de los jóvenes arquitectos portugueses y de Siza en particular. Podemos destacar también dentro del mundo de habla hispana la publicación en Buenos Aires en los cuadernos de “Nueva Visión”⁹ de un artículo, también de

³ Entre 1955 y 1958 en el estudio de Fernando Távora.

⁴ Realizada en colaboración con Alberto Neves, Antonio Meneres, Botelho Dias y Joaquim Sampaio y bajo la supervisión de Fernando Távora.

⁵ Entre 1965 y 1969 es asistente del curso de Arquitectura de la Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto y Ayudante de Cátedra de Composición 2 y Construcción desde 1976.

⁶ Antes existen varios textos de crítica sobre la pintura y el dibujo de Álvaro Siza en catálogos de exposiciones en Póvoa do Varzim, Coimbra y Oporto.

⁷ “Arquitectura” nº 68, Lisboa, Julio 1960, artículo: “Tres obras de Álvaro Siza Vieira”, autor: Nuno Portas.

⁸ “Hogar y Arquitectura” nº 68, Madrid, Enero- Febrero 1967, artículos de: Carlos Flores, “La obra de Álvaro Siza Vieira”; Pedro Vieira de Almeida, “Un análisis de la obra de Siza Vieira” y Nuno Portas, “Sobre la joven generación de arquitectos portugueses”.

⁹ “Cuadernos Suma - Nueva Visión” nº 49, Buenos Aires, 1970, artículo de Nuno Portas, “Arquitecturas

Nuno Portas sobre este mismo tema con el título de “arquitecturas marginadas en Portugal”, título que puede dar una idea del escaso conocimiento que se tiene, en ese momento -incluso en Portugal- de la actividad de Siza.

La situación empieza a cambiar a partir de 1970 y tiene su momento culminante en 1976. A este cambio no es ajena, la divulgación de la obra de Oliveira de Azemeis. En 1970 son tres libros generales sobre Arquitectura los que incorporan información sobre el arquitecto: el “Diccionario Ilustrado de la Arquitectura contemporánea”¹⁰, la “Historia de la Arquitectura Moderna”¹¹ de Bruno Zevi y “Arte Moderna em Portugal, 1911-1961”¹².

En la revista “Arquitecturas bis”, (nº 12 de Marzo de 1976) aparecen publicados por primera vez los planos del Banco de Oliveira de Azemeis.

En estos años surge el interés en Italia por la obra de Siza, “Controspazio”¹³ y “Lotus Internacional”¹⁴ se interesan en la publicación de sus obras. Pero es una revista española, ya mencionada, “Arquitecturas Bis”¹⁵ la que ofrece una mayor difusión en la Península y la atención entusiasta del destacado núcleo de arquitectos y críticos (Moneo, Bohigas, etc.) que se mueven alrededor de esta empresa editorial. Casi al mismo tiempo se produce la publicación de obras del arquitecto en otra destacada revista europea, “L’Architecture d’Aujourd’hui”¹⁶, con un artículo de Bernard Huet.

Una parte del interés suscitado por el conocimiento de la obra de Siza se relaciona con las operaciones de rehabilitación realizadas por talleres colectivos de arquitectos en las que se acometen importantes operaciones de vivienda social en parcelas del centro de la ciudad de

marginadas en Portugal”. Reeditado en 1982.

¹⁰ “Diccionario ilustrado de la Arquitectura contemporánea”, Laureano Sabater y Gerd Hatje (edit.), Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1970, pp.90-91. Reeditado en 1982.

¹¹ “Historia da Arquitectura Moderna”, Zevi, Bruno (edit.) y Franca, Jose Augusto (edit.), Lisboa, 1970. Texto: prefacio y capítulo sobre la arquitectura portuguesa.

¹² “Arte Moderna em Portugal, 1911-1961”, Lisboa, 1970, capítulo “Álvaro Siza Vieira”.

¹³ “Controspazio” nº9, Milán, Septiembre, 1972, pp. 22-39. Este número lo dedica la revista a dos arquitectos, hasta ese momento prácticamente desconocidos, Leon Krier y Álvaro Siza. Transcribamos el comentario de otra revista a este número de Controspazio, “...Las cualidades gráficas de Kier iban a convertirlo en el emblema de la esperada renovación formal, sobre todo en las escuelas de arquitectura. El trabajo de Siza era más difícil de percibir, nada de trucos gráficos, ni de evidencias estilísticas,.....Siza mostraba que se podía evitar el bricolaje estilístico, que la arquitectura podía tener temas suficientes; el muro, la ventana, el tejado”.

¹⁴ “Lotus Internacional”, nº 8, Milán, Septiembre, 1974.

¹⁵ “Arquitecturas Bis”, nº 12, Barcelona, Marzo, 1976, pp. 2-4, 11-16, artículos de: Moneo, Rafael, “Arquitecturas en las márgenes” y Bohigas, Oriol, “Álvaro Siza Vieira”.

¹⁶ “L’Architecture d’Aujourd’hui”, nº 185, París, Mayo-Junio 1976, artículo de Bernard Huet, “La Passion d’Álvaro Siza”.

Oporto; Siza está estrechamente vinculado con algunas de ellas. Son las operaciones S.A.A.L.¹⁷ que se inician tras la Revolución de los Claveles en Portugal¹⁸. Las posibilidades de que los mejores arquitectos de un país intervengan en la resolución de los problemas de alojamiento de los más pobres y ello tenga lugar en el mismo centro de la ciudad, reabre la polémica del primer racionalismo en los años veinte sobre el papel de la Arquitectura en el mundo. Se renueva la esperanza de que la Arquitectura sea algo más que una de las Bellas Artes. Una parte de la crítica arquitectónica se vuelca de manera inmediata sobre estas experiencias¹⁹ y el mismo Siza en su intervención en el S.I.A.C (Seminario Internacional de Arquitectura en Compostela) en 1976 y recogidos por el catálogo de dicho seminario²⁰ explica estos proyectos como lo más característico de su actividad reciente.

Del estado de los trabajos profesionales del arquitecto al comenzar el proyecto y luego la obra de Oliveira de Azemeis se habla en el epígrafe siguiente, pero vamos a hacer ahora un comentario general sobre su obra hasta ese momento. En primer lugar decir, que es una trayectoria de lenta evolución, como suele ser la de los arquitectos, con ciclos de proyecto y realización de obra de tres y cuatro años de duración como promedio, y, muy meticulosa en el caso de Siza, Este tipo de trayectoria debe llevarnos a un análisis en el que se rastree la actividad más profunda del arquitecto, la que concierne criterios y conduce a conformar el método de trabajo. Confiando menos en momentos brillantes, concursos, propuestas, etc. y mirando con detalle la actividad cotidiana, la que confirma al arquitecto la posesión de los conocimientos y también de los argumentos para imponerlos. Por ello en el epígrafe siguiente se habla de las viviendas unifamiliares y de los pasos lentos de las arquitecturas que iban siendo posibles de una manera muy sólida, con economías limitadas, programas elementales y resoluciones constructivas convencionales.

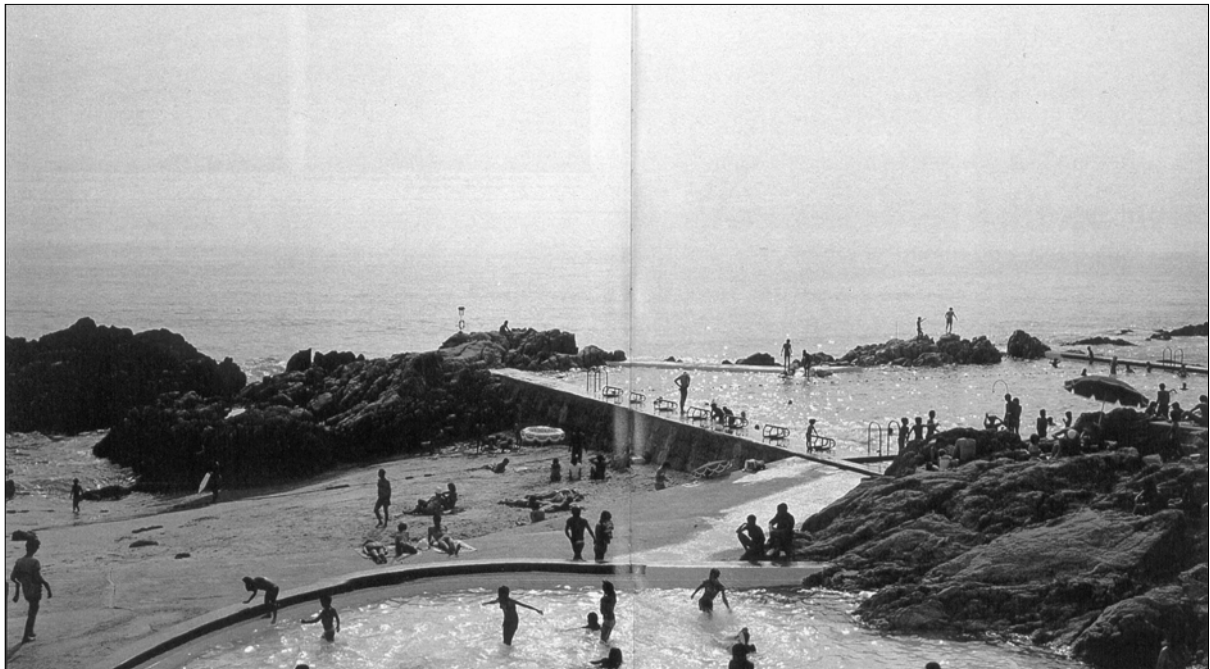
¹⁷ S.A.A.L. Servicio de Apoyo Ambulatorio Local, después del 25 de Abril se crean unas "Brigadas técnicas" destinadas a realizar o asesorar programas de vivienda.

¹⁸ La mañana del 25 de Abril de 1974 las fuerzas armadas portuguesas derrocan al dictador Marcelo Caetano, se desencadena un importante movimiento social liderado por los partidos de izquierdas que desemboca en las elecciones de Abril de 1975 ganadas por éstos y la derecha moderada, iniciándose una serie de reformas sociales que llegan enseguida al urbanismo y la vivienda, una ejemplo de ello son los S.A.A.L.

¹⁹ "Casabella" nº 419, Milán, Noviembre de 1975.

²⁰ "Proyecto y Ciudad Histórica" Catálogo del 1º Seminario Internacional de Arquitectura, Santiago de Compostela, COAG, 1976. Título de la conferencia de Siza: "Tres intervenciones en la ciudad de Oporto".

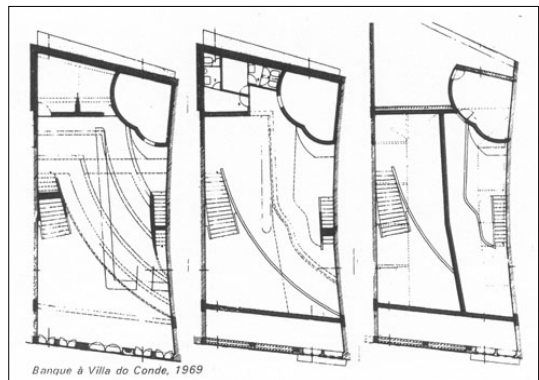
Pero dicho esto y antes de pasar a ese análisis, debemos resaltar varios momentos anteriores en los que el arquitecto da pruebas deslumbrantes de su capacidad y nos adelanta gestos espaciales, recursos constructivos e intenciones formales con una dimensión histórica. Siza esta buscando la superación de unos modelos de arquitectura que le han servido en el período anterior: Távora, Aalto, etc. Estos momentos tienen lugar fundamentalmente alrededor de dos obras, o mejor una obra y un proyecto: las piscinas de Leça de Palmeira²¹ (Fig.4.1) y el Banco Borges e Irmão de Vila do Conde²² (Fig.4.2 y 4.3)..



²¹ Piscinas en Leça de Palmeira, Avenida Marginal, Leça de Palmeira, Matosinhos. Proyecto: 1961, terminación de la obra: 1966.

²² Proyecto de sucursal bancaria para la Banca Borges e Irmão, en Vila do Conde. Proyecto: 1969, (no construido).

El proyecto de las piscinas es de diez años antes que el banco de Oliveira de Azemeis y la obra se termina en 1966. En este edificio están ya aquellos elementos formales que consideramos que superan los de las formas precedentes, de sus maestros y del período de búsqueda. Es un encargo público, en un paisaje de borde de un mar espectacular y un programa nada convencional, incluso para una piscina. Las condiciones de libertad con que se mueve el arquitecto no son las habituales y no son tampoco comparables a las de los pequeños programas domésticos alrededor de los cuales se ha desenvuelto la mayor parte de su actividad. En Leça se rompen al mismo tiempo varios de los tópicos de la arquitectura del momento: no hay cubierta, no hay fachada, no hay identidad del edificio frente al paisaje, etc, pero tampoco hay mimetismo. Leça significa un avance hacia la necesaria abstracción, el alejamiento de la figuración arquitectónica conocida; la superación y el abandono de parte de las referencias arquitectónicas de los modelos inmediatos.



figuras 4.2 y 4.3

Las instalaciones de la Borges e Irmão en Vila do Conde es el primer encargo de proyecto de sucursal de banco que recibe Álvaro Siza (1969), pero no se llega a construir. Posteriormente la misma entidad propondrá a Siza otro proyecto de sucursal en la misma ciudad pero con un emplazamiento distinto²³. El solar elegido por el banco para el emplazamiento de este primer proyecto es estrecho, con bastante fondo y se encuentra en el centro de la ciudad. Esta situado en la vía principal que atraviesa la ciudad en dirección Norte-Sur, y que poco antes de atravesar el

²³ Sucursal bancaria para la Banca Borges e Irmão, rúa 25 de Abril, Vila do Conde. Proyecto: 1978, remate de la

río Ave se arrima, empujando con ella a todo el caserío de Vila do Conde a la enorme mole rocosa sobre la que se asientan la iglesia y el monasterio de Santa Clara²⁴. Siza es consciente de la necesidad de proporcionar una entidad expresiva a la sucursal que complemente su posición centrada en la ciudad pero que amplíe su escasa presencia urbana, de edificio entre medianeras. En la propuesta de Siza el espacio interior se expande verticalmente, un vacío recorre los tres niveles de la sucursal y se asoma a través del lucernario que la corona a la percepción del enorme volumen de Santa Clara. En el banco al contrario que en Leça, donde dispone de otros recursos, estalla la expresividad del arquitecto con unas nuevas maneras que se están gestando en estas experiencias, que aparecen, momentáneamente radicalizadas en Vila do Conde, y casi perfectas -con un control total geométrico- en Oliveira de Azemeis.

Hay otra obra de esta época en la que aparecen esbozados algunos de los procedimientos constructivos y las formas sencillas de Leça; es un programa parecido: las piscinas de la Quinta da Conceição²⁵. No podemos dejar de mencionar aquí otro precedente en la actividad profesional de Siza, una obra en un emplazamiento comprometido (no lejos de Leça) y de buena resolución constructiva, La Casa de Té de la Boa Nova²⁶. Es una obra temprana, hecha en colaboración con otros arquitectos, de la que tenemos que retener, sobre todo, la meticulosidad constructiva y el cuidado en la colocación del edificio en el acantilado y junto a la ermita de Boa Nova. En este proyecto las intenciones arquitectónicas son ambiguas y parecen ser secundarias con respecto a los planteamientos constructivos y de organización del programa²⁷. La distribución es interesante, se separan ambientes a través de niveles y la construcción se resuelve con sorprendentes quiebros y cambios de inclinación en cubiertas y aleros. En este punto es inevitable establecer la relación con la primera obra de Siza, inmediatamente anterior a ésta, las

obra: 1986.

²⁴ La obra más primitiva del monasterio e iglesia de Santa Clara es de 1318.

²⁵ Piscinas de la Quinta de la Conceição, en Antunes Guimaraes, Porto. Proyecto: 1958, terminación de la obra: 1965.

²⁶ Casa de Té da Boa Nova, Avenida Marginal, Leça de Palmeira. Proyecto: 1958, terminación de la obra: 1963. Realizada en colaboración con: Alberto Neves, Antonio Meneres, Botelho Dias y Joaquim Sampaio).

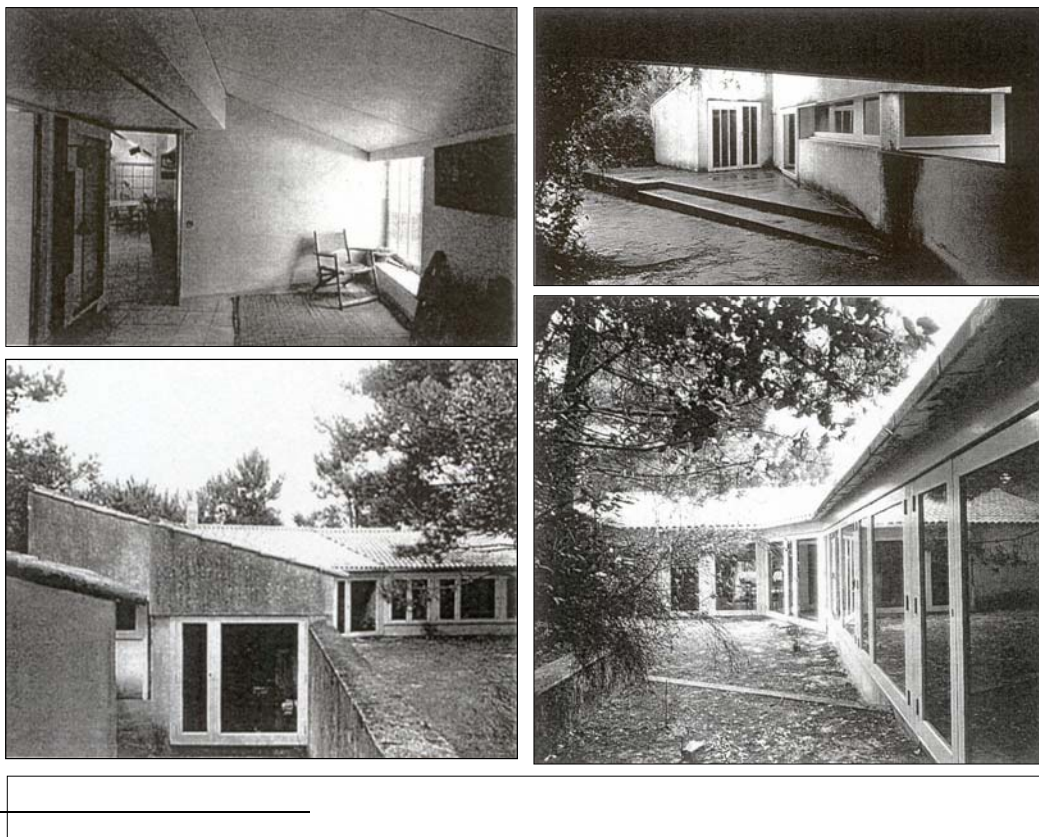
²⁷ En la exposición: "Portugal, Arquitectura do Século XX", Marzo-Abril 1998, en la Sala de Exposiciones de la Arquería de los Nuevos Ministerios de Madrid, organizada por el Ministerio de Fomento y el Instituto da Arte Contemporânea do Ministerio de Cultura de Portugal, producida por Portugal-Frankfurt 97, SA; comisaria: Ana Tostoes, se expone un plano original del Proyecto de la Boa Nova. Es un dibujo rutinario de estudio, rotulado a mano en el que se perciben bien las características de la construcción, que luego ha sido ampliamente publicado y detallado. La leyenda del plano dice: "CMM Casa de Chá da Boa Nova"/ "Proyecto: Fernando Távora"/ "corte C1"/ "pormenores"/ "Desenho nº 99.P.5"/ siguen cuatro firmas, la segunda es la de Álvaro Siza y debajo y separada la de Fernando Távora.

viviendas de la calle Afonso Henriques²⁸; en ellas, como en la Casa de Té, están presentes todos los ingredientes iconográficos de las arquitecturas bien hechas y de aceptación general en aquellos momentos: aleros, quiebros, cambios de plano, etc. A esto hay que añadir en el caso de las viviendas, un buen aprovechamiento del solar y una acertada ordenación de las plantas²⁹.

4.1.2 LA OBRA CONSTRUIDA ANTERIOR

En el momento de acometer este proyecto Siza se encuentra trabajando en la obra de las viviendas de Caxinas y en el segundo de los proyectos de Moledo do Miño, la casa Alcino Cardoso, uno de los edificios más interesantes en el conjunto de la obra del arquitecto.

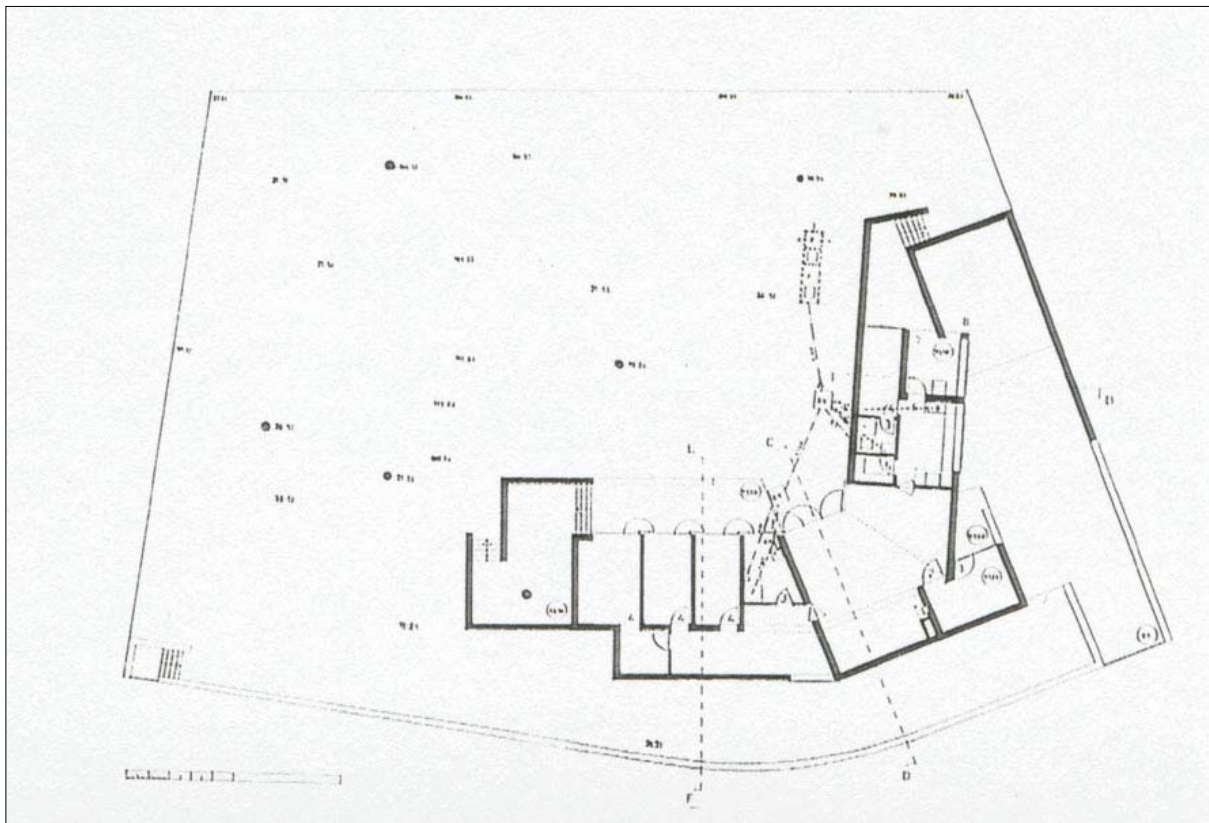
El análisis de esta obra y otra también en Moledo do Miño, la casa Alves Costa (Fig.4.4 A, B, C, D y E), separadas entre sí seis años, nos puede dar una idea del estado de la evolución de la manera de proyectar de Siza en esta época.



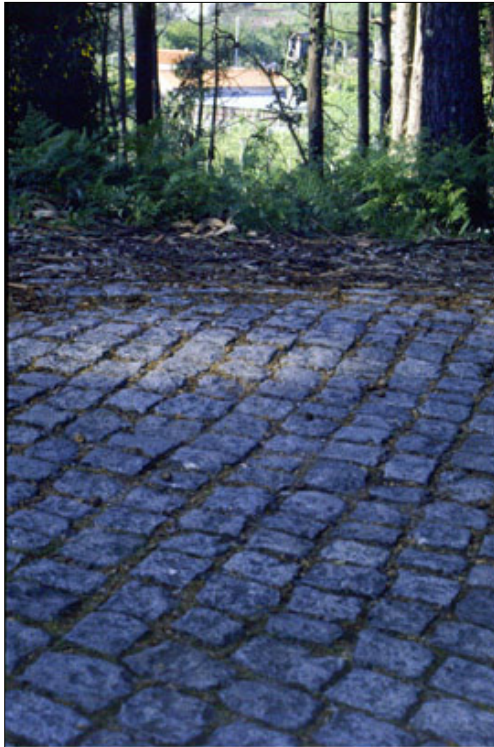
²⁸ Cuatro viviendas individuales, Avenida Afonso Henriques, 394, Matosinhos. Proyecto: 1954, terminación de la obra: 1957.

²⁹ Son los momentos en que las influencias de otros arquitectos, con obra madura y muy divulgada, parecen más evidentes, como el caso de Alvar Aalto. También se podría señalar de manera esporádica la huella que la fascinación que la obra de Wright ejerce en ciertos momentos sobre muchos arquitectos europeos.

Entre 1964 y 1968 se proyecta y construye la casa Alves Costa, en la zona próxima a la playa de la localidad de Moledo do Miño, es un edificio de un solo nivel, pegado al suelo. En la composición en planta la alineación cede ligeramente para romper el ángulo recto con un leve giro y de esta manera adaptarse a una esquina de la parcela en la que se organiza el acceso a la casa y al garaje. Se adapta la edificación a los límites de modo que la parcela queda parcialmente liberada cediendo el protagonismo a los viejos pinos. La baja altura de la casa y la sencillez de las formas de la fachada a la vía pública con la entrada retranqueada y oculta hacen que la presencia de la arquitectura tenga una entidad mínima frente al paisaje circundante de bosque. La decidida voluntad de racionalidad del arquitecto, se radicaliza llevando los supuestos disciplinares a lo económico y dando lugar a un edificio en el que se llevan al límite las posibilidades constructivas de la pequeña industria local, situada en los límites de lo artesanal.



Los resultados de esta época, con la sencillez de sus planteamientos económicos y de programa, difícilmente serán superados por los espectaculares encargos de los años noventa. Pero los límites conceptuales y compositivos de esta manera de trabajar pesan cada vez más sobre las aspiraciones arquitectónicas que Siza empieza a desvelar a través de una intensa elaboración de las plantas y unas resoluciones constructivas precisas y simples, que conducen necesariamente a un cierto grado de abstracción en las figuras arquitectónicas resultantes; que se alejan, o entran en conflicto, con la realización artesanal y sus ya sabidas soluciones arquitectónicas, sabias sin duda, y con magníficas e ingeniosas reelaboraciones del arquitecto (y antes de Távora), pero insuficientes como resultado para una arquitectura que ya se encamina a su condición de obra compleja, de signo y escenario -en resumen- obra innovadora. En cualquier caso, obra que va derivando hacia significados de validez más universal que local.

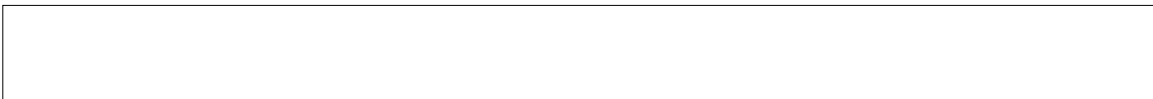


En el otro edificio de Moledo do Miño, la casa Alcino Cardoso³⁰ (figs.4.5 y 4.6 A y B), casi contemporánea con el banco de Oliveira de Azemeis, se ha producido ya un cambio cualitativo importante sobre la anteriormente descrita, cambio que resulta más evidente en la elección del material de cubierta, ya que en la composición de planta hay una clara continuidad. Esta casa está situada más al interior en este mismo municipio costero. Es un paisaje de laderas de viñedos aterrazadas y estrechas correoiras flanqueadas de altos muros. En este proyecto el tejado de un solo plano pierde inclinación y de acuerdo con esta decisión cambia de material (chapa de zinc). Pero además su planta es un triángulo que apoya uno de sus lados en el muro de la vieja construcción y que termina en la fachada que es un plano vertical acristalado y sin vuelo. Un alero, sin embargo, se presenta de manera radical e inesperada, al final de la galería, en el

³⁰ Casa Alcino Cardoso, Moledo do Miño. Proyecto: 1971, Terminación de la Obra: 1973.

extremo opuesto a la vieja edificación, en ángulo agudo y cubriendo una pequeña terraza con la que se elude introducir este ángulo tan cerrado en las estancias habitables. La obra consiste en la rehabilitación de un antiguo edificio de piedra y la ampliación con un nuevo cuerpo de habitaciones. El encuentro inevitable de los dos lenguajes³¹, no eludido, sino aceptado como tema central del proyecto, le sirve a Siza para avanzar en la maduración de sus propuestas arquitectónicas. Aquí el conflicto se resuelve dejando en un segundo plano la nueva construcción, a pesar de su gran desarrollo en planta, disminuyendo su altura para permitir así la percepción del perfil de la vieja casa de piedra como fondo del conjunto.

Estas preocupaciones quedan claras, a través de las vicisitudes de un elemento constructivo de gran poder en la definición de la forma de la vivienda unifamiliar aislada: la cubierta. Ya venía siendo utilizada con un único plano en algunos de los proyectos anteriores³² de Siza en un intento de eludir las figuras ya conocidas de casa, los elementos icónicos más sólidos de la vivienda tradicional. Pero los materiales, las terminaciones, los detalles (canalones, bajantes, aleros, etc.) a pesar del gran esfuerzo de rediseño que por esa época, como ya hemos mencionado, hacen muchos arquitectos portugueses, llevan a edificios con connotaciones pintoresquistas de limitado repertorio formal.



³¹ En palabras del arquitecto “...Se busca recuperar el carácter de los edificios y del paisaje. Los elementos existentes y los nuevos están en claro contraste y se interpenetran de manera violenta”. “Álvaro Siza, Scritti di Architettura”, edit.: Skira, Milán, 1997, recopilado por Antonio Angelillo y con un prefacio del mencionado crítico, Escrito en Mayo de 1979, (publicado antes en “Architecture and Urbanism” n° 123, Diciembre de 1980) pág.:158 (traducción F.P.).

³² Las casas Julio Gesta (1961), Ferreira da Costa, ahora Miranda Santos (1962-1965), Alves Costa (1964-1968), Alves do Santos (1966-1969), todas ellas con cubierta de teja y la casa Manuel Magalhaes (1967-1970), con cubierta plana.



figura 4.7

La cubierta, el plano que se inclina para cerrar la casa por arriba va a desaparecer para permitir a la planta dirigir de manera total el desarrollo de la arquitectura y manifestarse con toda la intensidad, más que con toda la libertad. Este planteamiento es ya una necesidad en los trabajos de Álvaro Siza de aquellos días³³. En este sentido la casa Manuel Magalhaes, un proyecto de 1967, significa el momento crucial en esta evolución de la iconografía de la casa en la trayectoria de Álvaro Siza³⁴.

Desde la piscina de Leça de Palmeira (1961-1966), Siza sabía que ésta era una referencia importante en el camino a seguir hacia la Arquitectura que había que hacer, pero había dudas de cómo recorrerlo. En Leça las formas venían inmediatamente dadas por la necesidad de obrar bajo la rasante, dejando libre las vistas, la cubierta necesariamente será un plano horizontal. Pero había un segundo dato aún más elocuente en las limitaciones de aquel proyecto, el otro plano de percepción de aquella arquitectura era el rigurosamente horizontal de las láminas de agua contenidas entre las rocas por los estrictos, casi invisibles, muros. Y más allá, y confundiéndose con los planos de las piscinas, el horizonte del inclemente Océano Atlántico de los portugueses del norte, del Miño, borde del continente sin transiciones, paisaje de naufragios, inspirador de “saudades”. Lo

³³ En otros proyectos y edificios de esos años aparece con más o menos intensidad esta cuestión de evitar la cubierta tradicional: el primer proyecto para la Banca Borges e Irmão (1969), las viviendas de Caxinas (1970-1972).

³⁴ “Esta obra representa un momento de pausa y de lenta evolución en dos sentidos: por un lado la búsqueda de un lenguaje menos cerrado y referido, aunque de manera limitada a algunas influencias, y por otro un mayor, menos selectivo y a pesar de ello más importante compromiso con las condiciones del lugar. “Álvaro Siza, Scritti di Architettura”, edit.: Skira, Milán, 1997, Escrito en Mayo de 1979, (publicado antes en “Architecture and Urbanism” nº 123, Diciembre de 1980), pág.:155 (traducción F.P.).

canto Antonio Nobre ³⁵ antes que Siza (Fig.4.7), y éste, después, y junto a la Casa de Té de Boa Nova, le hizo un canto a aquél –su paisano de geografía mas que de nacion, al poeta- sobre el suelo de esa costa desolada. (Monumento a Antonio Nobre de Alvaro Siza³⁶).

El recuerdo deslumbrante de las formas de Leça de Palmeira permanece en la memoria de Siza. Pero hay varios proyectos intermedios en los que la estricta ortodoxia racional-constructiva sigue siendo el criterio a seguir, ahora enriquecido con planteamientos organicistas, aaltianos tal vez, como los ya mencionados de Moledo do Minho. En otros casos las formas se van simplificando en una evolución que implica siempre una mayor abstracción. Sólo la presencia de algunos materiales tradicionales y la disposición de la cubierta como un plano aún inclinado, nos remiten a las figuraciones tradicionales. En esta línea están las casas: Julio Gesta (Fig.4.8) y Ferreira Da Costa en Matosinhos y Alves Santos en Póvoa de Varzim, que junto con las ya descritas de Moledo do Minho, dan por concluida, y sin duda agotada para el arquitecto, la experiencia en torno a las posibilidades de una cubierta que ofrezca la inclinación de sus planos claramente a la percepción. Es un elemento que aparece en ese momento exhausto, inhibitor de otras posibilidades expresivas más sutiles y con referencias más complejas que empiezan a surgir como una necesidad.

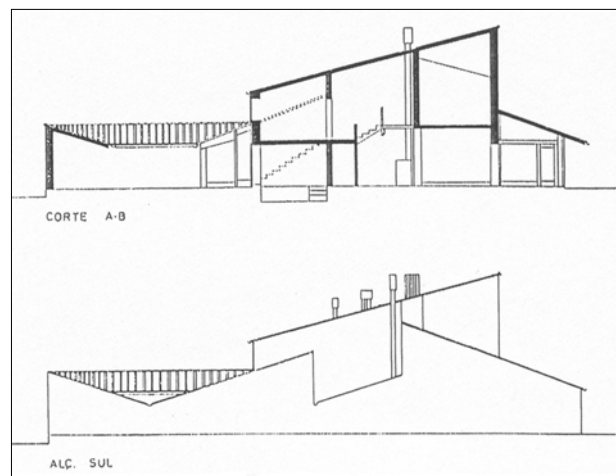


figura 4.8

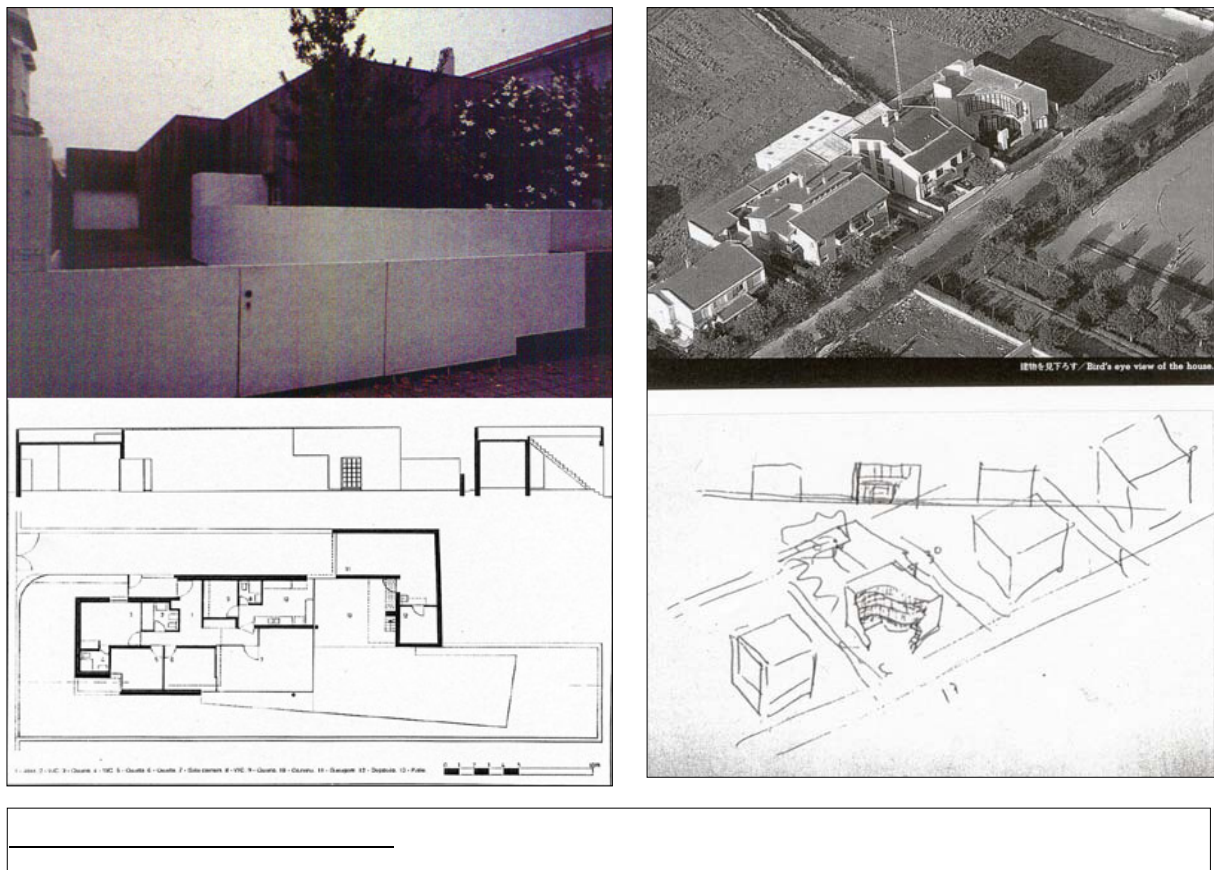
Si ya en 1967 aparece el proyecto de la casa Manuel Magalhaes (Fig.4.9A) con una cubierta

³⁵ Antonio Pereira Nobre (Oporto 1867- Foz do Douro 1900) en 1892 ve la luz en París (con 25 años) su único libro en vida, “No” sobre el que el mismo poeta advierte “...Mais, tende cautela, não vos faça mal.../ Que é o livro máis triste que há em Portugal” es el subtítulo de la edición de Francisco Lyon de Castro. Cantor de Leça y de las costas de Boa Nova, escribió: “O Boa Nova, ermida á beira-mar./ Unica flor, nessa vivalma de areias!/ Na cal, meu nome ainda lá deve estar./ À chuva, ao vento, aos vagalhoes, aos raios!/ Ó altar da Senhora, coberto de luzes!/ Ó poentes da barra, que fazem desmaios.../ Ó Santana ao luar, cheia de cruces!...pág.: 35 de la citada edición de “No”

³⁶ Monumento a Antonio Nobre, Avenida Marginal, Leça de Palmeira. Proyecto y terminación de las obras: 1980. en el monumento hay unos versos del poeta: “farto de estas dores con que o matavam,/ fuisse polo mundo...”). Se han establecido frecuentes y apresuradas comparaciones entre Álvaro Siza y Fernando Pessoa, en el gesto de desprenderse y distanciarse de su propia obra, pero la relación con Antonio Nobre es más directa, empezando por el mismo lugar de nacimiento. Los mismos lugares de la costa portuguesa y el gesto de salir, casi huir de la patria, en vez del volver hacia el interior del país y de sí, de Pessoa.

plana, durante la ejecución de la obra de Oliveira de Azemeis se realiza otro de los proyectos claves en la obra de Siza, la casa Beires³⁷ en Póvoa de Varzim (Fig.4.9B). Si la primera había roto con la cubierta de la iconografía tradicional de la casa la segunda rompe el volumen sólido y cerrado que expresaba, mejor que nada, la vivienda familiar.

Después del 25 de Abril de 1974, tras la Revolución de los Claveles, entrará en el ambiente de activismo social que desemboca en las operaciones de vivienda social de las S.A.A.L.³⁸ y el complejo mecanismo de la participación de los usuarios en la elaboración del proyecto. Los acontecimientos de los meses que siguen al 25 de Abril tienen también su influencia en la marcha de la obra de la sucursal, se cambia al director local del banco, se hacen modificaciones en la distribución del vestíbulo de público y la propiedad interviene en algunos temas de la obra entrando en conflicto con el arquitecto³⁹.



³⁷ Casa Beires, Póvoa de Varzim. Proyecto: 1973, Terminación de la obra: 1976.

³⁸ S.A.A.L. Servicio de Apoyo Ambulatorio Local, después del 25 de Abril de 1974 se crean unas “Brigadas técnicas” destinadas a realizar o asesorar programas de vivienda destinados a paliar las deficientes condiciones del alojamiento. En la zona de São Victor en el centro de Oporto esta Brigada técnica, la componen: Álvaro Siza, Domingos Tavares y Francisco Guedes.

³⁹ Son conflictos sin demasiada trascendencia. Uno de esos episodios es la sustitución de un paño vertical de mármol del vestíbulo en el que el arquitecto había hecho un corte irregular siguiendo una veta de la piedra.

4.1.3 EL ENCARGO

En los primeros meses de 1971 los responsables regionales del Banco Pinto & Sotto Maior se dirigen a Álvaro Siza para proponerle que se ocupe del proyecto de la nueva sucursal de la entidad en Oliveira de Azemeis.

Las condiciones en las que se inicia el proyecto son favorables. Un emplazamiento en el centro de una pequeña ciudad industrial, con el núcleo urbano bastante bien conservado y urbanística y arquitectónicamente protegido⁴⁰. El entorno ambiental es interesante pero no excesivamente coactivo, el arquitecto aun puede decidir sobre que nivel de implicación tendrá este medio en cada uno de los momentos de su proyecto. Los presupuestos de obra de este tipo de establecimientos son elevados, el volumen urbanístico disponible es más que suficiente para el pequeño programa de necesidades de la sucursal. Se puede decir que el tipo de actividad de estos locales es bien conocida por el arquitecto, ya que dos años antes ha trabajado en uno parecido para el proyecto no construido de la banca Borges & Irmão en Vila do Conde.

Hay confianza por parte de la institución bancaria en Álvaro Siza. Algunas de sus obras anteriores son ya conocidas del público (la piscina de Leça de Palmeira), otras han sido divulgadas por revistas portuguesas y extranjeras, hasta 1969 ha tenido una destacada actividad en la Escuela de Arquitectura de Oporto. Pero es cierto también que aparte de algún encargo público (las piscinas) toda su obra anterior es de poca entidad, vivienda unifamiliar casi siempre. Aunque su primer y temprano proyecto es de 1954 (las tres casas de la calle Afonso Henriques, terminadas en 1957), lleva trabajando con cierta regularidad desde 1958 (Casa de Té en la Boa Nova y piscina de Leça de Palmeira), colaborando con otros arquitectos y enseñando construcción en la Escuela de Oporto. Son, en cualquier caso, diez o doce años de actividad profesional meticulosa y centrada en la búsqueda de la forma arquitectónica, a veces de muy poca entidad pero aceptadas y realizadas con rigor, y casi siempre en su entorno más próximo.

⁴⁰ El límite de la zona calificada como “construção a preservar” incluye justo en sus bordes el terreno del emplazamiento de la sucursal del banco, se trata de un perímetro delimitado dentro de la zona de “construção existente”. El documento es el Plano M3B , “Zonamento” , a escala 1/5000 del “Plano Geral de Urbanização da Vila”, aprobado por la Cámara Municipal de Oliveira de Azemeis en Marzo de 1983 y firmado por “CEAPE”.

4.1.4 EL MATERIAL DEL PROCESO DE PROYECTO

En proyecto del Banco de Oliveira de Azemeis, los croquis previos a mano alzada son muy escasos y probablemente muchos se han perdido⁴¹, y los de las mismas características que acompañan a la elaboración en planta pocos (al menos en comparación con el uso que hace de ellos después, por ejemplo en el Museo de Bonaval). La reflexión arquitectónica se acompaña, paso a paso, del dibujo geométrico a lápiz sobre papel vegetal. Este es el procedimiento que sigue Siza en todas sus obras, especialmente para los trazados de planta iniciales, pero en ninguna con la complejidad e intensidad con que lo hace en esta. Y no dudamos en añadir también -y ésta es una de las razones del presente trabajo- que en el mencionado dibujo a lápiz se contiene, o mejor se puede desvelar, la presencia de un proceso lineal de toma de decisiones en el que, dejando al margen algunas incidencias secundarias, se puede identificar un proceso de proyecto. Esta circunstancia, aún reconociendo el carácter excepcional de esta obra, nos acerca al conocimiento de los mecanismos con los que Siza organiza los pensamientos y los trabajos en sus proyectos. Debemos aceptar que en otros momentos no se darán exactamente las mismas circunstancias y que el transcurso real de los trabajos y del pensamiento no es exactamente lineal como aquí se describe en un intento de establecer un proceso lógico de reflexión completo.

El material de trabajo producido directamente por Álvaro Siza de que se dispone sobre esta obra, serán en primer lugar, los planos (plantas, alzados y secciones) del edificio, que han sido repetidamente publicados⁴². Pero en este caso hay también un documento excepcional, un croquis a lápiz negro y color sobre papel vegetal exhibido en algunas de las exposiciones sobre la obra de este arquitecto⁴³ que consideramos extraordinariamente valioso para nuestra búsqueda, ya que permite mejor que ningún otro documento observar y obtener información sobre el itinerario de reflexión seguido⁴⁴ (Fig.4.10).

⁴¹ Álvaro Siza empieza a conservar y clasificar de manera sistemática en cuadernos, los dibujos y anotaciones del inicio de los proyectos, al empezar los trabajos del barrio de A Malagueira de Évora, en Mayo de 1977.

⁴² Ver bibliografía específica en los anexos documentales. Por primera vez se publica en "Arquitecturas bis" nº 12 Marzo de 1976.

⁴³ Catálogo de la Exposición realizada en el MOPU, Octubre- Diciembre, 1990, p.29.

⁴⁴ En la exposición: "Portugal, Arquitectura do Século XX", Marzo-Abril 1998, en la Sala de Exposiciones de la Arquería de los Nuevos Ministerios de Madrid, organizada por el Ministerio de Fomento y el Instituto da Arte Contemporânea do Ministerio de Cultura de Portugal, producida por Portugal-Frankfurt 97, SA. Comisaria: Ana Tostoes, se exponen dos dibujos originales de croquis a mano alzada del interior del local del banco inéditos hasta este momento. En "Álvaro Siza, Obras y Proyectos 1954- 1992" , edit. Jose Paulo Santos, Barcelona, 1993, en la pág. 103 se publica otro de los escasos croquis a mano alzada sobre este proyecto que son conocidos (fig. 4.10 de este texto). En "Álvaro Siza, Obra completa" de Kenneth Frampton, ed.: Gustavo Gili, Barcelona 2000, en la página

Existen también fotos de dos maquetas⁴⁵ que describen alternativas de proyecto (no desarrolladas), que se comentan más adelante, muy parecidas a la solución finalmente retenida. A partir de una de estas maquetas se han elaborado los planos de planta correspondientes. Se han utilizado para ello las fotos y los datos del solar de que disponemos.

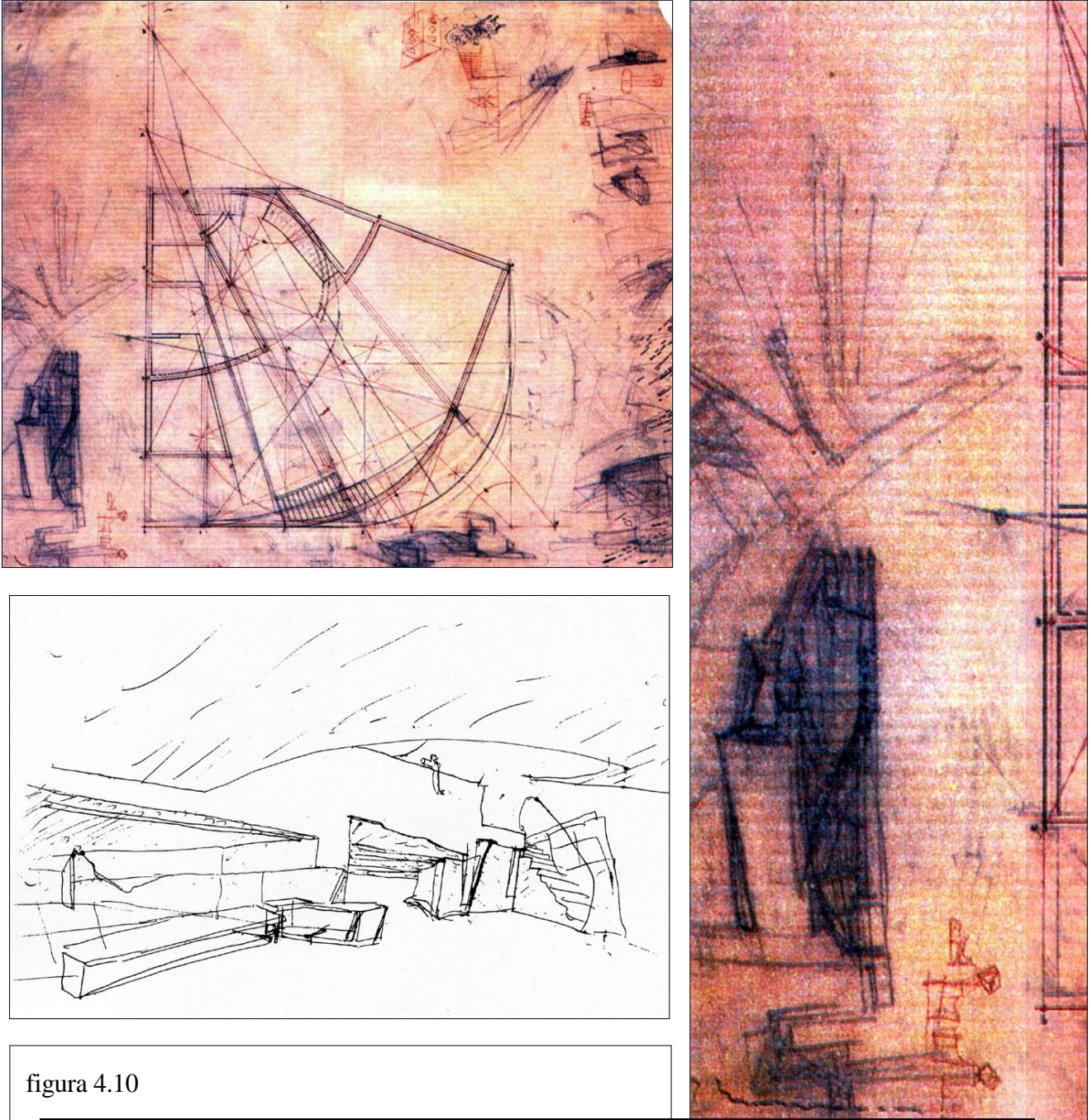


figura 4.10

136, publicada recientemente aparece una serie muy completa e interesante de croquis mano alzada del proyecto del banco.

⁴⁵ La de porexpán publicada en la página 56 de “Architecture d’Aujourd’hui” n° 185, París, Junio 1976, y la de cartón y poliéster en “A+U” 80/12, Diciembre de 1980, Tokio.

4.2 EL LUGAR

Un elemento clave para seguir la obra de Siza será entender su voluntad de disponer de datos precisos del entorno para empezar el proyecto. A lo largo del proceso buscará que de manera más o menos clara según las circunstancias del lugar, el objeto creado, pase a formar parte activa de ese entorno. Vamos a analizar en primer lugar Oliveira de Azemeis, la pequeña ciudad donde se sitúa el edificio.

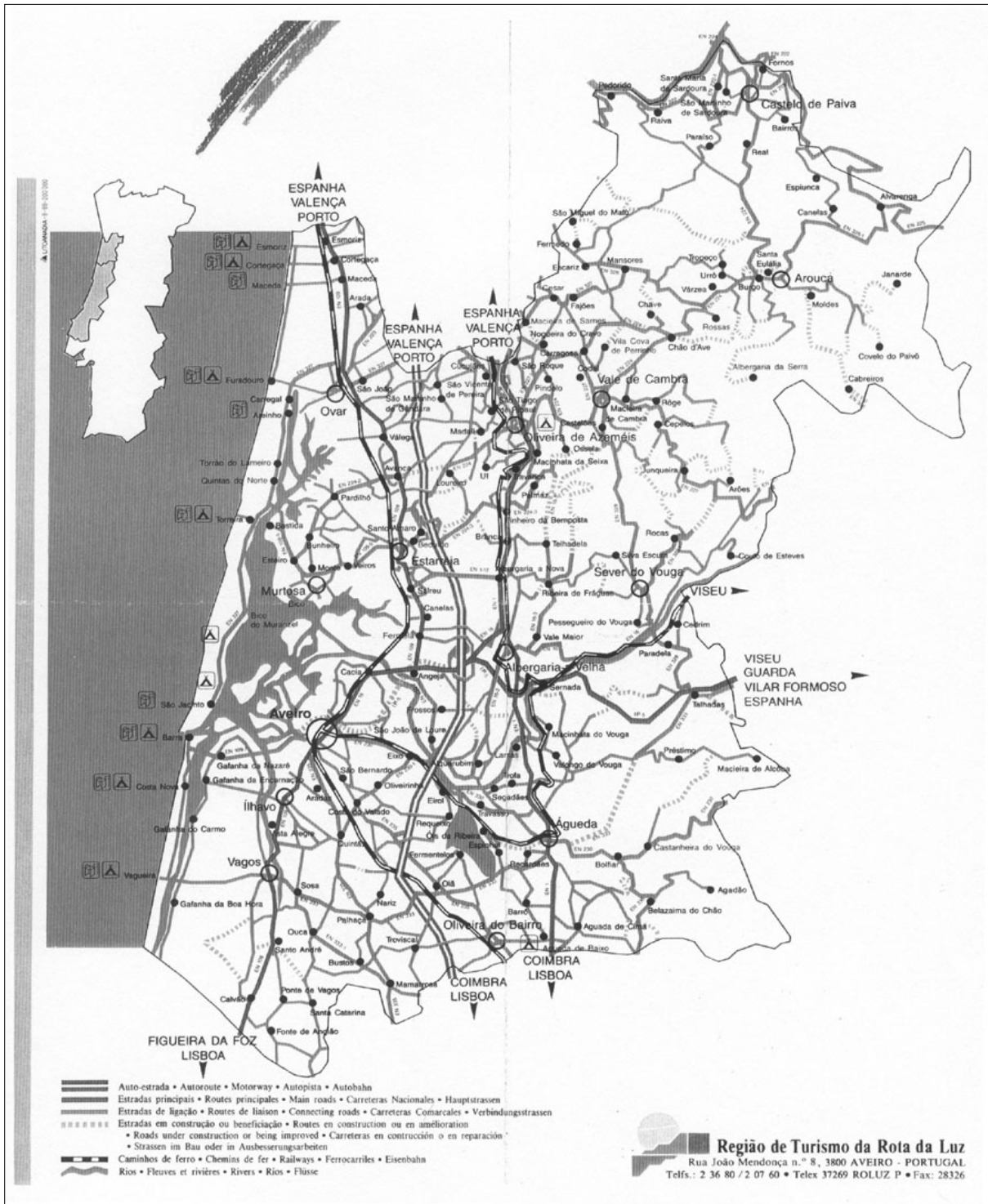
4.2.1 LA CIUDAD Y SU HISTORIA (figs.4.11, 4.12, 4.13, y 4.14)

Diecinueve parroquias, cuatro villas y una ciudad forman el actual Municipio, con 67.000 habitantes y 163 km².

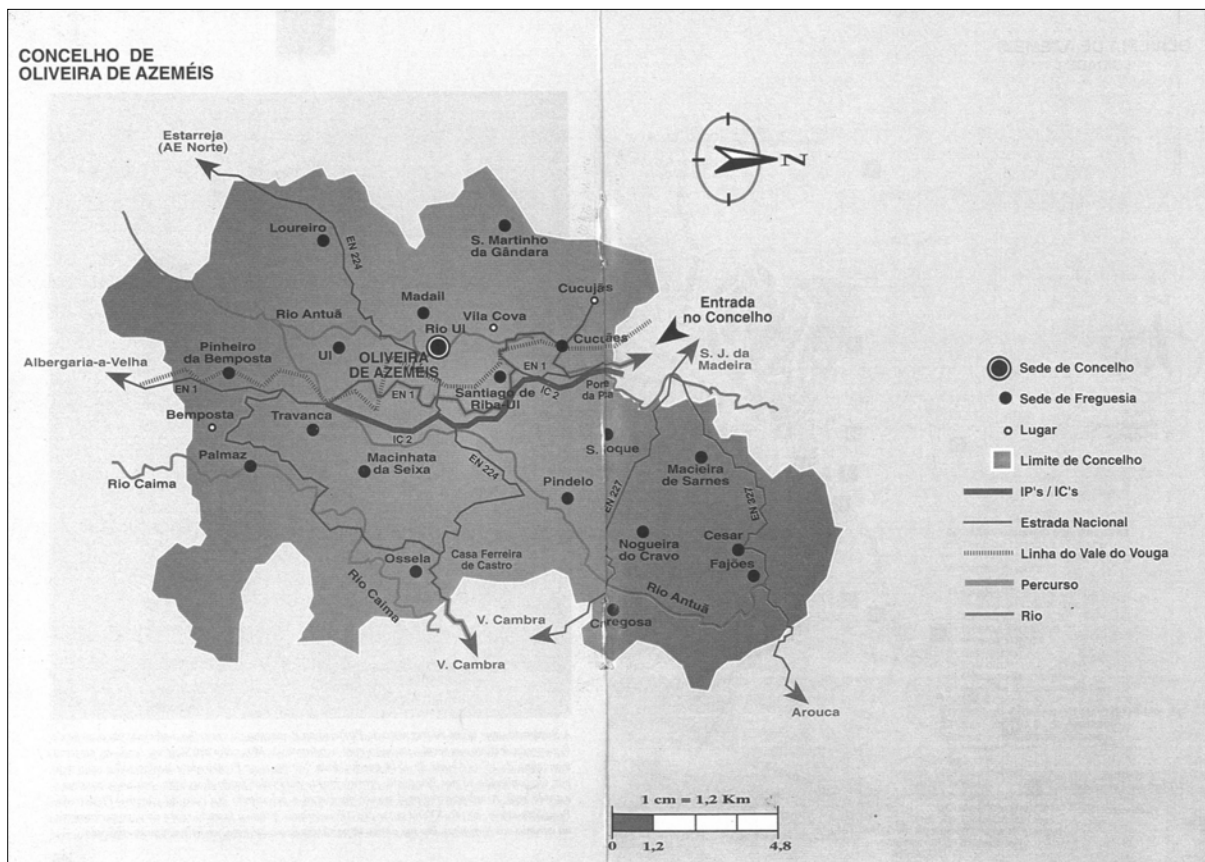
Oliveira de Azemeis se convierte en Villa y sede del concello del mismo nombre en 1799, desde 1514 tiene beneficios forales y en 1984 se convierte en ciudad. Los primeros datos escritos que existen sobre ella son una mención de la Villa y de su Iglesia en un documento de donación del Rey Ordoño II de León y Castilla al Obispo D. Gomado en el año 922⁴⁶.

El Municipio se asienta sobre un territorio ondulado con una altitud media aproximada de 220 m y a una distancia de unos 20 Km. de la línea de la costa Atlántica. El eje de comunicaciones más antiguo e importante de Portugal, la carretera que une el Norte con el Sur, pasa por el centro mismo del Municipio y de la ciudad. Es primero una importante vía Romana y después se convierte en la Carretera Nacional Uno (EN 1). Sufre muchas modificaciones con las múltiples variantes y circunvalaciones que imponen los cambios en el tráfico. Sólo la posterior realización de la Autopista (A-1) por la zona más llana próxima a la costa, ha desplazado el flujo de comunicaciones Norte-Sur fuera del Municipio. Una línea de ferrocarril, de trazado igualmente Norte-Sur, la del Vale do Vouga pasa también por la ciudad, aunque la línea principal Oporto-Lisboa transcurre más al Oeste, también por las zonas llanas próximas a la costa.

⁴⁶ De las publicaciones de divulgación histórica y turística de la zona: "Terra de Santa María" y "Rota da Luz, Costa de Prata, Oliveira de Azemeis" publicadas por la asociación de Municipios de las Terras de Santa María. Edit. Rui Cunha Fotografia e Audiovisuais, 1994.



El territorio de Oliveira de Azemeis se sitúa al Sur del Duero y fuera ya de la amplia cuenca de este río. La Ciudad se asienta sobre una plataforma con una pequeña caída hacia el Sur y que termina con fuertes desniveles hacia el Este y el Oeste, en estas direcciones los límites son las fuertes pendientes de las cuencas, muy próximas, de los ríos Insua y Antua respectivamente. En una distancia recta de tres kilómetros perpendiculares al eje Norte-Sur por la plaza del Ayuntamiento los desniveles de esta plataforma son de 100 m con respecto al río Insua y de 110 m con respecto al Antua.







4.2.2 LA ESTRUCTURA URBANA (figs.4.15, 4.16, 4.17, y 4.18)

La estructura urbana de Oliveira de Azemeis tiene una singularidad inicial, la presencia de dos vías principales paralelas que recorren la totalidad del casco urbano en una dirección que está orientada casi exactamente con la Norte-Sur coincidiendo con la cresta orográfica que hemos descrito. Esta situación es clave para entender los orígenes del asentamiento y nos explica, al menos en parte, su historia urbanística.

La singularidad consiste sobre todo en que esas vías sean dos y con un papel urbano aparentemente semejante. Hasta tal punto, que la actual ordenación de tráfico las ha convertido en vías de una sola dirección de vehículos y sentidos opuestos, es decir, una Norte-Sur y otra Sur-Norte. Son dos vías que no han nacido en el mismo momento histórico y llegan a soportar papeles semejantes en cuanto a cargas de tráfico y de organización de flujo de vehículos. Las dos vías constituyen una unidad estructural en la red arterial de la ciudad, actuando de manera complementaria, reforzando los significados y facilitando la percepción del orden urbano de Oliveira de Azemeis.

Históricamente las cosas son muy distintas. Aparece mucho antes la situada mas a poniente; su origen esta en una importante vía romana. Es la situada en la cota más alta y más al Oeste; tiene un trazado sinuoso que va adaptándose a los pequeños accidentes orográficos, senderos y caminos transversales que llegan a ella, recogiendo además las incidencias edificatorias y urbanas que van surgiendo en la historia de Oliveira de Azemeis: la Iglesia Matriz de San Miguel (Siglo XVIII), la Casa Sequeira Monterroso, el Pazo do Concello (1844), la Casa de los Corte-Real, de los Reis Vasconcelos (también llamada la casa do Cruceiro, del XVII), un poco más adelante el Museo Regional y otras muchas edificaciones nobles de diversos períodos. Al lado de nuestro emplazamiento, están casi todas las instituciones, plazas publicas, parques con árboles de gran porte, etc.

Este primer trazado a su paso por el casco urbano (la calle de Bento Carqueija y su continuación

hacia el Sur: la calle de Antonio Alegría) coincide con la vía militar Romana que va de Conimbriga (Condeixa a Velha, Coimbra) a Cale (Vila Nova de Gaia, Oporto) y que hasta fecha muy reciente ha sido la carretera nacional más importante del país, el eje Norte-Sur, Lisboa-Oporto, la E.N. I, (una primera alternativa es una circunvalación que pasa al Este del centro de la ciudad, como a un kilómetro, y la segunda y definitiva es la autopista que pasa más al Oeste, lejos del casco).



La segunda vía está un poco más al Este y se sitúa en una cota un poco más baja, unos cuatro metros. Es completamente recta, con un planteamiento inicial de circunvalación próxima para resolver los problemas inmediatos tráfico de la anterior. El efecto real en la estructura urbana de la ciudad ha sido el de un elemental “ensanche”. Al ser una vía totalmente central y urbana ha permitido la instalación de programas actuales de vivienda y equipamientos de cierta importancia (Palacio de Justicia, Estación de Autobuses, etc.) en el mismo centro de la ciudad y con un limitado impacto sobre la trama histórica y el paisaje al estar en una cota más baja y abrirse sobre una zona de huertas y jardines que se encontraba libre de edificaciones de interés. Posteriormente, una nueva calle -paralela también a las anteriores y lógicamente a una cota mas baja que la primera- situada esta vez al Oeste, prosigue esta elemental y eficaz técnica de ampliación del tejido urbano por desdoblamiento de las vías urbanas existentes. Todo ello según lo previsto en el “Plano Geral de Urbanização da Vila” de Marzo de 1983 (Fig. 4.15).





Entre estas dos vías y sobre un itinerario peatonal transversal (que salva los cuatro metros de desnivel) situado en el centro de su recorrido urbano, se sitúa el edificio que vamos a estudiar.

De esta manera son las cosas en el lugar y ésta es una de las circunstancias claves para producir una arquitectura singular con significados relevantes para una colectividad: una excepcional y asumida posición urbana. Esta situación de hecho, tan estimulante para la manera de trabajar de Siza, va al encuentro de unas búsquedas formales totalmente innovadoras, que proceden de las circunstancias biográficas y profesionales del arquitecto y que coinciden con la actitud del Banco al buscar, o al menos aceptar, que la proyección de su imagen llegue a través de un edificio.

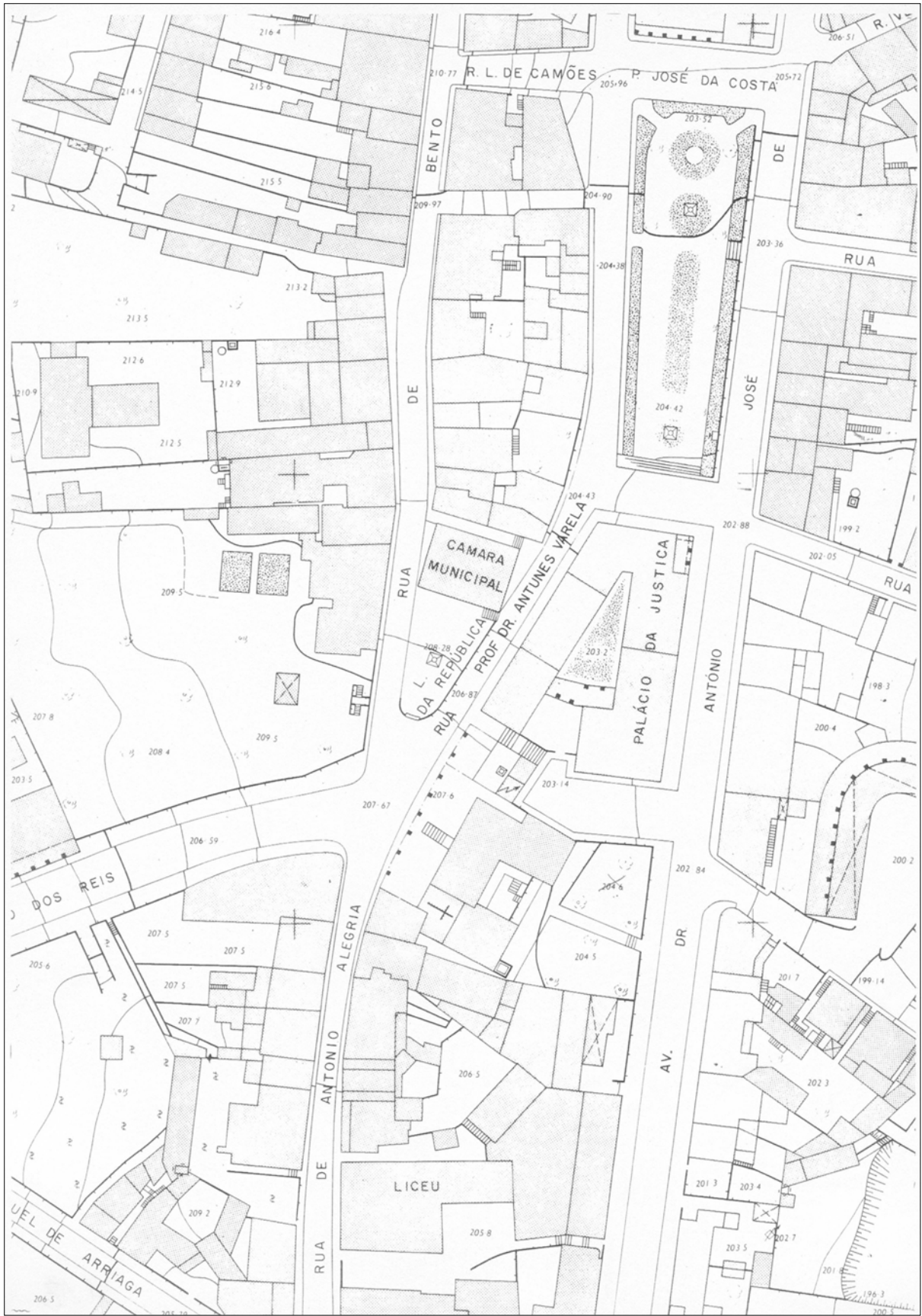
En la biografía de Siza se venían produciendo una serie de acontecimientos significativos⁴⁷, que suponen continuos avances en su manera de trabajar, que conocemos a través de la obra proyectada y construida hasta ese momento, gran parte de esta experiencia se concentra y decanta en el proyecto de Oliveira de Azemeis⁴⁸ y da lugar -a nuestra manera de entender- a un importante salto cualitativo en la trayectoria de Siza a partir de este proyecto.

Se reúnen en este lugar una serie de condicionantes de interés. En primer lugar está el hecho de ser una zona urbanísticamente protegida (“Zona de construção a preservar”), este tratamiento urbanístico ha hecho que se mantenga con bajas alturas y permitido que se produzca la sustitución de algunos edificios y la prudente construcción en algunas huertas y jardines, manteniéndose una densidad relativamente baja.

Otra circunstancia favorable es la posibilidad económica que tiene un banco de elegir los mejores emplazamientos existentes para un local que lo tiene que representar en una ciudad, y no sólo desde el punto de vista comercial. Se acepta, además, un bajo volumen edificado y la singularización y simbolización del programa que el proyectista propone. El acto edificatorio -se convierte de esta manera- en una operación llena de responsabilidades arquitectónicas y urbanas. El terreno del proyecto de Siza se sitúa en la esquina que conforman el camino peatonal que viene del Largo da República a través de unas escaleras y la vía recta -la segunda de las dos mencionadas vías estructurales- la Avenida Antonio José de Almeida. Este itinerario transversal sigue descendiendo hacia el Este. La centralidad del emplazamiento queda fuera de toda duda al apoyarse directamente en la más eficaz de las dos calles desde el punto de vista del tráfico rodado.

⁴⁷ La obra inmediatamente anterior de Álvaro Siza se analiza en el epígrafe 4.1.2.

⁴⁸ “...la posibilidad de concretar experiencias anteriores...” afirma el propio arquitecto.



Esta vía transversal se inicia en el más importante nudo de comunicaciones de la antigua red, la confluencia de las calles Antonio Alegría, Antunes Varela (rúa Emigrante), Bento Carqueija y Albino dos Reis, que señalan su encuentro con la formación del Largo da República que se cierra por su lado norte con el edificio de la Cámara Municipal. A continuación esta vía salva un desnivel de unos 4 m. (cota 206,879 a 203,14) y se dirige hacia el Este atravesando la calle Antonio José de Almeida, y sigue descendiendo junto a la estación de autobuses por la calle Manuel Alves Soares.

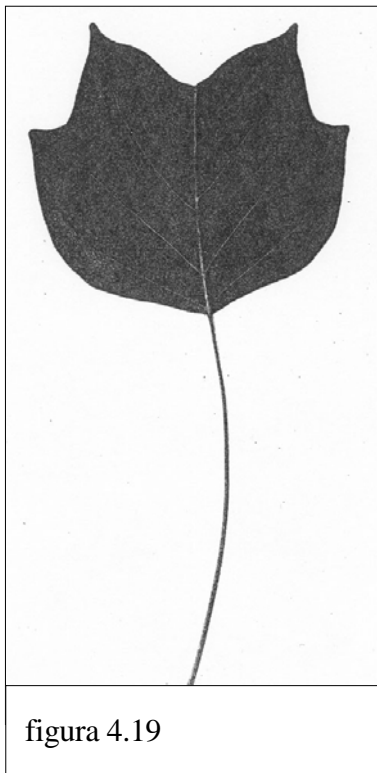
El uso anterior del terreno sobre el que se asienta el banco era el de las plantaciones propias de una zona ajardinada, ya que formaba parte de la huerta del palacio de los Corte-Real (y antes Reis Vasconcelos) con fachada al Largo da República.

La consolidación arquitectónica y urbana de la zona antigua situada al Oeste del emplazamiento del proyecto, que estamos describiendo, es característica de un casco que históricamente ha tenido un desarrollo marcado por la linealidad de un recorrido y que ha ido tomando su forma, asumiendo los acontecimientos orográficos y canalizando la circulación rodada en rápido aumento en los últimos años. Al Norte el encuentro en ángulo agudo de dos calles da lugar a un asentamiento triangular en el que el edificio rectangular de la Cámara Municipal ocupa el espacio más ancho, siendo su fachada perpendicular a la bisectriz del ángulo que forman las dos calles que se encuentran. Este edificio y el espacio público anterior que preside resuelven también el problema añadido que supone el desnivel entre ambas calles y las paredes residuales de las casas que continúan las calles hacia el Norte.

El lado Sur se conforma a su vez de una manera igualmente autónoma en cuanto al mecanismo compositivo de la planta (que solo atiende al edificio que la preside). Pero los criterios son distintos. Frente al punto de unión de los ejes de todas las calles que confluyen, se sitúa el centro de la fachada del Palacio de los Corte-Real y su prominente y singular escalera exterior de acceso. Este edificio queda además retranqueado de la alineación principal en todo el ancho que va desde la capilla del Palacio hasta la plataforma situada al Norte. Desde esta se percibe e inicia el descenso hacia la zona que nos ocupa (emplazamiento del banco) en dirección Este. Esta plataforma ajardinada y construida en piedra está presidida por un árbol de gran porte⁴⁹ (fig. 4.19), cuya copa la cubre en su totalidad, dominando y cerrando la transición entre los dos

⁴⁹ Se trata de un "Liriodendron tulipifera" también llamado Tulipero de Virginia, probablemente alguna de sus variedades: fastigiata, obtusifolia, o aureo-marginata, es originario de los Estados Unidos.

espacios. El paso de uno a otro se hace por debajo de las frondosa ramas del árbol. La visión del



edificio construido por Álvaro Siza desde el Este (en el comienzo de la calle Manuel Alves Soares, junto a la estación de autobuses) tiene siempre este magnifico árbol como fondo. El límite Oeste del Largo da República es una parcela de parque o jardín sobreelevada dos metros sobre la zona pública, cerrada por un buen muro de piedra con puerta de acceso y que permite prolongar el tiempo de luz de poniente sobre este espacio cívico. Detrás de este límite hay un gran espacio vacío sin un uso definido todavía y utilizado como aparcamiento.

La zona situada al Este, en esta específica sección transversal de la ciudad de Oliveira de Azemeis que estamos

describiendo, es característica de una zona de renovación urbana en la periferia. La calle de nuevo trazado (Antonio José de Almeida) convulsiona el parcelario y en este punto corta un antiguo sendero que en fuerte pendiente desciende desde la plaza de la cámara Municipal: éste es el punto en el que se establecerá la sucursal de la Banca Pinto & Sotto Maior con el proyecto de Siza.

En el lado Norte de este sendero, y frente al banco, está el Palacio de Justicia y a continuación un espacio libre, la plaza José da Costa, con forma de ancho bulevar arbolado construido sobre el residuo urbanístico que se produce en las operaciones de apertura de la nueva vía (Antonio Jose de Almeida) al cortar ésta a la rua do Emigrante (Nunes Varela es la denominación actual) y su prolongación hacia el Este en dirección ascendente (al otro lado de la plaza en diagonal) que es la rúa Velha de Santo Antonio.

Este gran parque-bulevar se cierra al Norte por un buen edificio racionalista, mal conservado, la actual Oficina de Turismo. Detrás se encuentra el Mercado Municipal. La fachada Oeste de estos edificios se abre a un gran espacio libre en fuerte pendiente que sube hasta encontrarse en su cota mas alta con la calle de Bento Carqueija, antigua Vía Romana, que más adelante se curva bruscamente en dirección al Este completando el límite Norte del espacio abierto. Al Oeste y al otro lado de la calle, esta gran plaza, se prolonga en el atrio y la Iglesia Matriz de la ciudad. La

calle Luis de Camoes (que asciende de José da Costa a Bento Carqueija) es el límite Sur del descrito espacio abierto.

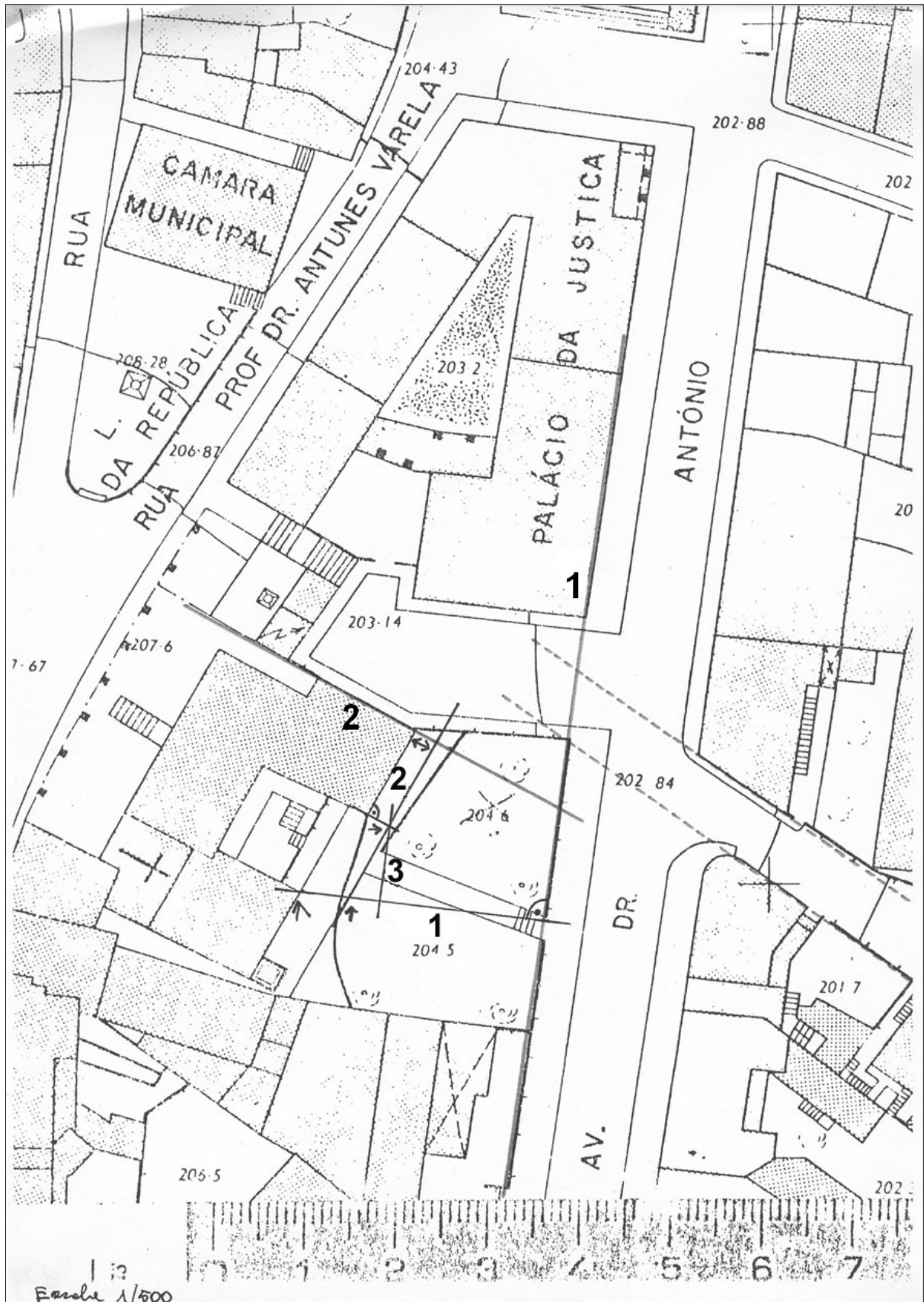
En todas estas operaciones se produce una ruptura de los viejos trazados que es hábilmente aprovechada para conseguir suelo para espacios públicos y equipamientos en la zona central de la ciudad.

Estas intervenciones de composición urbanística sobre el tejido de Oliveira de Azemeis a lo largo de la Historia no son muy distantes de las que se realizan en el proceso de proyecto del Banco Pinto e Sotto Maior y quizá no sean tampoco ajenas a una sólida cultura arquitectónica y urbana enraizadas socialmente que existe en las pequeñas localidades de esta zona del Norte de Portugal.

4.2.3 LOS LÍMITES DEL TERRENO (fig. 4.20)

En el comienzo de los trabajos de proyecto de Siza, se aceptan las alineaciones de las calles que delimitan el terreno, pero ésta sería una decisión rutinaria (una imposición legal) sino fuera por el papel generador que el arquitecto va a conceder a estos trazados y a los de ellos derivados mediante construcciones geométricas. Con una intención semejante se recogen las líneas generadas por los límites interiores de la parcela, que se describen más adelante. Estos límites son el resultado de la segregación del resto de huerta del palacio de Corte-Real y su acceso posterior.

Un tercer criterio (además de las alineaciones interiores y exteriores mencionadas) lo aporta la figura de sector circular con centro en el ángulo agudo más interior y límite curvo que abarca las dos alineaciones exteriores. Se reconvierte así el trapecio, que es la forma geométrica del solar, en una figura que empieza a cualificarse con los atributos urbanos del entorno.



4.3 EL PROGRAMA (figs. 4.21 y 4.22)

Al acometer este proyecto el arquitecto reconoce que se encuentra, quizás por primera vez con tanta claridad, con unas enormes posibilidades tanto para la organización del programa con libertad como de disponibilidad de recursos económicos. Se acepta el programa de manera casi literal y se recogen del mismo algunos datos, aparentemente anecdóticos, que orientan la composición en planta desde el principio.

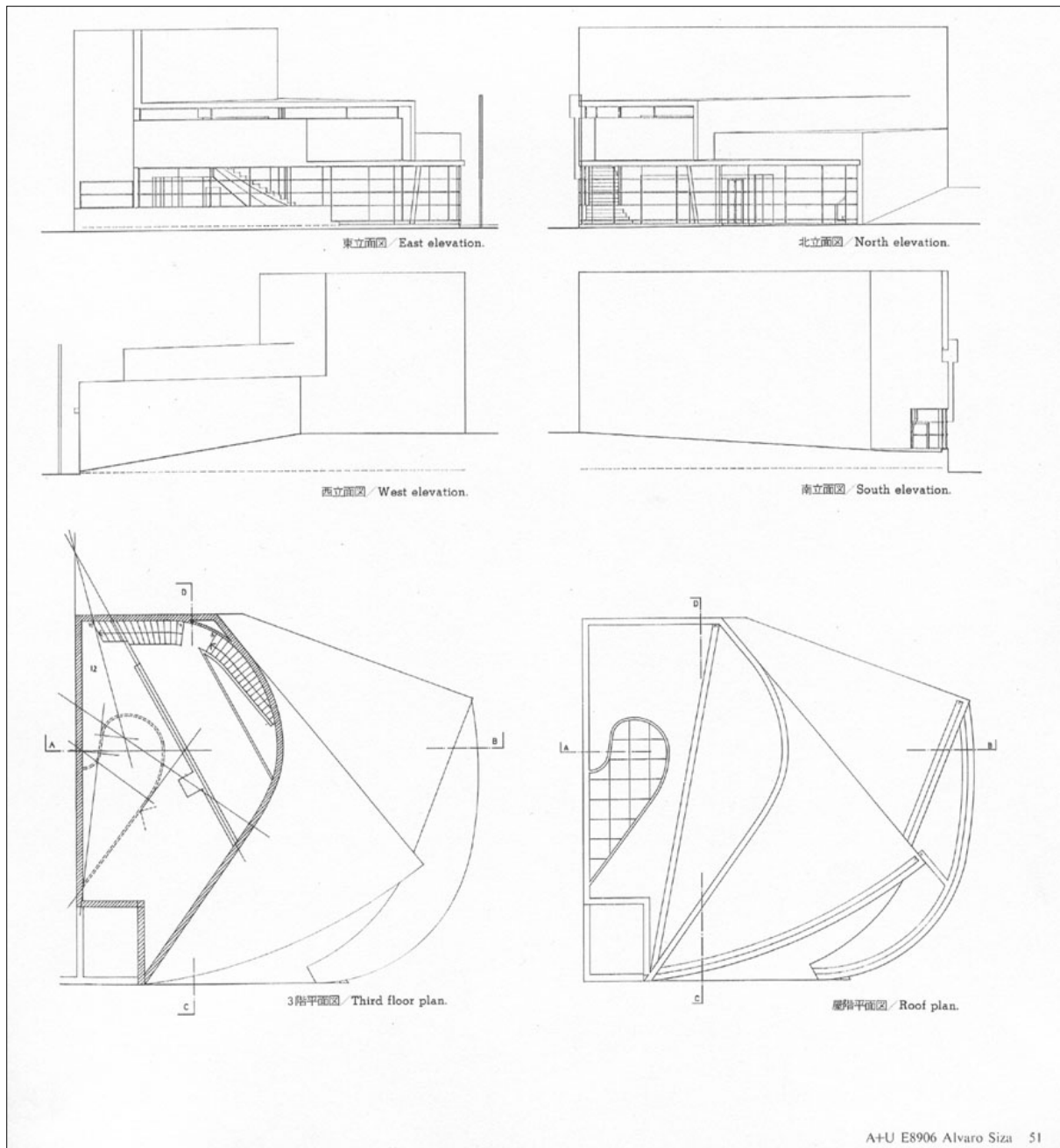
Un buen ejemplo es la posición que adopta la cámara acorazada de la sucursal en el lugar más alejado de la línea de fachada en la diagonal principal, aparentemente, por requerimientos programáticos. Siza lo convierte también en el punto desde el que se organiza buena parte de la geometría del conjunto, generando desde su entorno (tomando el centro en esa zona), casi todas las líneas curvas que conforman los volúmenes más significativos al exterior.

Se incorpora así una dimensión simbólica complementaria, ya que los trabajos de dibujo posteriores parecen insistir en esa utilización de este punto como centro de las principales líneas circulares que van conformando la esquina en los diferentes niveles. De este modo los datos del programa acompañan y responden a una necesidad de la construcción geométrica.

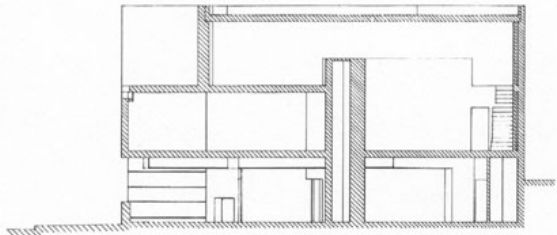
Hay una separación y jerarquización de espacios que constituyen una peculiar aplicación de las clasificaciones que hace Kahn⁵⁰ sin las pronunciadas consecuencias formales que tienen en su arquitectura al convertirse en un gesto estilístico. Siza concentra en el fondo del local los espacios de servicio, perfectamente delimitados por una curva con centro en el vértice posterior, pero con una operación de consecuencias expresivas y perceptibles que sólo se entiende desde la planta. Los espacios principales, servidos, se sitúan en la parte exterior del sector circular al que puede asimilar el solar.

Otra exigencia del programa es la necesidad de disponer de unos locales en relación directa con la entrada, sin perturbar el funcionamiento cotidiano de la sucursal, en los que se realizan operaciones de crédito muy frecuentes en las sucursales de esta zona y que atañen a la actividad agropecuaria. Estos locales se instalan en la entreplanta superior, con acceso directo desde la entrada por una escalera colocada en la línea de fachada. Contra la línea de fachada acristalada no sólo se sitúa la zona de actividad del público, sino que se potencia la transparencia y la circularidad con este movimiento de entrada y salida de la sucursal. La fachada en curva y el itinerario tangencial y periférico de entrada se mezclan dejando en evidencia su intensa relación

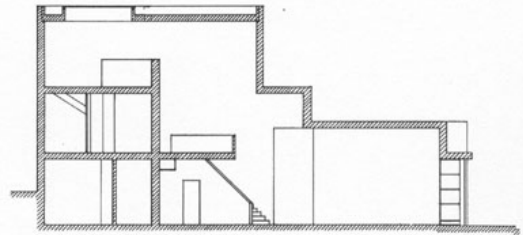
con el espacio público exterior, aludiendo de nuevo a esa voluntad de continuidad del edificio con el entorno, que es el argumento principal del proyecto.



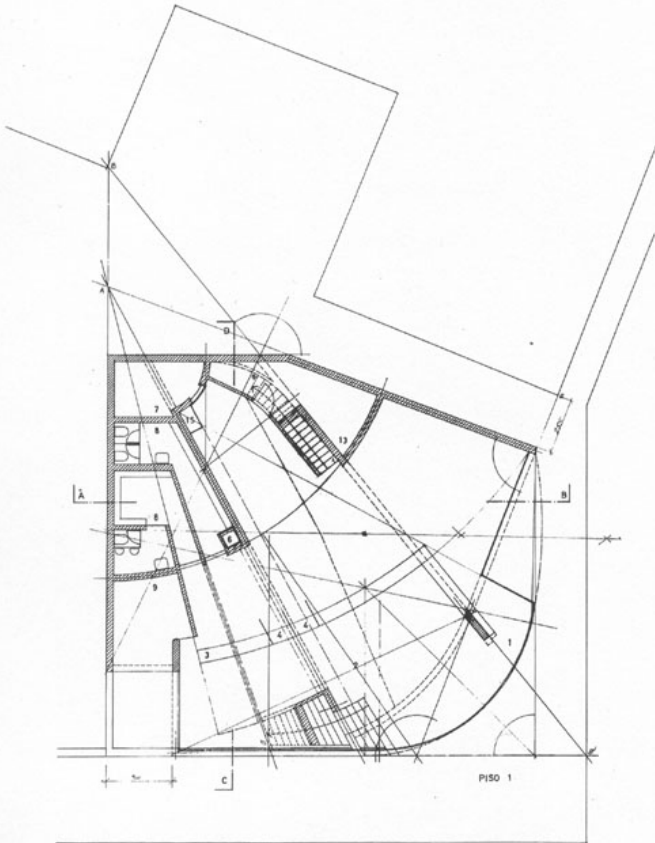
⁵⁰ Los denomina espacios sirvientes y servidos, se describe en “Forma y Diseño”, Louis I. Kahn, 1901-1974.



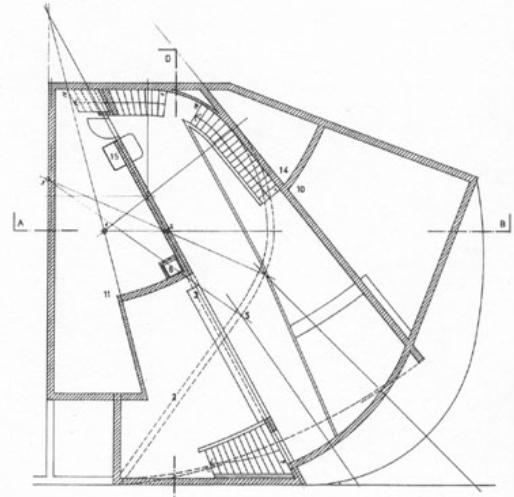
東西剖面圖 / East-west section.



南北剖面圖 / North-south section.



1 樓平面圖 / First floor plan.

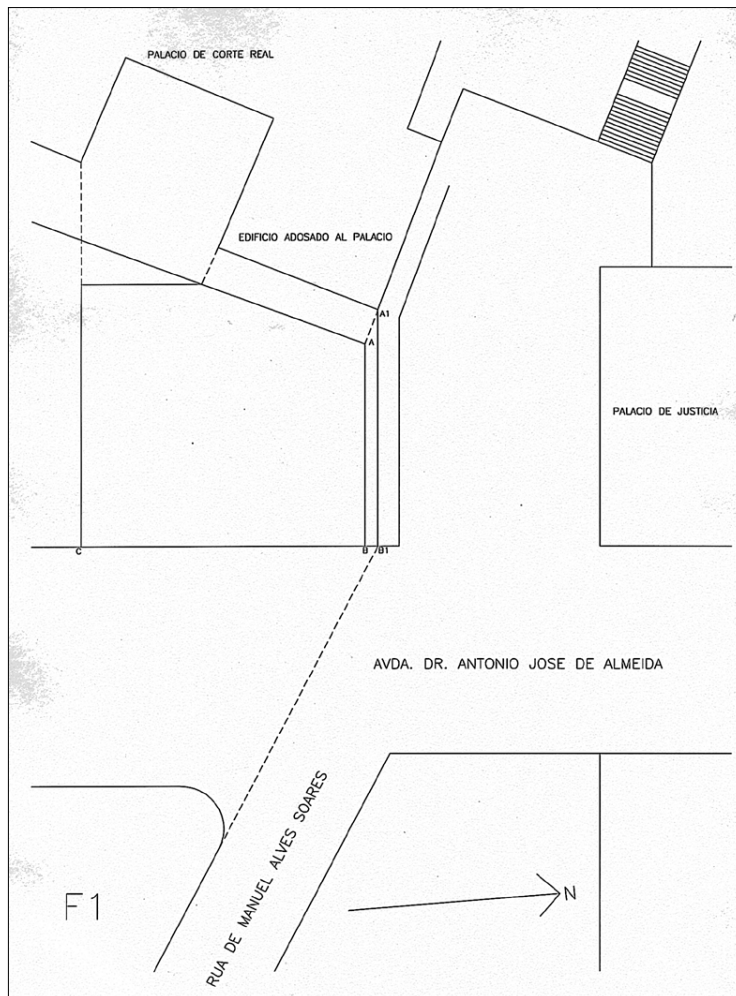


2 樓平面圖 / Second floor plan.

4.4 EL PROCESO DE PROYECTO, EL DIBUJO

El proceso a través del cual se van tomando las decisiones que conducen a que se construya un edificio no es nunca un itinerario lineal y único. Analizarlo y describirlo nos obliga a simplificarlo y situarlo en una secuencia de decisiones encadenadas que van avanzando apoyándose en el dibujo. La intención es la de ir conociendo cada vez con mayor precisión los mecanismos con los que Álvaro Siza proyecta.

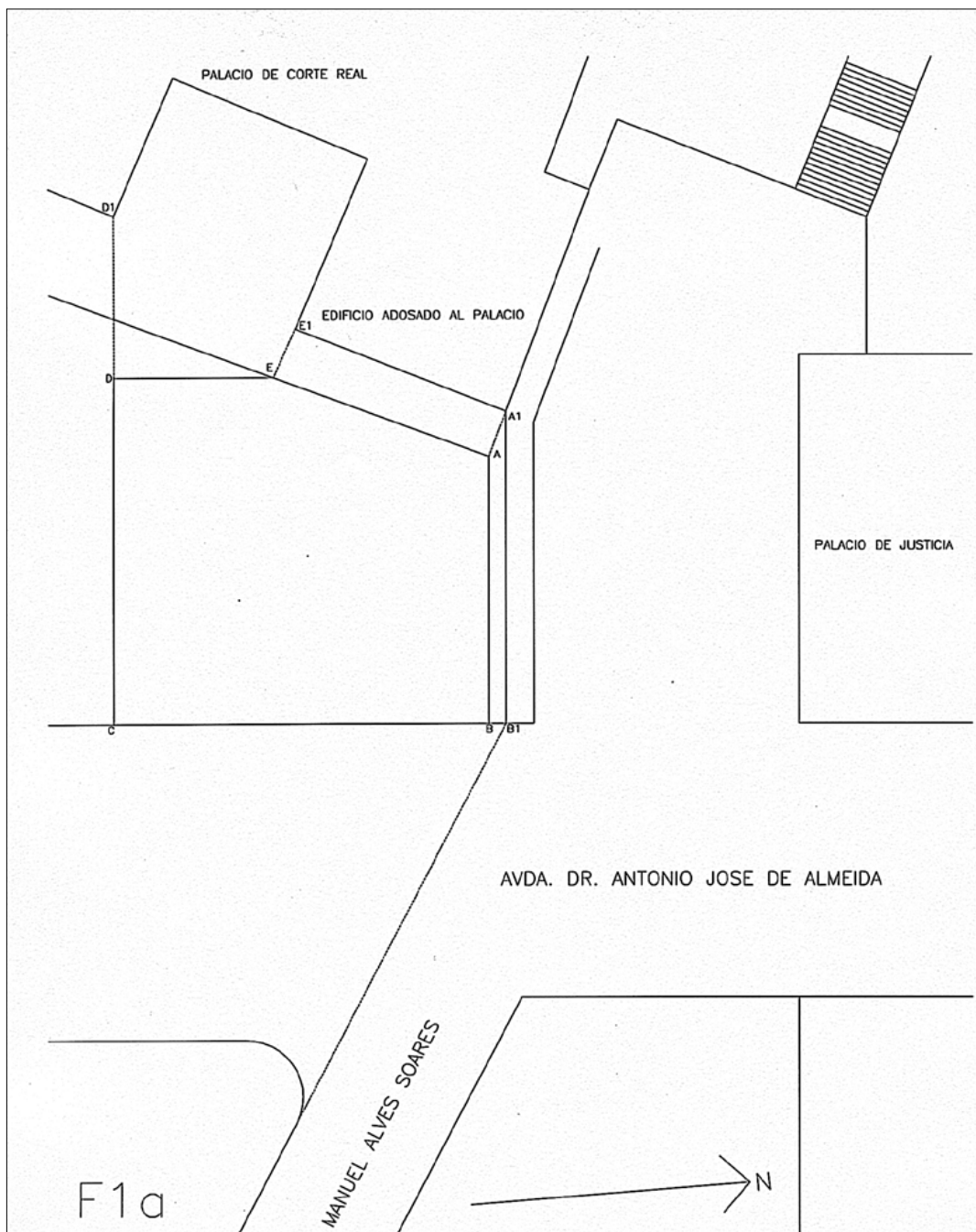
El primer paso, el proyecto, es un documento constructivo que, aunque no es todavía una arquitectura, establece un marco que permite acceder a las operaciones de construcción y organizarlas. A este documento se acompañan después todas las instrucciones, verbales, escritas, dibujadas, etc. que continúan las tareas de proyecto junto con las de edificación hasta el final. Sólo entonces se termina el proyecto, cuando el edificio empieza a existir.



4.4.1 EL INICIO, EL ENTORNO URBANO

Los límites del solar (f.1) se establecen al segregar esta parcela de la huerta del Palacio de Corte-Real, que ya había sufrido otra amputación al trazarse la nueva calle de Antonio José de Almeida. Estos límites se trazan tomando claramente como referencia aristas, fachadas y alineaciones de los edificios del conjunto del viejo Pazo, en una actitud contextualista que parece indicar una intervención de Siza ya en esta segregación (que no hemos podido comprobar). Con el trazado y apertura de la nueva calle quedan

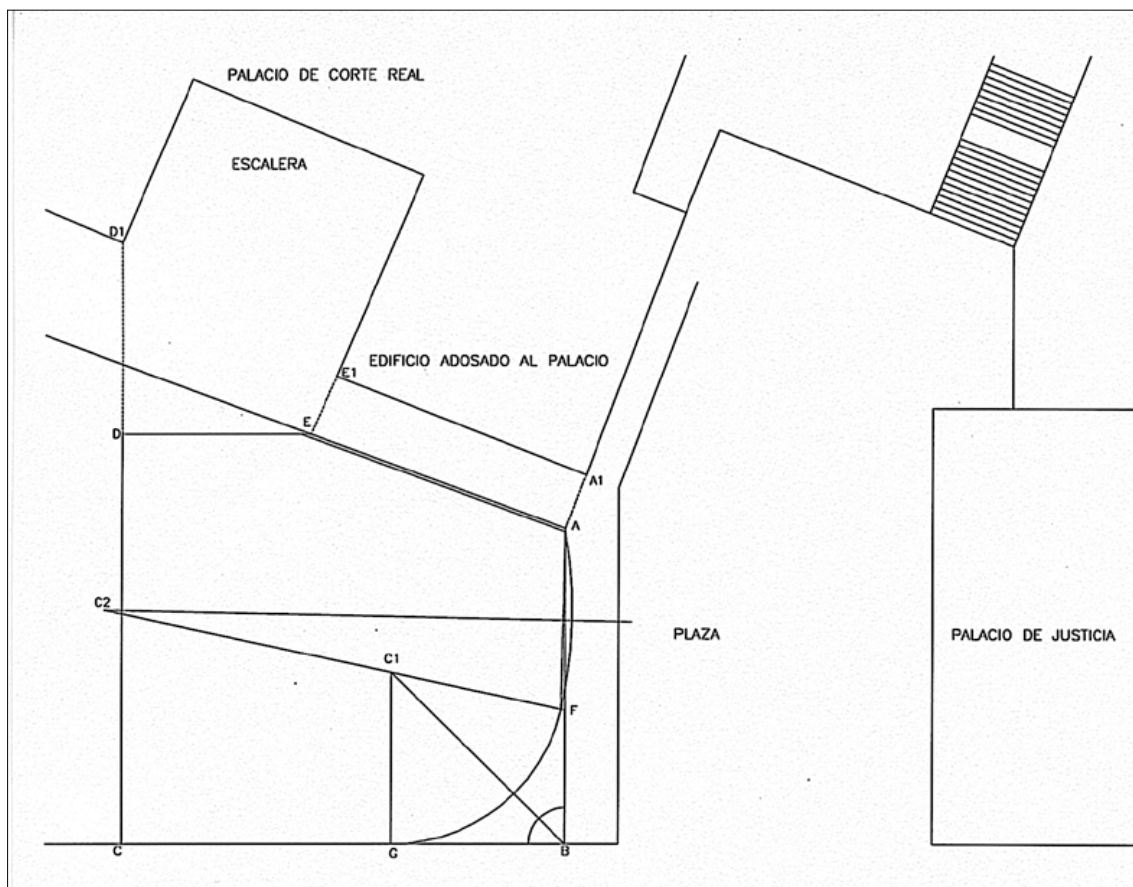
definidos los límites Norte (A1 B1) y Este (B1 C) del terreno, el segundo es la alineación de la calle A. J. de Almeida y el primero una línea que desde la esquina de la edificación de nueva planta adosada al Palacio (A1) llega al punto de encuentro de la anterior (A. J. Almeida) con la prolongación de la alineación izquierda de la calle que asciende desde el Este (rúa de Manuel Alves Soares) (B1). Posteriormente se abandona este lindero y se traslada a una línea que va desde el encuentro de la prolongación de la fachada adosada al palacio con el futuro límite Oeste (A) hasta llegar a la alineación de la calle A. J. de Almeida con un encuentro ortogonal (B). Los linderos legales del solar (f.1a) quedan completados con el señalamiento de los situados al



Sur y al Oeste en el momento de la separación de la parcela del resto de la huerta. El límite Sur es una línea (C D1) perpendicular a la alineación de la calle desde la esquina de un cuerpo del palacio, el que cierra al Sur el patio de las escaleras, detrás de la Capilla. Por el Oeste el lindero es quebrado, el tramo más próximo a fachada (AE) es la prolongación de una línea interior de la jardinería de la huerta que se corta al intersectar con la fachada exterior (A) y con una línea que prolonga una fachada interior (E1 E) del patio del palacio. La alineación del edificio de Siza (AE) y la de la ampliación del palacio no es paralela. El otro tramo (DE) es una perpendicular al lindero Sur desde el último punto obtenido (E).

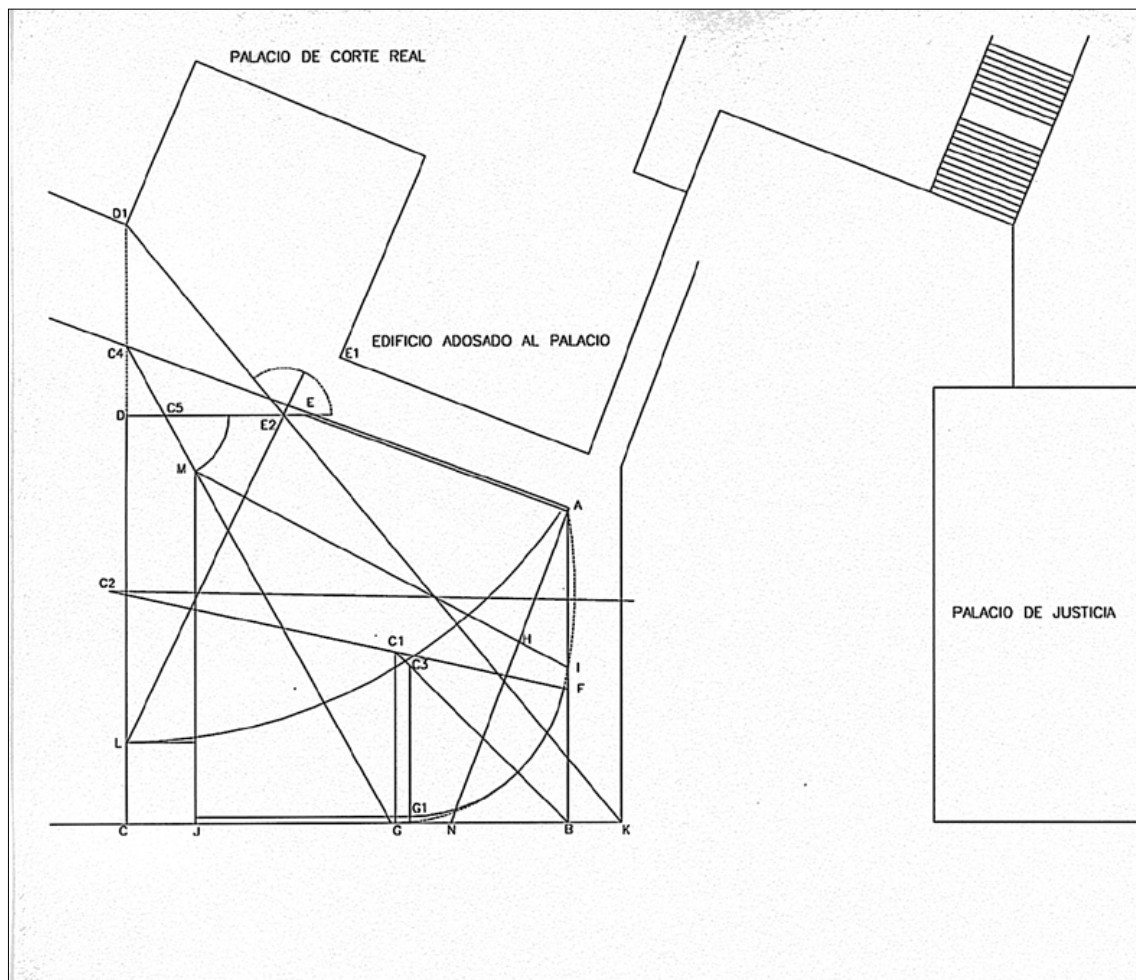
Antes de comenzar la descripción del proceso de proyecto nos encontramos con que la delimitación del terreno en que se va emplazar el edificio ha sido elaborada con todas las referencias contextuales posibles de las construcciones próximas (edificios, jardines, calles, etc.) en un gesto muy directamente vinculado al método de trabajo del arquitecto, como ya se ha mencionado, pero también relacionado con un ambiente y a una cultura del cuidado de los lugares y de las cosas pequeñas del paisaje propio de estas zonas de Portugal.

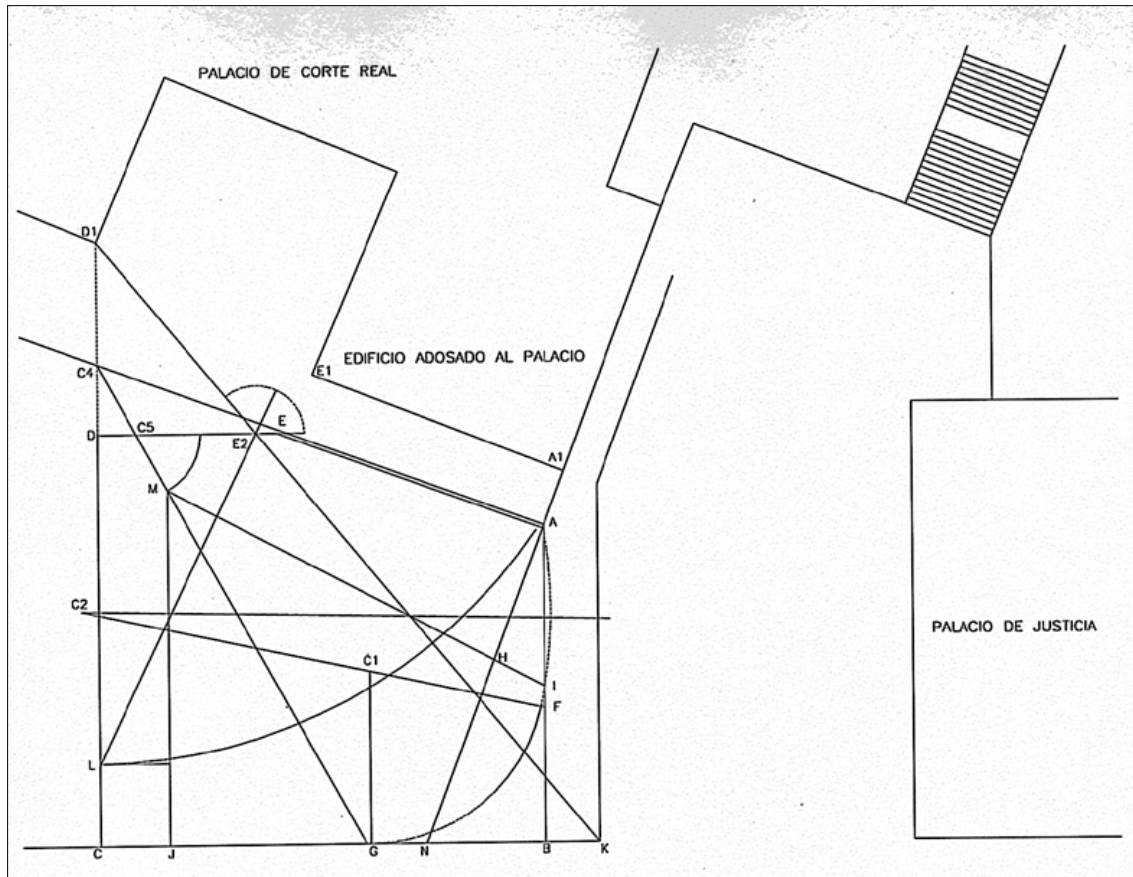
Empezamos por las líneas generadas en el proyecto por las alineaciones exteriores de los edificios próximos. Las de más trascendencia para el nuevo proyecto son las que dan lugar al



gran frente acristalado que sirve de fachada al banco en la zona de acceso desde la plaza y que se prolonga hasta el chaflán. Su geometría es una curva con dos centros (f.2).

El primero de ellos (C1), para la curva de menor radio, se sitúa en la bisectriz del ángulo recto (B) que forman la alineación de la calle principal A. J .A. (Antonio José de Almeida) (BC) y la de la pequeña plaza (BA). Esta curva arranca tangente a la alineación de la calle principal (G) y se prolonga hasta el punto (F) en que comienza el segundo tramo curvo. La segunda parte de la curva, se construye con centro (C2) en la mediatriz del segmento (FA) que une el punto final de la curva del chaflán (F), que acabamos de trazar (y que se interrumpe antes de llegar a la alineación de la plaza AB) y la esquina donde comienza el edificio con frente a esta pequeña plaza (A). De esta manera queda construida la envolvente exterior en planta baja que es la más importantes en la definición de la forma del edificio. La línea definida es el alero del forjado de la primera planta y se complementa con tres gestos de menor entidad (f.3). Éstos son: el primero, el comienzo del cierre en planta baja (AHN) por debajo del alero antes construido.





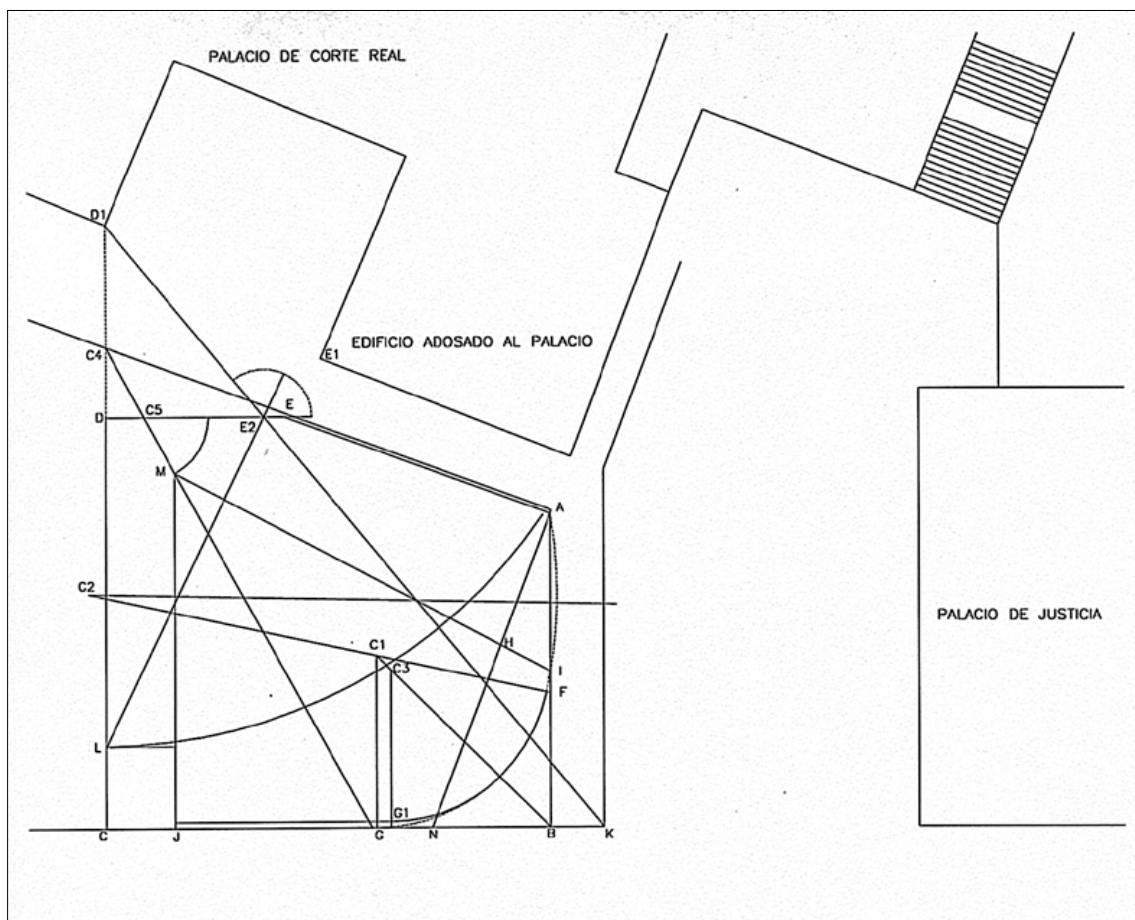
El segundo es el retranqueo de la fachada de la calle A. J. de Almeida al entrar en contacto con el lindero Sur (entre C y J) y esta relacionado con el primero. El tercero es una pequeña disminución en el radio de la curva menor, la que tiene como centro C1, para hacerla llegar unos centímetros más al interior (centro en C3) de la alineación en la que termina tangencialmente, dejando así una parte del grosor del muro hacia el exterior (G1).

De estas operaciones, la primera se realiza prolongando una alineación exterior (A A1 N), la del edificio añadido al Palacio en su frente hacia la plaza, más allá del punto antes encontrado (A), complementada por una dirección radial secundaria (H I) no vinculada directamente a esta elaboración geométrica de la línea de borde del edificio. Se apoya en un punto que se usará posteriormente (M) sobre una dirección en arco, utilizada como apoyo estructural, pero que está también sobre una de las diagonales básicas (G C4) dibujadas desde el principio. Desde aquí se define también el ancho del retranqueo (CJ) de la fachada junto al límite Sur al llevar desde este punto (M) una perpendicular a la alineación de la calle A. J. de Almeida; a esta operación nos referimos como segundo de los gestos u operaciones que cierran la envolvente de fachada exterior. La profundidad del retranqueo también se establece con una construcción geométrica que la relaciona con el extremo opuesto en diagonal de la planta del edificio (curva con centro

en D1 que va de A a L). Más adelante veremos más detalles de este paso.

La tercera, se hace llevando el nuevo centro (c3) a lo largo de la bisectriz que sale del ángulo recto (B) y alineada con el primer centro (c2), hasta que se produce un acortamiento del radio suficiente para que la curva termine situada en la cara interior del muro (G1) en la alineación de la calle Antonio José de Almeida. El gran ventanal curvo de suelo a techo, cuyo diseño estamos describiendo, se apoya siempre sobre esta línea, y se modifica al salir del chaflán curvo y se convierte en un ventanal sobre un antepecho. Gracias al mecanismo que acabamos de describir el ventanal se sitúa sobre el muro y en su cara interior.

Como se puede comprobar en el primero y segundo trazados algunas de las decisiones geométricas se completan en un momento posterior de la construcción con la ayuda de líneas de apoyo surgidas para otras elaboraciones del proyecto. Esto ocurre con trazos que no son fundamentales para la elaboración geométrica pero sí importantes para la forma del edificio. Esta circunstancia demuestra que el proceso no es lineal en sentido estricto, que se producen idas y venidas que acentúan la utilidad de un trazado geométrico que sirva de fondo a las decisiones de proyecto.



Pero también ocurre que algunos de estos pasos quedan fuera de la estricta lógica geométrica y contextual (utilización predominante de alineaciones y referencias variadas del entorno) que estamos aplicando. Un ejemplo puede ser la que se acaba de mencionar para obtener la dirección en la que se sitúa la puerta de acceso (radial y casi perpendicular a la fachada). Aunque queda claro geoméricamente cuál su límite exterior (I): la intersección de la curva con la alineación exterior hacia la plaza (AB), la elección de su dirección exacta parece hacerse con más intuición que geometría aunque se busque posteriormente el apoyo del dibujo. A pesar de ello esta sencilla construcción secundaria sirve para reunir en medio de una intrincada elaboración geométrica dos gestos situados en los dos extremos de la fachada en curva, el retranqueo de este frente junto al lindero Sur y el de la puerta de acceso en el Norte dando a la pequeña plaza. Esta relación se hace a través de un punto intermedio (M) en una línea de apoyo de la estructura en el interior. El papel de intermediación de este punto se comprueba si lo hacemos deslizar por la diagonal (G C4) y vemos las posibles posiciones alternativas así generadas para la puerta de acceso (HI) y para el ancho del retranqueo de la fachada junto al límite Sur (CJ), siempre relacionadas entre sí. La elección hecha por el arquitecto tiene un significado que se traslada a la forma de las fachadas y se termina con el elemento estructural y envolvente de la caja fuerte que luego se incorpora. También hay que señalar la presencia de la diagonal básica o inicial (G C4) como marca permanente que permite retener este punto como lugar de la construcción geométrica, al igual que queda establecido otro trazo de posible uso posterior al llevar desde L una línea que haga de bisectriz en E1 del ángulo formado por K D1 y DE (f3).

Hay otros dos pasos que contienen una intención compositiva y donde ésta se impone por encima de los criterios estrictamente geométricos; son la longitud del tramo BG y la posición exacta del punto F.

Del tramo BG (o BF) hay que señalar que es ligeramente inferior a la mitad de la longitud de los dos frentes exteriores a los que afecta, BJ y BA, lo que supone una intención de limitar este trazado curvo a la zona del chaflán y mantener una cierta entidad longitudinal para el tramo recto, sobre todo el de la calle A. J. de Almeida. Esta operación tiene también como consecuencia un mayor aprovechamiento del espacio interior. Hay una voluntad de mantener un frente curvo acristalado, en expansión de dentro a afuera. Esta intención se plasma a través de varios mecanismos de composición (otro de ellos es la dirección radial de los muros de estructura).

La posición del punto F debe de estar alineado con los centros de las dos curvas que se

encuentran en él. Pero a continuación vemos que en contra de lo que podía parecer más lógico al dibujar, el centro de la curva de mayor radio no se sitúa en la línea que señala el límite Sur del edificio, sino un poco más al exterior, movimiento que sugiere una duda sobre la excesiva convexidad hacia fuera de la línea del alero que protege la entrada, y la intención por parte del diseñador de disminuir esta convexidad.

Apoyar el centro de la curva en el mencionado límite Sur (en una actitud que se podía llamar, de manera inexacta, contextualista) sería una decisión cómoda geoméricamente pero que no se adopta ante una preferencia que intuitivamente muestra el arquitecto por disminuir la convexidad de la curva de borde del alero del techo de la planta baja en ese punto. La intuición induce al abandono de la coherencia gráfica y a apoyar la punta del compás en un punto más hacia el exterior, aparentemente arbitrario, en función de la percepción que en ese momento se hace en el plano de la mencionada convexidad de la línea de borde del alero.

En cualquier caso los puntos relacionados con la construcción de las dos curvas continuas de distinto radio que van a configurar el elemento fundamental de la fachada, la curva del chaflán, están interrelacionados de modo que ninguno de ellos se pueda fijar prioritariamente, por algún dato previo o del contexto. Los puntos C1, el C2 y el F, deben de estar siempre alineados. La elaboración de construcciones alternativas variando ligeramente la posición de estos puntos alrededor de la adoptada en el proyecto nos puede permitir aproximarnos a la situación de elección en la que estaba el arquitecto al trazar estas curvas.

4.4.2 LA ESTRUCTURA

Antes de pasar al nivel siguiente, nos tenemos que referir a un elemento que en un desarrollo geométrico -pero ante todo en un proceso arquitectónico- debe de estar presente de alguna manera desde el principio. Se trata de la estructura. En este caso, a pesar de encontrarnos en el comienzo del proceso, ya aparecen algunas líneas de la composición susceptibles de adoptar un papel de elementos de sustentación mecánica.

El orden estructural jerárquico de pilares, vigas y viguetas se sigue utilizando en las construcciones de losa continua o vigas planas, como disposición ordenada que permite una mayor racionalidad constructiva (la colocación de elementos prefabricados, encofrado, etc.). El planteamiento radial y diagonal que surge en este proyecto, provocado por un solar de cuatro lados en el que dos consecutivos son fachada y los otros dos ciegos, es difícilmente asimilable a una retícula de vigas con tramos de forjado regulares. En esta construcción se

usan en general losas continuas de hormigón armado y pantallas de este mismo material en las vigas de mayores luces. También son de este material los paños verticales de gran tamaño lisos y continuos que conforman los muros de fachada en las plantas superiores.

La pantalla y la losa continua de hormigón armado serán muy usadas por Álvaro Siza en su obra posterior (quizás el mejor ejemplo es la Escuela de Arquitectura de Oporto y la crisis y superación de este procedimiento constructivo en su arquitectura estará en algunos de los elementos arquitectónicos del Museo de Bonaval, en el que se sustituyen las pantallas de proyecto por grandes cerchas forradas de chapa de piedra).

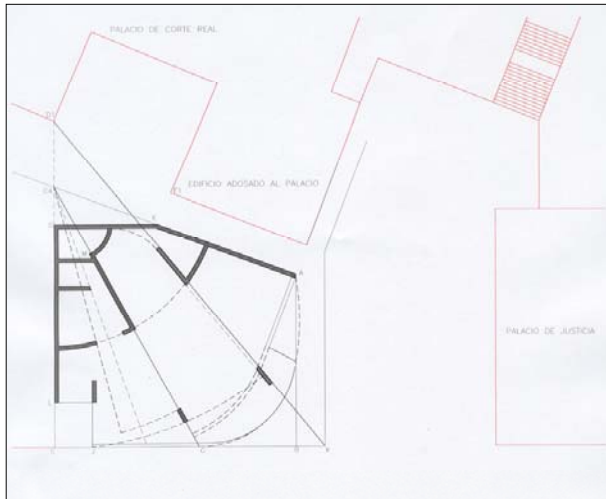
Para resolver esta ambigüedad constructiva se opta por un sistema de apoyos en la que los pórticos adoptan una posición radial rectificada, llegando a ser casi paralelos. Se establecen así cuatro líneas de apoyo: dos muros medianeros y dos pórticos interiores. Pero esta decisión, aparentemente secundaria, tiene una importancia que la sitúa en el mismo nivel dentro del método compositivo que las decisiones geométricas, contextuales o de interpretación del programa.

Hay que señalar que para el diseño de los apoyos interiores se utilizan siempre líneas que proceden de las diagonales básicas del trazado inicial y de los edificios del entorno, y también trazados de la construcción geométrica que estamos siguiendo. Es decir, que se busca instalar este orden estructural dentro de la maraña de líneas que desde el comienzo han ido apareciendo o, dicho de otra manera, desde el principio está presente, como un dato más, la necesidad de establecer unas equidistancias y distancias mínimas que aseguren la realización constructiva. Por otro lado a través de estos elementos estructurales se producen fracturas y escalonamientos en los planos horizontales por encima del plano de techo de la planta baja, que serán utilizados para instalar partes del programa y establecer una relación volumétrica gradual con las edificaciones próximas.

La construcción surge con su altura máxima en la pared medianera con el solar colindante por el Sur y que da frente a la calle Antonio José de Almeida y desciende hacia la pequeña plaza del Palacio de Justicia donde está la zona de acceso y la auténtica fachada para uso del público del edificio. Este descenso de los volúmenes es una de las piezas fundamentales de ese complejo diálogo con el entorno a través de la meticulosa lectura de sus líneas, cuerpos, volúmenes, etc. Se trata en este caso de una disminución de alturas en tres escalones que interceptan y se combinan con las crujías radiales creadas por la estructura. El descenso es escalonado en dirección Sur-Norte y en la dirección Este-Oeste se produce un desarrollo en

abánico provocado por la deliberada interferencia de las direcciones de la estructura en los volúmenes con que se cierra el edificio en la cubierta. Los apoyos se concentran en el lado Oeste y se separan hacia el Este.

Una de las líneas de este conjunto de apoyos estructurales, que hemos mencionado, es una diagonal que está presente desde el comienzo de este proceso de dibujo porque une dos puntos cercanos del entorno (f.4). Uno de ellos es el encuentro de la alineación de la calle



Antonio José de Almeida con la prolongación de la acera que llega desde la ampliación del Palacio con frente a la plaza y que toma una dirección perpendicular a la calle antes mencionada (K). El otro es la esquina del patio posterior del Palacio (D1) y que corresponde al cuerpo que está detrás de la capilla. La línea que une estos dos puntos (K D1) parece estar ahí desde el



principio del dibujo en espera de ser utilizada en el momento que sea útil para alguna de las operaciones de construcción del proyecto.

La otra línea de apoyo estructural se dibuja sobre otro trazado evidente dentro de las líneas que surgen del perímetro del proyecto y por ello es una traza de la que ya disponemos por estar presente en el escenario geométrico en el que estamos trabajando (ya se ha utilizado para la definición del punto M). Uno de los puntos de este trazado (C4) está cerca del vértice más interior del solar (D) y es el centro de la curva que señala en la planta baja el muro que separa la zona de servicios y almacenes de la de empleados y público.

Hay que hacer constar que en esta construcción geométrica los apoyos reales se situarán en la proximidad de estas direcciones (K D1 y G C4) con el lindero Oeste más interior (DE). El otro extremo de estos apoyos estructurales lo configuran puntos próximos a las fachadas, sin llegar a tocarlas en la planta baja, cerca de la entrada uno de ellos y junto a las escaleras más exteriores de acceso a la primera planta el otro. En las plantas superiores algunos de estos apoyos se trasladan a muros pantalla perimetrales situados en fachada.

El resultado son unos apoyos útiles estructuralmente, o al menos que hacen un reparto

equilibrado de la superficie a sustentar. De los tres sectores que aparecen, el más grande, el situado más al Sur sufre un recorte, que lo deja más equilibrado con los otros, al retranquearse la fachada en el encuentro con el solar colindante por el Sur de la calle Antonio José de Almeida.

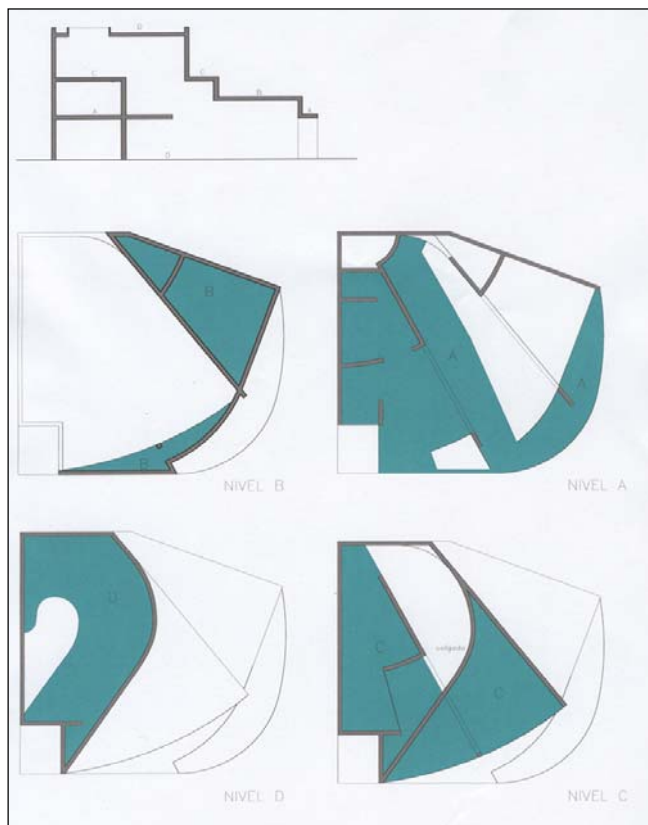
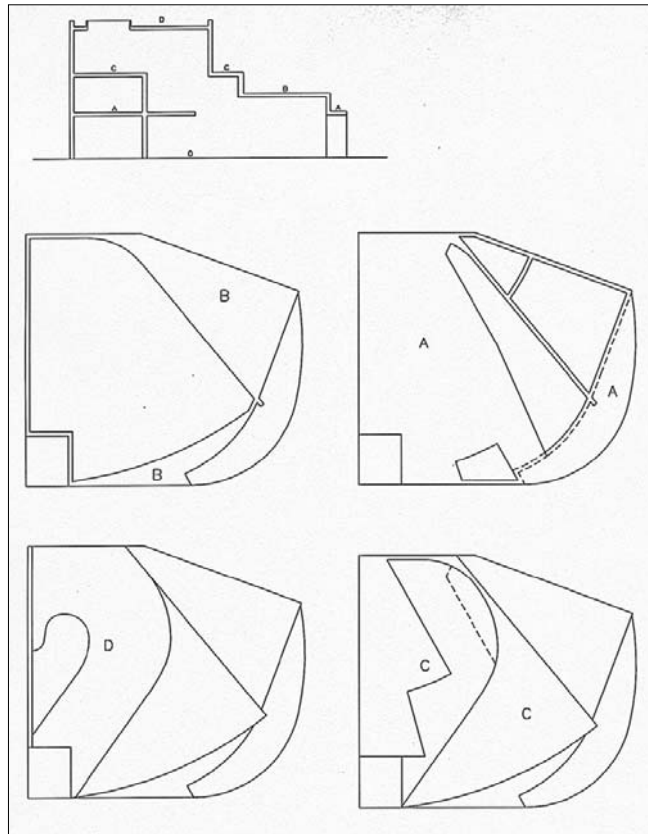
Este recorte (f.4) se hace marcando la profundidad del entrante (L) mediante un arco que se apoya en el más interior del conjunto de centros de que disponemos, la esquina del patio del Palacio (D1) y de radio la distancia de este centro a la fachada a la plaza (A). De esta manera se acentúa la sensación de equilibrio, entre las dos fachadas, de simetría alrededor de una bisectriz que hace de eje pero que nunca se traza. Un equilibrio entre los planos que forman la fachada acompañando a la curva del chaflán. Esta operación no tiene gran relevancia en los volúmenes y los alzados, pero es una operación de trazado en planta de bastante envergadura. Las consecuencias en plano son importantes ya que señala la profundidad (CL) de la hendidura (CJ) que será la recíproca (respecto a este eje nunca trazado) de la que ya tenemos en el acceso al patio posterior del Palacio (A A1). Y también la hendidura significa una actitud simetrizadora o equilibrante, si la lectura la hacemos en el nivel de la fachada en la primera planta, la situada por encima de la línea del alero antes definida. Aquí la hendidura reduce la longitud del paño con frente a la calle principal (GJ) hasta dejarlo en una dimensión que es casi idéntica a la del tramo semejante AH (aunque en este caso retirada del borde del alero) que da a la plaza. En cuanto a los paños de fachada de la planta primera, son ciegos excepto los correspondientes al tramo central (JO, fig. 11) que se desdobra en dos franjas, la más baja, ciega, coincide con la línea quebrada y curva que se adelanta un poco (GO, con centro en c6, fig. 11). La franja más alta se ciñe al trazado JO (con centro en D1, el punto más interior) y es una ventana alta longitudinal y curva. Estos paños son de altura diferente en cada uno de los escalones que se conforman en abanico cubriendo todo el frente y yendo de mayor a menor desde la calle A.J. Almeida a la plaza de entrada. Este escalonamiento, coincide en parte y se apoya, en los muros radiales de la estructura (c4G y D1K). En este caso en cambio sí podemos hablar de una forma con relevancia en los volúmenes y los alzados. Estas dos últimas operaciones, es decir, situar dos hendiduras una en cada una de las puntos de contacto con las zonas adyacentes y esta reducción en bancales de los volúmenes de la primera planta, se superponen con la del escalonamiento de espacios interiores de Sur a Norte, descrita más arriba, como las ondas de tres piedras que caen separadas en las aguas de un lago tranquilo y se entrecruzan para darnos la compleja imagen que el edificio ofrece a la percepción desde el exterior. La construcción geométrica de estos paños de fachada y este

escalonado se describe en los párrafos siguientes.

La complicada disposición de forjados y de sus correspondientes apoyos (pilares o pantallas) se dibuja analíticamente en dos planos (f5 y f6).

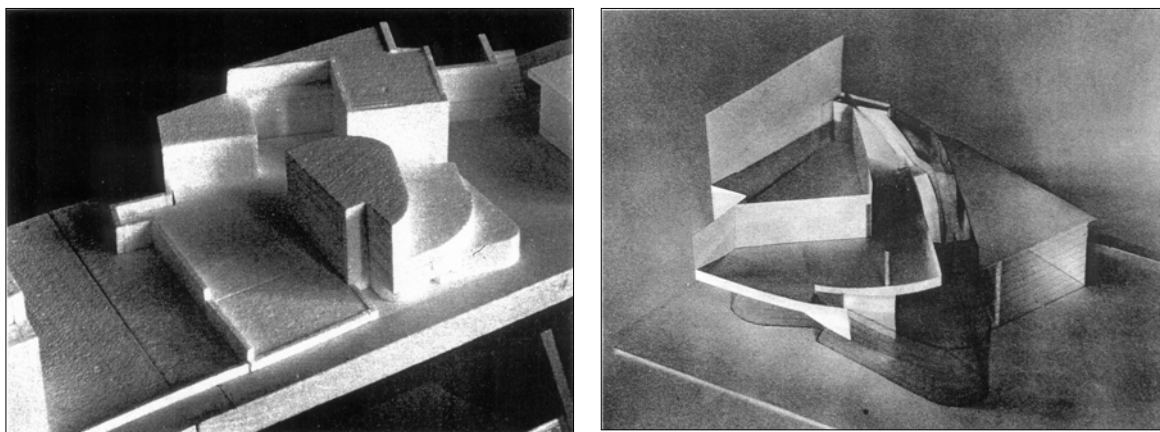
En una reflexión arquitectónica no debe de sorprendernos que la estructura portante adquiera, superponiéndose a la decisiones puramente compositivas y a pesar de ellas, una enorme relevancia formal y simbólica, pudiendo llegar a contener y resumir gran parte de los significados de todo el edificio.

Desde el punto de vista estrictamente estructural es difícil pronunciarse sobre cuál de estas dos decisiones (el retranqueo escalonado de la cubierta o el apoyo estructural) es anterior en este proceso que se intenta reconstruir. Probablemente coexisten en una simultaneidad que permite el dibujo de lápiz y papel vegetal, al graduar las intensidades del trazado con la simple presión de la mano y posibilitar superposiciones de datos gráficos con la transparencia del soporte.



4.4.3 UNA MAQUETA PREVIA

Es interesante ahora analizar unas maquetas que corresponden con un momento del proceso - al que pertenecen como instrumentos de trabajo- pero que reúnen ideas y formas que no han tenido continuidad en la evolución posterior del proyecto.



Existen dos versiones⁵¹, una muestra exclusivamente los volúmenes exteriores (f7) y está construida de un material blanco y compacto (aparentemente un material tipo “porexán”) que no permite la descripción de texturas ni matices (figT. 4.23, f.7). La otra (f.8) nos ofrece datos sobre los espacios interiores y explica algunas de las características de los cerramientos, incluso de la estructura (fig. 4.24, f.8). Esta segunda está construida con cartón y láminas transparentes, con líneas dibujadas a tinta que indican la disposición de la carpintería. Hay también pilares y lo fundamental de la tabiquería interior que conforma la entreplanta y el vacío central del local. Están también situadas las dos escaleras en posiciones muy parecidas a las del proyecto final.

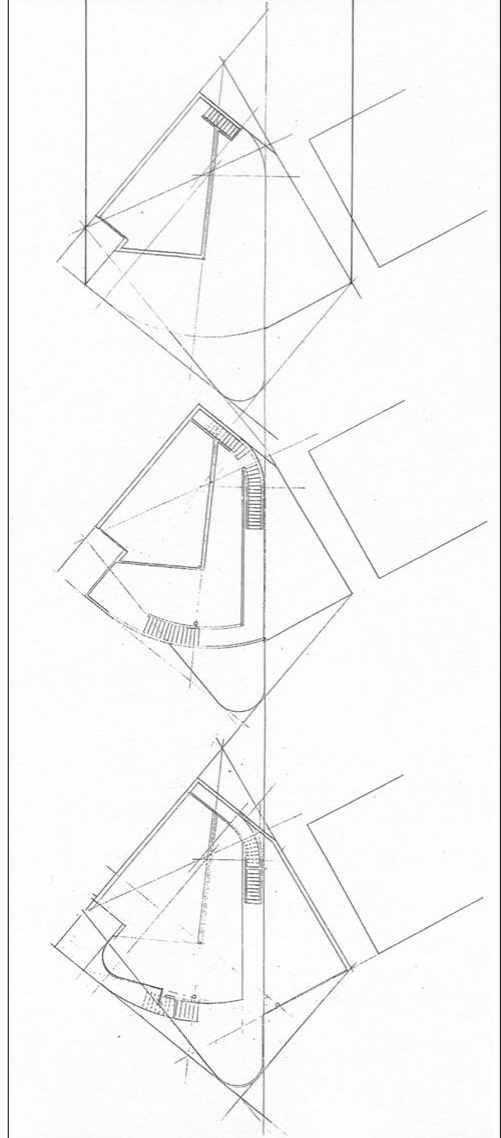
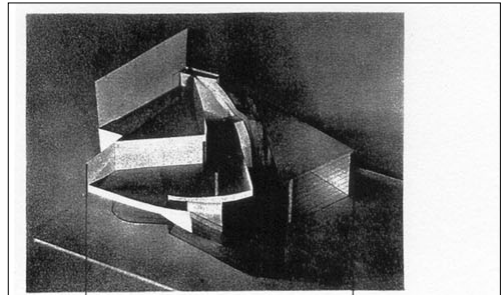
Con los datos que nos ofrecen ambas maquetas hemos realizado un hipotético plano (f9) de las plantas baja, primera y segunda, que nos permita precisar qué decisiones se toman en este momento del proceso, qué ideas y argumentos permanecen y cuáles son abandonados (fig. 4.25, f.9).

Sabiendo que esta manera de proceder, la realización de maquetas de trabajo, es una de las características de la forma de elaborar el proyecto de Álvaro Siza, merece la pena que

⁵¹ La de porexpán publicada en la pagina 56 de Architecture d’Aujourd’hui n° 185, París, Junio 1976, y la de

analicemos las características de las mismas. Se trata de modelos de estudio, fácilmente modificables, con materiales sencillos e inmediatos para un gabinete de proyectos, y que no tienen que representar una imagen del edificio ante terceras personas sino ser un instrumento para el avance de la reflexión en un momento del proyecto; un papel casi idéntico al que tienen los pequeños croquis a mano alzada que en los bordes de los planos o en los cuadernos de notas, (en general a lápiz en los primeros y a bolígrafo en los segundos) van estableciendo representaciones del estado final después de cada uno de estos pasos intermedios. Estos croquis son casi siempre representaciones en perspectiva de todo o parte del edificio final, con un papel de icono, de imagen que se constituye en objetivo, por su extraordinaria precisión y realismo. Siza no utiliza figuras con referentes anteriores, al menos en esta fase de su trabajo⁵², necesita hacer sólidas las que surgen en el proceso incorporándoles aspectos contextuales, materiales, paisajes urbanos, etc.

Este material de las pequeñas perspectivas va creando un repertorio de formas arquitectónicas alrededor del proyecto; un nuevo repertorio elemental, que sustituirá al deliberadamente excluido de la cultura inmediata, artesanal y “funcionalista”, que fue útil en la época de aprendizaje (las referencias de la Historia de la Arquitectura en la



cartón y poliéster en “A+U” 80/12, Diciembre de 1980, Tokio.

⁵² En el segundo de los proyectos estudiados en este trabajo, el museo de Bonaval, la manera de trabajar de Siza ha cambiado y las formas edificadas se han hecho más complejas. En él se puede ya hablar de la presencia de una cierta iconografía.

obra de Siza hay que buscarlas mas lejos, Le Corbusier, Aalto, Wrigth, etc.). Esta exclusión dará fuerza a esa inclusión, nueva, distinta, sintáctica, en la que cada gesto del entorno llega a producir un efecto matizado y claro sobre el edificio, como un fantástico vaciado, como un espejo en el que la imagen devuelta fuera la de las aspiraciones, los deseos de una forma total y coherente para la ciudad, la resolución de las insuficiencias que afectan (asedian) al observador en un medio que se está construyendo constantemente⁵³.

En todo caso los criterios que se aplican en la formalización de estas dos maquetas nos informan sobre intenciones que permanecen a lo largo del proceso y las incidencias formales que su realización ha contribuido a confirmar o descartar.

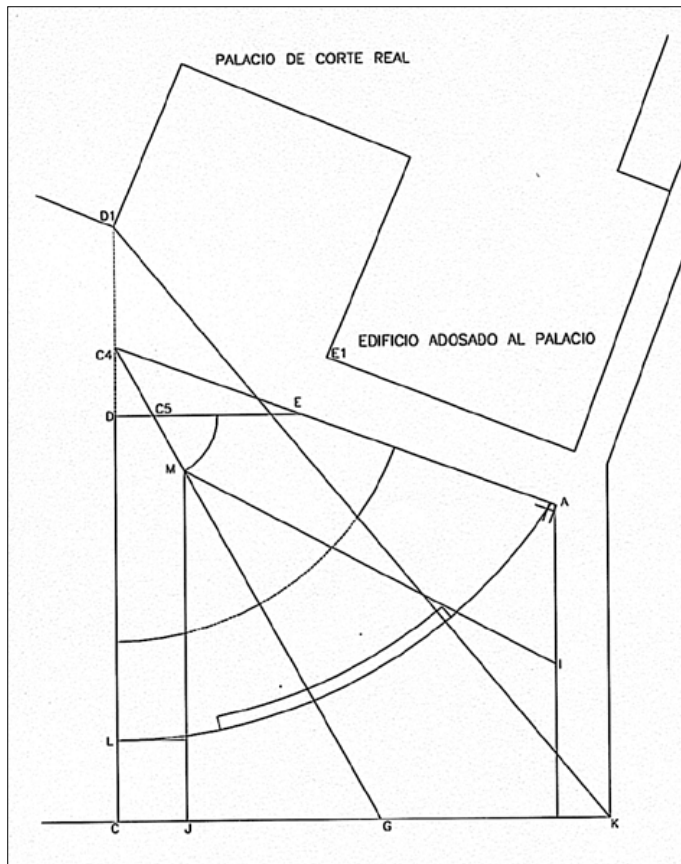
Si analizamos el último de los aspectos estudiados, la estructura, en esta descripción que hacemos en la segunda de las maquetas (más precisa que la primera), las líneas principales de sustentación están ya establecidas y, como vemos, de manera muy temprana en los trazados. Esta actitud debe considerarse específica de un proceso equilibrado de generar arquitectura. Los dos apoyos intermedios participan activamente en la configuración de los accesos. Uno, el situado próximo a la fachada de la calle principal (cerca de G), deja paso y oculta, la escalera de subida de público, el otro se separa de la línea de fractura diagonal, el escalón-viga, que se prolonga hacia el exterior junto a la puerta de acceso al banco (la oculta también) y deja una parte del techo en voladizo, hasta el paño acristalado que da forma al escalón de la primera planta y se prolonga hacia fuera en sorprendente “chaflán” saliente (f.9). En ambos casos la propuesta de apoyos estructurales en esta maqueta se acerca a la de la solución final.

Pero la decisión más arriesgada de la propuesta de la maqueta es precisamente este saliente en la esquina misma, que demuestra en todo caso el alto valor concedido a este punto del edificio en la expresividad del conjunto y una voluntad de que la resolución de la totalidad se haga desde esa zona.

En la solución que queda expresada en la maqueta (no se conoce ningún plano con esa propuesta ni está en los trazados de la solución posterior) el interés se centra en ocupar hasta el límite la esquina de encuentro de las dos fachadas, aunque, eso sí, la ocupación se hace ya con una curva de pequeño radio que deja en ese punto un ámbito de difícil utilización.

La razón fundamental para el abandono de la misma entendemos que puede estar en la

⁵³ Hablando del proyecto de oficinas de la Avenida Alfonso Henriques de Oporto, Siza menciona lo urbano y el edificio espejo de este paisaje. En este proyecto hay una interesante reflexión sobre el entorno y su influencia sobre el edificio que se proyecta, p. 155 y 156 (“Siza, Scritti di architettura”, edit.: Skira, Milan, 1997.



dificultad de uso de ese espacio tan exterior, tan expuesto, invadiendo lo urbano y, sobre todo, interrumpiendo la continuidad de las dos fachadas. Una dificultad añadida se presenta al intentar resolver su cubierta con una forma que sea coherente con otras decisiones que ya están presentes en el proyecto de manera muy sólida, como podemos comprobar en la maqueta.

Las líneas fundamentales que se utilizarán como soporte de la solución definitiva ya están presentes en los planos de la solución sobre la que se ha elaborado la maqueta. Los trazados



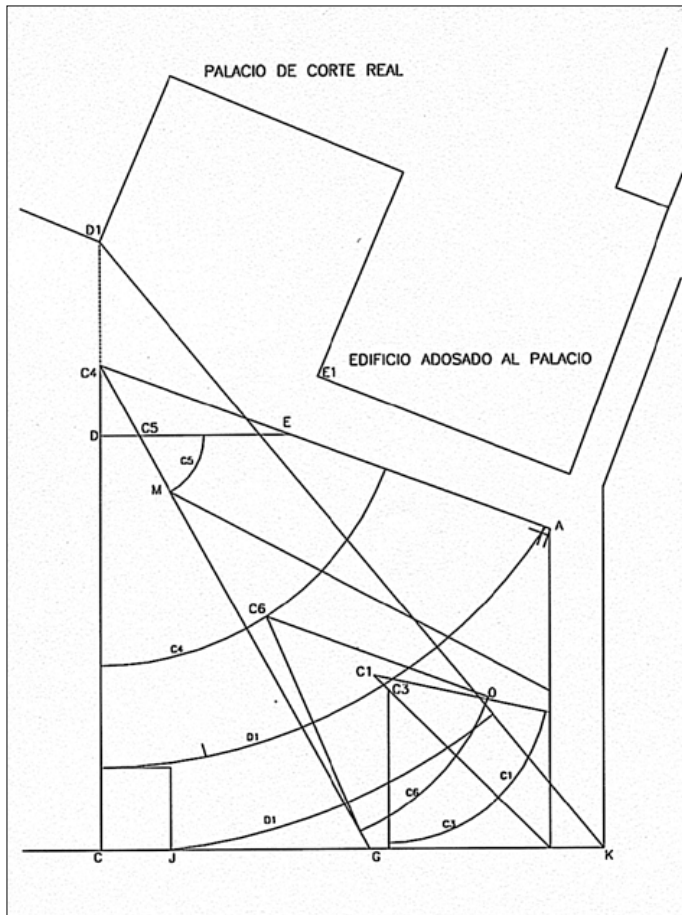
de base con los que se inicia el proyecto parecen ser los mismos en los dos casos.

4.4.4 EL ESPACIO INTERIOR

Hay dos trazados más en esta planta que afectan a su distribución interior y que están muy relacionados con la disposición radial con la que se construye la fachada de la esquina descrita anteriormente.

En el fondo del local y cerrado por un muro casi continuo que dibuja una curva con centro en el vértice posterior C4, se sitúan todos los espacios de servicio que aparecen en el programa (aseos, almacenes, montacargas, escalera, etc.), y se organiza así una franja interior (sector circular) de espacios sirvientes en oposición a los de público junto a la de fachada.

Pero este orden en los espacios que tan claramente se establece dentro de un sector circular (una peculiar interpretación de los kahnianos espacios sirvientes y servidos) se complementa con una interpretación del programa que incorpora un contenido simbólico a las ya eficaces construcciones geométricas y arquitectónicas de esta planta. En el fondo, en el núcleo donde se generan las curvas concéntricas que van definiendo las zonas del local, el punto donde se



apoya la aguja del compás, está la caja fuerte del banco. Y ello se completa con una nueva línea curva que cierra la embocadura de esta caja (f.10), esta vez con centro (C5) en el punto en que un radio de la anterior corta al lindero posterior (DE), paralelo a la calle A. J. de Almeida. Pero sorprendentemente esta curva, de escasa importancia, con un centro secundario con respecto a las radialidades principales, va a terminar en un punto sobre una línea radial importante (M) en el que se encuentran también las líneas que definen la puerta de entrada (HI) y el límite del retranqueo en fachada junto a la medianera Sur (J).

El otro trazado, es el de una línea de cierta importancia, (a menudo considerada un mueble, un objeto secundario y cambiante), es la curva en la que se sitúa el mostrador de atención al público (AL). Es el límite entre lo exterior y lo interior, en la lógica del personal que trabaja en el banco. Una división en zonas importante, en el metódico seguimiento del programa que hace el arquitecto en la ordenación de los espacios interiores. Esta línea es, una vez más, sensiblemente concéntrica a todas las trazadas anteriormente; sitúa su centro en la esquina interior del patio del Palacio (D1), que ya nos había servido para señalar el fondo de la hendidura de fachada (L), precisamente, con el mismo trazo curvo. El mostrador se completa con un tramo recto de cierre que toma la dirección de la diagonal más larga, la que sirve de apoyo para la estructura y que une el centro de la curva (D1) con el vértice más exterior de la

fachada y la acera (K)⁵⁴.

La diferencia entre los dos centros (D1 y C4) hace que se ensanche el espacio de trabajo del interior del mostrador en la zona próxima a la cristalera de la entrada.

Toda la tabiquería de distribución de estos espacios sirvientes interiores se apoya en los radios de la curva que los contiene completados con tabiques perpendiculares a la medianera Sur.

Elaborar un proyecto con un gradiente de actividades, usos e intenciones compositivas organizadas alrededor de la diagonal del polígono de cuatro lados, que sensiblemente forma el solar, conduce a dos tipos de elaboraciones gráficas, distintas y complementarias para las líneas (rectas y curvas) que necesariamente se generan en el intento de resolver el chaflán y los espacios interiores con una sola operación geométrica. La primera de esta serie de elaboraciones se hace apoyando la punta del compás en la bisectriz de los ángulos formados por las líneas de las dos alineaciones de fachada y la segunda serie de elaboraciones se construye tomando como centros de las curvas el encuentro de líneas de los tabiques interiores y medianeros. En el primer caso trabajamos de fuera hacia dentro y en el segundo de dentro hacia fuera (f.11).

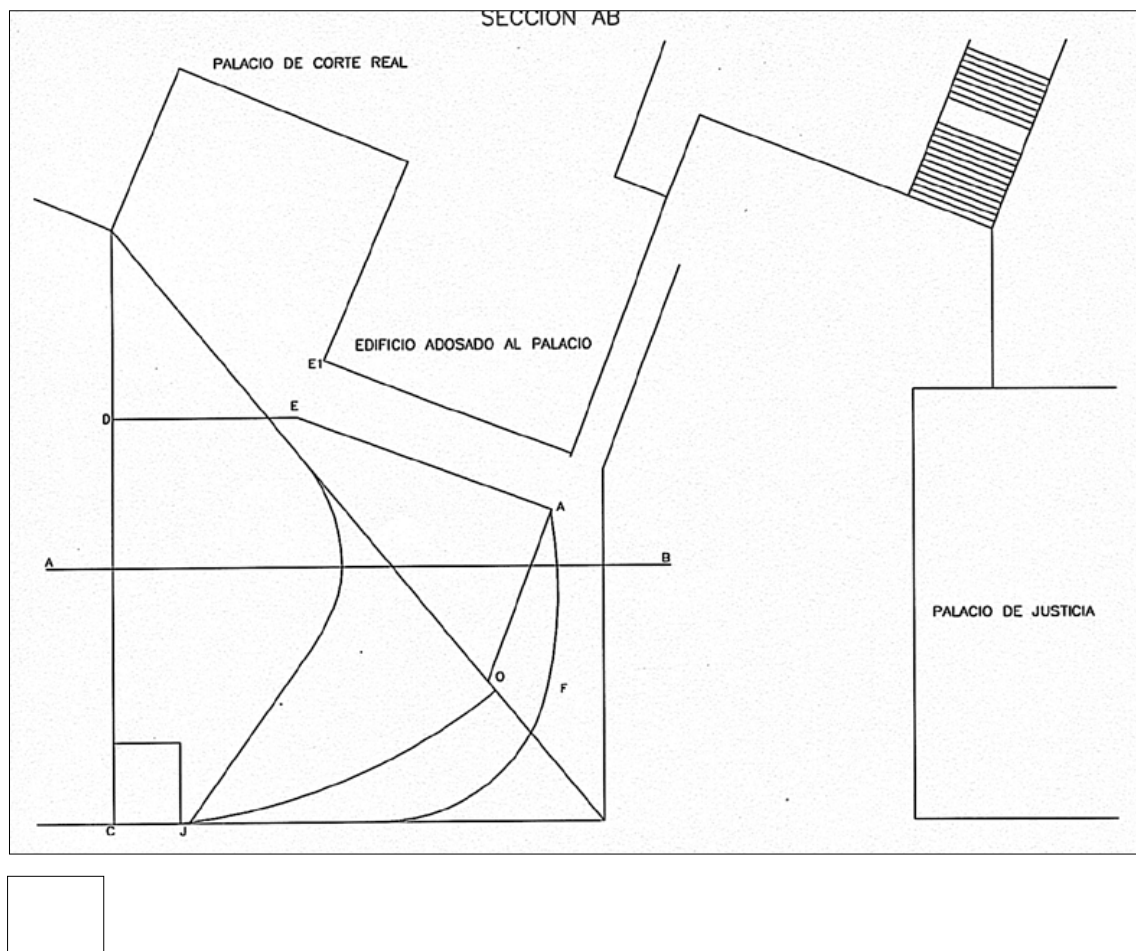
4.4.5 EL SEGUNDO NIVEL

La importancia que el plano del suelo, el nivel de entrada y el nivel de la calle, tiene en una construcción nos permite dar prioridad a su elaboración dentro del proceso, la planta baja es el momento de la relación con el exterior, el acceso, el espacio de lo público. Es el contacto con el terreno, los cimientos.

En el banco de Oliveira de Azemeis, el cuerpo central (el sector comprendido entre los apoyos estructurales centrales D1K y C1G) tiene un sorprendente desarrollo vertical al que el resto de los espacios y dependencias quedan subordinados a través de diversos recursos y procedimientos de diseño que son distintos en función del ámbito a tratar. La zona interior cerrada y comprimida hacia el ángulo del fondo contiene los servicios. La zona superior se retrae en volumen sobre la baja ocupando la zona Sur del edificio, a ella se accede por la escalera situada en fachada y está ocupada por servicios que se ofrecen al público y que son diferentes de los habituales del banco (créditos agrícolas, seguros, etc.). Estos locales se

⁵⁴ En una reforma posterior la dirección del banco cambia la posición de este tramo del mostrador para situarlo en el arco en prolongación del tramo anterior.

asoman sobre el espacio principal de la planta baja.



Es lógico que en un proceso de proyecto muchas de estas elaboraciones queden esbozadas y se completen con argumentos geométricos y funcionales en otros niveles de trabajo.

Podemos recordar ahora que una de las intenciones del arquitecto que resultan más evidentes desde el comienzo del proceso de proyecto es la búsqueda de una instalación precisa y meticulosa del nuevo edificio en el escenario urbano.

EL ESCALONADO DE CUBIERTAS

El edificio va disminuyendo su volumen de la planta baja a las superiores dejando las mayores alturas lejos de la plaza y de la vía peatonal de acceso. Estos volúmenes se adosan escalonadamente sobre la pared medianera Sur. Esta construcción conlleva la instalación de una segunda línea de curvas en el chaflán que son el techo de la primera planta, retiradas hacia el interior (tramo JOA), como ya se ha descrito.

Pero hay otra intención más sutil en el gesto de dar forma a este escalonamiento, es la persistente mirada de respeto (aunque sea “de reojo”) que se dirige hacia el viejo palacio de los Corte Real (la preexistencia mas solida y antigua) y que se materializa en la retirada paulatina de los volúmenes hacia el tercer nivel (f.12) acompañados del curvado en el volumen más alto que mira hacia la zona del fondo del pasillo que separa los dos edificios para abrir y dar aire y luz al pequeño patio posterior del viejo palacio.

Es cierto que se trata del edificio próximo de mayor interés, pero esta atención no es ajena tampoco a situaciones que vienen del programa y del cliente. La parcela donde se asienta el banco formaba parte de la huerta del palacio. El banco era el propietario de todo el conjunto antes de iniciar la construcción de la nueva sucursal.

En el plano de fachada el segundo nivel se retira sobre el primero en todas direcciones, excepto en la fachada Sur que es un gran muro (DC) en el que el edificio parece apoyarse. En el tercer nivel esta retirada es aún mayor, se trata de un muro ciego que parece querer ocultar las posibles construcciones que se sitúen al sur del edificio, pero que toma la forma de una prolongada curva que nace produciendo una arista viva (J) en el punto en que la fachada se retira unos tres metros de la pared medianera (C) y va a terminar ocultándose en dirección al patio interior del Palacio (E1 y D). Se produce así una inesperada apertura espacial para este patio, restituyéndole algo de la expansión que le proporcionaba la antigua huerta.

Esta graduación de las alturas y el giro del muro que produce la apertura hacia el patio esta directamente relacionada con una de las intenciones iniciales de este proceso, el establecimiento de un dialogo con lo construido que rodea al edificio. En las maquetas de trabajo que antes hemos comentado y descrito estos gestos se encuentran ya presentes de manera casi idéntica a su forma definitiva.

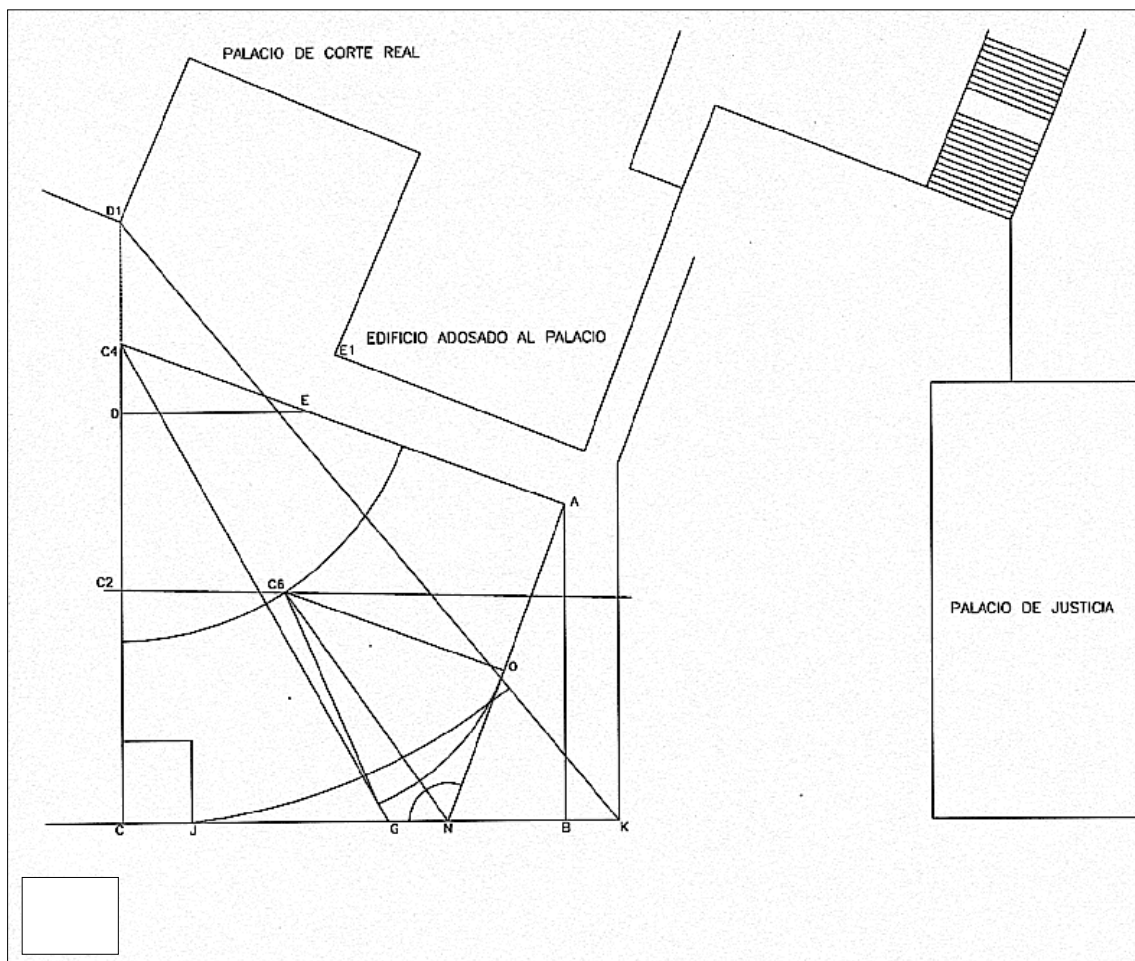
EL PRIMER ESCALON

La fachada en este segundo nivel está retirado del primero en el frente de la pequeña plaza y sólo en la parte correspondiente a la calle A. J. de Almeida hay un paño del segundo nivel (planta primera) que coincide con el del primer nivel (planta baja). Esta fachada retranqueada comienza en una de las líneas estructurales intermedias (en G, ver f.4, C4 G) y cede hacia la plaza una superficie para dar lugar al primer escalón. Este frente es dividido en dos por un plano vertical y perpendicular a él (en O), el más bajo (OA) es ciego y de recorrido recto, va de un apoyo estructural a otro, ambos apoyos son fácilmente perceptibles. El segundo plano

(OG), el situado más al Este, en medio del sector diagonal central se termina en un quiebro que lo lleva hasta la fachada con una arista en el plano de intersección con la calle. Por encima de éste y del plano de fachada hay otra curva más alta (JO) y ligeramente retirada de ambos, está toda ella acristalada y se sitúa tocando el techo del segundo nivel (planta primera). Se construye con otro centro (C6), es una banda más estrecha que el paño inferior y sirve para iluminar el doble nivel interior del espacio central. Los planos superior (hacia dentro) e inferior (hacia fuera) que lo limitan tienen un apoyo intermedio en la segunda línea estructural descrita (C4 G), aunque aparentemente lo elude, evitando su presencia en fachada (el ventanal JO aparece sin interrupción).

Para la construcción de estas dos curvas (JO y GO) que definen el cierre del edificio en este nivel se utilizan dos nuevos centros. El primero, que ha de conformar la curva más baja del chaflán (y la que ocupa su parte central) dentro del segundo nivel y que es prolongación tangencial de la alineación de la calle peatonal (AO), es el C6 (f.13).

Este centro se sitúa en la bisectriz del ángulo obtuso que forman la prolongación de la alineación de la fachada a la calle peatonal (AN) y la de la calle principal (Antonio J. de



Almeida) en la que se encuentran los puntos C, J, G, (N es el punto de encuentro), B y K. El centro se sitúa en el encuentro de esta bisectriz con la perpendicular a la prolongación de la alineación A N en el punto en la que ésta se encuentra con el apoyo estructural situado más al Norte (O), la línea D1 K. Esta línea que figura en los croquis desde el principio y que une dos puntos exteriores, ha servido ya, por su posición intermedia, para situar uno de los apoyos estructurales y el punto donde termina una curva con centro en D1. Nos ha dado el arco en el que se sitúa el mostrador y va a ser el centro de la segunda línea de cierre, la más alta, la de la ventana estrecha horizontal (JO, con centro en D1), de este segundo nivel.

(Además, por este punto (C6) se traza el arco de curva con centro en C4 que nos separa en el interior dos partes de programa, los espacios sirvientes (interiores: almacenes, servicios, etc.) y los de público, más exteriores)

Como hemos visto, el final de esta línea (OJ) no es un encuentro tangencial con la línea de la fachada principal, como la manera de construirla haría sospechar, sino que se corta bruscamente al encontrar, la curva (OG) con centro C6, la línea G C4, y es a través de esta dirección cómo el muro llega a la fachada formando una brusca arista (G). Por este procedimiento se restituye a la fachada en su tramo JG un rotundo plano recto blanco y también se resuelve y señala en fachada el extremo de la ménsula estructural que pasa sobre la escalera y sirve para sujetar todo este quebrado muro de borde del segundo nivel. Se señala sutilmente la estructura y se evita una reiterativa entrada tangencial de las dos curvas en la fachada principal.

Esta línea (C4 G) ha sido utilizada anteriormente para establecer un apoyo estructural. La otra línea de la estructura (D1 K), sirve para producir el escalón (en el que se instalará el canto de la viga) que retranquea el segundo nivel con respecto al callejón de acceso al patio del palacio. Éste es el límite Oeste y contribuye a construir la apertura al patio del palacio que será rematada por la curva del tercer nivel anteriormente descrita (f.12).

Por el segundo de los centros citados (D1) se traza una curva que nada tiene que ver con la primera (con centro en C6) pero ambas se cruzan a distinto nivel, dejando en medio el lucernario antes citado, cerca del apoyo estructural en que terminan. La primera es el muro de cierre del segundo nivel en su zona central (GO), la segunda definirá la línea del alero que protege el ventanal de ese nivel y remata la cubierta (JO).

La construcción dejará bien resueltas posteriormente algunas de las situaciones más forzadas del dibujo, imprecisas gráficamente. Ésta es otra de las características específicas de un

proceso de proyecto de construcción, asociado a un dibujo geométrico.

Hay que señalar que el arranque en J de la curva con centro en D1 también se hace de una manera peculiar, ya que no es tangencial a la línea de fachada. Esta circunstancia se utiliza para acentuar y exhibir muy expresivamente la arista del encuentro en fachada (J) junto al retranqueo.

Para organizar las divisiones de espacios y de usos en la planta baja: interior-exterior (fachada), público-privado (mostrador), espacios sirvientes y servidos (muro curvo interior) se utilizan arcos de circunferencia casi paralelos (los cambios de centro de las circunferencias permiten introducir matices en el espacio y modular las necesidades del programa).

En el segundo nivel se produce un fraccionamiento de los espacios y del programa que, aceptando la lógica radial que se ha adoptado desde el principio, invierte el criterio que se ha seguido en el primer nivel. En vez de dividir con líneas de círculos de distinto radio y con el mismo centro o muy próximos, aquí se seguirán para hacer estas separaciones las direcciones de los radios que salen de estos mismos centros y que en este caso, en dos de ellas, son además líneas de apoyo de la estructura

La primera de estas divisiones, la situada más al Norte (f. 13, D1 O) es además de una separación interior y exterior, una viga estructural con canto, y uno de los límites espaciales de la doble altura del patio de operaciones de la planta inferior. El otro límite espacial es el antepecho de borde a través del que la zona privada de la planta primera se asoma sobre este patio principal de la sucursal. Estructuralmente, es una viga de borde de un voladizo de gran luz que se sustenta en el apoyo estructural intermedio situado más al Sur. La línea de borde tiene un quiebro aproximadamente en su centro que es un punto obtenido en la construcción geométrica del muro exterior escalonado del tercer nivel que se traslada al inferior.

El movimiento del sector de antepecho que va del punto central del mismo hacia la fachada (N) tiene por objeto el abrir más el hueco central del patio de operaciones a la luz de fachada, sin que se encuentre, para su construcción y justificación, ninguna referencia geométrica en el contexto. Es una decisión que parece tomarse con una valoración intuitiva de los espacios que pueden resultar en planta baja y planta primera.

Hay en esta planta otros tabiques de menor importancia y que también siguen la dirección radial. Dos escaleras completan la distribución. La de fachada, para uso del público, prolonga

la dirección tangencial del acceso al banco y refuerza el significado que la forma curva le da al chaflán-fachada. Su construcción se hace con una directriz curva con centro en el punto C4.

La otra escalera es privada y está situada en el fondo del local. Su desarrollo se inicia en una dirección radial (D1 K) y se apoya en un muro que oculta un almacén cerrado. Esta escalera comienza más allá del muro curvo con centro en C4 que hemos descrito al hablar de la separación de espacios sirvientes y servidos en la distribución de la planta baja.

4.4.6 EL TERCER NIVEL

La coronación del edificio se resuelve con un volumen del mismo que queda retirado de los frentes a las vías públicas. Es la operación contraria a la que se realiza cuando se compone un remate clásico: la cornisa o un alero, suele establecer una separación como cierre contra el perfil del cielo del complejo relato, para dar significación al edificio, que es la fachada, en ese empeño que es dar significados al edificio. Frecuentemente justificada y complementada por una necesidad constructiva de cierre y remate del paramento vertical o de cambio de material entre este y la cubierta.

En este proyecto, la manera de presentar el edificio en su entorno es distinta. Su volumen parece querer desaparecer y su presencia se afirma en el plano del suelo con el largo y elaborado desarrollo de la curva. Se refuerza este fuerte anclaje en el terreno por un acristalamiento de despiece horizontal que recorre la totalidad de la fachada que da a las dos calles.

El tercer nivel concentra su masa contra la pared medianera Sur; parece contener la futura masa edificada del colindante y compone un ángulo con el ala Norte del palacio (de construcción más reciente que aquél). Este ángulo tiene su vértice en una abertura hacia el patio posterior del viejo palacio.

El elemento que da forma a este tercer nivel ocupa todo el ancho de la pared medianera Sur y el trazado de su frente se hace con una curva de cuatro centros y dos tramos rectos, el inicial y el final.

Es un volumen que se difumina contra el cielo, que completa ese interés en ir retirando el edificio a partir de la primera planta, pero que elabora este frente sutilmente haciéndolo salir desde el patio, el vértice del ángulo, hacia fuera mediante una línea curva muy compleja. Es

un trazado que al iniciar su recorrido parece adherirse al otro lado del ángulo para luego llegar, como la página de un libro, casi tangente a la perpendicular a la fachada.

La construcción geométrica de esta línea que da forma a este remate se hace desde el interior hacia el exterior, como se elabora una espiral o crece la concha del caracol, de los radios menores a los mayores. Se parte del punto más próximo al patio interior del viejo palacio (f. 14, P) con una curva que se inicia tangente al tramo más corto del lindero posterior (DE) y con centro en un punto que se obtiene al interceptar una línea ya dibujada y utilizada para trazar el segundo de los apoyos estructurales (C4 G)⁵⁵ con la bisectriz del ángulo que forman (al encontrarse en E2) la línea del lindero posterior (DE) y una diagonal (D1 K), que está trazada en los croquis desde el comienzo del dibujo, y que ha sido utilizada para situar el primero de los apoyos estructurales. Esta bisectriz (E2 C7) intercepta al lindero sur (DC) en el punto donde se marca el fondo del retranqueo (L) de la fachada de la calle principal⁵⁶.

Con el centro obtenido (C7)⁵⁷ se traza una curva desde una tangencia (P) a otra (Q) con radios perpendiculares a las direcciones de salida (DE) y llegada (D1 K). Este tramo de curva se desarrolla con un paño de pared que comprende las plantas baja y primera y a partir del segundo punto (Q) se divide, siguiendo una dirección recta en planta baja (E2 K) y curva con un nuevo centro en la planta primera.

El centro de la curva siguiente (C8) se sitúa en el punto en que la prolongación del último radio (C7 Q) corta a otra línea ya utilizada anteriormente (C4 J1) para marcar la dirección de sendos tabiques en las plantas baja y primera (y separar zonas del programa en esta segunda), prolongándose hasta casi tocar la alineación de la calle principal y ser el radio de la curva que dibuja la escalera de subida situada en fachada (desde J1). La curva trazada con este centro (C8) termina al situarse su radio (C8 R) en una posición paralela a la alineación de la calle principal (A. J. Almeida).

⁵⁵ También se ha obtenido con esta diagonal (C4 G), salida no de las líneas básicas iniciales, las que unen los puntos principales del solar o del entorno, sino de los primeros trazados del proyecto (f.3) el punto M con el que se establecen la longitud del retranqueo de la fachada Este (J) y la posición de la puerta de entrada (HI). Para tomar esta decisión, el arquitecto ha contado con que dicho punto puede oscilar a lo largo de la dirección diagonal (C4 G) sin alterar la coherencia geométrica del conjunto. También de una construcción anterior (f.3) viene predeterminada la posición del punto inicial de este trazado (P) al obtenerse cuando el arco de curva que parte de M intercepta el límite posterior de la parcela (DE).

⁵⁶ Esto es de nuevo una coincidencia de trazados, y no será la última, ya que este punto (L) ha sido obtenido anteriormente en la segunda de las operaciones de f.3, al llevar un arco de radio D1 A hasta la línea DC.

⁵⁷ Así mismo hay que hacer notar que este punto ya existía sobre el papel desde un dibujo anterior (f.3), pero allí no tenía nombre, sólo era un cruce de líneas, pero quizás sea ésta una de las condiciones para llevar por el buen camino un proceso de proyecto: tener un número suficiente de cruces de líneas cuando se está trabajando, sobre el papel o en la cabeza.

El centro siguiente (C9) se sitúa en el punto en que se cortan la ya mencionada línea paralela a la calle principal y un trazo (C4 G) que acabamos de utilizar para obtener el primero de esta serie de centros (C7) que dibujan el remate del edificio. El punto en que termina este tramo de curva (S) coincide con el punto en el que en el antepecho de la entreplanta se produce un quiebro, que ya ha sido descrito⁵⁸. Este tramo se termina al interceptar la curva la bisectriz del ángulo recto que forman las dos fachadas principales al encontrarse (B).

En este punto del edificio se cruzan sin tocarse en medio de la doble altura de la sala de público del banco dos pliegues de paramentos distintos: el plano incompleto de la entreplanta asomándose sobre la planta baja y el quiebro visto desde el interior que se produce en la cubierta al encontrarse el cuerpo de remate de la construcción con el techo de la primera planta.

Estos dos elementos arquitectónicos se resuelven constructivamente de la misma manera: una pantalla de hormigón resuelve el paramento vertical y salva la gran separación entre apoyos. En un caso es el antepecho que cierra la primera planta sobre la baja y en el otro, la pantalla es el gran muro curvo y ciego de cuatro centros que estamos describiendo.

Esta necesidad estructural conduce el diseño y nos explica la dificultad de dar luz al segundo y tercer nivel a través del muro de cierre y la conveniencia de hacerlo a través de un lucernario en el techo de la segunda planta (tercer nivel) que reitera e incluso exagera la forma de la curva de cuatro centros del muro exterior que acabamos de describir. Este lucernario, cuyo dibujo se explica más adelante, no se percibe desde el exterior y en el interior sólo en el techo de la tercera planta. Es un guiño, saldar una deuda inversa, la de la Construcción y la Arquitectura hacia el Dibujo.

Un último tramo de curva (ST) la lleva hasta el segmento recto que continúa hasta cortar la línea de fachada; el centro (C10) se sitúa prolongando la línea del radio del último punto (S) hasta la pared medianera Sur (CD). Este tramo termina como el anterior al encontrarse la curva con una nueva bisectriz (T), la que sale del encuentro en ángulo obtuso de las dos líneas que llegan al punto N, y que son también trazados del comienzo del proceso, pero no de los básicos iniciales. Son las que forman el cierre de fachada del segundo nivel: la

⁵⁸ A estas alturas del proceso se producen una serie de situaciones que afectan a la construcción pero que han sido propuestas por el dibujo de manera aleatoria al producirse cortes e intersecciones de líneas sin ninguna relevancia geométrica especial pero que son utilizadas por considerarse útiles y compatibles con la construcción. Un ejemplo puede ser este antepecho de la entreplanta y la arista del escalón de su techo que señala sin tocarse el punto donde se produce el quiebro.

principal (A. J. Almeida, CB) y la que prolonga la de la ampliación del palacio con frente a la pequeña plaza (AO). Es la curva más abierta de todas y se hace para llegar a enlazar suavemente con el tramo recto final (T J). Se obtiene así una curva achatada con perfil oval con radios más pequeños en los extremos que en el centro.

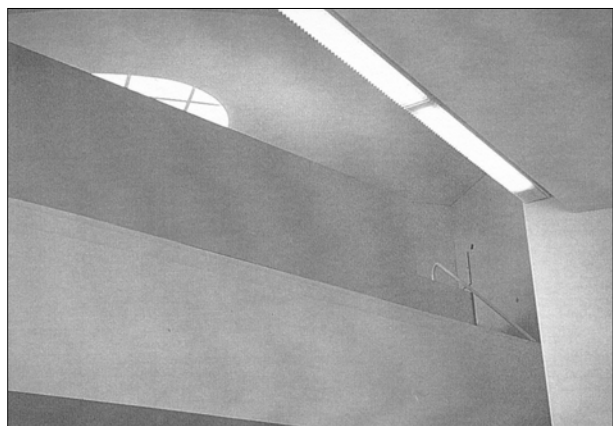
Resulta evidente, después de estas últimas construcciones, el papel que asumen las líneas secundarias y las superposiciones en la elaboraciones geométricas de Siza. La coherencia formal de la totalidad exige que una línea del trazado no abandone nunca el campo de trabajo: ayudará en una decisión posterior. Esta densa trama de líneas limita las posibilidades y es una ayuda para tomar decisiones. También podríamos hablar del uso por parte de este arquitecto de las bisectrices, no sólo para establecer el eje de simetría del ángulo y sus consecuencias constructivas sino como línea auxiliar de reparto de volúmenes y masas en los trazados en planta. La aportación de Álvaro Siza a la composición arquitectónica de hoy pasa fundamentalmente por la utilización de estos recursos angulares de diversas maneras y en variadas operaciones proyectuales.

Para esta pantalla del tercer nivel, hay un trazado diferente, al que acabamos de describir, en la segunda de las maquetas que se explican en un epígrafe anterior. Esta segunda maqueta, que entendemos que es complementaria a la primera, ya que propone pequeñas variantes de una misma idea general, se diferencia de la primera en que sólo presenta la envolvente exterior del edificio. Es un modelo de volúmenes realizado en porexpán. Nos ofrece un trazado mucho más simple de la pantalla del tercer nivel. Una curva de un solo centro resuelve el arranque desde el interior; en fachada el encuentro se hace con otra curva que acaba tangente a la fachada y perpendicular a la pared medianera. En lo fundamental de las intenciones de proyecto la solución es la misma, pero la forma debe de ir construyéndose lentamente, y así lo hace Siza en el trazado final retenido, en cada paso, dando salida a cada duda. Geométricamente la solución definitiva es mucho más compleja.

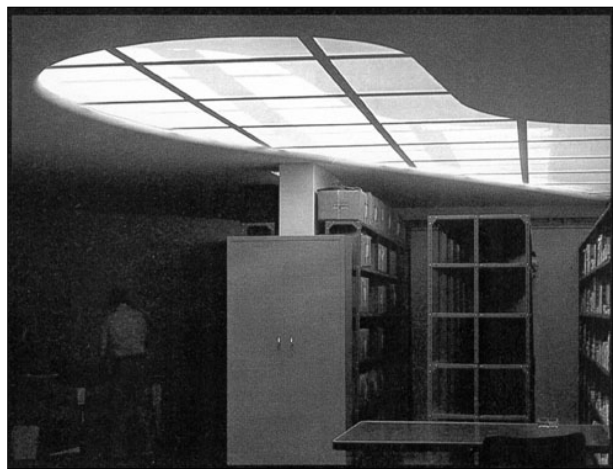
4.4.7. EL LUCERNARIO DE CUBIERTA (figs.4.26, A y B)

En la cubierta del cuerpo más alto y techo del tercer nivel (segunda planta) aparece un lucernario, única iluminación de estos locales, cuyo trazado es más un gesto de coherencia gráfica con el conjunto del proyecto ⁵⁹ que una necesidad constructiva, expresiva o de programa del edificio.

La construcción geométrica se hace desde la parte más exterior. Se inicia en el fondo del



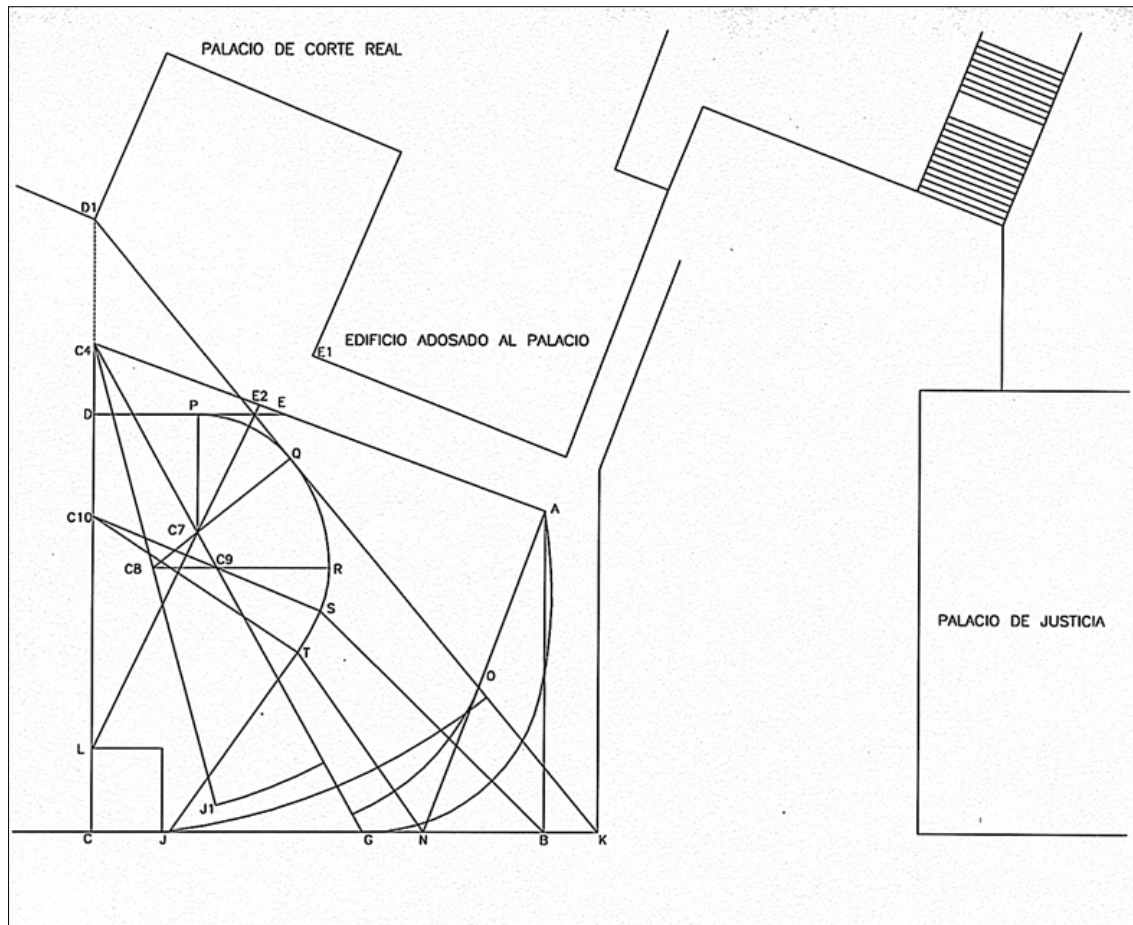
retranqueo junto a la pared medianera (f.5, L1) con un tramo (L1 U) paralelo a la línea recta final de la pantalla de fachada del último nivel (T, J). Se corta para iniciar, tangencialmente, un tramo curvo con centro en la pared medianera (C11). Este centro se obtiene al prolongar una línea anterior (R C8 C9) paralela a la fachada principal, hasta cortar a la pared medianera (DL). Con una perpendicular desde este punto hasta la recta (U) se hace el radio que inicia el tramo curvo siguiente (UV). Este tramo termina en un punto (V) con un radio paralelo a la fachada de la calle principal (C11 R).



El siguiente centro (C8), sirve para el trazado del siguiente tramo curvo (VW), y se encuentra en la intersección de la línea horizontal (C11 R) y otra, una vez más, ya

⁵⁹ Una celebración del final del trazado, que nos confirma en la idea de linealidad. Aquí ya no hay condicionantes del programa ni del entorno, sus efectos perceptivos son mínimos, sólo desde el interior se vislumbra la curva más exterior de la construcción. El arquitecto trabaja para sí mismo, para la Arquitectura, para los significados secretos, que queramos o no, siempre han tenido los edificios a través de la coherencia de la geometría y de la construcción. Es un buen resumen tras la observación de la secuencia de todo el proceso. Los significados de las arquitecturas llegan a ellas cuando hay una sólida base de construcción debajo o desde el principio. Metafóricamente la palabra “debajo” nos conviene en este caso, pues señala a las plantas inferiores como origen de la construcción final (y en general se puede referir a la cimentación). La otra palabra, “desde el principio”, nos indica la necesidad de ir acumulando materiales sobre el papel de dibujar con la confianza de que sólo con muchos datos se construye un pequeño edificio.

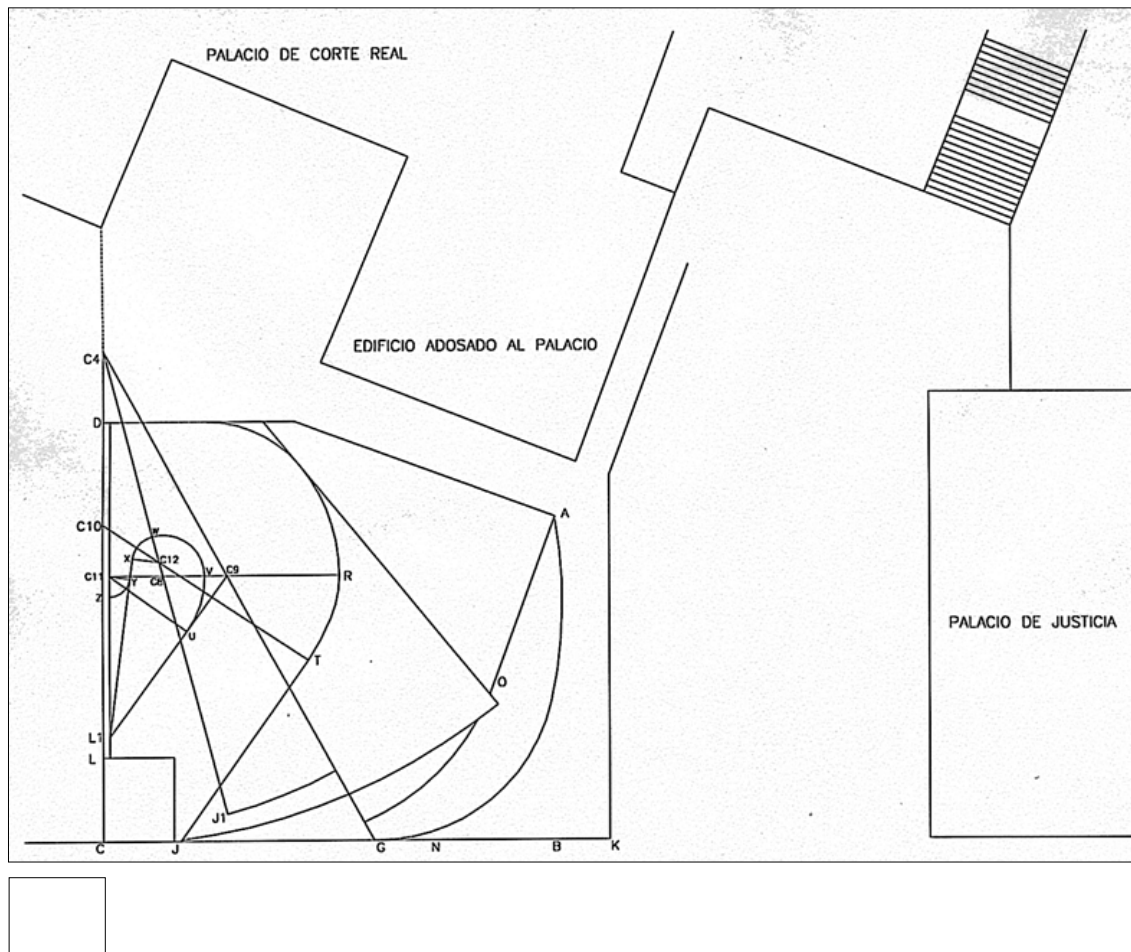
conocida y utilizada para efectuar trazados en las plantas inferiores (C4 J1) y con la que se ha obtenido el punto desde el que se traza también la segunda curva (QR) de un trazado de la planta anterior (C8 en la figura f.14), lo cual significa que estas dos líneas curvas, en un tramo y en diferentes planos son paralelas.



El final de esta curva (W) y el arranque y el centro de la siguiente (C12) están en la misma línea (C4 J1) en la que está situado el centro con el que se ha dibujado el tramo curvo anterior. El tramo curvo siguiente, que va de W a X, se hace con el centro ya mencionado (C12) que está en la intersección con otra traza que ya se encuentra en los croquis anteriores del trabajo y que se ha utilizado para el trazado de la pantalla del cuerpo superior de la fachada (C10 T). Este tramo curvo (WX) termina en otra traza que une puntos ya existentes en la base dibujada sobre la que se trabaja (X C12 R1), siendo R1 un punto de cruce de líneas de trazados ya usados⁶⁰. Desde aquí un corto tramo recto (XY) y una nueva curva (YZ) de

⁶⁰ Las dos direcciones que se cruzan aquí a niveles muy distintos en la construcción y coincidentes en el plano

muy pequeño radio (C11 Y) termina de definir la forma de este lucernario. Su límite Sur (ZL1) será su único límite recto coincidiendo con la pared medianera.



El dibujo de este lucernario de techo de la última planta no sólo es el remate de todo el proceso, sino también su culminación y su resumen y de alguna manera su parodia: la técnica geométrica de construcción de curvas en continuidad se recrea en un dibujo ajeno a los objetivos que se han perseguido hasta aquí. Su manifiesta inutilidad constructiva, su escasa perceptibilidad en la lectura de todo el escenario, su poca relación con las intenciones de integración formal en el entorno, que el arquitecto ha estado buscando hasta aquí a través del dibujo, lo convierten en un gesto secreto y, hasta cierto punto, íntimo. Sólo

desde el interior del local sin divisiones de la planta tercera podemos leer este signo misterioso procedente del mundo de la geometría, y por lo tanto del dibujo del plano que es irremediamente el territorio del proyecto. En los últimos momentos de la construcción (y

de las elaboraciones geométricas, son el trazado del tramo más interior del antepecho de la entreplanta, una vez más a pesar de ser una línea claramente secundaria, y la traza (C11 R) paralela a la fachada principal. En este punto también coincide otra línea: el arco con centro en C4 que separa en la planta primera los espacios

sólo entonces finaliza el proceso del proyecto) se disminuye la altura del tabique de cierre de la tercera planta hacia la doble altura central y se consigue que este lucernario se perciba también, muy levemente, desde algún punto del vestíbulo cerca de la entrada. Este tabique aparece dibujado hasta el techo en los planos de proyecto.

Es una forma que arranca paralela a la terminación en el frente del último cuerpo del edificio y que a continuación se va enroscando alrededor de los centros. Al ir disminuyendo los radios y volver al final hacia la pared medianera de donde parece salir todo el lucernario con un movimiento fluido de ameba resume, acentuando y sintetizando los rasgos, buena parte de las intenciones de proyecto: la voluntad de no dar la espalda nunca al que parece ser edificio principal, generador del paisaje urbano: el viejo palacio. Y también la de apoyarse, dándole la espalda, en el muro medianero.

4.5 LOS MATERIALES DE CONSTRUCCIÓN EMPLEADOS

Sobre las características de los materiales a emplear parece que no hay muchas dudas si contemplamos los usados por Álvaro Siza en las obras anteriores. Es más, podríamos decir que es la seguridad con la que está manejando estos materiales y unos ciertos criterios compositivos lo que le empuja hacia unas formas más abstractas en la definición de los planos y los remates de cubierta. El predominio de los paños de fachada blancos, evitando la presencia de huecos recortados en ellos es casi absoluta si dejamos al margen las primeras viviendas de la calle Alfonso Henriques.

Hay dos decisiones muy claras que se depuran, perfeccionan y avanzan a través de los últimos proyectos: la desaparición de la ventana recortada en un paño del alero omnipresente, prolongación de la cubierta y sus materiales, que vuela en todas direcciones. De esta manera el encuentro entre pared y cubierta se convierte en una arista. Estos avances incluyen, por supuesto, una lenta y meticulosa experimentación con nuevos materiales y reutilizaciones de los antiguos en detalles constructivos de aplicación inmediata en las obras. Hay un claro paralelismo entre la adquisición de conocimientos constructivos a través de la experiencia y la aparición de propuestas arquitectónicas y espaciales nuevas y distintas en esta época de la obra del arquitecto.

Entre los proyectos construidos de la época inmediatamente anterior al Banco de Oliveira d Azemeis, hay una experiencia constructiva radical, que marca un hito en la trayectoria de Siza. Es la casa Manuel Magalhaes (1967-70) en la que se usan de manera decidida paramentos de hormigón visto terminados en su color que se perciben en un fuerte contraste con los planos blancos de las puertas de chapa metálica pintada. Pero lo más característico es el hecho de que ésta es la primera vivienda unifamiliar proyectada por el arquitecto de Oporto de cubierta decididamente plana. Esta es una experiencia irreversible que se consolida en los años siguientes.

En el Banco de Oliveira de Azemeis la totalidad de la envolvente exterior se resuelve con un enfoscado liso y pintado de blanco. Las cubiertas planas recogen el agua discretamente en un canalón interior moldeado en el relleno de pendientes de la cubierta sin que la presencia de éstas se evidencie nunca.

La carpintería de fachada se construye con perfiles macizos de acero pintados de blanco

(fig.4.2T7), en un gesto de insólita artesanía, que se repetirá con frecuencia en las arquitecturas singulares -al menos económicamente- conque se encuentre el arquitecto en el futuro. Siendo este caso un temprano precedente que Siza, luego, perfecciona y desarrolla. En el proyecto del Museo de Bonaval se repite este detalle constructivo. Este procedimiento, el diseño de carpinterías con pletina calibrada maciza, el arquitecto ya lo había venido usando en algún proyecto anterior, en una acción de llevar el diseño y la composición a los detalles y hacerlos responsables de buena parte de la configuración del edificio.

En el interior del banco las formas se completan con escayolas y paños de mármol blanco (que el arquitecto llega a cortar y moldear personalmente, sin gran éxito ya que los representantes de la propiedad rechazan alguna de estas intervenciones) que completan, envuelven y transforman las numerosas incidencias formales producidas por la enrevesada estructura del edificio. No todas las incidencias surgidas se integran fácilmente en las intenciones espaciales del arquitecto. Siza utiliza la escayola como un modelador de volúmenes que llega a ser el definidor del espacio a través de falsas vigas, luces ocultas, escalones, molduras, etc., superponiéndose sutilmente a los elementos constructivos básicos. Éste es otro recurso que se madura y consolida en este proyecto y que se repetirá con frecuencia en la obra posterior del arquitecto.

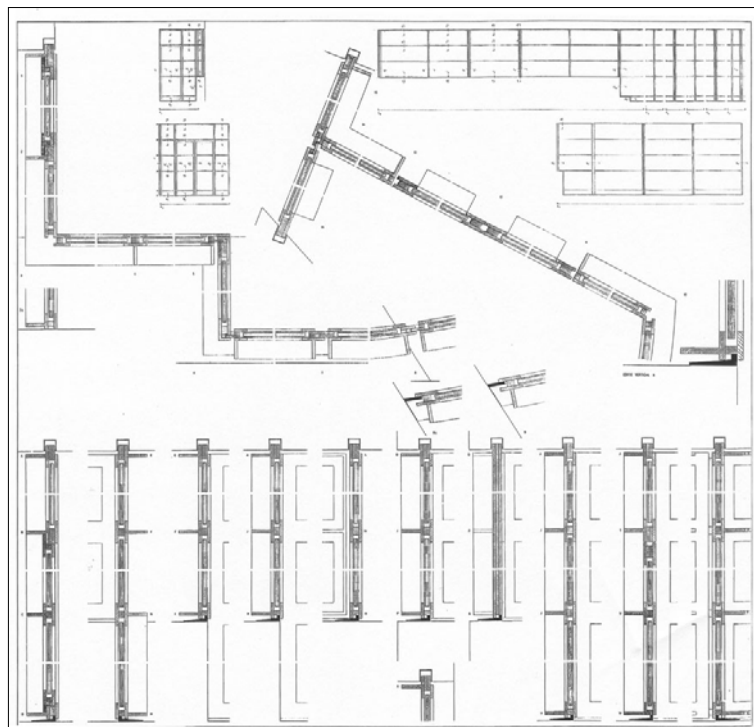
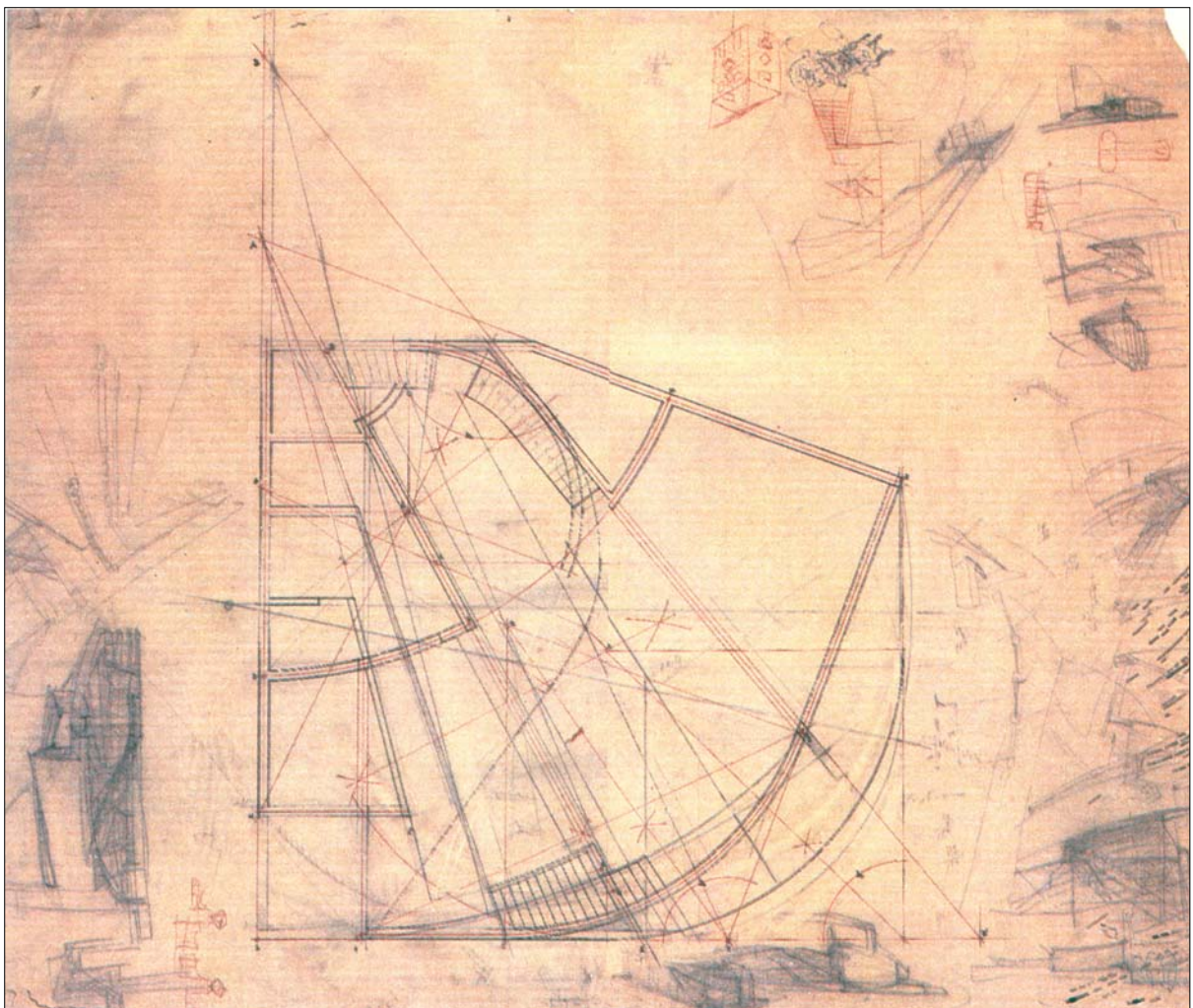


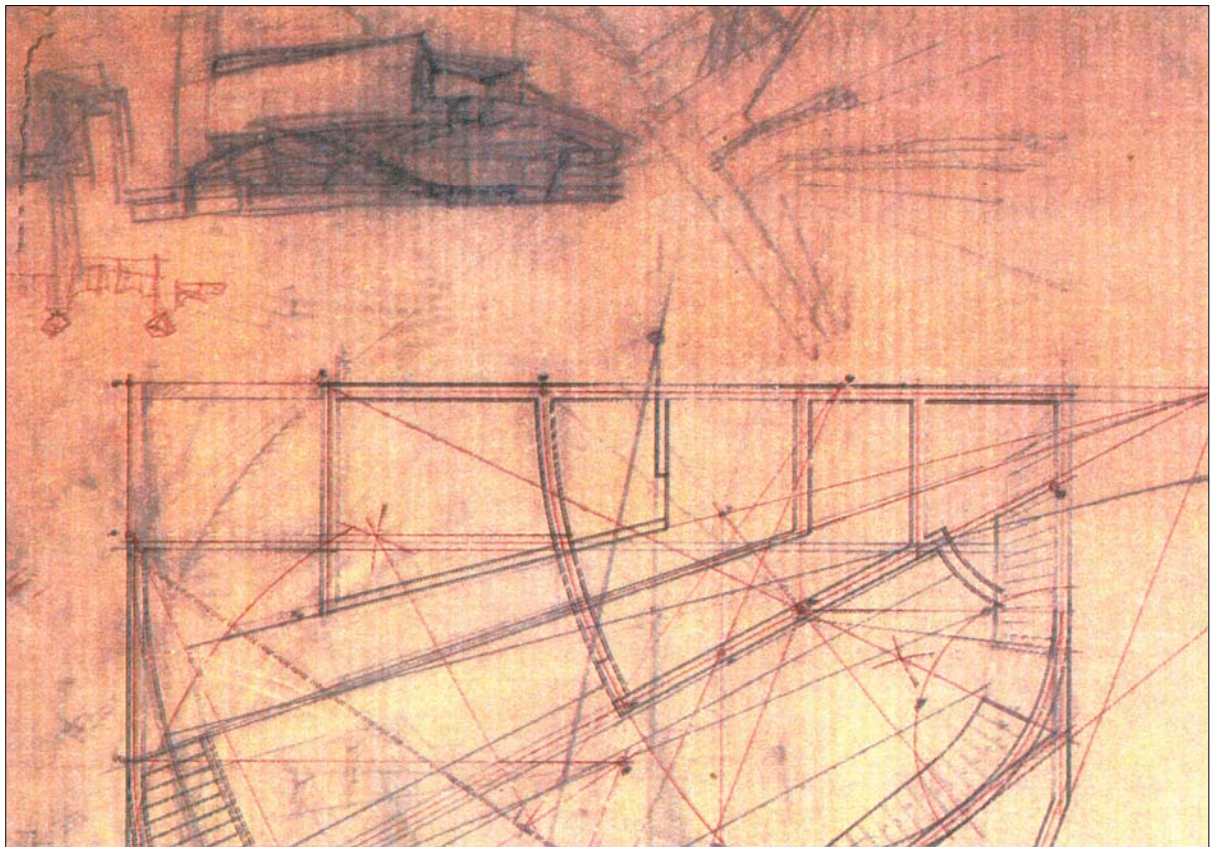
figura 4.27

4.6 CONCLUSIONES PARCIALES

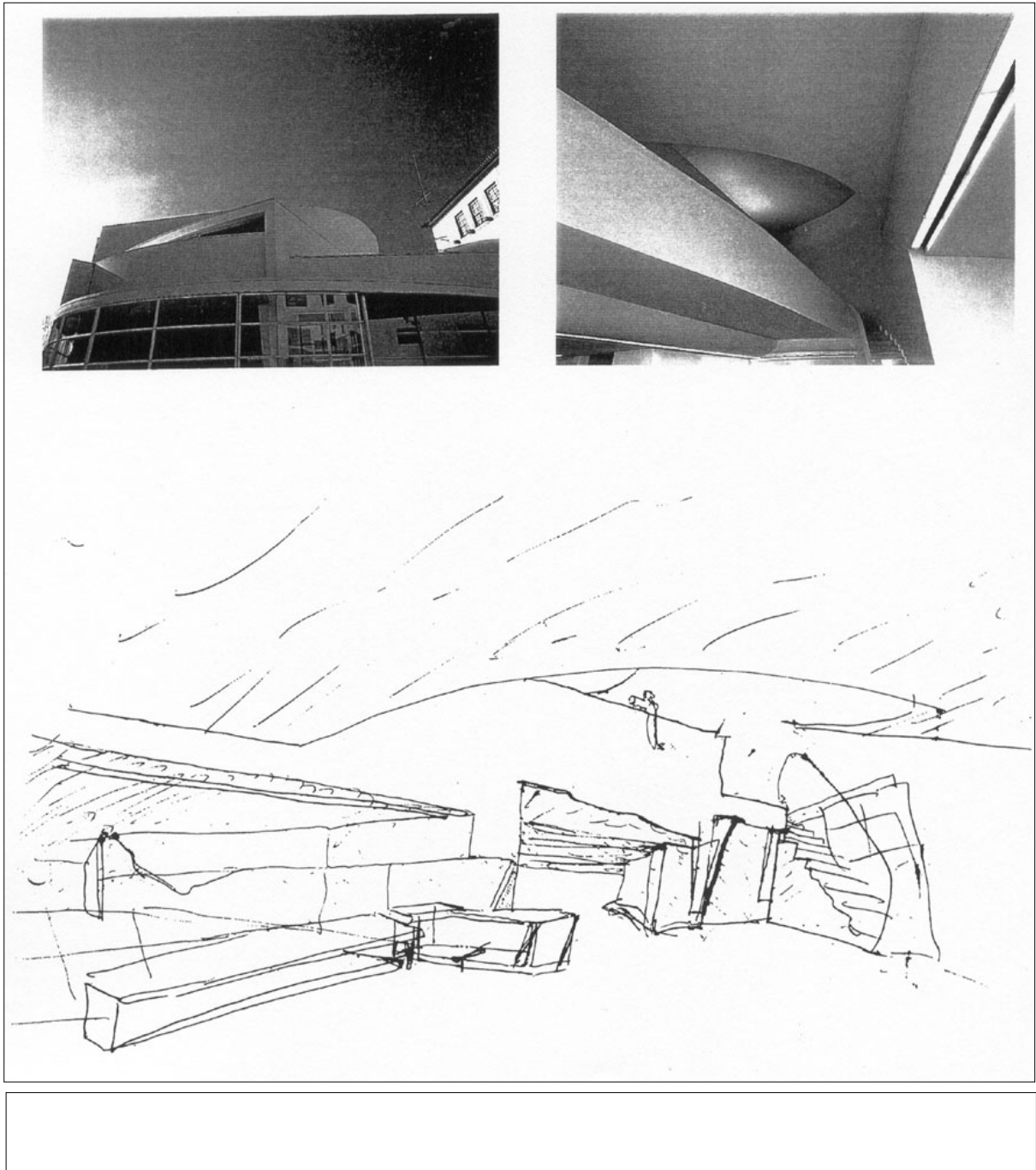
Por las circunstancias que concurren y por la actitud del arquitecto, éste es un proyecto muy significativo en el conjunto de la obra de Álvaro Siza. Un entorno de interés, pero variado y poco coactivo, un cliente con pocas limitaciones económicas y un programa de edificio público que permite un cierto grado de libertad de movimientos en los usos.



Junto a ello están las actitudes e intenciones del arquitecto que se introduce en el lugar a través de una planta, con una elaboración geométrica extraordinariamente compleja y directa, en la que busca muy directamente situar como referencia todos los datos de la escena urbana en que se asienta. La elaboración es muy personal, los trazados a lápiz (negro o color) sobre papel vegetal (fig.4.28) del primer y básico croquis contienen los criterios, las dudas, los avances, los caminos perdidos, etc. Todo ello se puede leer en un dibujo geométrico en el que esta reflejado el paisaje próximo (fig.4.29) que ilumina y habita la cabeza del arquitecto con una claridad total para que el diseño pueda avanzar. Es tal la elocuencia de ese plano que Siza apenas tiene que recurrir a sus perspectivas breves y rápidas –mucho mas conocidas que sus dibujos lineales- que luego usara con mas frecuencia (Bonaval). Solo conocemos dos de estas



perspectivas aplicadas al banco de Oliveira de Azemeis: la primera a lápiz y borrosa sobre el papel vegetal (fig. 4.29) del croquis de dibujo lineal (croquis este excepcional y único incluso en la biografía de Siza). El segundo es un dibujo del interior, que responde a sus maneras más conocidas y repetidas; por las dudas que expresa podría ser de la época de elaboración del proyecto (fig. 4.30, este croquis se exhibe en la exposición de las arquerías de los Nuevos



Ministerios).

La complejidad y precisión del proceso geométrico seguido hace que sea posible establecer una secuencia lineal. En una elaboración de este tipo cada paso sólo se puede dar apoyándolo en el paso anterior (fig. 4.28), por ello sucumbimos a esta tentación y se describe en los párrafos anteriores a este epígrafe como un relato lineal. Ello no excluye las vacilaciones y las vueltas atrás, sobre todo en los primeros momentos, en la elaboración del primer nivel del edificio. A partir de unas ideas muy claras sobre las jerarquías de los usos y el paisaje del entorno, el proceso avanza deprisa y sin dudas, apoyándose en los múltiples puntos que la construcción gráfica va dejando. Los trazados al final pierden trascendencia constructiva (unos son meras superposiciones al edificio, como el lucernario, y otros se resuelven con medios expeditivos y quizás excesivos como la gran pantalla curva del tercer nivel).

Los últimos trazados (tercer nivel) apenas tienen trascendencia constructiva, es la delectación que supone completar un juego que ha sido enormemente eficaz y complejo en sus primeros pasos. El entretejido de cuestiones de paisaje, de estructura, de formas, de uso, que concurre en la configuración de los dos primeros niveles, es luminosa para quien la mire, aunque solo sea paseando por las proximidades y por el vestíbulo de la obra. Esta mirada nuestra quiere además desentrañar los gestos precisos del trabajo del arquitecto.

El Banco Pinto y Sotomayor es una obra clave en el último tercio del siglo XX, ninguna como ella reúne las preocupaciones que luego turbarán el final del siglo: postmodernismo, contextualismo, control del azar, ordenes complejos que concilian (o conjuran) el inevitable - y en estos momentos ya ineludible- desorden del mundo edificado con un deseo de coherencia para la ciudad que es una inútil y recurrente nostalgia de los hombres de hoy...todavía.

5 EL CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA EN SANTIAGO DE COMPOSTELA

DATOS DEL PROYECTO:

Arquitecto: Álvaro Siza Vieira.

Encargo del proyecto: Primavera de 1988

Terminación del anteproyecto: Septiembre 1988

Terminación del proyecto: 1993

Terminación de la obra: 1995

Colaboradores:

Anteproyecto: Coordinador: Joan Falgueras, Arquitecto colaborador: Mona Trautman.

Proyecto Básico: Jordi Fossas, Rafael Soto, Angel Fibla, Joan Genis, Joan Claudi Mingel, Jordi Maristany, arquitectos. Antonio Trilla, ingeniero industrial.

Proyecto de Ejecución: Coordinador: Yves Stump (1º fase), Joao Sabugueiro (2ª fase), colaboradores: Jane Considine, Tiago Faria, Anton Graf, Cecilia Lau, Elisardo Miranda, Luis Cardoso, Miguel Nery.

Arquitecto representante de la administración: Iago Seara.

5.1 INTRODUCCIÓN

En la primavera de 1988 la actividad profesional de Álvaro Siza ha alcanzado una dimensión importante tanto por el número como por el tamaño de los encargos. Hay que destacar un cierto cambio cualitativo a partir de la generalización de los trabajos no solo en la Península Ibérica sino también en el extranjero. El estudio tiene un tamaño mayor y la participación directa del Arquitecto en el dibujo de los proyectos no tiene las mismas características que al comienzo de los años setenta. Su actividad en relación con la enseñanza de la Arquitectura se ha reducido, tanto en la Escuela de Oporto como en sus visitas a otros centros de enseñanza (sus visitas a la escuela de A Coruña eran prácticamente anuales a finales de los setenta y comienzos de los ochenta). A partir del encargo de las viviendas para el IBA de Berlín en 1976 los trabajos en el extranjero se hacen más frecuentes: Berlín, Macao, Sicilia, Nápoles, Venecia, Siena, etc. Berlín y en los últimos tiempos La Haya son los lugares en los que esta actividad es más intensa, principalmente entre el 1983 y 1986.

El reconocimiento profesional de Siza en cuanto a encargos es más tardío en España aunque la aceptación académica de estudiantes y de Escuelas de Arquitectura (como Madrid, Sevilla, A Coruña, etc.) se remonta a los años setenta. Los primeros trabajos profesionales en España se le encargan el año 1988. Uno de los primeros y en cualquier caso el primer encargo público (y hoy ya construido) es la obra que ahora comentamos: el Centro Galego de Arte Contemporánea en Santiago de Compostela. Ese año también se produce el incendio del centro de Lisboa, el Chiado, de cuyo proyecto de reconstrucción se ocupara Siza, éste es también el primer reconocimiento público por parte del Estado en su propio país.

En este capítulo analizamos primero el lugar (el emplazamiento y su entorno) en la periferia del casco histórico de Santiago de Compostela (fig. 5.1), un contexto que tendrá profundas implicaciones en la propuesta de Siza, a continuación nos acercaremos al proceso seguido por el arquitecto para concebir el proyecto a través de tres caminos diferentes en función de los materiales disponibles; una descripción general, en primer lugar, teniendo como fuente el propio edificio construido y sus representaciones convencionales en plano (epígrafe 5.3.1.). Después se analizan los materiales disponibles del proceso (epígrafe 5.3.2.) y así llegamos a los dibujos geométricos a lápiz, las maquetas de trabajo y los croquis a mano alzada de los cuadernos de notas. Por último como en el banco de Oliveira de Azemeis, aunque aquí sean más esquemáticos, se estudian los trazados geométricos iniciales (epígrafe 5.3.3.) en los que se implican direcciones del entorno en la construcción de las líneas fundamentales del propio edificio.

5.1.1 EL CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA EN EL CONJUNTO DE LA BIOGRAFÍA Y LA OBRA DE ÁLVARO SIZA

En otro orden de cosas hay que señalar que en 1984 se produce la primera publicación monográfica y teórica sobre su obra, es el libro de Peter Testa¹ y en 1986 el de editorial Electa con un texto de Kenneth Frampton " Profesión Poética"². Las dos publicaciones se reeditan en castellano en 1988." En Octubre de 1980 la revista Architecture D'Aujourd'hui dedica un número monográfico³ a su obra entre 1970 y 1980, ya antes en 1974 esta misma revista había

¹ Testa, Peter, "The Architecture of Álvaro Siza", edit.: M.I.T., Massachusetts, 1984. La traducción portuguesa de Jose Quintao, "A arquitectura de Álvaro Siza", edit.: F.A.U.P., Oporto, 1988.

² "Álvaro Siza, Professione Poetica", Cuaderni di Lotus, edit.: Electa, Milano, 1986.

³ "Álvaro Siza, Projets et réalisations, 1970-1980", L'Architecture D'Aujourd'hui, nº 211, París, Octubre 1980.

publicado algunas de sus obras entre ellas el Banco de Oliveira de Azemeis⁴. En 1983 es un número de "Quaderns"⁵ de Barcelona que se hace eco de la obra de este Arquitecto. La obra de Siza esta siendo divulgada por las más importantes publicaciones de Arquitectura, pero sobre todo empieza a ser analizada teóricamente desde diferentes puntos de vista.

Como dato que describe este creciente interés de la crítica por la obra de Siza se puede indicar que entre 1961 y 1971, en el momento que se inician los trabajos de Oliveira de Azemeis, se pueden contabilizar en su bibliografía general 12 publicaciones (obras, proyectos, artículos, etc.) en revistas, libros, etc. y entre 1978 y 1988 el número de estas publicaciones es de 160. Antes de 1971 la obra de Siza es aún corta y poco conocida: estamos en sus comienzos profesionales. Hay un gran cambio en la forma de trabajar de Siza desde el momento en el que se inicia el proyecto de Oliveira de Azemeis en 1971 hasta el comienzo del proyecto de Bonaval en 1985⁶.

Por las mismas fechas en que se inician en el estudio de Siza los trabajos del proyecto de Bonaval se están realizando también los de otros edificios en España: la casa Guardiola en Cádiz y el concurso, en el que obtiene el primer premio, de Centro Cultural de la Defensa en 1988 en Madrid, ninguno de los dos ha sido construido.

En cuanto a las preocupaciones proyectuales y formales de Álvaro Siza por estos días se reflejan bien en los trabajos para la nueva Escuela de Arquitectura de Oporto iniciados en 1986. Ya antes ha realizado un edificio para esta Escuela, de la que es profesor de construcción; es el pabellón para los proyectos fin carrera (en 1985) en el recinto cerrado por muros de una antigua finca en la que la casa principal ha sido rehabilitada para las dependencias administrativas de este comienzo de escuela. Las instalaciones se extienden después ampliamente fuera de este recinto en un conjunto que se despliega por una ladera en fuerte pendiente en la margen derecha del río Duero. La escuela queda finalmente configurada por una serie de construcciones independientes, -incluidos las de la antigua finca previamente rehabilitadas- con una interesante relación compositiva en planta entre todas las partes del conjunto, que será un precedente directo de Bonaval. Los caracteres comunes entre estos dos proyectos están en la existencia de un paisaje de periferia en el que las sutiles referencias construidas se inscriben e intercalan en un entorno natural de huertas y de arbolado en el que se instala la nueva edificación en forma de grandes volúmenes contenedores de actividades, permaneciendo este entorno visible y perceptible -muy presente- en el escenario definitivo.

⁴ L'Architecture D'Aujourd'hui, n°185, París, Mayo-Junio 1976.

⁵ "Quaderns", n° 159, Barcelona, 1983.

Del proyecto de la Escuela de Arquitectura existe un dibujo geométrico a lápiz sobre papel de croquis y colores que sugiere procedimientos compositivos semejantes entre el proyecto de la escuela de Oporto y el museo de Bonaval. Este tipo de dibujos explican mejor que ningún otro documento la manera de operar de Siza al enfrentarse a la ordenación general de la planta en un proyecto⁷. Este croquis se publica como cartel acompañando la Exposición: Arquitectura Nueva en Tras-os-Montes. Entre el material de que disponemos sobre Bonaval existe un croquis semejante que comentamos en el epígrafe sobre los materiales de proyecto de este capítulo (epígrafe 5.1.3.). Hay que recordar también que el análisis que se hace en este trabajo del proyecto del banco de Oliveira de Azemeis (Capítulo 4) reposa casi en su totalidad sobre los dibujos de trazados en planta (a lápiz en papel de croquis transparente y color)⁸, que ya hemos descrito. De aquella época apenas existen croquis a mano alzada y bolígrafo de los procesos de los proyectos, los cuadernos de notas empiezan a organizarse y archivarlos posteriormente.

5.1.2 EL ENCARGO

En los primeros días de Febrero de 1988 el equipo redactor de Plan Especial de Protección y Rehabilitación de la Ciudad Histórica de Santiago de Compostela⁹ y el Alcalde de Santiago¹⁰ plantean la conveniencia y oportunidad de impulsar y coordinar una serie de intervenciones que diversas administraciones se proponen realizar en la Ciudad Histórica y su entorno de manera coherente y complementaria con el planeamiento que se estaba elaborando. Una de ellas surge de manera inmediata: un museo de arte contemporáneo que la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia se propone construir. El Alcalde de Santiago propone, dentro de una serie de

⁶ Los trabajos profesionales de Siza antes de 1971 se analizan en el epígrafe 4.1.1

⁷ Este croquis se publica como cartel de la Exposición: Arquitectura Nueva en Tras-os-Montes: "Arquitectura nueva en Tras-os-Montes", Palacio Municipal de Exposiciones Kiosco Alfonso, A Coruña, del 6 al 20 de Noviembre de 1986.

⁸ El original se expone en la Arquería de los Nuevos Ministerios, Sala de Exposiciones de la Dirección General de Arquitectura y Vivienda del MOPU, en Madrid, del 25 de Octubre al 30 de Diciembre de 1990, y se reproduce en el catálogo de la misma exposición, pág. 29.

⁹ Los trabajos previos para la redacción de Plan Especial de Protección y Rehabilitación de la Ciudad Histórica (P.E.P.R.C.H.) comienzan simultáneamente con los de la Revisión del P.X.O.U. de la ciudad que es aprobado en 1989, los del P.E.P.R. de la Ciudad Histórica siguen después su curso con diversas incidencias y se aprueba Inicialmente en Marzo de 1997. La redacción de estos documentos la realiza el equipo Oficina de Planeamiento, dirigido por Anxel Viña, Juan Luis Dalda y Joseph P. Kleihues, mas información sobre este planeamiento se puede encontrar en:

- "RUPTURA 2", revista de arquitectura, nº2, A Coruña, Abril 1994.

- "CASABELLA", nº 618, Milán, Diciembre 1994.

¹⁰ En una serie de iniciativas personales coordinadas con el planeamiento de la ciudad, el Alcalde Xerardo Estévez, arquitecto de profesión, intenta llevar a casi todas las decisiones edificatorias de la ciudad la responsabilidad arquitectónica, contratando o sugiriendo su contratación a otras administraciones, a destacados profesionales de la arquitectura y el urbanismo.

actuaciones coordinadas por el equipo redactor del PEPR antes mencionado, que se emplace en el entorno de San Domingos de Bonaval y que se encargue el proyecto a Álvaro Siza. A finales de Febrero Álvaro Siza recibe una carta de un amigo y colega gallego en la que se le informa de estas propuestas y se le interroga sobre la posibilidad por su parte de aceptar la realización de este proyecto. El día 29 se produce una contestación telefónica del arquitecto mostrando su interés en el tema y el Jueves 3 de Marzo tiene lugar el primer contacto con el futuro emplazamiento del Museo y la confirmación del encargo del proyecto en una entrevista con el Alcalde de la ciudad y los responsables de la Consellería de Cultura de la Xunta de Galicia.

A través de los documentos de Avance del PEPR de la Ciudad Histórica Álvaro Siza obtiene informaciones sobre el futuro urbanístico de toda el área de Bonaval incluida una zona más amplia en la que el proyecto del Museo va a tener un peso determinante y que incluye toda la huerta alta del Monasterio, el callejón de Caramoniña, la Horta de San Roque, etc. En toda esta zona se moverá con comodidad el lápiz del Arquitecto no sólo recabando informaciones muy precisas del entorno y del contexto para su proyecto, sino también prolongando el impacto de su propuesta museística en ese entorno próximo. Un proyecto de urbanización (Fig. 5.1) de la Horta Alta de San Domingos será realizado por el mismo arquitecto con posterioridad¹¹. Para la Horta de San Roque también hace otra propuesta de ordenación, que rehabilita y potencia los trazados geométricos del viejo jardín del hospital. Todos estos proyectos y anteproyectos, así como los criterios de forma urbana que en ellos se contienen están incorporados al planeamiento de protección de la Ciudad Histórica.

Siza visita el futuro emplazamiento en la mañana del Jueves 3 de Marzo, ese día un bullicioso mercadillo (Fig. 5.2) ocupa la rúa Valle-Inclán y el entorno del monasterio hasta hacerlo casi intransitable. Es la primera vez que se acerca a estos lugares con una intención de intervenir, de proponer, y en Álvaro Siza esta primera mirada rara vez es desaprovechada. Visita el Monasterio de Bonaval y solicita de sus acompañantes que se haga una fotografía panorámica (Fig. 5.3) de Santiago desde la torre Noroeste del Monasterio. Será el primer documento gráfico de que disponga para su largo proceso de proyecto: una imagen en la que se ve la ciudad antigua desde Bonaval mirando por encima del emplazamiento del edificio.

La relación de Siza con Galicia viene de algunos años atrás cuando con una periodicidad anual, a finales de los setenta y comienzo de los ochenta, visita la Escuela de Arquitectura de A Coruña para impartir unas clases, unas veces solo y otras acompañado de amigos y colegas como Fernando Távora, Alcino Soutinho, etc., etc., que abrirán definitivamente la naciente Escuela de



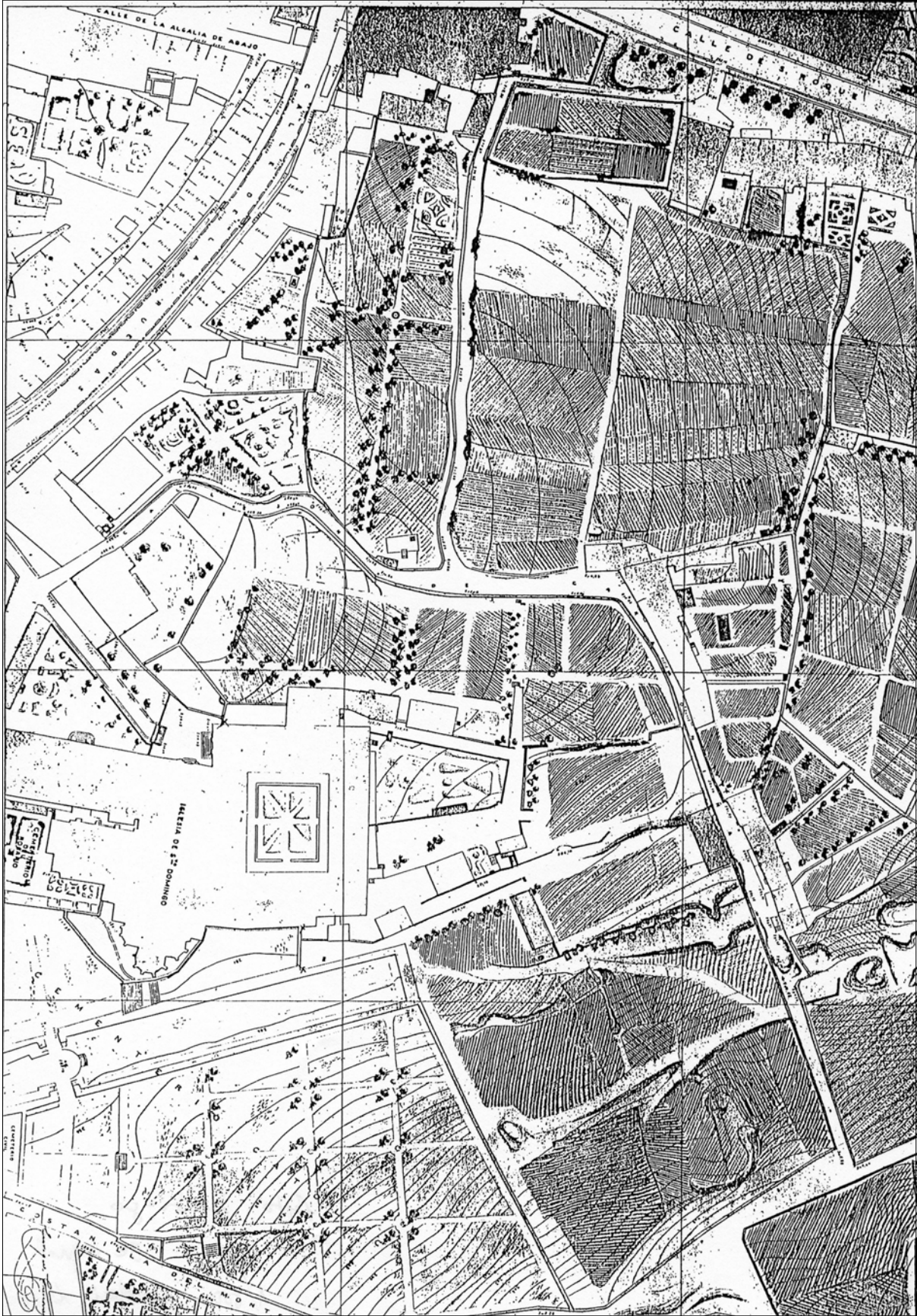
La relación del Arquitecto con Santiago viene de fechas muy anteriores y se nutre de la densa mitología con la que la ciudad de las peregrinaciones alumbró el país vecino. Dos culturas que se han dado la espalda con la sola unión de la proximidad y el fulgor de la Ciudad Santa sobre el vecino más pobre. Siza habla de su primera llegada a la ciudad con catorce años¹², es una excursión familiar, hay un asombro al llegar a ella, después vendrá Gaudí en Cataluña, muchas cosas se van acumulando en la receptiva mente del joven Álvaro Siza.

Con la documentación urbanística Siza tiene acceso también a una interesante información histórica de esta zona de la periferia de la Ciudad antigua: son los planos más o menos precisos elaborados en épocas anteriores y que explicamos más adelante. Pero sobre todos está el parcelario de 1910 que describe con gran precisión el estado del lugar antes de la apertura de la rúa Valle-Inclán (Fig. 5.4).

Los contactos con el equipo redactor del PEPR de Santiago se mantienen a través del Área de Proyecto¹³ de este grupo profesional para esta zona de Bonaval y San Roque. A través de estos contactos se proporciona al estudio de Siza, a finales del mes de Julio, los datos urbanísticos e históricos y se van recogiendo sus primeras propuestas para el lugar que se incorporarán al planeamiento de la Ciudad Histórica.

¹² Revista Luzes de Galicia, nº 13, primavera 1989, A Coruña.

¹³ El Área de Proyecto del P.E.P.R. de la Ciudad Histórica está formado inicialmente por los arquitectos: César Portela, Xosé Pérez Franco y Felipe Peña.



5.1.3 LOS MATERIALES DEL PROCESO DE PROYECTO

Para analizar este proceso de proyecto se dispone de una documentación muy abundante, y debemos empezar a hablar en este caso del propio edificio terminado, aunque en general nos interesa más para estas tareas el uso de los documentos anteriores al proyecto, los de la época de reflexión en los que se perciban las dudas y las diversas alternativas que se plantean y, sobre todo, la posibilidad de ver cómo todo ello evoluciona a través del dibujo.

El hecho de que el objeto de este análisis sea un edificio próximo y sobre todo un edificio público permite una lectura casi cotidiana del mismo, con las características que tiene de hacerse en circunstancias diversas de intereses, de ánimo, de luces, de acontecimientos, etc

Pero en el caso de este proyecto hay una circunstancia añadida de difícil y conflictiva interpretación: desde su inauguración como Centro Galego de Arte Contemporánea, sus contenidos han tenido un vertiginoso itinerario moviéndose dentro de las más avanzadas manifestaciones artísticas del momento. Apenas ha habido exposiciones de arte convencionales, cuadros sobre una pared... se han sucedido, en cambio, montajes, intervenciones, propuestas espaciales, etc, en las que los artistas debían necesariamente interrogarse sobre las características de los lugares de la intervención, responder -o al menos no ignorar- los estímulos procedentes de las arquitecturas.

Las intervenciones más vinculadas a intenciones activas en relación con la presencia de la Arquitectura pueden ser las de Aconci, Giovanni Anselmo, Navarro Baldeweg, etc, incidiendo en las fachadas, el mobiliario, etc.

Otras intervenciones se centran en una sala o salas del museo que se individualizan y singularizan para ello como el Doble Espacio ¹⁴ en el que se propone actuar a un artista, como pueden ser los casos de: Lamazares, Antón Patiño, Huete, Criado, Anish Kapoor, etc.etc.

En el actual uso del edificio la tensión entre la arquitectura y sus contenidos es casi permanente, siendo en general el resultado muy positivo, pero llegando a afectar en algunos casos a las relaciones del Arquitecto con la Dirección del Museo, como en el caso de los difusores de luz del techo de las plantas superiores que suponen una disminución de la altura real de las mismas cuando se plantea la colocación de objetos e instalaciones referidos a un espacio concreto por

¹⁴ Esta sala es el resultado de cerrar con elementos prefabricados la parte alta del lateral de la sala con doble altura del museo, se consigue así un estimulante y difícil local de planta cuadrada y altura algo mayor que el lado de base.

parte de los artistas a los que se propone una intervención.

De la primera fase del proceso de proyecto disponemos de datos sobre la documentación suministrada al arquitecto desde el Área de Proyecto del PEPR de Santiago y los planos y maquetas de trabajo de las primeras propuestas de Álvaro Siza, que pudimos conocer en su estudio aquellas fechas (Julio de 1988), fundamentalmente croquis con trazados geométricos a lápiz sobre papel transparente y maquetas rudimentarias de cartón que se superponen como rápidos croquis volumétricos a la maqueta acabada del entorno. Ésta es la documentación que consideramos de mayor interés para la identificación de los rasgos de un proceso de proyecto, en este caso de los datos fundamentales de la envolvente general del edificio.

El proceso de conformación del edificio se continúa por parte del arquitecto de Oporto con una serie interminable de croquis a mano alzada que se extienden por los cuadernos de notas y que se encuentran editados de manera dispersa en las publicaciones que describimos a continuación.

La primera y más completa de todas es el volumen: "Centro de Arte Contemporánea de Galicia: Álvaro Siza, Arquitecto" editada por la Xunta de Galicia en 1993¹⁵ y en la que aparecen los planos de obra definitivos en 52 páginas en tamaño A3 y algunos de los croquis del proceso de proyecto, entre ellos un croquis geométrico a lápiz en papel transparente con colores (Fig. 5.5), que es -como ya hemos comentado- uno de los documentos más interesantes de que se pueda disponer para entender la manera de trabajar de Siza. A ello hay que añadir 50 páginas en tamaño A4 de apuntes a mano alzada de los cuadernos de notas, montadas en 25 páginas de A3 para la publicación. Este volumen se completa con 18 páginas de imágenes del fotógrafo Juan Rodríguez. Hay -entre otros- dos textos de Álvaro Siza, uno general sobre Galicia y una memoria del proyecto.

Otro de los materiales gráficos estudiados es la página de croquis a mano alzada publicada por la revista "Arquitectos"¹⁶.

También se han utilizado los dibujos que aparecen en el cartel de la exposición "Álvaro Siza, Obras y Proyectos" en el mismo edificio del CGAC del 24 de Abril al 2 de Julio de 1995¹⁷.

¹⁵ Edit.: Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude, Diseño Gráfico: Grupo ReVision, Fotografía: Juan Rodríguez, Santiago de Compostela, 1993.

¹⁶ Revista del Consejo Superior del Colegio de Arquitectos nº 108, pág. 47, Madrid 1989.

¹⁷ Exposición: "Álvaro Siza, Obras y proyectos", CGAC, Abril-Julio 1995.

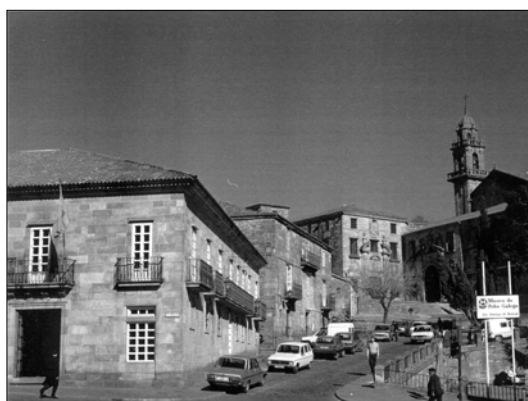
5.2 EL LUGAR Y SU HISTORIA

El conjunto del Convento y la Iglesia de San Domingos de Bonaval es una de las implantaciones monásticas situadas fuera del recinto amurallado que hay en la ciudad de Santiago de Compostela. Por su situación y contenidos -sobre todo en los últimos tiempos- es quizá la más significativa de estas implantaciones en la historia de la ciudad.

Su presencia física se impone en el acceso a la ciudad por el itinerario más frecuentado de peregrinación. Desde A Porta do Camiño se percibe en una posición elevada en las laderas del monte de la Almaciga (figs. 5.6 A y B). La visión del conjunto se centra en la característica doble portada en ángulo que forman la Iglesia y el Convento en la perspectiva desde inicio de la rampa de acceso.

Desde la llegada por el Norte a Santiago, el importante camino de A Coruña, la presencia del conjunto de Bonaval no es menos impresionante, la percepción se hace desde una cota más elevada que se sitúa prácticamente en la de las cornisas de los edificios del monasterio. El tramo de camino que bajaba desde Santa Clara hasta San Roque entre el caserío de poca entidad que lo flanqueaba permitía ver por su lado izquierdo toda la ladera de la Almaciga. Este punto de vista, posible durante siglos, y que hoy ha quedado reducido al que se abre desde la Rúa Valle-Inclán (de reciente trazado) presentaba al monasterio de San Domingos rodeado de huertas y muros. En primer término los del convento de San Roque, y mas abajo los que flanquean el callejón de Caramoniña. Desde este punto la intervención de Álvaro Siza asume un importante riesgo: ofrecer una alternativa a la masa de huertas y de muros en los que se apoyaba el enorme volumen del Monasterio, el nuevo edificio del Museo sustituye a este zócalo natural.

Pero ya antes, diversas operaciones urbanísticas y arquitectónicas se habían encargado de destruir ese entorno verde que surgía y acompañaba a los altos muros de piedra; tres actuaciones



apresuradas en el siglo XX: la apertura de la Rúa Valle-Inclán, la construcción del colegio de La Salle y su patio y la conversión de la zona más próxima al monasterio en un solar para el aparcamiento de camiones con el complemento de un mercadillo semanal. Este es el paisaje que encuentra el arquitecto en el momento de acometer el proyecto. A través de la propuesta de Álvaro Siza el volumen del viejo Monasterio va a disponer de un nuevo zócalo, sólido, una masa arquitectónica de piedra y sin huecos, y asumir además el papel de recomponer urbanísticamente todo el entorno, desde una perspectiva distinta a la natural, de hortas y muros, que acaba de ser destruida. Un nuevo enclave cultural, museístico llega a este lugar, se completa el museo do Pobo Galego (instalado en el Monasterio) se abre un acceso al parque, el Centro Histórica se agranda al incorporan usos vigorizantes de las piedras; se prolonga hasta Bonaval.

El monte de la Almaciga es la cota de mayor altura de las que rodean a la ciudad y se sitúa en su límite hacia el Noreste, es tangente y presencia previa a la ciudad (que oculta) con respecto al principal Camino de Peregrinación. Pero es, también, el fondo del escenario principal de la ciudad, la Plaza del Obradoiro que mira hacia el Este. Casa Novoa le da forma definitivamente al completar el nuevo frente de la catedral en el setecientos. La orientación Sur-Oeste se convierte en la fachada-imagen oficial de Santiago de Compostela con su punto de observación privilegiado, frente a ellas en la otra colina, la que mira de cerca a la ciudad: la Carballeira de Santa Susana.

Esta posición prominente en el paisaje de Compostela y su calculada distancia a los tránsitos urbanos, así como su excepcional carácter de contenedor, ha contribuido a que Bonaval haya asumido notables papeles en la historia reciente de la ciudad (Panteón de Galegos Ilustres, Museo do Pobo Galego, exposiciones singulares, conciertos, convocatorias políticas, fiestas nacionalistas, etc.). La huerta de San Roque y la huerta baja de San Domingos, separadas antiguamente por el callejón de Caramoniña, sobreviven hasta la apertura de la Rúa Valle-Inclán. Esta operación desmantela sin proponer ninguna solución el entorno próximo de Bonaval y deja totalmente al descubierto y frente a un vacío degradado, su fachada Oeste.

De la historia del lugar sabemos por algunos planos de otras épocas. El más valioso es un parcelario a escala 1/500 del año 1910 en el que se describe con bastante precisión el entorno natural. Siza lo utiliza en el comienzo del proceso de proyecto.

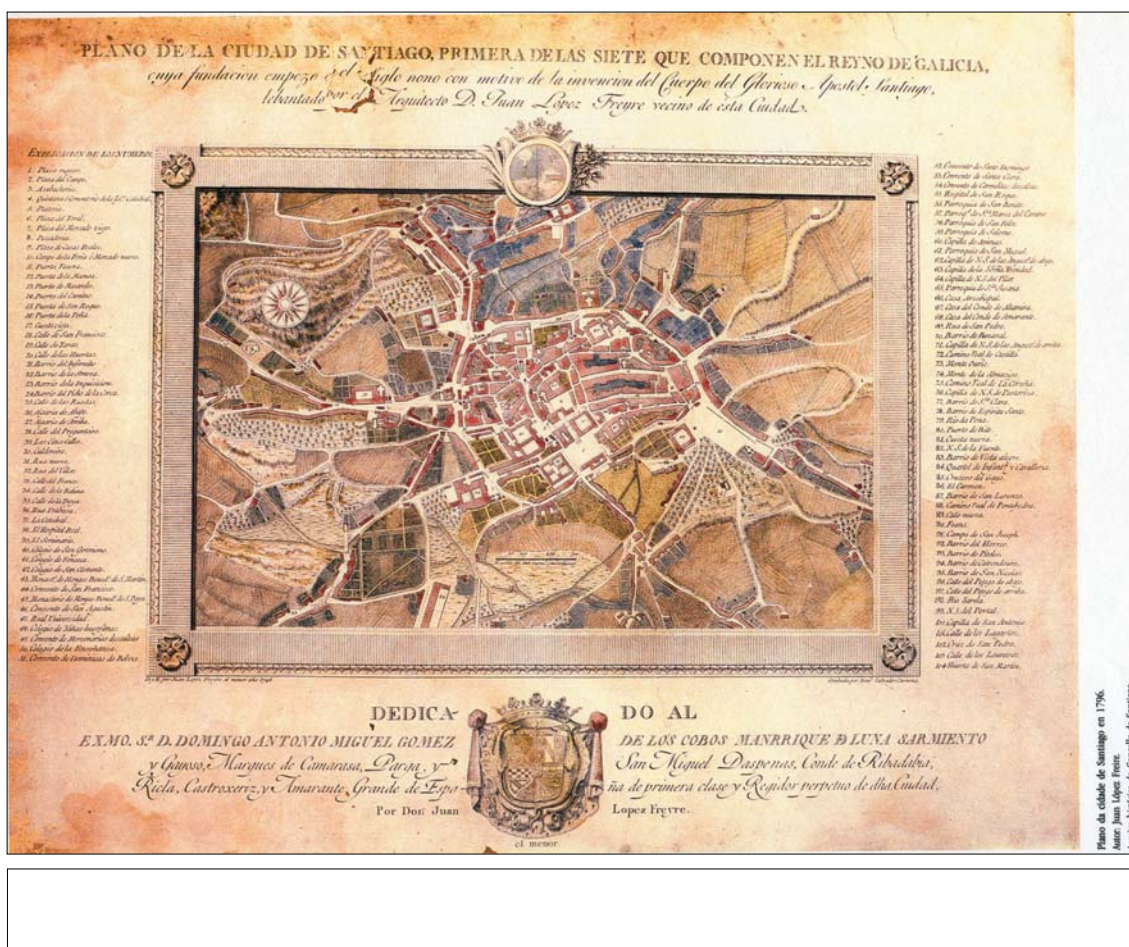
El plano más antiguo que hemos podido consultar¹⁸, en el que se cartografió esta zona, es el

¹⁸ Hemos seguido para ello el conjunto de planos denominado: “Cartografía básica da cidade de Santiago de Compostela” publicado por el Consello da Cultura Galega, coordinado por: Marisa Sobrino y Pedro de Llano, con un análisis histórico de la ciudad de Rafael Baltar, con motivo del Congreso Internacional de Arquitectura Institucional, Santiago de Compostela, Marzo de 1990.

atribuido a Francisco Ferreiro de 1750 (Archivo del Instituto Padre Sarmiento) (fig. 5.7) deja fuera de su ámbito el Monasterio, pero facilita datos sobre su entorno. Esta situado el sendero de Caramoniña que asciende hacia la Almáciga y su bifurcación, la que sube junto a los muros de San Roque hasta la carretera de A Coruña, una artificiosa curva lo deforma hasta dejar hueco en el mapa para situar la rosa de los vientos. En el mismo punto de arranque de Caramoniña se sitúa el nacimiento del arroyo de Belvís que discurre a cielo abierto. Se trata de un plano de elaboración muy primitiva.

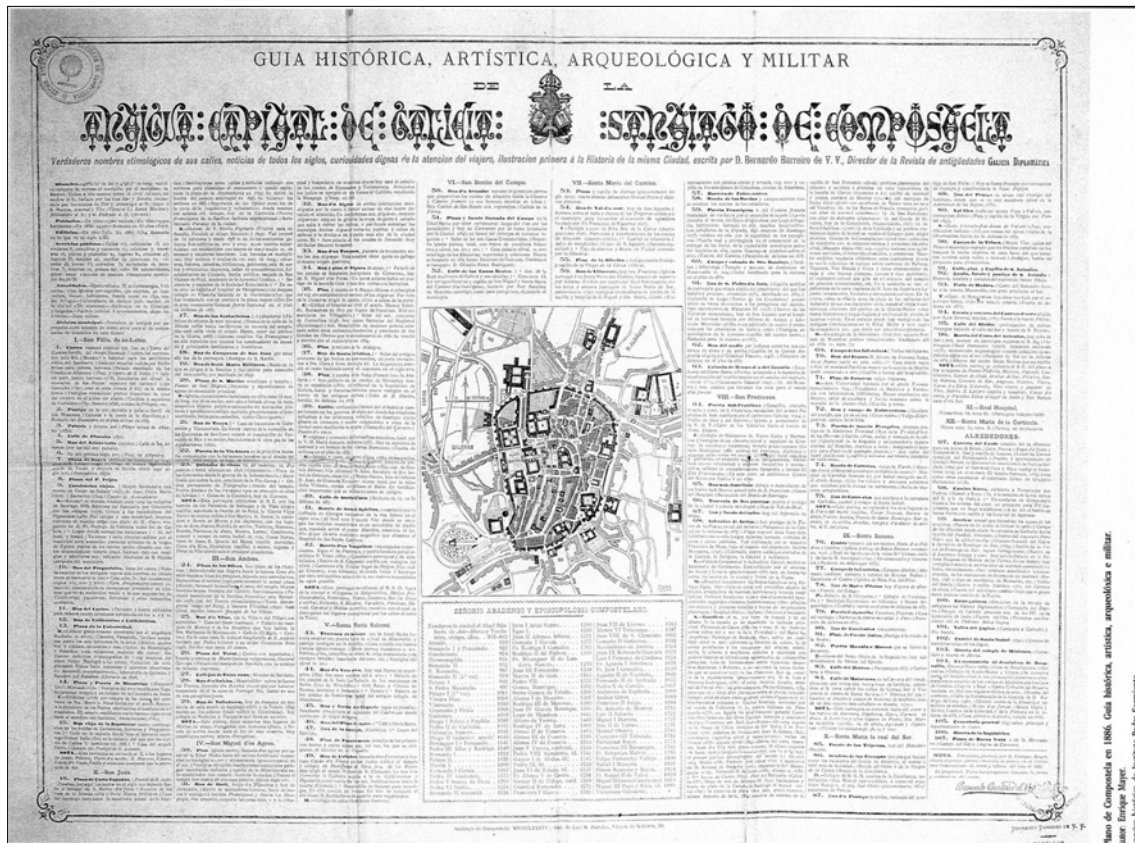


El siguiente en orden de antigüedad es el de Juan López Freire de 1796 (Archivo Histórico del Concello de Santiago de Compostela) (fig. 5.8). En él se describe ampliamente esta zona, las huertas de San Roque y Bonaval se señalan, sino con precisión, sí de manera muy expresiva. El entorno natural de los enclaves religiosos queda claramente establecido y –se muestra ampliada y exagerada- la apertura visual del Monasterio de Bonaval al Camino de Peregrinación –en su último tramo- junto a la Porta do Camiño es muy elocuente.



De 1886 es la Guía de Santiago de Enrique Mayer (Archivo Histórico Padre Sarmiento) (fig. 5.9). Pertenece al género de plano esquemático que presta poca atención a la medida y a la representación correcta de los edificios y accidentes topográficos, es parecido aunque más evolucionado, al de Francisco Ferreiro antes citado. Abundan las convenciones para representar las construcciones y se destacan los edificios institucionales. En este plano de manera muy significativa se ignoran las huertas de San Roque y Bonaval y se representan los caminos dibujando con un trazo claro sus linderos paralelos. Como en los planos anteriores la

representación pone especial énfasis en establecer una relación clara y directa entre el Monasterio y la Porta do Camiño. En las proximidades del edificio principal y en su fachada Oeste se constata la presencia de una construcción auxiliar probablemente agrícola, que permanece con algunas transformaciones hasta su desaparición en fecha reciente. El proyecto de Álvaro Siza pondrá especial interés en repetidas ocasiones en mantener estas pequeñas construcciones auxiliares próximas a los grandes edificios tanto en San Domingos como en San Roque.



Plano de Compostela en 1886. Guía histórica, artística, arqueológica e militar. Autor: Enrique Mayer. Legado histórico de Instituto Puffinberger.

En una restitución reciente de la situación de la ciudad en 1908, realizada por Pablo Costa (fig. 5.10), a partir de planos 1/500 de la época de los que hablaremos a continuación, se observa que las cosas han cambiado muy poco en casi dos siglos -entre el primero y el último de los planos comentados- en el entorno de Bonaval, pero que van a cambiar mucho en los años siguientes. El mencionado plano 1/500 constituye, por su fecha y por su precisión, un documento de gran interés para poder reconocer (a efectos de su posible aplicación en el proyecto) la situación de equilibrio anterior a la apertura de la Rúa Valle-Inclán a finales de los sesenta y la ruptura de ese paisaje de muros y huertas. Es un plano del que dispone Álvaro Siza desde que toma contacto con este trabajo y que es utilizado desde el comienzo en este proceso de proyecto.



5.2.1 LA HISTORIA DE LA CONSTRUCCIÓN DE SAN DOMINGOS Y SU ENTORNO

Pudo ser el propio Santo Domingo el que fundara este Monasterio pues hay documentación de dos visitas como peregrino a Santiago, una a finales del siglo XII y otra alrededor de 1220, lo que hace suponer que participara directamente en los asuntos de construcción y puesta en marcha de esta casa. Es a partir de esta segunda fecha cuando se supone comienzan las obras del primitivo monasterio. A mediados del S. XIV se levantan la cabecera de la Iglesia, en el estilo austero, que hoy conocemos y de esta manera queda establecida la planta que será uno de los tipos mas seguidos en las sucesivas construcciones de iglesias de las órdenes mendicantes, lógicamente Bonaval servirá más a menudo de modelo a las fundaciones de los Dominicos, (los modelos seguidos por los Franciscanos difieren poco de éste y las experiencias se intercambian). La construcción de todo el conjunto, con sucesivos añadidos y rehabilitaciones, se prolonga durante varios siglos y tiene otro gran momento a finales del Siglo XVII con la intervención del Arzobispo Monroy y el arquitecto Domingo de Andrade. Diversas actuaciones de adaptación a nuevos usos, mantenimiento y reparación de las viejas fabricas lo convierten en una obra viva e importante en la vida política y cultural de la ciudad de Santiago de hoy¹⁹, tanto o más de lo que fuera en la época de su fundación, incluidas las posibles predicaciones de San Vicente Ferrer.

5.2.1.1 EL PRIMER EDIFICIO: EL GÓTICO

La obra principal de la actual iglesia (Siglo XIV)²⁰ es de tres naves en planta con tres ábsides en sus cabeceras orientadas al Este, siendo característico de Bonaval la prolongación de la nave central un tramo más desde el transepto hacia el Este aumentando la presencia del ábside central en el volumen exterior del edificio y produciendo en el interior el efecto de prolongar visualmente la nave central con un tramo recto bien iluminado mas allá del corte del transepto (San Francisco de Viveiro tiene también una disposición de este tipo). Los grandes ventanales de este ábside dilatan la dimensión vertical de la nave aumentando la luminosidad con su reflexión

¹⁹ La última intervención importante es de los arquitectos: Baltar, Bartolomé y Almuiña, para acondicionarlo como Museo do Pobo Galego, en los años ochenta, la más interesante de ellas es el cuidado cerramiento del claustro.

²⁰ Sobre la arquitectura del Monasterio de Bonaval y las órdenes mendicantes en los siglos XIII y XIV se ha consultado el documentado estudio de: Manso Porto, Carmen, Capítulo 5º “Arquitectura y Escultura Monumental, Siglos XIV y XV, Tomo XI “Arte Medieval II”, de Galicia Arte, Hércules Ediciones, A Coruña 1993, Pág. 293 y siguientes. No hay documentación de las construcciones anteriores a la fundación.

en las paredes de la nave central en la prolongación de esta que acabamos de mencionar. Esta disposición parece estar inspirada en la de las capillas mayores de Santa Clara y San Francisco de Santarem²¹.

En casi todas las iglesias de los dos órdenes de estos años se da un rasgo común y que se aprecia de manera muy clara en Bonaval: el transepto saliente con respecto a la anchura de la cabecera absidal. El transepto se amplía posteriormente con capillas funerarias como en los desaparecidos San Francisco y Santo Domingo de A Coruña.

En dos de los tramos de la Iglesia pilastras románicas soportan bóvedas de arista góticas, como resalta Chamoso Lamas²². Estamos en un cambio de época: en lo social una de sus expresiones es la aparición de los órdenes mendicantes, desde el punto de vista de las artes, la influencia del gótico francés tiene ya un fuerte reflejo en la obra, recién iniciada, de la catedral de Burgos y a través de ella en los talleres que trabajan en la “Claustra Nova” de la catedral de Ourense; la naciente orden dominicana intenta dar forma con estas nuevas “técnicas” (nuevas ideas estructurales, cambios en la talla de la piedra, el uso del granito en obras góticas, las nuevas iconografías, etc.) a las transformaciones de todo tipo que Santo Domingo está introduciendo. Los primeros edificios de estos órdenes se realizan arquitectónicamente en el severo estilo románico, estructuralmente más económico, con construcciones de menor tamaño, y muchos de sus hallazgos y todas sus experiencias se continuarán y ampliarán cuando las nuevas y seductoras técnicas constructivas que traen peregrinos y canteros del centro de Europa se vayan imponiendo. Algunos edificios se inician con las ideas de planta románicas y se continúan con pilastras nervadas y se terminan con arcos y bóvedas apuntadas. La llegada del estilo Gótico es irreversible y a Santiago lo hace a través del taller de la “Claustra Nova” de Ourense, imponiéndose sobre las influencias de los maestros de Lugo. Este nuevo estilo y sobre todo las ideas que vienen de Francia, que a pesar de la complejidad estructural no significan, en general, una mayor complicación ornamental, satisfacen las aspiraciones de parquedad iconográfica del fundador de la orden dominicana. En las cuestiones ornamentales de la iglesia se impone -como toda la zona de Santiago- el taller de Mateo mientras que en Lugo y Tui la influencia predominante será la de los talleres de Ourense.

Las ideas sobre iconografía y ornamentación de la orden dominicana nos permitirán disfrutar de algunos de los mejores espacios de la historia de la Arquitectura. La actual iglesia de Bonaval es uno de los mejores espacios contemporáneos de la ciudad de Santiago, si hemos de juzgar por

²¹ Manso Porto, C. 1993. Pág. 303.

²² Chamoso Lamas, M. “Santiago de Compostela”, A Coruña, 1980.

las manifestaciones artísticas y cívicas de todo tipo que lo eligen y en él se instalan con brillantez, resaltando tanto el ámbito como los contenidos (Exposición del PERI de la Ciudad Histórica, instalación de Boltanski, etc.). La orden dominicana vivirá un episodio semejante de intensa relación entre ideas religiosas y formas arquitectónicas muchos años después, –el promotor será esta vez el abad Couturier en vez de González de León, Baltasar de Moscoso o Monroy, que impulsan Bonaval- hablamos de esa gran obra del siglo XX que es La Tourette y será Le Corbusier, como mejor representante del Movimiento Moderno en su madurez, quien dará forma a las aspiraciones de la orden, como antes lo hicieron, los Maestros del gótico naciente y Domingo de Andrade en el XVII²³.

En cuanto a la organización conventual propiamente dicha el modelo básico y que tiene una mayor difusión es el de la iglesia de San Francisco de Ourense. Con la llegada del Gótico, como más tarde con la del Barroco el monasterio vivirá un nuevo momento de esplendor en todos los órdenes y su arquitectura lo evidenciará, oscureciendo las iniciales fabricas Románicas. La superposición de épocas y estilos caracterizará, como en tantas arquitecturas a lo largo de la historia, la obra del Monasterio de San Domingos de Santiago. El primer convento de Bonaval, aún en el Siglo XIII, se construye en el costado Sur de la iglesia, al contrario de la práctica más común en los conventos mendicantes de la época que lo hacen en el costado Norte. Las expansiones posteriores se hacen hacia el Norte: por el Sur ya se había llegado a una vía importante, la Rúa de Bonaval (prolongación de la Rúa del Rosario) a la que daba la entrada medieval del convento, el llamado “Pórtico de Bonaval”, con la imagen y la inscripción de Juan Tuorum, que recuerda una de las historias medievales de la ciudad: la muerte del herrero amotinado²⁴. Esta calle es también una de las posibles alternativas de llegada del camino francés de peregrinación, y probablemente la mas primitiva, que hoy se asigna exclusivamente a la Rúa de San Pedro.

²³ Sobre el abad Couturier y su buena relación con Le Corbusier así como las ideas de la orden dominicana acerca del edificio y su relación con el mundo y la arquitectura contemporáneos se puede consultar:

- “Le couvent de la Tourette, Le Corbusier” de S. Ferro y otros, Ed.: Parentheses, Marsella, 1987.

- “La Tourette + Le Corbusier” de Hans de Soeten y otro, Ed.: Delft University Press, Delft, 1989.

hay algunos testimonios, orales, escritos y dibujados del viaje y estancia de varios días en el monasterio que la cátedra de Proyectos I de Tercer Curso de la E.T.S de Arquitectura de A Coruña realiza en Marzo de 1993 y publicados en:

- “Proyectos I, Curso 92-93” E.T.S.A. de A Coruña, A Coruña 1994.

²⁴ Chamoso Lamas, M., 1980.

5.2.1.2 DOMINGO DE ANDRADE Y EL BARROCO

Bajo los auspicios del Cardenal Baltasar Moscoso (la casa de Altamira, a la que pertenece, siempre fue protectora de este monasterio) se rehabilita la parte más próxima a la iglesia de la zona Norte del convento. Con el Arzobispo Monroy y con Domingo de Andrade como arquitecto se reedifica el resto del convento incluida la espectacular triple escalera del ángulo Noroeste. La primera intervención Barroca parece ser a comienzos del Siglo XVII la del maestro Leonel de Avalor que inicia el claustro situado al Norte de la Iglesia.

En Octubre de 1693 hay constancia documental de una petición de ayuda de los monjes de Bonaval al cabildo catedralicio para la reconstrucción del claustro. Esta obra se acomete en 1695 con la indicación, también documentada, de que se sigan las formas del ala ya iniciada, el encargado de estas obras es Domingo de Andrade que ya había trabajado antes para los Dominicos. La obra tiene una gran trascendencia arquitectónica ya que es la responsable del escenario que podíamos contemplar antes de la intervención de Álvaro Siza, con la salvedad de pequeñas intervenciones edificatorias de menor interés y la importante intervención urbana de la apertura de la Rúa Valle-Inclán.

El proyecto de Domingo de Andrade incluye los rasgos fundamentales de la forma exterior definitiva como son la doble fachada en ángulo (Domingo de Andrade es el autor directo de la del convento, la de la iglesia se realiza poco después, en el Siglo XVIII, inspirada en la primera) y la torre de la iglesia. En el testero Sur del cuerpo Oeste del claustro se establece la entrada al convento y formando un ángulo ligeramente inferior a noventa grados con esta, se sitúa la de la iglesia. Se ha abandonado definitivamente la entrada medieval para adoptar la que se abre directamente, mirando, al importante cruce urbano que es la Porta do Camiño. La percepción desde este punto del nuevo acceso es inmediata y las peculiaridades topográficas están bien aprovechadas. La llegada ha de hacerse ascendiendo en línea recta hacia la nueva doble fachada, dejando a izquierda y derecha el callejón de Caramoniña y la calle del acceso medieval, la rúa de Bonaval que continúa en la rúa del Rosario y que fue sin duda un camino de peregrinación alternativo a la rúa de San Pedro. En el centro de esta fachada en ángulo pero con un ligero desplazamiento hacia el lado de la iglesia, se sitúa el campanario. Esta obra significa para Andrade la continuación en pequeño de las experiencias formales de la Berenguela, en este caso la reducida dimensión del cuerpo cuadrado de base obliga a realizar el más alto en planta hexagonal, en vez de octogonal como en la torre de la catedral, y de esta manera romper la

neutralidad direccional del último cuerpo al colocar sus únicas caras paralelas a las de la base mirando al Oeste (y Este), es decir la dirección de la fachada de la iglesia²⁵.

La composición de la doble fachada en ángulo merece una consideración más amplia por las consecuencias que tiene en la propuesta que siglos después realizará Álvaro Siza. En primer lugar hay que decir que es un tema frecuente en la época por la necesidad de separar el acceso público a la iglesia, del correspondiente al convento de clausura. Hay un referencia próxima e interesante por las diferencias que se deducen de la comparación de ambas, la entrada del convento de Santa Clara de Simón Rodríguez, aquí se produce una fuerte valoración volumétrica y ornamental de una fachada que es común a la iglesia y al convento, una enorme rótula, retirada y paralela al camino, que sirve de acceso a todo el conjunto prescindiendo para ello del tramo de fachada del convento, muy visible desde la vía de salida de la ciudad, que permanece perpendicular a la anterior. Simón Rodríguez nos propone una sola pieza para señalar la entrada y representar a todo el conjunto. La composición que proyecta Andrade como fachada del convento es un rectángulo homogéneo que se repetirá casi igual al hacer la de la iglesia pocos años después. Las disposiciones de los elementos de las dos fachadas además de muy parecidas son complementarias y parecen estar en un equilibrado diálogo, éste es el gesto clave de la composición: el entender que para el nuevo acceso las dos se leerán al mismo tiempo como la portada. El pliegue es la fachada. Y la torre -estrecha para aumentar su dimensión en altura- es el elemento que aporta la envergadura vertical a esta escueta presentación del monasterio en el exterior. Hay una mayor valoración representativa y volumétrica para la primera, la de entrada al convento, con un ligero aumento de su altura (situación en parte condicionada por las fábricas ya existentes, pero que el arquitecto aprovecha) que tiene su utilidad perceptiva por ser la más claramente visible desde el recorrido de acceso que viene de la Porta do Camiño. La composición de los dos planos es parecida, pero la mayor riqueza de movimientos e ingenio arquitectónico corresponde a la primera, la diseñada por Andrade (figs. 5.11_A y _B), que es además la más visible, la entrada del convento; en ella la puerta se enmarca con un pórtico de frontón partido que rodea una ventana, se ha visto en esta fachada la influencia del tratado de arquitectura de Fray Lorenzo de San Nicolás en la obra de Andrade²⁶. La composición y

²⁵ Sobre la evolución de las obras del monasterio a lo largo del Siglo XVII se ha consultado: García Iglesias, José María, Capítulo 11: “El Barroco como estilo plenamente asumido”, Tomo XIII: “El Barroco I: la época, los patrocinadores, los arquitectos del Siglo XVII” de Galicia Arte, A Coruña 1993, Hércules Ediciones S.A. , Pág. 354 y siguientes.

²⁶ Se trata del libro “Arte uso de los Arquitectos” la influencia se la atribuye Ríos Miramontes, M.T. en “Aportaciones al Barroco Gallego. Un gran mecenazgo”, Santiago de Compostela, 1986, Pág. 265,266, lo cita, García Iglesias, J. M. 1993.



ornamentación arquitectónicas de la otra fachada es parecida pero sin el frontón partido. Pero el elemento decorativo común a las dos y que aporta definitivamente la impresión de predominio del plano en ambas fachadas es la aplicación en los paramentos lisos libres de molduras de los escudos de armas de los promotores de la obra del convento: los de la casa de Altamira y el Arzobispo Monroy. Ningún incidente volumétrico rompe la integridad del rectángulo ni altera su superficie ahora homogeneizada por la labra de las piedras que dan forma a los enormes y reiterados escudos.

El gesto inicial y generativo de Álvaro Siza al acometer su proyecto será el establecimiento de una relación formal con la fachada de Domingo de Andrade. Los testeros de los dos cuerpos principales del nuevo museo se convierten en un

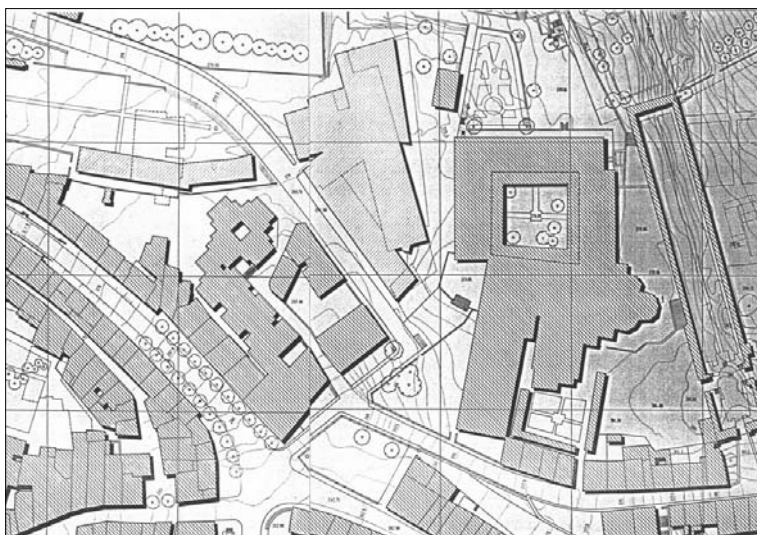
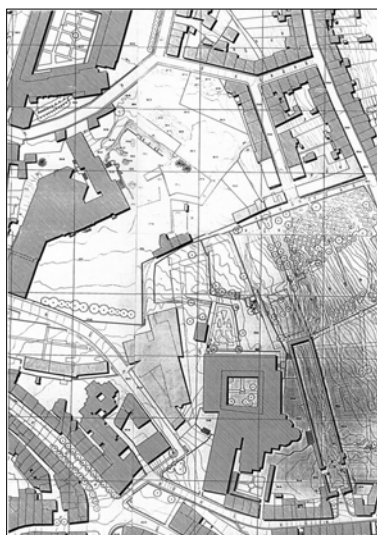
juego de planos de piedra lisos, quebrados y desplazados que, recogiendo igualmente, dos entradas del nuevo edificio, pública y privada, se convierte en representación del acceso. Una leve separación entre los dos edificios y la diferencia de alturas establece una jerarquía entre lo viejo y lo nuevo, que antes que real es buscada -si no deseada- por el propio proyectista del segundo edificio²⁷.

Con respecto a la posición relativa de los dos edificios y de estos con la ciudad, Siza no olvidará la visión del caserío de Santiago desde la torre Noroeste por encima del emplazamiento del nuevo Museo de su primer día de visita al Monasterio. Hasta allí había llegado subiendo por la espectacular triple escalera de Andrade.

²⁷ En este epígrafe se han consultado también: Bonet Correa, Antonio, "La Arquitectura en Galicia durante el Siglo XVII, Ed.: Instituto de Estudios Padre Sarmiento del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Madrid 1984, Pág. 393 y siguientes.

5.2.2 EL ESCENARIO URBANO ANTES DEL COMIENZO DEL PROYECTO

En el momento del comenzar el proyecto en la Primavera de 1988 el lugar se caracteriza por un aire suburbano y marginal (figs. 5.12 A, B), la Rúa Valle-Inclán es una alternativa de tráfico a la fuerte pendiente de la Rúa das Rodas (que asciende siguiendo el trazado de la muralla) y al mismo tiempo se convierte en un aparcamiento residual. El vaciado de las huertas al pie de la fachada Oeste del Monasterio ha dado lugar a un terreno baldío sin ningún paliativo, sólo la casa con planta en forma de rombo de La Gota de Leche (una institución benéfica) lo oculta y lo aparta de la escalinata y plataforma de acceso al conjunto histórico del monasterio (Panteón de

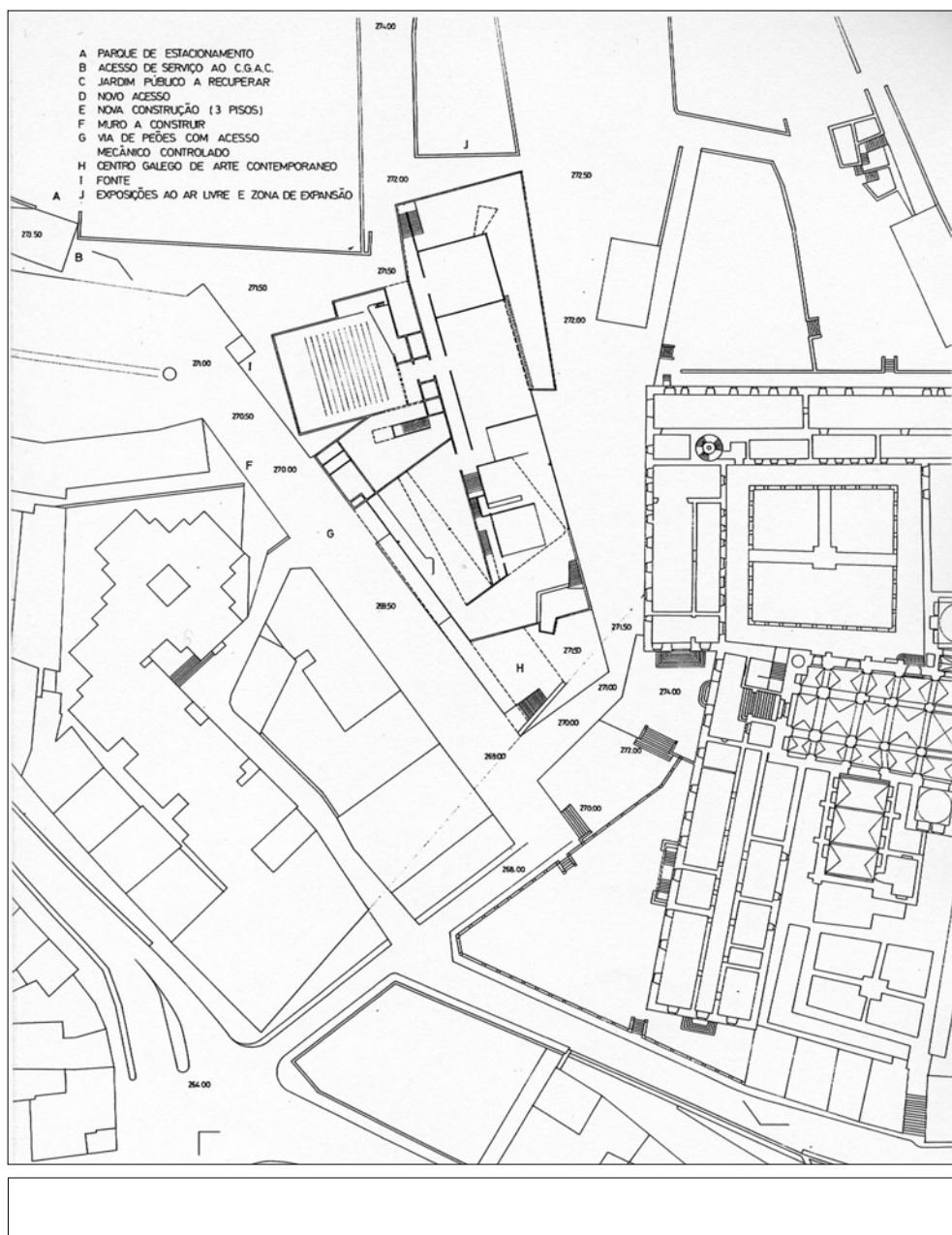


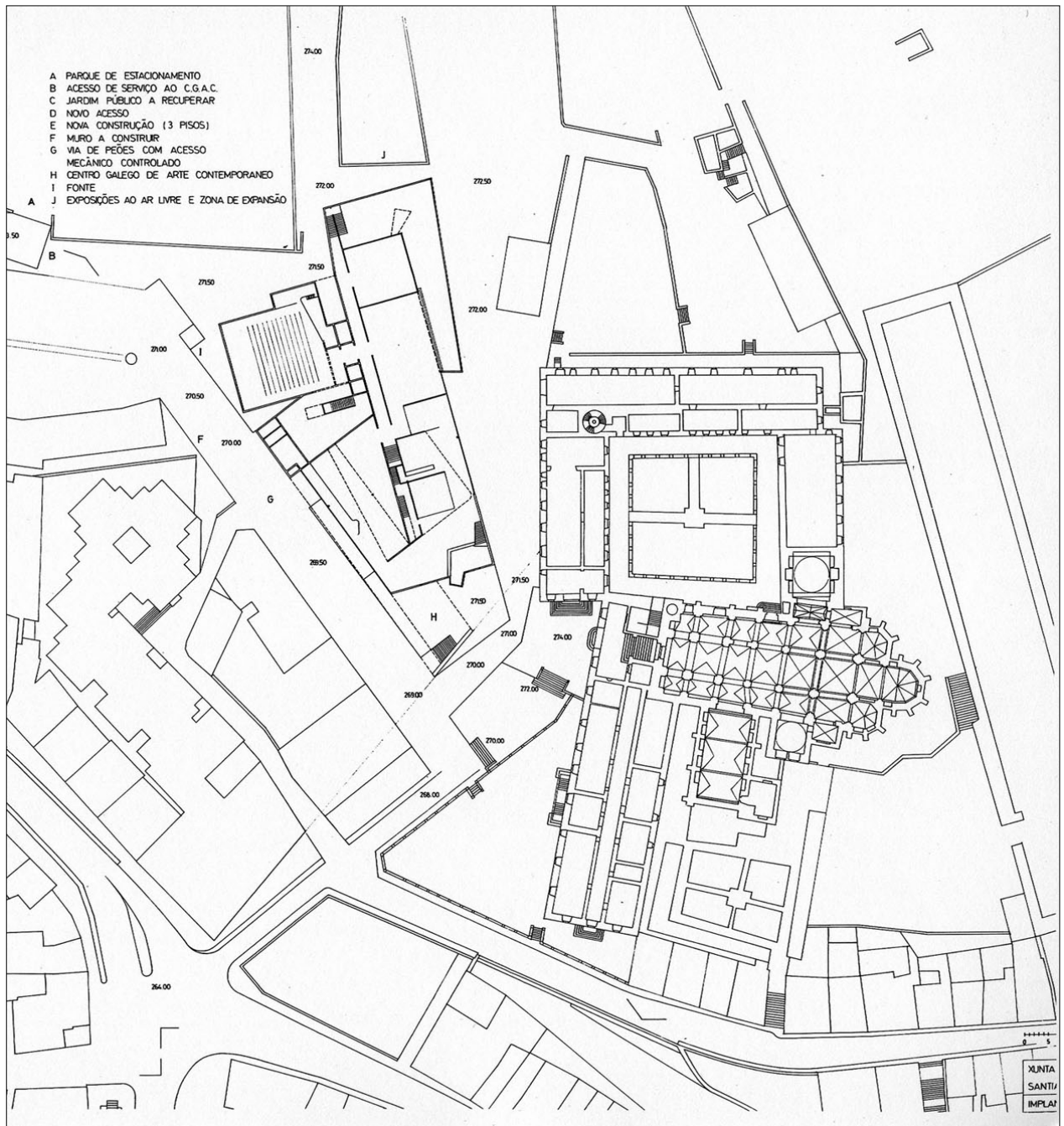
Hombres Ilustres de Galicia y al Museo do Pobo Galego).

Un deterioro aceptado durante años en una espera incierta. El lugar es difícil de utilizar por su gran tamaño y por la proximidad de la gran mole del Monasterio que con el desolado vaciado inmediato se presenta de manera muy negativa y en una situación aparentemente irresoluble.

Las plataformas y escaleras de acceso a Bonaval son el contacto más inmediato con el antiguo conjunto, una vez demolido el pequeño edificio romboidal de la institución benéfica.

Los cambios de nivel del solar (figs.5.13 A y B) con respecto a todos los elementos del entorno son un dato fundamental de este proyecto. La referencia principal es sin duda la plataforma de acceso al Monasterio (274,0). Con respecto a ésta, la cota de la Porta do Camiño se encuentra diez metros por debajo (264,0) y el arranque de la Rúa Valle-Inclán cinco (269,0). El acceso al nuevo Museo se situará en una cota intermedia (271,5). Otra referencia de altitud es el entronque de la Rúa Valle-Inclán con la de salida hacia A Coruña por ser un punto privilegiado de percepción de todo el conjunto y del impacto de la obra nueva sobre la anterior. Este lugar se sitúa a siete metros por encima de la plataforma que hemos tomado como referencia y a diecisiete de la Porta do Camiño.





5.3 EL PROCESO DE PROYECTO: TRES LECTURAS

A través de los documentos disponibles de dicho proceso: croquis geométricos en planta, maquetas iniciales, apuntes y croquis a mano alzada de los cuadernos de notas, planos de proyecto, planos de obra y posteriores, comentarios, escritos, etc., trataremos de seguir, en un relato que nos aproximará necesariamente a un hipotético esquema lineal, cómo se han ido tomando las decisiones que han conducido al actual edificio terminado.

Este relato se hace a través de tres lecturas, muy distintas y por ello con la posibilidad de un seguimiento independiente o alternativo. La primera se efectúa tomando el objeto global, el edificio en su entorno terminado, presente en su totalidad, las diferentes partes se presentan simultáneamente. Es una presencia constante no vinculada al transcurrir de una lectura, ajena al relato y a la descripción lineal de la escritura o del proceso de proyecto que se intenta narrar en un epígrafe de este trabajo. Sobre el objeto terminado, se producen diversas intensidades de lectura -y más aun- miradas que se realizan con el filtro de los intereses, preocupaciones y el apasionamiento del que se inclina sobre esta obra recorriéndola -leyéndola- desde fuera..

La segunda lectura se hace intentando seguir la secuencia de dibujos que se hacen acompañando a esa reflexión que llamamos proceso de proyecto. Se trata de los croquis a mano alzada de los cuadernos de notas de Álvaro Siza. La presencia de estos dibujos ya afirma la existencia de un proceso, su realización por el arquitecto no puede ser -obviamente- simultánea aunque en algunos casos pueda corresponder a momentos e intereses distintos del de la progresión del mismo proyecto. Pero dentro de una misma serie, las variaciones en los dibujos suponen avances en el proceso de proyecto que constituyen el material de mayor interés para nuestra indagación.

La tercera lectura se hace a través de los trazados de planta, se trata de los dibujos lineales a lápiz en papel de croquis sobre los planos de base del solar y su entorno o versiones redibujadas y elaboradas de estos lugares. Éste es el material fundamental del proceso de proyecto, de éste y de otros proyectos de menor tamaño del mismo arquitecto. En muchas obras (sobre todo de la primera época) no existen apenas (se hacen muy pocos) croquis a mano alzada, como es el caso de Oliveira de Azemeis. Es el momento en que las decisiones arquitectónicas se establecen con total rigor métrico y los significativos trazados en planta de Álvaro Siza se despliegan con la seguridad que luego alcanzan los edificios terminados, los detalles, volúmenes, materiales, etc., se irán añadiendo, perfeccionando y completando estos trazados y su desarrollo tendrá lugar a través de múltiples croquis a mano alzada, maquetas, etc.

5.3.1 DESCRIPCIÓN GENERAL DEL PROYECTO

Es difícil de percibir un hilo conductor lineal en este proceso, y también lo es situar el arranque del mismo de un punto cero. Hay muchos estímulos ²⁸ en el origen de este proyecto, del entorno, de la historia, del programa, etc., pero ninguno nos indica inequívocamente el punto de apoyo del lápiz para iniciar los trabajos. Los primeros trazados ya dan por supuestas otras decisiones sobre el programa o la ocupación de los lugares. Por muchos motivos, y el análisis de los mismos es una de las razones de este estudio, el trabajo del arquitecto se desarrolla en Bonaval de distinta manera a como se desarrollo en la sucursal del banco de Oliveira de Azemeis. En este caso, en el Museo de Santiago, una descripción general del proyecto, jerarquizada, transcurriendo de lo general a lo particular y reseñando los pormenores de interés en el proceso debe de llevarnos a un entendimiento general del mismo que nos permita establecer una relación con otros caminos proyectuales surgidos de intenciones y estímulos de otras –y variadas– procedencias. En el caso de la obra de Bonaval, no sólo no es un proceso lineal, sino que la vinculación personal, física, del diseñador también distinta que en periodos anteriores...

5.3.1.1 EL COMIENZO

No hay una idea de forma de todo el conjunto que aparezca de manera clara desde el principio, como es frecuente en los proyectos de Álvaro Siza, pero sí, en cambio, un punto de atención prioritaria y una estrategia de ocupación del lugar, estrechamente vinculados a las condiciones que impone el entorno y una primera interpretación del programa. El punto de atención es el fragmento de solar que se sitúa junto al acceso del convento de Bonaval. Es el lugar en donde necesariamente la obra nueva y la vieja se van a ver puestas en situación de proximidad y confrontadas. Es este punto en el que consideramos que arranca el proceso de reflexión de todo el proyecto y que será finalmente su mejor expresión.

En este lugar se ha demolido una pequeña construcción de fecha reciente (años cuarenta) y escaso valor arquitectónico pero de curiosa posición en las alineaciones, ya que adopta como alineación de fachada la prolongación de la del edificio que hace esquina a la Ronda de la Muralla (rúa das Rodas) con el acceso a Bonaval en la Porta do Camiño. Esta alineación la volveremos a encontrar (quizá homenaje al pequeño edificio demolido) en los planos definitivos

²⁸ Siza habla en aquellos momentos de la antigua fascinación que la ciudad de Santiago de Compostela ejerce sobre los portugueses del Miño, y los viajes familiares para visitarla que se plasman en los primeros artículos sobre el Museo en Galicia : la revista Luzes de Galiza, nº 13, primavera 1989, A Coruña. y la del Colegio de Arquitectos de

en un inequívoco y genérico gesto de introducción de líneas provenientes del contexto en los dibujos del proceso de proyecto. La cota del terreno del nuevo Museo en este punto se sitúa unos cuatro metros por debajo de la plataforma final de acceso a Bonaval (cota mas alta de la rampa y escaleras que ascienden desde A Porta do Camiño) y formaba parte de una huerta con muros que se extendía desde este punto y la fachada Oeste del convento hasta el callejón de Caramoniña (cortado luego por la apertura de la calle Valle-Inclán).

La necesidad -en el desarrollo de un programa de museo- de organizar unos grandes espacios con función de contenedores de obras de arte y de arquitecturas neutras y la limitación de volumen en altura para no hacer desaparecer la vista del viejo convento sobre la obra nueva, da lugar a lo que llamamos una estrategia de ocupación racional del lugar, que lleva al arquitecto a rellenar toda la superficie entre las líneas escogidas como límites, las alineaciones Este y Oeste, y desde un momento muy temprano del proceso tomar la decisión de que esta operación se haga a través de la instalación de dos bloques paralelepipedicos dispuestos en direcciones convergentes.

5.3.1.2 LAS ALINEACIONES ESTE Y OESTE (Fig. 5.14 y Fig. 5.14 A, B, C, D y E)

La primera decisión determinante de este proceso es el establecimiento de las líneas que limitarán el edificio por el Este y por el Oeste. Una viene impuesta con una total precisión geométrica por la alineación de la calle Valle-Inclán (VI) a la que se ciñe estrictamente el edificio aun al precio de mantener su ancho actual. La definición de la segunda (A) tiene un carácter totalmente distinto, su misión será la de agrandar visualmente la separación entre los dos edificios, el viejo y el nuevo y hacerlo proponiendo una perspectiva que aprovecha la divergencia entre ambos en dirección Norte para incrementar la profundidad de la misma.

Pero esta operación tiene unas consecuencias que hacen que adquiera una mayor envergadura en el proceso de proyecto, al hacerse pensando en privilegiar un punto de vista concreto, el que hay desde la entrada actual a Bonaval, se marca el ancho del acceso al parque y se establece una importantísima expansión visual y perceptiva desde la plataforma de doble acceso al convento entre los dos edificios y a través del parque, hacia un fondo muy particular y celosamente buscado: las cubiertas de Santa Clara con los remates de las lareiras de las celdas del convento recortándose en el cielo. Son las cotas más altas de la zona del viejo camino de salida hacia A Coruña.

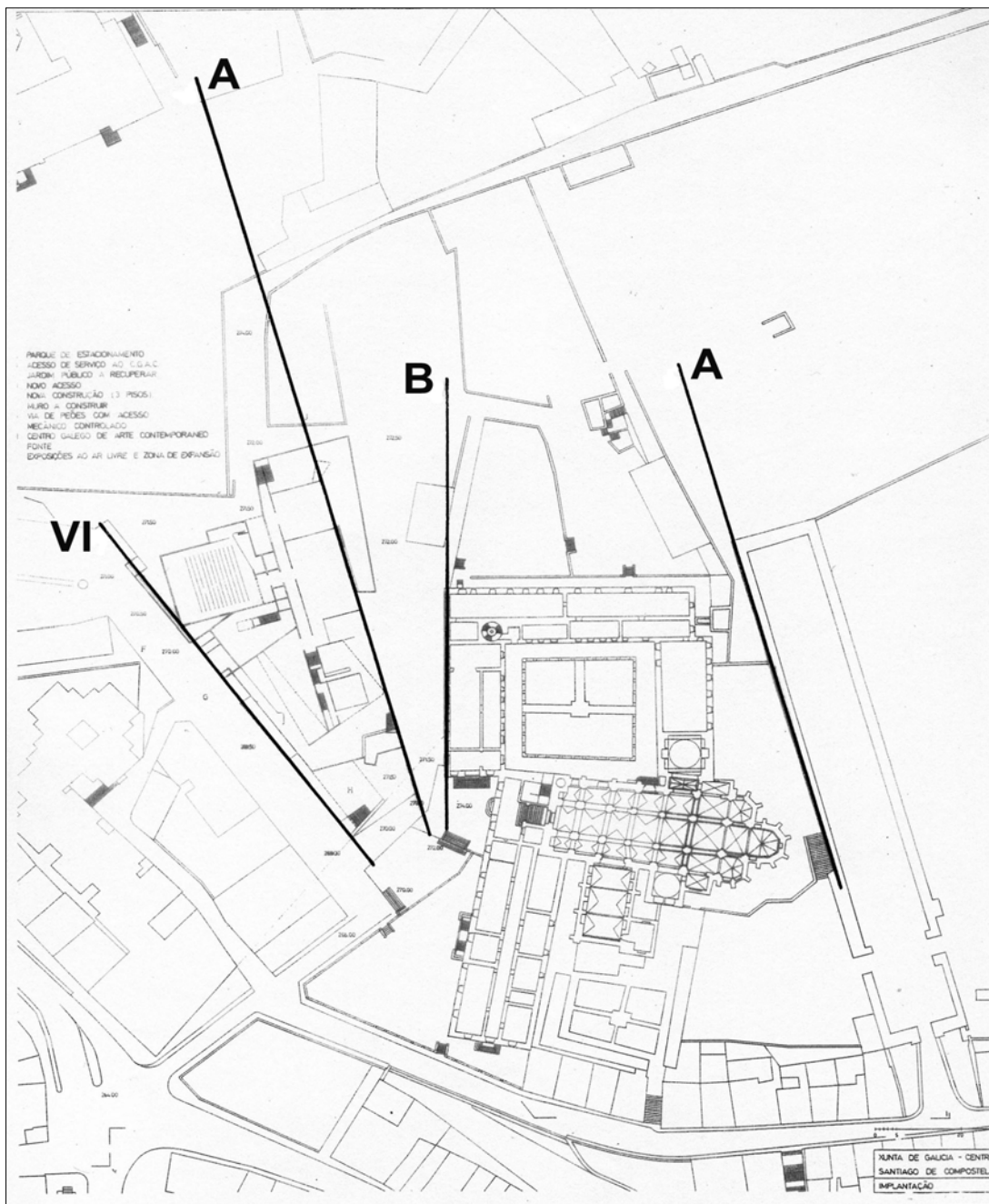
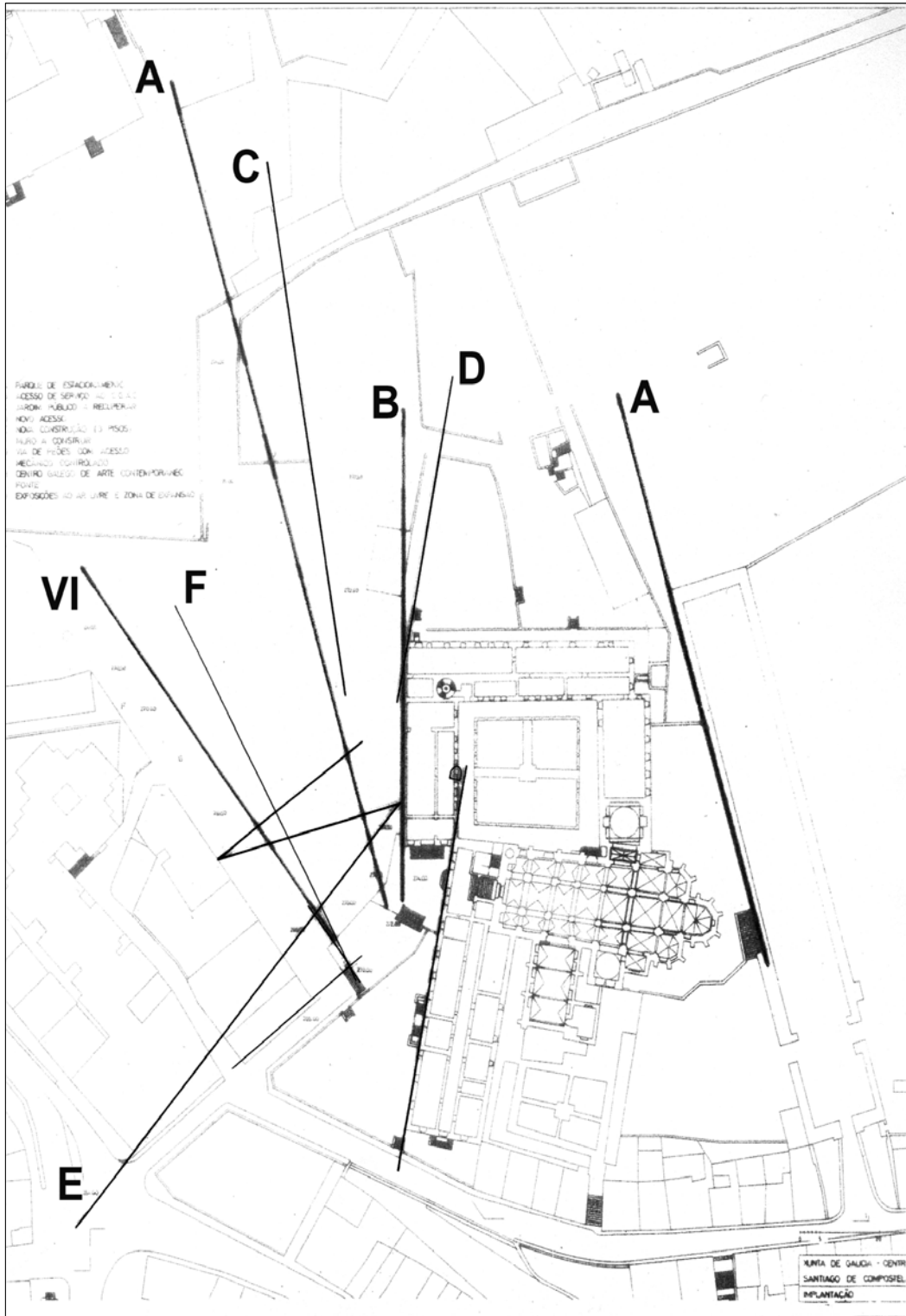
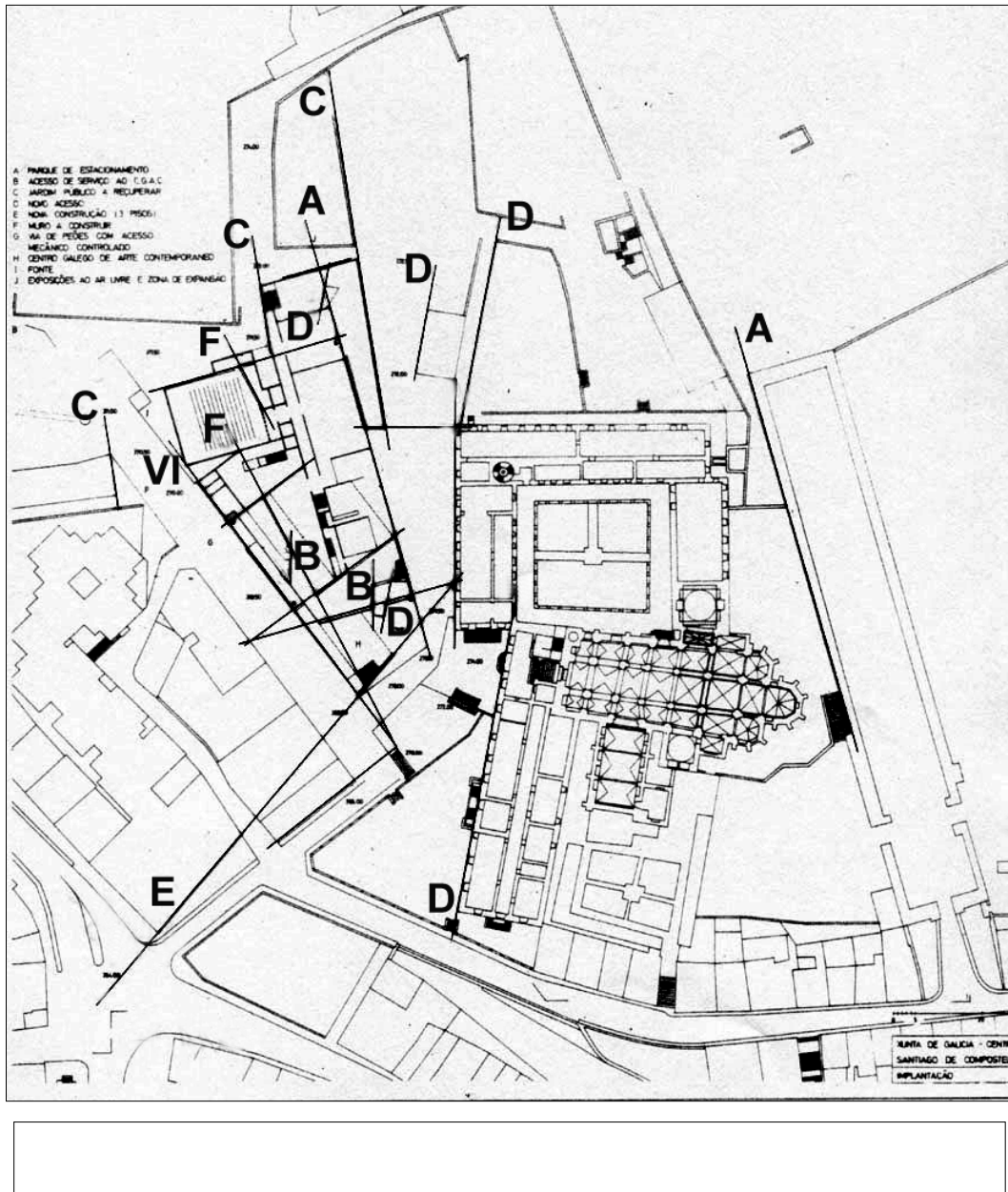


figura 5.14 A



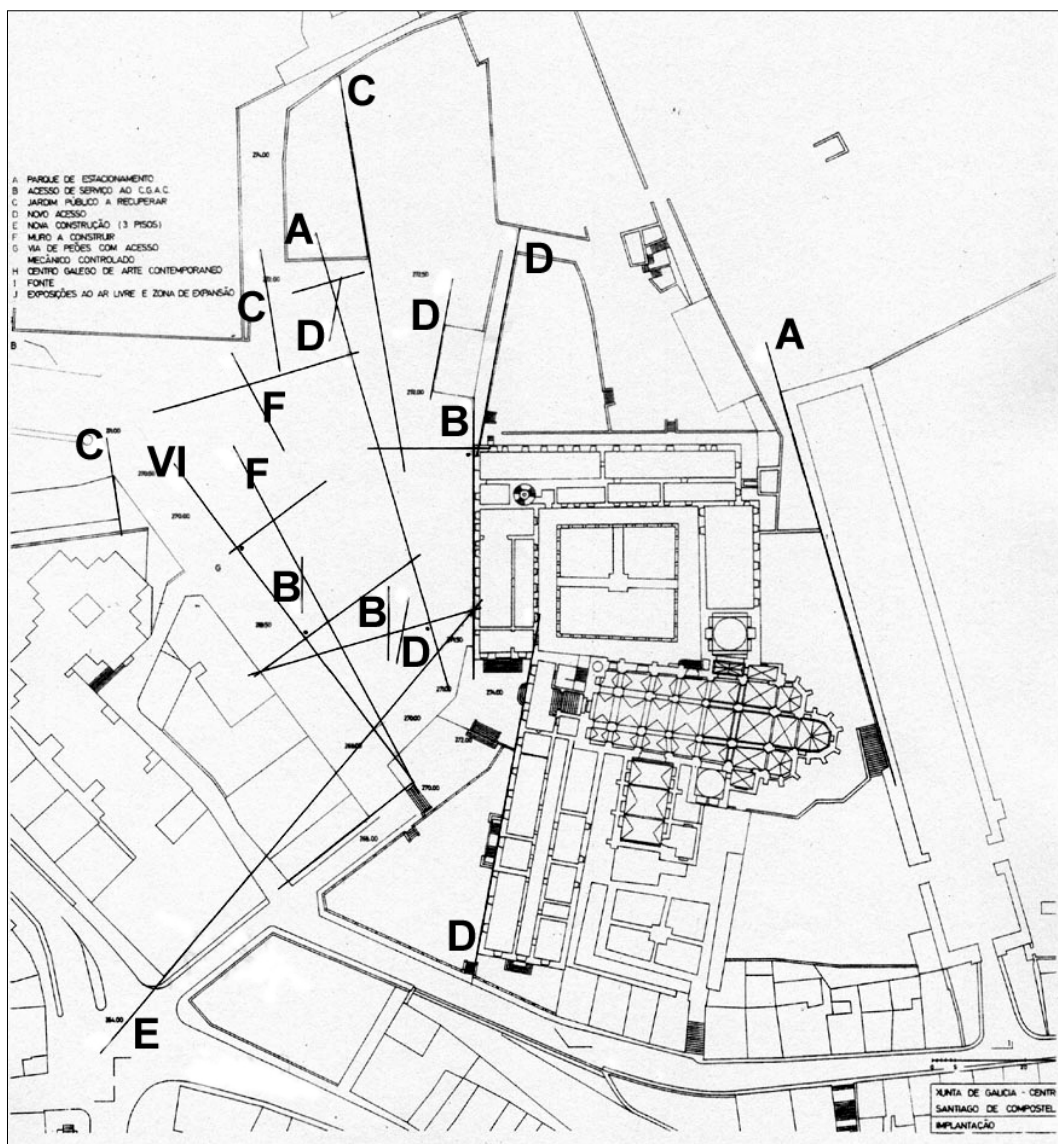
El trazado concreto de esta línea se hace entre el extremo de la mencionada plataforma, junto a las escaleras de llegada y el punto situado más al Este del edificio de la iglesia de Santa Clara, excluyéndose así de este cuidado encuadre las estridentes construcciones añadidas del colegio de La Salle. El trazado de esta línea recibe un argumento final que no es casual en el método de trabajo de Álvaro Siza, es un argumento que aparece en el dibujo de plano: se adopta como



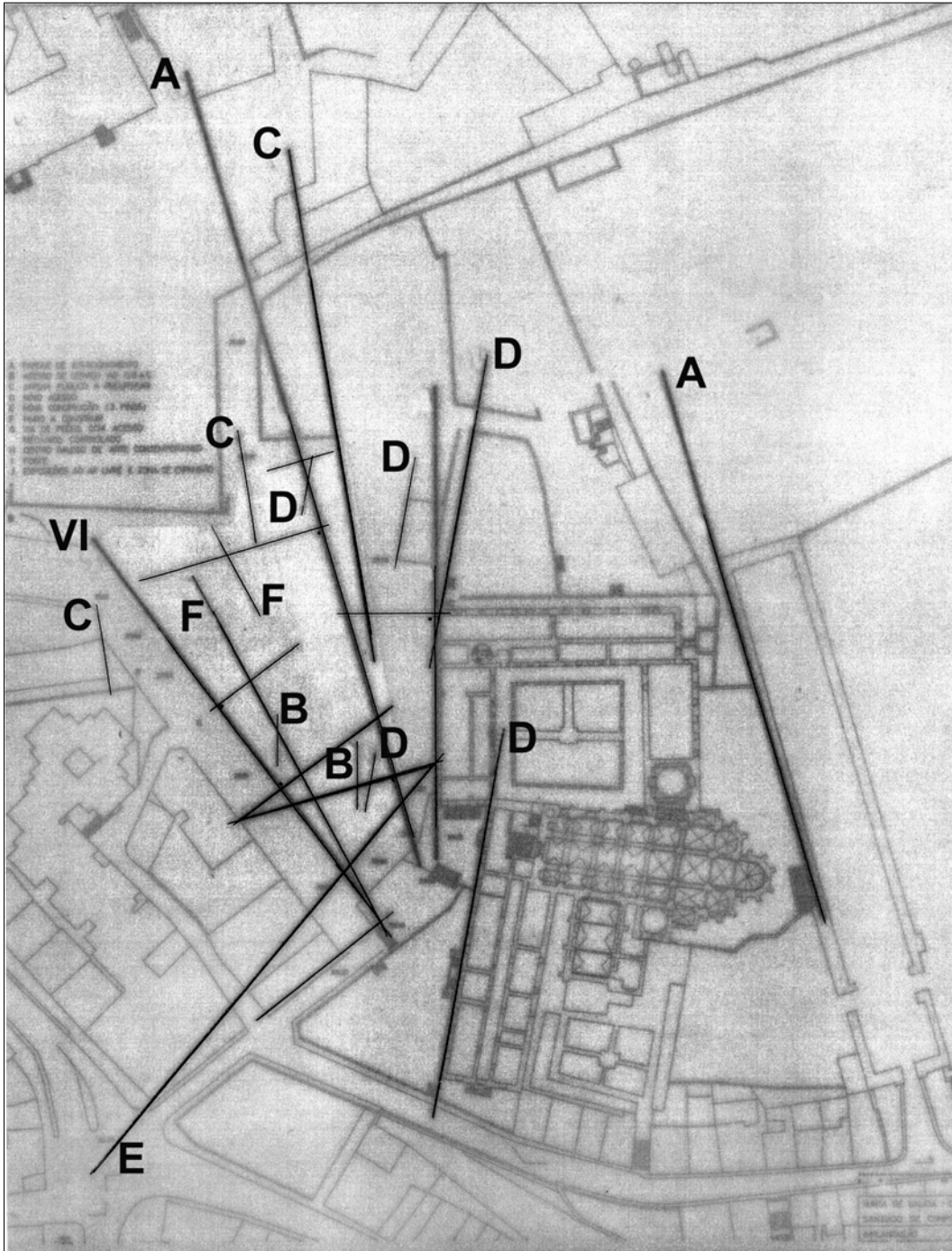
trazado definitivo, una línea paralela a la larga recta que configuran las dos líneas de nichos del viejo cementerio de San Domingos de Bonaval. El paralelismo entre estas dos líneas no es una decisión que tenga consecuencias arquitectónicas o urbanas en la lectura y percepción de las formas, pero ayuda en el trabajo del proyectista y da una sutil unidad al conjunto.

De manera semejante se prolonga la alineación de la casa que hace esquina en la Porta do Camiño (E) y la calle que sube, de acceso a Bonaval, de modo que la misma alineación aparece dos veces pero sin una continuidad material y sin la posibilidad de que esa continuidad sea percibida (Figura 5.14, Estado inicial). La primera pertenece al entorno, al contexto. La segunda a la propuesta de Siza.

Con los principales límites en planta (al Este: A y al Oeste: VI) ya decididos, las necesidades del programa obligan a colmatar prácticamente todo el interior y así aparece en los primeros croquis. En un paso siguiente se toma una decisión racionalizadora, que ya hemos mencionado, y podríamos decir "clásica": la incorporación de unos volúmenes, que son prismas rectangulares,



como forma de ocupación del terreno. Estos prismas se superpondrán, ensancharán y quebrarán según las circunstancias con las que se vayan encontrando en el proceso de proyecto.

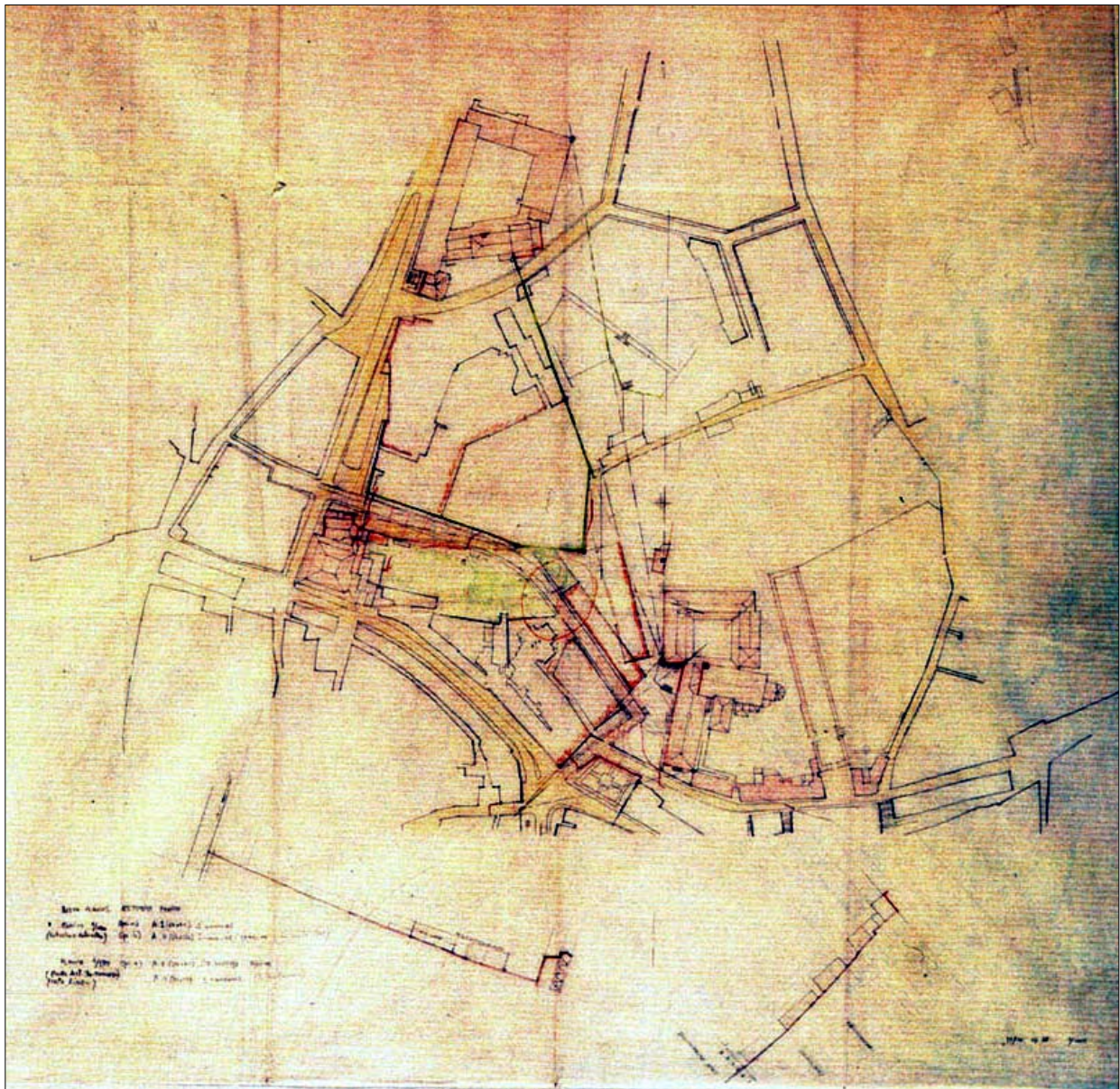


Una decisión que puede resultar sorprendente en una época en que todo es construible y la propia dificultad constructiva se convierte en el protagonista de la obra, es, en este proyecto, un gesto que demuestra una actitud de voluntad formal y raigambre disciplinar: Siza acepta como tema de proyecto una doble enfatización del encuentro entre estos dos volúmenes, entre ambos primero y con los tejidos urbanos próximos después. Esta resolución no queda nunca exhibida como alarde constructivo o estructural, sino que estos aspectos quedan ocultos y convertidos en pequeños temas de detalle estrictamente configuradores de espacios y lugares. Esta aportación se desvela muy fértil al comprobar la abundancia de elementos que suministra a la singular configuración de la arquitectura del edificio: aparecen notables piezas nuevas de lo que podíamos llamar, la iconografía "siziana".

La decisión que nos sirve como ejemplo de este doble gesto es, por una parte el vestíbulo de planta triangular de acceso a las Salas de Exposiciones del Museo que se cierra hacia el Sur, por encima de la cota de esta planta de acceso (en la que también se encuentra el mostrador de control de accesos) con un violento ángulo agudo, exactamente el que forman entre sí las alineaciones Este y Oeste del edificio. Este ángulo agudo se exhibe cerrando el espacio por encima de la cota de tránsito, un volumen que asciende buscando el lucernario central, orientado al Este. Y, por otra parte, en la planta superior encontramos el negativo geométrico de este ángulo: una arista en ángulo agudo tallada en mármol con la misma magnitud de abertura en grados (que es la que forman las dos alineaciones), aquí esta en el encuentro de dos pasillos, del vestíbulo de acceso y de la zona de dirección y administración del museo; aquí la arista es accesible, se puede tocar, se construye con una pieza de mármol blanco macizo, no se elude, sino que se enfatiza, el problema constructivo.

Resumiendo, encontramos un lucernario y un ángulo agudo, que resuelven y representan el conflicto entre los dos paralelepípedos (en los croquis iniciales este punto se señala con un círculo a mano alzada (Fig. 5.15 A, B). Se acepta ya, de esta manera, como un punto crítico. Siza intenta también otras composiciones para este punto: rótula, cúpula circular, etc

La iconografía de Siza se va generando con elementos arquitectónicos que surgen de las incidencias constructivas que se encuentran al azar de los proyectos y de las obras, nunca gratuitamente; son un repertorio de conformaciones espaciales y ambientales elaboradas siempre de situaciones arquitectónicas únicas e irrepetibles encontradas en los acontecimientos constructivos inesperados, incluso no deseados, y en no buscados, residuos estructurales, que pasan a ser obras arquitectónicas con la ayudada de revestimientos, ligeros o pétreos, en



cualquier paramento..

En la obra de Siza, rara vez un elemento estructural se ofrece a la percepción y menos aún exhiben sus atributos, con más frecuencia se eluden, desaparecen; otras veces se convierten en un cambio de nivel en el techo, asumiendo algún matizado argumento de la forma arquitectónica.

Hay un rasgo que une hasta fundirlos, el dibujo y la arquitectura, en la obra del arquitecto portugués: los revestimientos de paredes y techos consiguen añadir a la construcción muchas líneas auxiliares de los trazados de planta que recorren el plano del edificio y continúan las líneas del entorno en los ámbitos interiores, penetrando y superponiéndose a las estructuras, instalaciones, elementos constructivos, etc., para contribuir a que el todo tenga un mayor sentido arquitectónico.

El entorno y el contexto adquieren así una presencia sutil en los ámbitos del interior del edificio contribuyendo a conformar mediante líneas, niveles y efectos en paredes suelos y techos un espacio complejo. Nada tendrá que ser añadido, superpuesto, decorado. La forma del edificio viene del programa, de la construcción del entorno, de la historia, etc. y de las líneas auxiliares de puntos y de lápiz que quedan en el papel vegetal mientras el trabajo avanza.

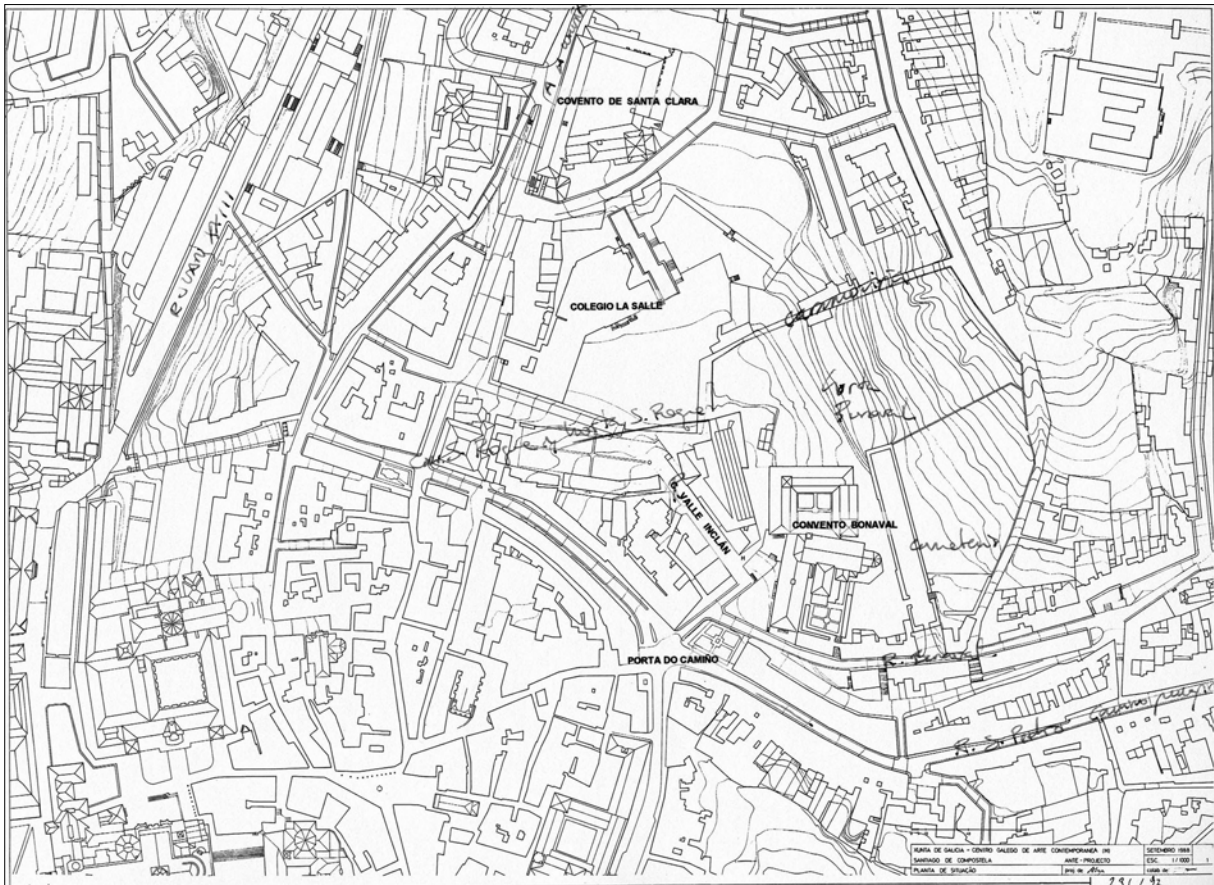


5.3.1.3 LA FACHADA DEL NUEVO MUSEO (Fig. 5.16)

El solar del nuevo Museo tiene apenas veintiséis metros de longitud en el lindero a la calle que da acceso a San Domingos, esta situación convierte este límite en el frente prioritario del edificio, su fachada principal. Siza lo descompondrá a través de diversos planos, perforaciones y otras operaciones compositivas hasta convertirlo en la respuesta de finales del siglo veinte a la composición de Domingo de Andrade para el obispo Monroy terminando el diez y siete.

Este conjunto que resume el frente principal del nuevo museo, tiene un elemento arquitectónico, un plano, más adelantado y visible, para cuyo trazado se toma una alineación del entorno, que es -como hemos mencionado- la del edificio que inicia la calle de acceso a Bonaval desde la Porta do Camiño

Es interesante constatar el hecho de que la construcción, que acabamos de citar, que hace esquina a la Rúa da Muralla (rúa das Rodas) rompe la ortogonalidad de su esquina y adopta un



ángulo agudo (hablamos de la alineación izquierda vista desde la Porta do Camiño) con una clara intención: la de que la portada del convento, sea percibida completa, incluida la esquina. Esta actitud por parte del constructor, revela no sólo un respeto hacia el edificio singular y la institución que representa, sino un decidido gesto perceptivo y de responsabilidad para con el paisaje urbano.

La construcción siguiente en la margen izquierda de la misma calle abandona esta argumentación y se sitúa paralela a esta vía desde el punto más interior de la alineación del edificio anterior. La intención, ahora, es ubicarse de manera ortodoxa con las cuatro esquinas ortogonales. Una de sus fachadas señalará la dirección exacta de la calle Valle-Inclán en el momento de su apertura. Pero esta actitud de desatención a los objetivos de percepción del arquitecto ilustrado de la casa de la esquina, pone en evidencia otro mecanismo de la composición siziana: retoma la alineación de la casa de la esquina a pesar de que queda oculta su continuidad. La intención es dejar instaladas gran cantidad de coincidencias geométricas en el plano al margen de su percepción inmediata en la realidad.

No deja de ser curiosa la actitud del arquitecto de la casa que adopta una figura de rombo (aloja una institución benéfica denominada “la gota de leche”) al girar su alineación para alejarse de la fachada del convento y hacerla coincidir con la alineación de la anterior (¿Pons Sorolla?). La continuidad de la alineación ha sido rota y aún más, es casi imposible la percepción del paralelismo de ambas direcciones, sino es en el plano.

No conocemos las razones por las que la pequeña construcción demolida adopta esta línea y sus consecuencias perturbadoras en la planta; podríamos decir que entra totalmente dentro de la lógica de la manera de trabajar que adoptara Sísanos después: la aceptación de una línea, de un trazado del entorno -aún cuando no tenga unas consecuencias perceptivas inmediatas- para operaciones secundarias del proyecto. Las decisiones sobre las líneas principales se toman con intenciones arquitectónicas y perceptivas antes que con coherencia geométrica.

Pero no sólo parece una decisión tomada por Siza, sino que, años después este arquitecto sin ninguna imposición exterior, adopta una actitud parecida, al tomarla como el más visible dato de alineaciones exteriores del nuevo edificio de Museo. Se convierte así en el testero de uno de los prismas rectangulares que configuran básicamente el edificio y el más avanzado hacia la entrada de Bonaval, convirtiéndose en elemento de protección y monumentalización, el atrio, de la entrada principal.

La perpendicular a la alineación Este (A) del nuevo Museo desde el punto en que la que viene de la Porta do Camiño (E) que esta interrumpida -antes mencionada- toca en la fachada Oeste de

Bonaval, nos señalará el testero del otro paralelepípedo, y además se continúa en el interior del primero de los prismas (Oeste) para situar la puerta de entrada (fig. 5.14, C y D).

El testero del primer volumen (Oeste) se convierte en una pantalla vacía (emblema a su vez de estos tiempos), sólo las líneas de las hiladas de piedra interrumpidas por unos perfiles metálicos romperán la falsa ilusión de muro que sustenta algo o al menos que se sustenta a sí mismo. Estas son las formas que se confrontan a las portadas elaboradas y cargadas de imágenes de la doble entrada al convento y a la iglesia de Bonaval. Pero sin olvidar el principal de sus argumentos, es un testero que gira levemente dentro del volumen al que pertenece, para recoger, solo y exento, una alineación exterior (alineación E).

Pero este testero austero y a pesar de ello tan lleno de significados y que asume el papel de singular portada del conjunto del nuevo Museo, debe de establecer el orden de la envolvente exterior en una jerarquía necesariamente presidida por él y en la que participarán directamente pero de manera distinta las otras dos fachadas contiguas: la Este (A) frente al convento (y a la entrada del Parque), y la Oeste (VI) con frente a la calle Valle-Inclán.

Empezando por la segunda (alineación VI), la portada y límite del atrio de entrada se convierten en el uno de los apoyos, el más débil, de un enorme dintel que recorre toda la fachada de la calle Valle-Inclán, para acabar apoyándose en un amplio paño ciego que finaliza en la arista que señala el quiebro del salón de actos y el comienzo de otro episodio del edificio.

En el otro lado, junto a la entrada del parque (alineación A), la composición se hace con otros criterios que complementan y equilibran la anterior, la fachada Este es una fachada más doméstica, de entrada al parque. Pero el diseño de continuidad que se esboza en el otro lado, aquí se cambia por una serie de rupturas que se apoyan en unos paños retranqueados o salientes, que le van haciendo perder importancia hacia el fondo de la perspectiva. Así se desarrolla la fachada a lo largo de la entrada del parque, grandes ventanales abren la zona de librería y cafetería a esta entrada, el final de esta fachada se organiza aquí con unos volúmenes más bajos (de alineación C), que son la cubierta de una Sala de Exposiciones en la planta sótano y un paso al callejón de Caramoniña a través de unas dependencias de instalaciones (calderas, depósitos, etc.). Piezas de tamaños menores, que nos aproximan a la escala del parque y las pequeñas construcciones existentes que jalonan su entrada. Con ello se consigue también liberar las vistas de la parte más elevada de esta importante perspectiva, los altos de Santa Clara.

Esta decisiva abertura separa prudentemente los dos edificios, dos obras tan distantes en el tiempo como en las formas y las dos correctas resoluciones de los problemas planteados. Pero también sirve en una operación característica de la forma de trabajar de Siza para cualificar de

manera decisiva el punto donde se concentran los accesos a los dos edificios y al Parque de Bonaval. Es el lugar de lo urbano, previo a lo verde, lo natural. Es el umbral de paso, que aun es ciudad; es donde se toman las decisiones, se reflexiona, se espera, se comenta, al entrar o al salir, tanto sea de los museos como del histórico y complejo parque de Bonaval. Es un lugar en una situación prominente, también sobre el acceso a Santiago y la Porta do Camiño. Esta cualificación se hace dotándolo de una expansión visual, algo que el paseante podrá hacer suyo; es una experiencia urbana, exterior, configurada sutilmente por la última de las arquitecturas en llegar al lugar.

5.3.1.4 EL FRENTA DE LA HORTA DE SAN ROQUE Y CARAMONIÑA

Las operaciones de proyecto de Álvaro Siza sobre el plano, invaden abrumadoramente la totalidad de su entorno, con trazos de lápiz, marcas en color, cotas, notas, etc. En el proyecto de Bonaval sabe que dispone de amplias zonas pendientes de ser remodeladas en las proximidades (Horta alta y Cementerio de Bonaval, Horta de San Roque, patio del colegio de La Salle, A Almaciga, etc.) principalmente zonas verdes y espacios libres, de las que puede disponer en términos de hacer propuestas que complementen el proyecto de nuevo Museo. Una de ellas será el Parque y antiguo Cementerio de San Domingos, que, posteriormente se remodelara con un proyecto del mismo arquitecto que quedara finalizado casi al mismo tiempo que la obra del Museo.

Otra zona es la huerta del antiguo hospital de San Roque, que se extiende desde el edificio hasta el callejón de Caramoniña, paralelo a la actual rúa Valle-Inclán; la apertura de esta calle obliga a que se rectifiquen los cierres de la misma. A pesar de ello y del abandono del cuidado de la huerta en fechas recientes, subsiste una ordenación basada principalmente en un eje que la recorre, separando parcelas de cultivo o ajardinamiento. En la parte más alta, próximas al edificio de San Roque, hay unas construcciones menores, de una planta, junto a ellas una gran palmera y dos rododendros adultos, en sus proximidades un acceso secundario al antiguo hospital desde la Ronda de la Muralla.

Entre la documentación de que dispone el arquitecto al comenzar el proyecto están los planos antiguos de esta zona y entre ellos el de 1910 (a escala 1/500) en el que se puede percibir la huerta de San Roque en su estado original. En los croquis iniciales de Siza (fig. 5.17) se reconstruye, dibujado, parte del muro y los trazados de la antigua huerta y se abre el cierre de la parte baja a la rúa Valle-Inclán. Con esta actuación se consigue un espacio abierto, de mayor

interés que el simple trazado de la calle, en el punto en que esta hace un quiebro justo en la intersección con el callejón de Caramoniña.

La voluntad de elaborar intensamente este espacio abierto, al que se incorpora el tramo Este de la calle Valle-Inclán, se plasma en el dibujo definitivo del conjunto (Fig. 5.16) con la ruptura de las alineaciones de la calle por un tratamiento de pavimentos que continúa los temas de la huerta de San Roque, fuera de ella. Se recoge una antigua fuente, hoy oculta, al otro lado de la calle, junto al salón de actos del nuevo Museo en el punto donde se da continuidad al –roto pero no interrumpido- callejón de Caramoniña. La calle Valle-Inclán, en su tramo Oeste, se interrumpe para dar acceso al posible aparcamiento bajo el patio del colegio de La Salle (terminado en Junio de 2004). La discontinuidad sólo es aparente, provocada por los tratamientos en los pavimentos, pero permite disponer de un entorno más cualificado generado por el proyecto y al mismo tiempo un indudable atributo positivo del mismo, al confiar menos en las propias resoluciones que en una ambientación global del lugar contando con su entorno. Podríamos decir que ésta es otra de las características de la manera de trabajar del arquitecto Álvaro Siza.

En función de este entorno que acabamos de describir, y también –obviamente- prefigurado por él, el arquitecto quiebra el volumen que da frente a la calle Valle-Inclán, en su último tramo, el más alejado de la ya descrita "portada" y gira el cuerpo desprendido (que toma la alineación A) para facilitar la continuidad de callejón de Caramoniña y aportar superficie y expansión visual al espacio abierto proyectado en prolongación de la huerta de San Roque.

Este movimiento, cuya literalidad, reforzada por la construcción, resulta muy evidente (consigue ofrecernos las esquinas en ángulo recto de una construcción en piedra), recupera inesperada y ortodoxamente la dirección del volumen del museo situado al Este (dirección A), el de las salas de exposición. Nada más alejado de la intención de Siza que producir movimientos inútiles sin más fin que el propio gesto.

El fraccionamiento y giro del cuerpo Oeste permite situar en un volumen autónomo, más ancho, el salón de actos del Museo. La grieta producida en esta operación se exhibe con toda claridad. En el fondo del ángulo agudo se sitúa un ventanal de iluminación, que separa al salón de actos de su vestíbulo. El diseño del acceso al callejón de Caramoniña en su continuación hacia los altos de la Almaciga bordeando el Parque, se hace oponiendo el ángulo recto ahora reencontrado para dibujar el cuerpo que encierra el Salón de Actos y las Salas de Exposiciones al ángulo agudo del muro de contención del patio del colegio de La Salle. Superado este punto el callejón –ascendiendo- sigue flanqueado por construcciones más bajas, primero desde el lado del Museo (locales de servicio) y mas adelante las reconstruidas tapias del parque de Bonaval.

5.3.1.5 LA PLANTA DE ACCESO: LA COMPOSICIÓN GENERAL (Fig. 5.18 y 5.19)

Una vez establecidos los volúmenes fundamentales del edificio, la instalación del programa se hace de una manera muy simple y aparentemente poco rígida: se atribuye al cuerpo situado al Este, que es el más ancho, el papel de alojar las Salas de Exposición, grandes espacios neutros,

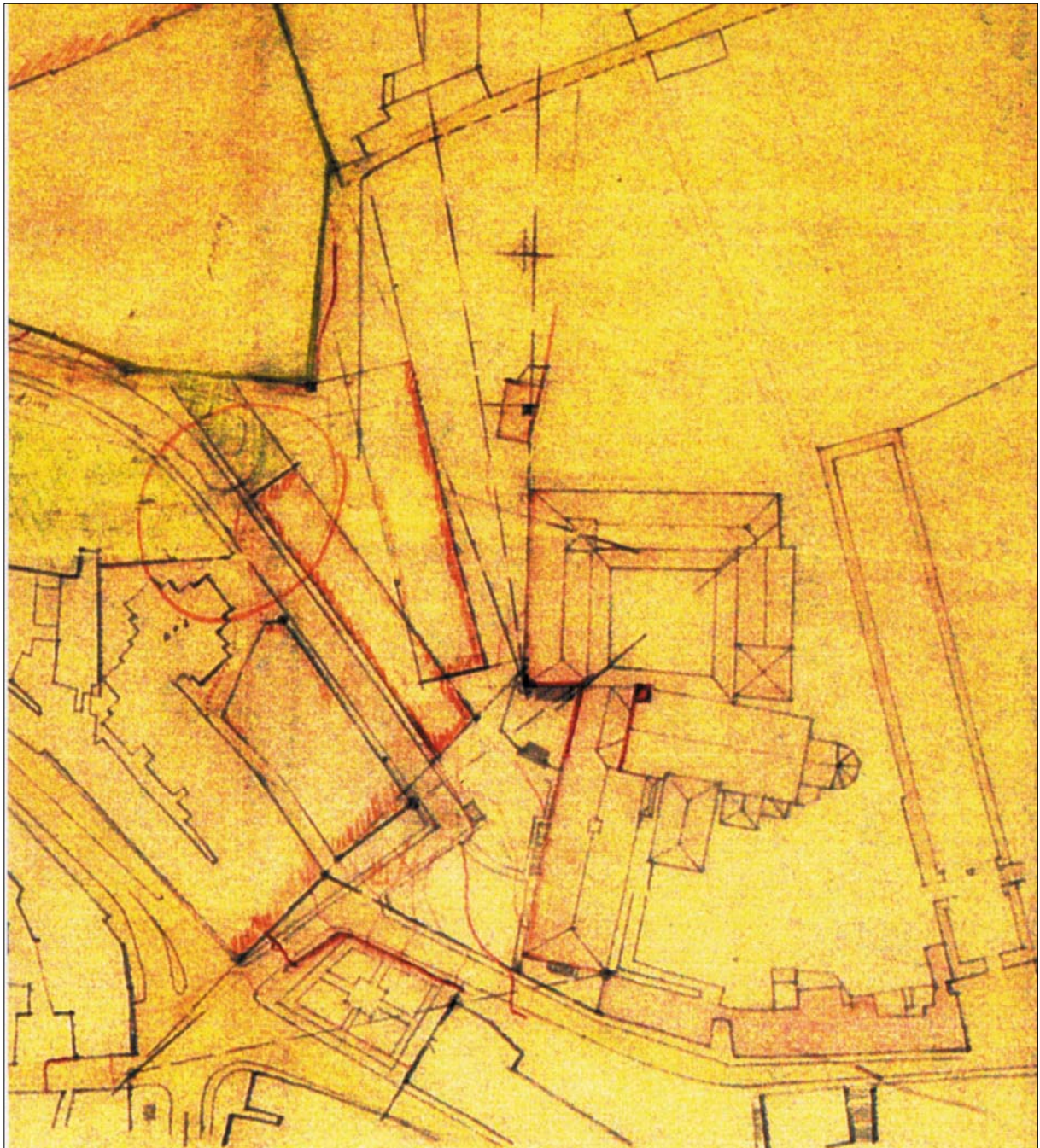


figura 5.17

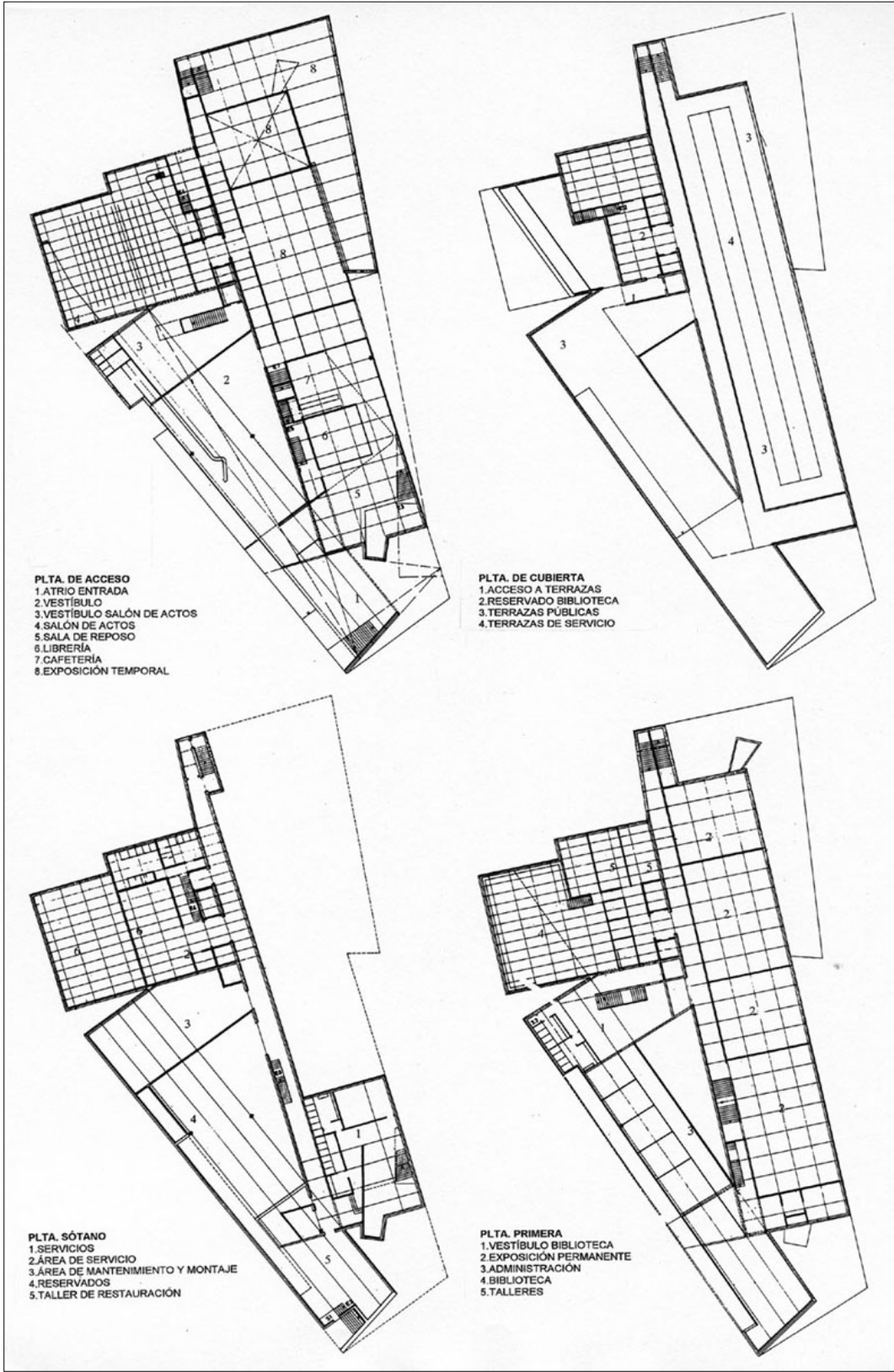
muchos de ellos con iluminación natural. El Salón de Actos se sitúa en su propio y particular volumen (al Oeste). Pero al margen de estos dos espacios el resto no es atribuido de manera precisa, o especializada, a uno u otro uso. La función más importante, la llegada de público, se hace de manera sinuosa pasando de un volumen a otro y las dependencias de dirección y administración, así como los almacenes, ocupan el resto de los locales que van quedando disponibles dentro de los dos volúmenes establecidos como forma prioritaria de ocupación.

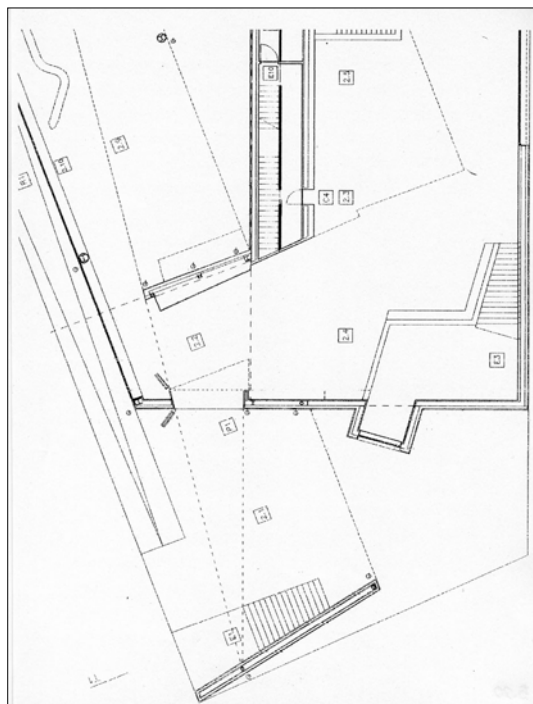
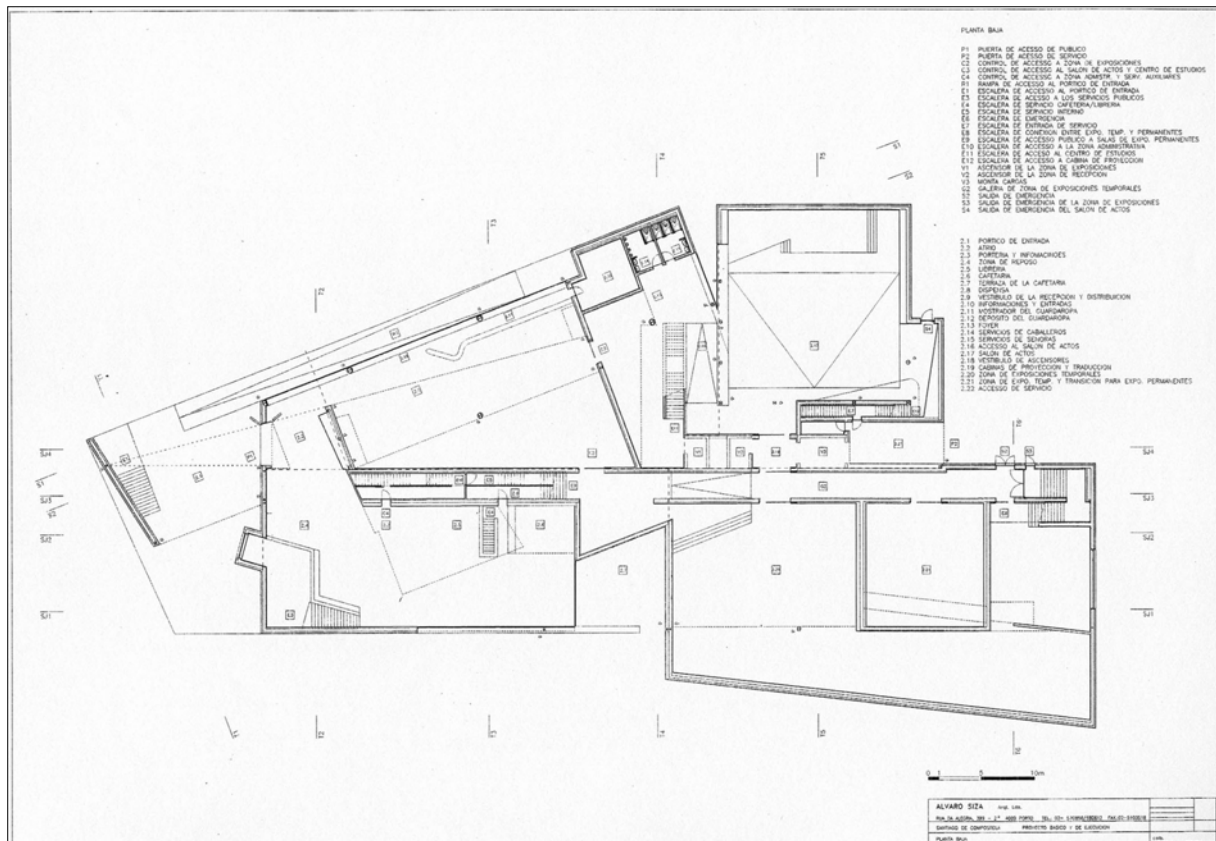
Queremos expresar ahora una primera conclusión de estas reflexiones sobre la asignación de usos a los espacios: se excluye cualquier vinculación mecánica e inmediata entre forma y función de los locales, se evita cualquier asignación de formas en función de clasificaciones simplistas de las funciones y de los espacios (sirvientes y servidos, principales y secundarios, etc.) con excepción de los más arriba mencionados, todas las dependencias se reparten ordenadamente organizadas con simples pasillos de distribución en el interior de alguno de los volúmenes preestablecidos. En estas condiciones las operaciones de diseño de los espacios se limitarán a su caracterización dentro de esta envolvente de paralelepípedos.

Vamos a empezar a describir la elaboración de la planta de entrada siguiendo aquella parte del programa que resulta más característica para la percepción de un conjunto arquitectónico de uso público: la llegada de personas desde el exterior y las operaciones de información y orientación previas al acceso a las otras dependencias, la auténtica fachada programática del conjunto.

En primer lugar, hay que llegar al atrio (Fig.5.20), nombre que damos a la plataforma cubierta por el volumen del Oeste en su cabecera y situada inmediatamente detrás de la pantalla, o testero de este volumen, que hemos llamado "la fachada" o elemento central de ella.

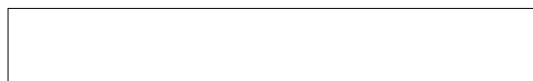
Para efectuar el ingreso en el atrio hay tres caminos, lo que se explica por la gran accesibilidad – incluso simbólica- que debe de caracterizar a este elemento arquitectónico, y también urbano, desde el que se entra en el museo y en el parque. El primero tomando la rampa de acceso al parque y dejándola y girando hacia la izquierda al alcanzar la cota del atrio. La segunda una escalera paralela a la anterior por el interior de la fachada testero. Y la tercera, una larga entrada en rampa que se despliega a lo largo del frente de la rúa Valle-Inclán, auténtica entrada "procesional".



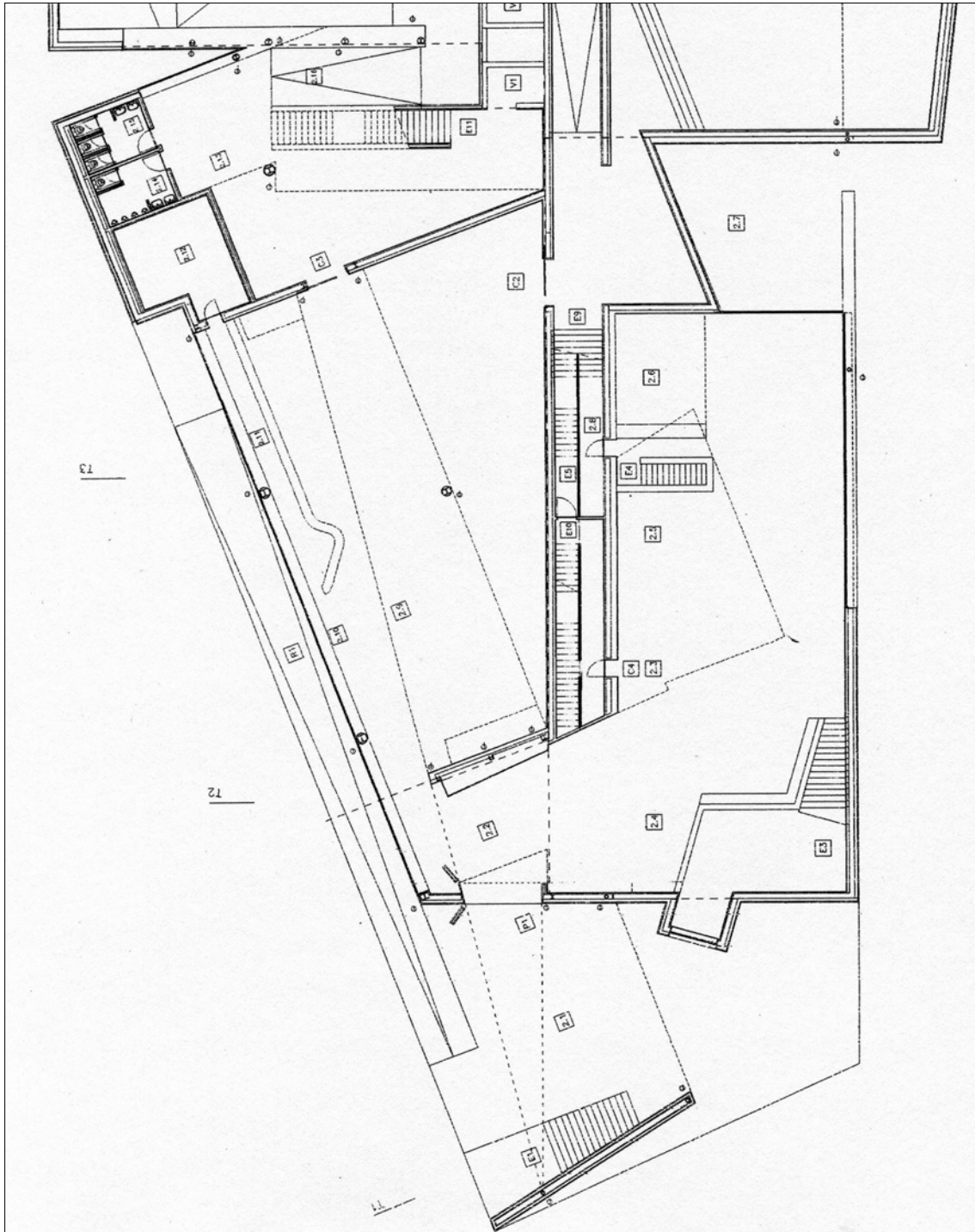


Franqueado el umbral de entrada que se sitúa en un paño ortogonal a la dirección principal del volumen Este, (en fuerte contraste con la dirección del paño que cierra al atrio sobre el volumen Oeste) nos encontramos con una pared ciega que es a su vez perpendicular al primer bloque, el Oeste, y que tiene un efecto de primera ruptura del flujo de llegada, para separar el ámbito más exterior de librería, cafetería, ropero, servicios (en planta sótano) etc., del de entrada a un segundo vestíbulo desde el que se puede acceder a las Salas de Exposiciones o al Salón de Actos.

Si seguimos este segundo itinerario, el más importante, lo hacemos tomando un camino que



nos obliga a dirigirnos al gran ventanal horizontal para eludir el gran paño ciego que hemos encontrado frente a la entrada. A continuación, con el gran ventanal a nuestra izquierda, llegamos al vestíbulo principal de exposiciones. Este lugar es, sin duda, uno de los elementos arquitectónicos más característicos de todo este proyecto.



5.3.1.6 EL VESTÍBULO DE EXPOSICIONES. EL PUNTO CENTRAL DEL EDIFICIO

(Fig. 5.21T)

Este espacio tiene dos partes sutilmente diferenciadas mediante la discontinuidad de su techo. Una de ellas se desarrolla en paralelo al ventanal, es la llegada desde el exterior y el paso al Salón de Actos, la altura de techo es más baja y esta intensamente iluminada por la luz natural de este hueco de gran desarrollo horizontal. La otra parte es interior y ocupa el centro geométrico del edificio, su planta es un triángulo que se construye exactamente en el encuentro en ángulo agudo de los dos cuerpos principales del edificio, el lado menor de cierre forma un ángulo recto con el cuerpo Oeste. Su altura de techo es mucho mayor que la de la anterior y se abre a la cubierta -mediante un lucernario- y a la escalera de acceso a la Sala de Exposiciones de la primera planta.

Esta parte interior del Vestíbulo de Exposiciones tiene su ruptura con la más exterior, en un fuerte cambio de nivel en el techo que tiene lugar en una línea paralela a la de fachada de la calle Valle Inclán. El plano que une los dos niveles de techo de este escalón es precisamente un lateral del prisma de base paralelepípedica que hemos llamado volumen Oeste de los dos que se instalan como mecanismo básico de ocupación desde el comienzo del proyecto.

Este gran plano vertical (que salva las diferencias de alturas de techos), de unos ocho metros, aloja la resolución estructural del vano que tiene veinticinco metros con un apoyo en la mitad del mismo. Este pilar parece surgir más de la necesidad de enlazar suelo y techo, de llamar la atención sobre su proximidad e inmediatamente después, sobre su lejanía, que por una necesidad de cálculo estructural. Como referencia puede servirnos el hecho de que el vano que hay que resolver para construir el pórtico de la fachada de la rúa Valle-Inclán, es de unos cincuenta metros y el paño de fachada que hay sobre este vano tiene en su dimensión menor siete metros.

El borde de esta arista del escalón del techo en el proyecto tampoco es horizontal, sino que desciende al aproximarse al ángulo más agudo del triángulo de planta, lo cual contribuye a aumentar el dramatismo de la perspectiva para un observador situado en el Vestíbulo junto a la entrada a las Salas de Exposición y mirando en la dirección del ángulo agudo.

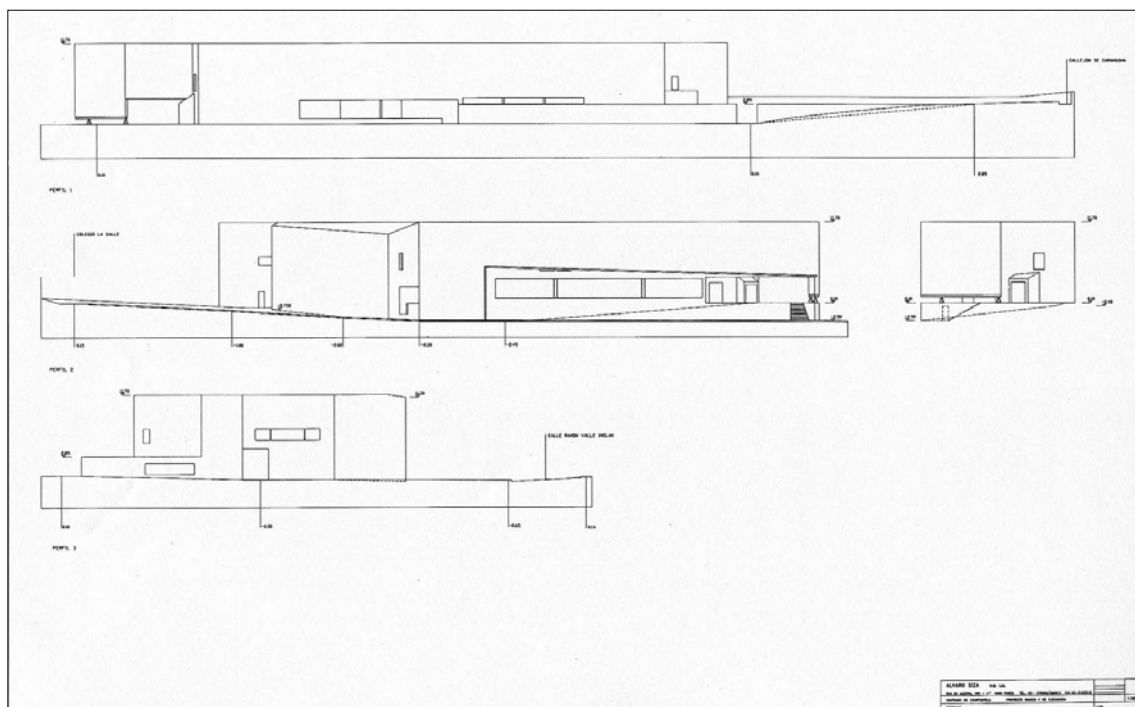
En los croquis iniciales este punto es siempre marcado de alguna manera y aparecen varias propuestas diferentes para su resolución. Ello prueba el carácter que tiene de elemento crítico (de crisis) en la composición en planta, a causa de su posición centrada y la compleja situación constructiva que produce la concentración de ángulos agudos este punto.

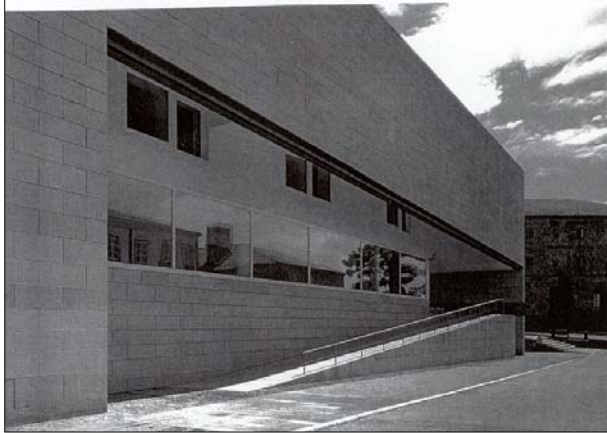
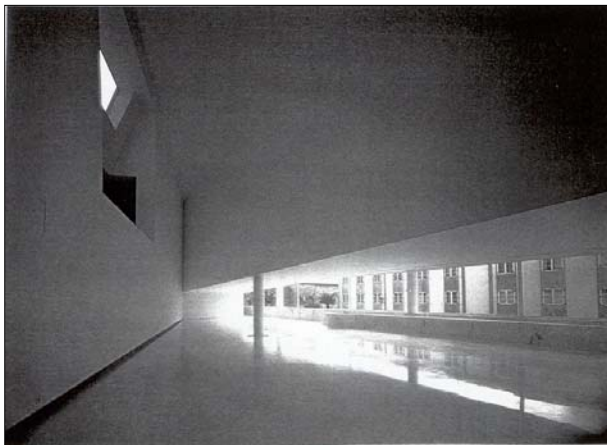
Como hemos comentado más arriba la permanencia y exhibición de ese ángulo agudo a pesar de

todas las incidencias constructivas que deben ser superadas para su realización, constituye una de las decisiones formales más importante de este proyecto y es una acción que genera otras propuestas formales. El arquitecto decide presentar las situaciones geométricas del plano de manera literal en la configuración del edificio. Se ocultan sin complejos las complicaciones constructivas y las soluciones estructurales estridentes en un intento de que sean sólo planos, aristas y huecos lo que conforme ese complicado lugar a través de un nuevo objeto que sólo diga lo imprescindible. Esta voluntad hace que un elemento y un espacio tan singular y singularizado –como es este vestíbulo- se presente en el perfil del edificio (con el viejo convento como fondo conceptual e invisible) sin ninguna relevancia volumétrica que lo haga perceptible. Solo el lucernario que lo corona lo señala, aunque queda oculto tras los muros de la terraza.

5.3.1.7 EL VENTANAL HORIZONTAL (Fig. 5.22 A y B)

La zona más exterior resulta caracterizada fundamentalmente por el gran hueco de fachada que se reitera en el interior por un mostrador de información, sólido y largo (unos quince metros), que se sitúa paralelo y cerca del ventanal, como una protección que obliga a alejarse al observador y a situarse a mayor distancia para aceptar la monumentalidad sutil de este gesto. La línea del mostrador se interrumpe al aproximarse a la entrada que viene del exterior con un curioso quiebro, que rompe la linealidad del mueble tomando para ello, en su pequeño tramo final, la dirección, cercana, no visible pero útil, de la fachada Oeste del viejo convento.





Hay otro detalle, esta vez en el falso techo, que contribuye a caracterizar este lugar, un pequeño escalón que señala una línea que va desde un punto de la pantalla exenta que hace de portada (obtenido prolongando hasta ésta portada la alineación interior del cuerpo Este) hasta la jamba izquierda de la puerta de acceso al vestíbulo del salón de actos. Se hace así una nueva separación entre la zona de información y venta de folletos y la banda de llegada al Salón de Actos y al resto del vestíbulo (fig. 5.21).

Esta disposición del ventanal, tiene una consecuencia en el terreno de la percepción de mayor trascendencia que la que pueda producir la ya comentada fuerte intensidad luminosa de esa zona. Permite abrir de manera sorprendente este ámbito de paso al exterior. Todo el caserío próximo y los

tejadados que se ven ascendiendo por detrás en dirección a la Ciudad Histórica (altos de la Algalia, Puerta de A Coruña y Hospital de San Roque) se hacen presentes en el Vestíbulo de Exposiciones.

Cerca de treinta metros de ventanal que recorren toda la fachada de la calle Valle-Inclán abren de manera insólita y con gran eficacia el espacio interior al ambiente de la ciudad.

Aquí debemos mencionar un recurso utilizado con frecuencia por Álvaro Siza y que se puede inscribir en el repertorio de formas e iconografías que la práctica constructiva de este arquitecto va lentamente estableciendo: La acentuación de la dimensión horizontal como recurso "monumentalizador". Lo utiliza para señalar un hueco o una entrada, para enfatizar la entidad de un paño de fachada.

Hay en esta actitud una clara afiliación a la estética del Movimiento Moderno, pero utilizando aquí sin complejos unos recursos que aquél, al menos teóricamente, rechazaba, se trata de gestos abiertamente compositivos. La dimensión vertical de un hueco permitía en la arquitectura

antigua romper la escala perceptiva de un edificio y de esta manera singularizarlo, jerarquizando e incidiendo en la composición de plantas y alzados, sin complicar la resolución estructural del hueco.

Al final del siglo XX sólo permanece uno de los estímulos que tuvo la Arquitectura en los comienzos del mismo; la variedad, magnitud y novedad de los procedimientos constructivos y estructurales de que disponía (las utopías sociales, al menos, se han perdido). Siza los aprovecha para producir unos efectos específicamente arquitectónicos. Los enormes dinteles de sus ventanales horizontales se instalan estructuralmente en los grandes paños ciegos de las salas necesariamente cerradas del Museo.

Para este singular ámbito de Vestíbulo de Exposiciones que estamos comentando, el arquitecto instala un doble dintel, el del interior de treinta y dos metros de desarrollo con un apoyo intermedio asimétrico a nueve metros del límite izquierdo. Otro al exterior, en la fachada.

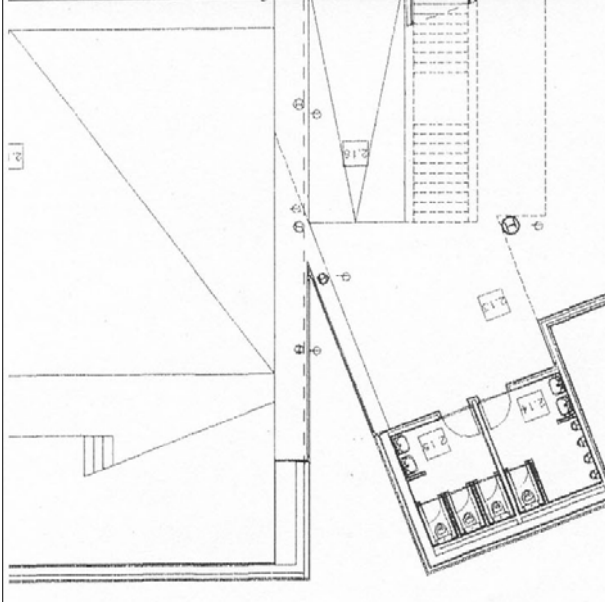
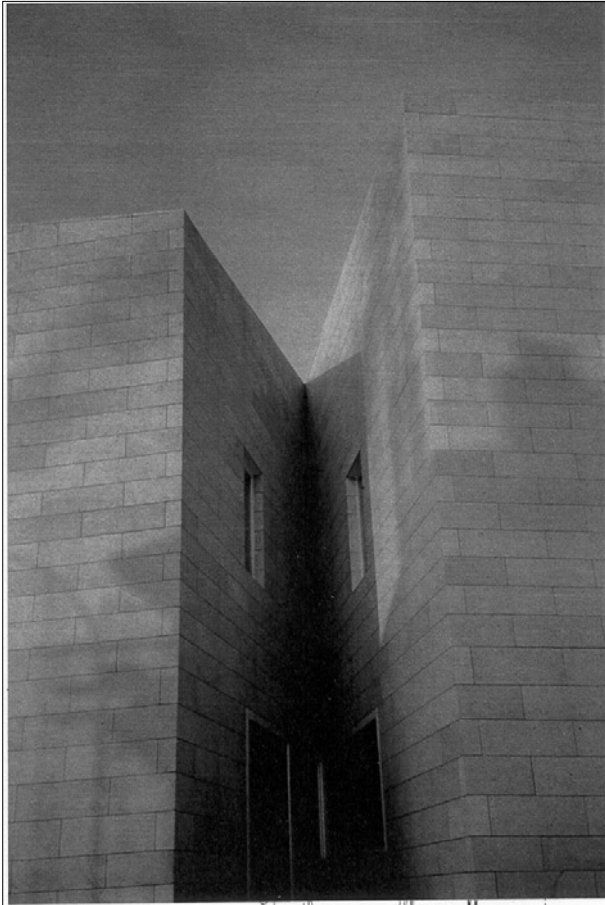
Este dintel exterior asume claramente un papel "monumentalizador", al suministrar al vano una medida fuera de toda referencia en el repertorio de la construcción convencional, se trata de una luz de cerca de cincuenta metros, para dejar a cubierto una banda (la rampa) de menos de tres metros de ancha.

Estos dos elementos combinados son los protagonistas de esta importante fachada del nuevo museo. La rampa, como acceso lento y continuo (ceremonial) aunque de menor uso, necesita ser enmarcada por una portada de gran dimensión. O dicho de otra manera, si la rampa es una representación del gesto de entrar, se puede obtener, dotándola de unos atributos arquitectónicos excepcionales, una representación monumental del edificio. Este gesto se hace fuera -pero no muy distante- del punto de diálogo con el viejo museo en el que la monumentalización debe subordinarse a la escala que dicte este dialogo.

Este frente necesita, por otro lado, unas dimensiones en sus elementos que permitan una clara lectura en perspectiva desde un ángulo muy agudo en relación con el plano de la fachada tanto por el Este como por el Oeste, debido a que la calle Valle-Inclán es una calle estrecha y al Museo se accede desde los extremos de la misma.

A pesar de todo lo dicho, esta fachada no deja de ser una fachada complementaria, pero secundaria, con respecto a la que mira a Bonaval, aunque por sus medidas y su posición constituya una cuestión de mucho interés en el proceso de proyecto, como se puede constatar en los croquis a mano alzada de los cuadernos de notas.

5.3.1.8 LA PLANTA DE ACCESO: SALON DE ACTOS Y BIBLIOTECA

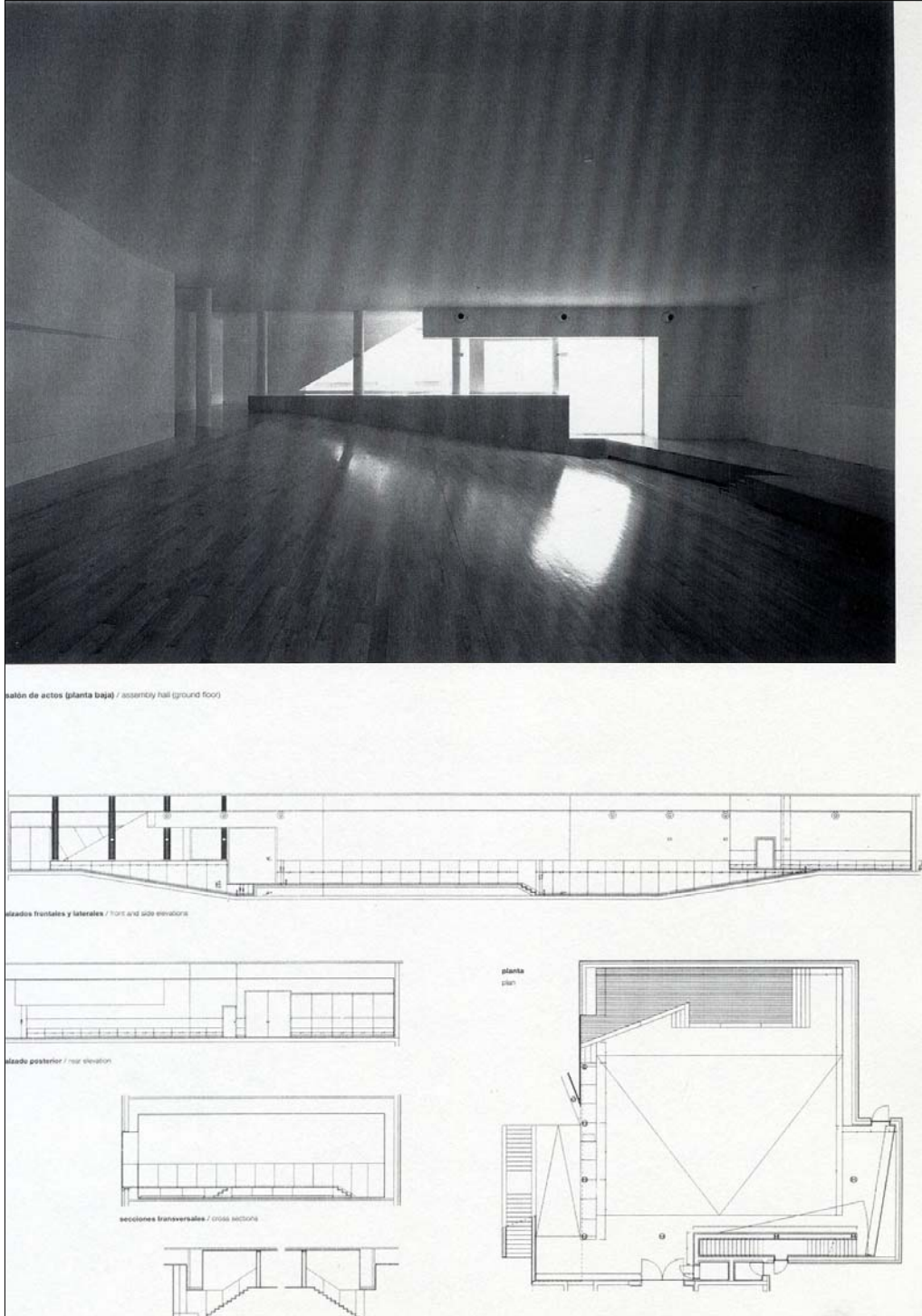


Desde el punto de vista del programa la estructura de la planta queda establecida con la organización de los movimientos de las personas hasta llegar a los espacios especializados.

Desde el punto de vista del diseño la operación ha consistido en la instalación, en primer lugar, del laberinto de llegada en los grandes sólidos (volúmenes o prismas) con que se ha organizado la composición en planta, para después asignarles las principales funciones del programa. Así, la nave Este serán las Salas de Exposición, con la excepción residual de su cabecera sur, que será la recepción y la librería. El volumen que se escinde del ala Oeste para tomar la dirección de la Este, será el Salón de Actos y sobre él se instalará la biblioteca. Los espacios más cualificados: la entrada, los accesos, los vestíbulos... serán el resultado de la utilización de los interesantes residuos de los ámbitos más grandes y especializados. Son los encuentros, los quiebros, las crisis de la geometría y los conflictos constructivos los que darán forma a los elementos arquitectónicos más significativos del edificio.

Ésta es la manera de trabajar del arquitecto en este caso, las grandes decisiones son grandes naves capaces de recoger los programas más

concretos, pero también sirven para ser los contenedores neutros de todos los otros usos e incluso llegar a ser intercambiables. Los acuerdos constructivos, volumétricos, estilísticos, etc., entre estas grandes piezas, será una tarea compositiva. Casi una manera clásica de trabajar y en todo caso una buena aportación a la Historia de la Arquitectura.



El Salón de Actos se ubica en el volumen que se desprende del cuerpo Oeste (Fig. 5.23 A y B) para quedar alineado con el Este. Es un volumen de proporciones casi cuadradas en planta y que en altura toma la del resto del edificio pero con una pérdida de casi dos metros con respecto a la altura anterior en la arista más próxima a la rúa Valle-Inclán y casi en contacto con la esquina de la jamba izquierda del gran dintel. Esta pérdida de altura, que resulta artificiosa en su resolución volumétrica y constructiva, es en cambio indispensable para que esta cota no supere la de la larga fachada de la calle Valle-Inclán con la ayuda del efecto de la perspectiva (ya que queda alineada y en el mismo plano que ésta). El Salón de Actos tiene su propio vestíbulo separado (por una gran abertura que se cierra con una puerta corredera) del de las Salas de Exposiciones; es un espacio totalmente integrado en la propia sala de la que sólo lo separa la visible grieta del quiebro que percibimos en la fachada, esta forma entra como una cuña entre el vestíbulo y el salón sin que se llegue a producir un corte sonoro entre ambos. Un cuña, cuya zona más aguda son los planos de vidrio del ventanal en ángulo agudo, que permiten la visión entre las dos estancias. El paso de una a otra se hace descendiendo y en un nuevo recorrido sinuoso que obliga a un desplazamiento a la izquierda para salvar el tiro de la escalera que, dispuesta en perpendicular, asciende a otras dependencias. Quiere esto decir que desde el vestíbulo de llegada se domina visualmente el Salón de Actos, con los matices que introducen el ventanal y la arista en diagonal de la rampa de escalera. Esta estancia de paso que estamos comentando ocupa el tramo final del volumen Oeste y sirve además para instalar los servicios de público y dar entrada a través de una escalera atravesada que ya hemos mencionado a otros ámbitos de similares dimensiones en la planta superior, que son la biblioteca y su vestíbulo.

Estos dos espacios, Salón de Actos y Biblioteca, reciben en su conformación sendas trazas auxiliares que son prolongación de las líneas del cuerpo Oeste y sirven en un caso para señalar la dirección del borde del estrado y de la cabina de proyección y, en el otro, la del lucernario, con forma de escalón en el techo, que se manifiesta en la cubierta

En este cuerpo se sitúan además algunas dependencias auxiliares en la zona de contacto con el cuerpo Este. Junto a la Biblioteca: salas de seminarios, reunión, investigación, etc. Cerca del Salón de Actos, la cabina de proyección. En el sótano: almacenes, vestuarios y dependencias de personal y de mantenimiento. Pero lo más característico de esta zona de servicio es la posición centrada en medio de todas los espacios principales y en la tangencia con el volumen Este. En este punto se sitúa el núcleo de montacargas y ascensores único de todo el edificio. El punto de contacto entre los dos bloques es justamente el ancho pasillo de las Salas de Exposiciones en un

punto intermedio del mismo y dando un fácil acceso a todas las salas para las mercancías voluminosa o pesadas.

Encontramos con este recurso otra característica de la manera de trabajar del arquitecto, que nos refuerza hipótesis anteriores, sobre la voluntad de dar primacía en la expresión del conjunto a los grandes contenedores, minimizando el anecdótico programático y constructivo que pudiera incidir sobre ellos y deformarlos, como pueden ser los aspectos estructurales (que se eluden o se ocultan) o en este caso los espacios sirvientes, que en una operación antikahniana, (o simplemente no-kahniana) eluden toda identidad volumétrica o espacial para ocupar los fondos o restos de los grandes volúmenes en los puntos centrales o ciegos (los ascensores), o en las zonas cerradas a fachada por razones compositivas (los bloque de aseos de los vestíbulos del cuerpo de Salón de Actos).

Si volvemos a la entrada y su intencionado movimiento de ascenso que continua el del exterior, vemos que en el mismo umbral de la puerta, a la derecha, se despliega un amplio recinto de actividades "exteriores" al Museo. Se podría decir -siguiendo literalmente la forma de embudo invertido que une la puerta con este espacio- que se expande en esa dirección para completar el difícil papel -a causa de su estrechez- de puerta, umbral. Este momento de la llegada, ampliamente preparado por la arquitectura del edificio, que nos ha obligado a mirarlo desde su entorno primero y a experimentarlo en sus atrios y espacios exteriores después, tiene además de esta densidad perceptiva, una cierta complejidad programática que se resuelve acumulando usos diversos en este espacio: centro de información y publicaciones, cafetería, zona de espera, bloque de servicios, etc. Hay un gesto significativo formalmente: en el frente que da a la entrada (la del nuevo Museo y frente a la del convento de Bonaval) una doble altura se asoma mediante un cuerpo saliente al atrio recalcando el carácter exterior de estas funciones de la llegada. Indicando la posibilidad de su uso, cívico, urbano, etc., sin entrar en las "ceremonias" del Museo. Otro gran ventanal (alineación A, fachada Este), de dimensión horizontal muy pronunciada relaciona este lugar con la zona de entrada al parque de San Domingos y el frente Oeste del convento, un espacio cerrado por grandes muros.

Las Salas de Exposiciones son sin duda el centro del museo. Protagonistas indiferentes -a pesar de su gran tamaño- del edificio se convierten en contenedores neutros de objetos valiosos que deben ser observados por un público. Siza no duda en proponer esta condición de neutralidad para las salas en contraste con el fuerte "activismo" del edificio para con el entorno. Estas salas se presentan como prismas rectangulares con un pequeño e importante detalle: el mecanismo de

iluminación indirecta cenital, que a pesar de ello creará no pocos problemas al arquitecto, al ser objeto de posterior discusión por parte de los conservadores del museo y comisarios de exposiciones.

El espacio exterior y los ámbitos de llegada, espera e información ya han sido sometidos a las rigurosas operaciones arquitectónicas que los han situado en un entorno y dado un carácter irrepetible, la obra arquitectónica ya está conformada. Por eso las salas pueden situarse holgadamente en el cuerpo este, el volumen más ancho, sin crear ningún problema a la expresividad del conjunto. Los ámbitos de exposición son grandes volúmenes paralelepípedicos con luz natural reflejada en las paredes (cuando esto es posible, en las plantas altas). Hay diferencias entre ellos producidas por las variadas posiciones en el edificio (una vez es una doble altura, otra una ventana, otra unos escalones, en un caso un pilar en medio de la sala, etc.).

Hay un singular elemento -que necesariamente completa y estructura el conjunto de las salas- difícil de denominar, es una franja limpia, quizás pasillo, quizás núcleo de comunicaciones, quizás calle interior. Es una banda de tres metros de ancho y casi setenta que recorre todo el edificio de Norte a Sur, con intercambios que consiguen desplegarla en cuatro niveles, a veces continuos y a veces alternativos. No sólo es la zona a través de la cual almacenes, administración y mantenimiento se relacionan con las salas, salón de actos, tienda, accesos, etc., sino que consigue relacionar éstas entre sí, con posibilidades múltiples de utilizarse independientemente o agrupadas.

En todo caso una sensación de laberinto espacial se apodera del visitante al recorrer las salas - con la ayuda de la mencionada franja-calle interior- y le hace perder la referencia del edificio total. Esta sensación no parece ser ajena a las intenciones del arquitecto al conseguir que estas salas de exposición adquieran una autonomía perceptiva ajena al impacto de la arquitectura del edificio y de sus complejos planteamientos conceptuales con respecto al contexto. Esta autonomía perceptiva de las salas se acentúa con la singularización de algunas de ellas (como se ha dicho) a través de recursos como, un pilar central en una o lucernarios cenitales en otras. Hay una con doble altura y una pasarela en su altura intermedia. Otra con un estrado, cuatro escalones más alto, que sirve también como una de las entradas. Algunas son necesariamente de paso, otras pueden ser aislables. El recorrido más largo posible (todas las salas), parece hacerse interminable al efectuarse alternativamente por salas y pasillos y rodearse por el exterior espacios que posteriormente se descubren, unas veces accediendo y otras percibiéndolas desde fuera.

Al hacer la descripción de las Salas de Exposiciones hemos debido romper el esquema de

plantas con que iniciamos esta exposición ya que éstas se desarrollan en varios niveles asegurándose la continuidad entre los distintos espacios comunicándolos sin salir del volumen rectangular -a través de otras salas o de la banda de comunicaciones, calle interior- acentuando así la autonomía de este cuerpo.

5.3.1.9 EL RESTO DEL EDIFICIO

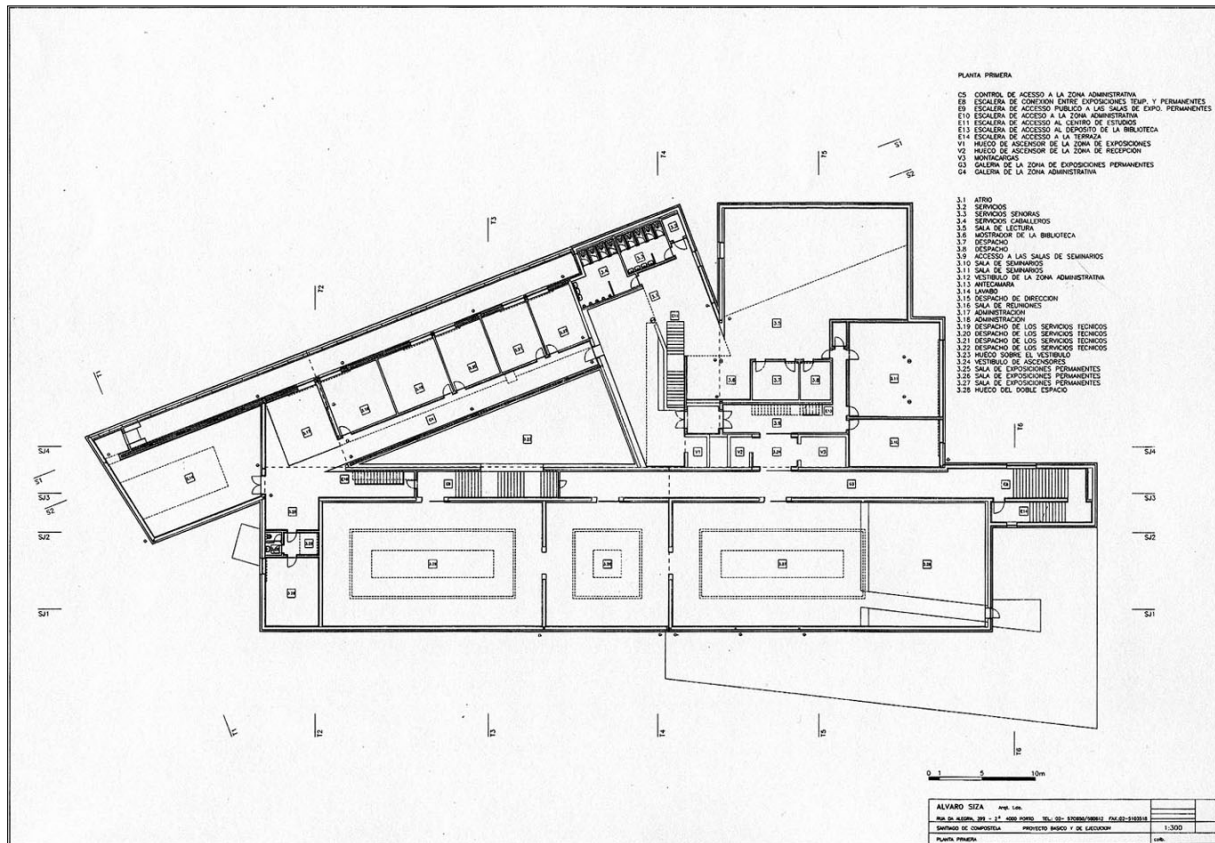
La descripción de la planta baja, la de acceso, nos explica todo el edificio, ya que es en ella en la que adquieren sentido los espacios más importantes, las demás dependencias son ámbitos complementarios o de servicio con respecto a los de esta planta de acceso. Se puede hablar, como en otros proyectos de Álvaro Siza, de una incidencia vertical de la repartición de espacios servidores y servidos, que es difícil de encontrar en la distribución de los planos de las plantas. En este esquema es una excepción el cuerpo Este, el de las Salas de Exposición, en el que todo el volumen se dedica a la misma función independientemente de la posición que adopte un espacio y aprovechando esta circunstancia para establecer los pequeños matices que personalizan las Salas dentro de su homogeneidad y neutralidad de receptáculo museístico.

Al margen de los ya descritos, y con el mencionado carácter de secundarios, nos quedan algunas superficies del edificio por reseñar.

En la primera planta (fig. 5.24) y sobre el vestíbulo de entrada al museo, todo el resto de la franja del cuerpo Oeste, se dedica a dependencias de la administración, mantenimiento, investigación, etc. con algunos ámbitos más señalados como el posible despacho de dirección en el testero del bloque Este con una ventana al atrio de acceso y una sala de reunión en el testero del otro bloque (el Oeste), el que avanza protegiendo el atrio mencionada mediante la ya descrita portada ciega. Pero el punto en que esta zona del museo, representativa pero oculta, se vincula a la Arquitectura del edificio y a las formas más características del mismo, está en el vestíbulo de la dirección, cuando la arista de encuentro en ángulo agudo de los dos bloques no es eludida en la construcción (esta elusión es casi una obligación constructiva en la edificación doméstica y cotidiana, por suponer un elemento agresivo para las personas y una dificultad técnica al debilitarse cualquier material en la formación de un ángulo muy agudo) y se presenta elaborada en un bloque de mármol como macro escultura permanente (todo el edificio ha sido necesario para realizarla) que se ofrece sólo a los visitantes de las zonas de acceso restringido. La otra cara de este ángulo, “lo” agudo, se ofrece construido por el aire de la zona alta del vestíbulo de entrada de las Salas de Exposiciones.

En la planta sótano se sitúa el gran espacio de almacenamiento de obras, tan importante en el

funcionamiento de un museo contemporáneo, así como las dependencias de mantenimiento, restauración, vestuario de personal, etc. Hay un acceso directo desde el exterior a esta planta junto a la escalera del atrio. El ala Este en este nivel está ocupada por aseos vinculados directamente a la entrada. No hay prácticamente ningún hueco de ventilación y luz en este nivel, contribuyendo este hecho a dar una sensación de solidez de la construcción, con este zócalo ciego.



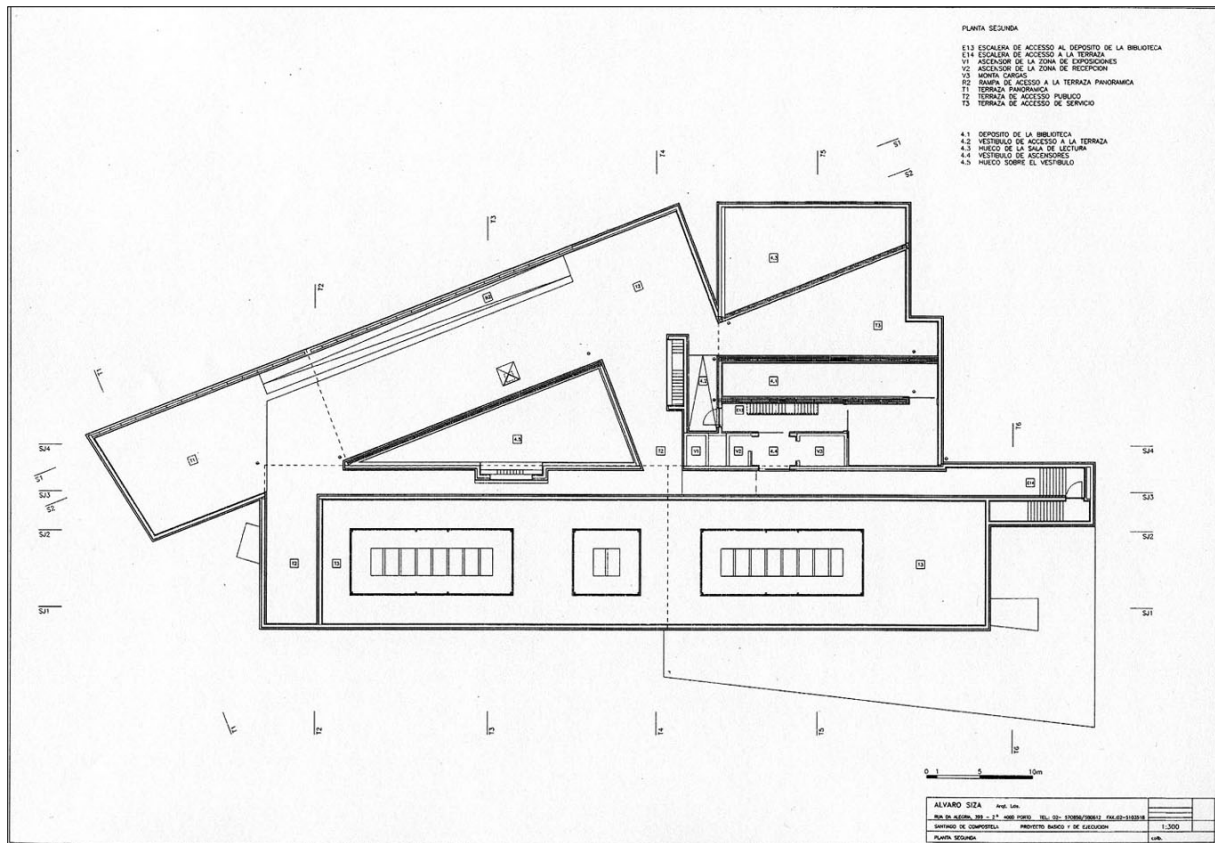


figura 5.25

5.3.1.10 LA CUBIERTA (Fig. 5.25)

En la cubierta, la línea horizontal del remate del plano de las fachadas, que tiene el mismo nivel para todas ellas, se exhibe con rigor e insistencia desde todas las vistas recortándose contra el fondo del convento y del parque de Bonaval. Con una excepción: la arista más exterior del volumen del Salón de Actos dando a la calle Valle Inclán es más baja. El pavimento de cubierta es del mismo material que el de los paramentos de fachada, esta es una situación análoga a la que se da en las magníficas cubiertas de la catedral compostelana. En el caso del museo de Bonaval la transitabilidad e incluso la posibilidad de que forme parte de los espacios de exposición esta abiertamente incorporada en el programa y en la forma del edificio: abierta y convincentemente.

5.3.2 LOS MATERIALES DEL PROCESO: LOS DIBUJOS GEOMÉTRICOS A LÁPIZ, LAS PRIMERAS MAQUETAS DE TRABAJO Y LOS CROQUIS A MANO ALZADA DE LOS CUADERNOS DE NOTAS

En este epígrafe se agrupa todo el material producido (más íntimo, menos publicado y más informal) por el estudio de Álvaro Siza y en gran medida por el propio arquitecto durante el proceso en el que se toman las decisiones que conducen al proyecto²⁹. Significa estar en presencia de sus gestos más personales y particulares y también de los más espontáneos e inmediatos. A través de la lectura meticulosa de estos documentos es como mejor podemos acercarnos a una manera de trabajar, y ello significa no sólo entender como se llega a la obtención de un resultado, una forma, a través de una serie de pasos previos que conducen a decisiones sobre la forma arquitectónica, sino que también podemos entender actitudes vitales, prácticas gráficas y costumbres personales que tienen mucho que ver con el resultado obtenido.

En el quehacer de Álvaro Siza este material es abundante, empezando por los dibujos geométricos a lápiz sobre papel de croquis que entendemos que constituyen el inicio claro e inequívoco de todos los proyectos, la actividad se continúa con pequeñas maquetas de cartón o papel fácilmente desmontables que se instalan sobre un modelo a escala del terreno con la topografía y las construcciones del entorno a escala del terreno. A esto hay que añadir la presencia continua de los croquis de los cuadernos de notas en el proceso -como lo es también en la vida cotidiana del arquitecto- una incidencia inmediata y total con un carácter, a menudo, relajado y amable y en otros momentos, de precisas y concretas órdenes constructivas y formales, para la orientación del proceso de proyecto.

5.3.2.1 LOS DIBUJOS GEOMÉTRICOS A LÁPIZ

Los primeros pasos del proyecto se dan con unos trazados geométricos a lápiz (Fig. 5.26), a veces en color, sobre papel vegetal en el que se ha ido redibujando, calcando, los más relevantes datos del entorno, casi todos los edificios, muros, escaleras, algunas curvas de nivel, algunas cotas que se señalan numéricamente, etc.

²⁹ Reunion mantenida en el estudio de Álvaro Siza, Rúa da Alegria, Oporto. 24 de Julio de 1988 (Álvaro Siza, Joan Falgueras, F.P.)

A nuestro entender, nos encontramos ante el comienzo del proceso; rara vez se producen croquis en los cuadernos de notas antes de la elaboración de estos primeros trazos sobre un plano del entorno y con las medidas fundamentales del terreno y del programa ya introducidas en él. Es una característica del trabajo de Siza que parece obvia pero que es interesante remarcar ya que ha sido marginada por la prolífica divulgación de los croquis a mano alzada de los cuadernos de notas del arquitecto.



En este epígrafe se describen los dibujos con sus características y sus contenidos pero se deja para un capítulo posterior una descripción lineal de los trazados, tratando de evidenciar la presencia de un itinerario geométrico y continuo en la cadena de toma de decisiones de proyecto como soporte central de un proceso alrededor del cual se producen muchos movimientos de reflexión y pensamiento arquitectónicos, idas y venidas entorno a cuestiones de forma, de materiales, de circunstancias culturales y personales del diseñador, que necesariamente se convocan dentro de la actividad dispersa, multidireccional y convulsa que tiene lugar en la cabeza de un arquitecto en el momento de proyectar. Siza nos explica así, a través de esta actitud, su creencia de que el significado del proyecto se debe construir siempre con la ordenación de la planta como uno de sus primeros y mas importantes itinerarios de trabajo.

Mediante esta simplificación del proceso de proyecto que consiste en representarlo como una

construcción geométrica lineal pretendemos también hacerlo comparable con otros procesos semejantes del mismo arquitecto, o de otros, y enlazar también con la fecunda tradición de elaboración y ordenación del proyecto desde la planta.

El primero de estos croquis (Fig. 5.26) se dibuja sobre un plano del estado actual en el que se redibujan todos los edificios antiguos o modernos con una notación semejante, queriendo establecer fundamentalmente masas edificadas, se dibuja el contorno con lápiz negro y se colorea el interior con lápiz rojo con muy poca intensidad. Solo en algunas cubiertas se dibujan las líneas que señalan las aguas del tejado (San Roque) este es un indicador que en general señala una mayor relevancia del edificio pero que en este plano casi no es utilizado. En algunas construcciones se aumenta la intensidad del coloreado rojo, como es el caso del conjunto de edificaciones que marcan la entrada en el cementerio de Bonaval, este rasgo diferenciador tampoco parece tener una utilización relevante en este croquis, ya que las dos zonas señaladas de una manera u otra (San Roque y la entrada del Cementerio) no son las que más interesan al proyectista en este momento, parece más un ensayo de notación.

Si entramos en la zona que ha de ser ocupada por el edificio, nos encontramos con los primeros ensayos de implantación, las primeras pruebas, en este proyecto, de un método de probada eficacia en casos anteriores e insistentemente utilizado y perfeccionado por Álvaro Siza. Este procedimiento inicial del método consiste en trazar reiteradamente en el área de trabajo con gestos de dibujo de lápiz a mano alzada o con escuadra y cartabón datos del entorno y de la información cartográfica disponible que inmediatamente se empiezan a mezclar con otras informaciones (como por ejemplo, con la visual recogida en el terreno). Realizada esta operación de apropiación del lugar y del entorno aparecen los primeros trazos de la implantación del edificio, muchos de ellos desechados y sustituidos posteriormente por otros.

En este croquis aparece claramente dibujado uno de los volúmenes que consideramos básicos de la implantación general, el situado más al Oeste. El polígono que le sirve de base utiliza ya algunas de las referencias claves del entorno. Sus dos lados más largos, se dibujan paralelos a la rúa Valle-Inclán, será su dibujo definitivo. Los otros dos tocan y afectan a puntos claves del proyecto, uno es el límite con frente a la calle de acceso a Bonaval también permanecerá en el proyecto definitivo. El último de los límites de este polígono se dibuja en la prolongación de una construcción que señala la alineación de la rúa de Caramoniña antes de atravesar la rúa Valle-Inclán, en un gesto casi mecánico de utilización de datos del contexto y una voluntad de dar continuidad a la alineación de la calle (ahora ya rota) del viejo orden de las huertas del convento:

la citada rúa de Caramoniña. Esta línea será luego abandonada ante la imposibilidad de introducir todo el volumen del programa dentro de estos límites.

En este mismo croquis y en la zona ocupada por el nuevo edificio hay varias líneas que se emplean en iniciar de manera vacilante el dibujo del segundo volumen. Todas ellas arrancan del lado del polígono anterior que da frente a la calle de acceso a Bonaval. Este es el punto de arranque pero la alineación Este toma, mediante varios trazos de lápiz escasa intensidad, varias direcciones que sugieren la existencia de dudas ante las diversas posibilidades que están presentes.

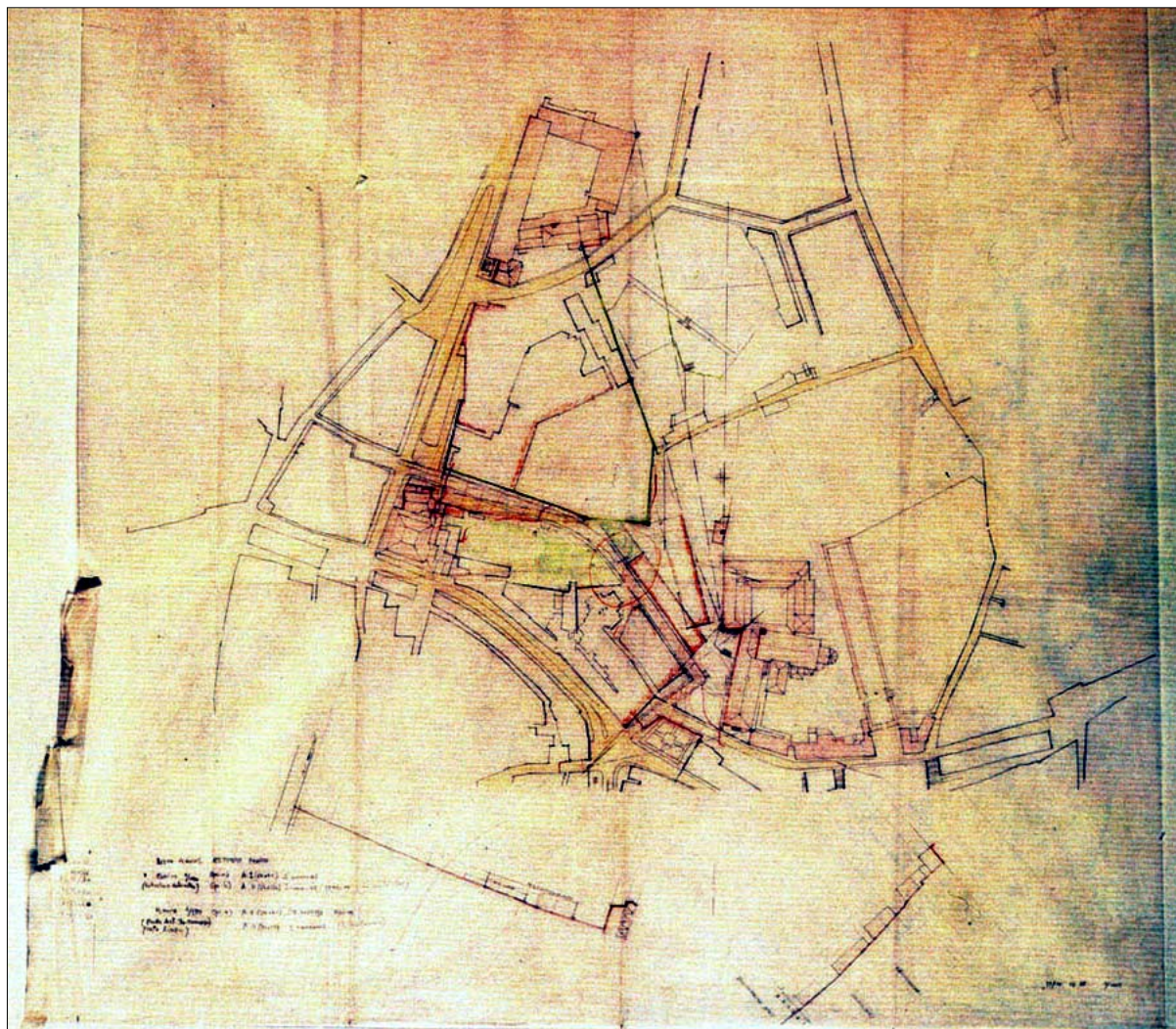
El segundo croquis (Fig. 5.27, publicado posteriormente en “CGAC”, Xunta de Galicia, 1993) de que disponemos procede de nuevo a redibujar todo el entorno de San Domingos pero aquí la representación empieza a ser mucho más intencionada y menos homogénea y cuidada.

De las construcciones y elementos significativos que en el otro plano se redibujaban (o marcaba el contorno) y rellenaban de rojo en este caso solo se hace el contorno de manera muy imperfecta, muchos edificios pierden precisión en la representación, pero otros, los más significativos la ganan, Bonaval, San Roque y Santa Clara son dibujados con mayor cuidado, aparecen los planos inclinados de los tejados, se oscurecen con el lápiz ciertas zonas, se marcan con más intensidad las líneas del plano correspondientes a alzados significativos, torres, remates de lareiras, etc.

Pero el dato más nuevo, el que significa un avance proyectual es el hecho de que en este plano el entorno empieza a tomar un papel activo, se prolongan alineaciones de los edificios próximos, se unen puntos significativos, se señalan elementos singulares, se indican aristas de edificios distantes, etc. Pero vamos a ver más detalladamente cuáles son las características de este plano y los trazados que en él aparecen.

En primer lugar el redibujado de los edificios se hace calcando sobre el anterior, pero esta vez el número de edificios calcados es menor, se prescinde de algunos de ellos, los más alejados y algún edificio de gran tamaño en planta pero totalmente irrelevante por ser una construcción secundaria a demoler (por ejemplo: la vieja nave de la Horta de San Roque)..

En segundo lugar, se refuerzan algunas líneas que en el primer croquis tienen todas prácticamente la misma intensidad de trazado. La intensidad del refuerzo coincide unas veces con la relevancia volumétrica de la edificación (como el contorno del colegio de La Salle, la



muralla en torno a la Porta do Camiño, la casa de la esquina de la calle de acceso a Bonaval, etc.) y otras veces como una valoración de la singularidad arquitectónica del alzado que están representando en el plano, en este caso la línea se refuerza con lápiz de color rojo: las portadas de Santa Clara y San Roque, la doble portada formando ángulo de San Domingos de Bonaval, la fachada interior de la iglesia de Bonaval y la torre.

Con menor intensidad pero también en color se señalan algunos elementos de menor entidad como: el perímetro posterior de la iglesia de Santa Clara y alguna curva de nivel importante como la que señala el desnivel entre la rúa de San Pedro y la de Bonaval (prolongación de la del Rosario) o la que rodea la iglesia de San Roque y el patio del colegio de La Salle.

En tercer lugar, vemos aparecer con un suave tono gris verdoso aplicado mediante rayado a

mano alzada y que va a señalar el espacio público en todo el entorno de trabajo representado en el plano: calles, vías peatonales y espacios públicos de gran relevancia para el futuro de la inserción del proyecto de Siza en el entorno (como puede ser la Horta de San Roque).

En cuarto lugar, hay que decir que este coloreado rojo del interior de las alineaciones ahora es más reducido, más selectivo, y se refuerza en algunos casos con un informal rayado superpuesto, que también se aplica en este croquis cada vez que es necesario consolidar alguna alineación y se aplica siempre por el interior para representar la solidez de la masa construida.

Por último es importante señalar la presencia de una información que procede de la Historia del lugar, obtenida de los planos de otras épocas antes analizados, concretamente el parcelario de 1910. Siza traslada al croquis de trabajo los antiguos muros que limitaban por el Norte la Horta de San Roque y que el arquitecto utilizará en su estrategia de incorporar y completar su proyecto con intervenciones en el entorno que le han sido sugeridas desde el Área de Proyecto del Planeamiento Especial de Protección de la Ciudad Histórica³⁰.

De todos los dibujos anteriores hay que decir que acumulan e introducen información en el plano, unas veces resaltando y matizando la que contienen los documentos de base de los que se calca y otras introduciendo informaciones que proceden de las segundas visitas más intencionadas al lugar, de fotos, de informaciones históricas, etc.

Pero el paso más importante de este croquis son los trazados que aparecen como resultado de poner en relación la información reunida en el mismo y las intenciones de proyecto. Con respecto al croquis anterior se comprueba que en éste la información es mayor y más selectiva, pero también las intenciones de proyecto son más claras y sobre todo una: conseguir caracterizar el bloque del Este y su cabecera al encontrarse con el bloque Oeste junto a la entrada de Bonaval.

Pero vamos a ver en primer lugar los trazados que aparecen partiendo de los ya consolidados en el primer croquis, éstos son los que definen el bloque Oeste: la alineación de la rúa Valle-Inclán y la prolongación de la alineación de la casa de la esquina a la Porta do Camiño (desde la que arranca).

El más importante de los nuevos trazados es el que se realiza alrededor de la línea que une la arista Oeste de la portada de Bonaval con la arista situada más al Este del conjunto de Santa Clara. Esta línea se toma como bisectriz de un ángulo que tiene uno de sus lados en la fachada

³⁰ El Área de Proyecto del P.E.P.R. de la Ciudad Histórica esta formado por los arquitectos: César Portela, Xosé Pérez Franco y Felipe Peña.

Oeste del convento de Bonaval, el otro lado de este ángulo pasa por las construcciones situadas más al Este del colegio de La Salle. Esta elemental construcción, incluido lo que evidentemente tiene de casual, va a organizar el escenario en el que se va a decidir la forma de la cabecera y la dirección del volumen Este. En medio de este conjunto de trazados (fig. 5.17 y general 5.27) se instala este bloque procurando que su volumen construido oculte los incómodos edificios del colegio de la Salle, su dirección definitiva (alineación A) se hará tomando una paralela a la línea del entorno más cercana a estas direcciones, la del alargado cementerio situado en la parte posterior del convento (alineación A), aun cuando, como ya hemos dicho, esta coincidencia no pueda ser percibida en un recorrido por el lugar.

El final de este volumen por el Norte es una perpendicular desde la esquina del patio del colegio a la alineación antes decidida. Su delimitación por el Sur se hace ya con una opción decidida y que rompe la incertidumbre del croquis anterior: la voluntad de proporcionarle una figura autónoma al bloque Este que permita el entendimiento de la implantación mediante dos volúmenes y la lectura de esta doble presencia, con un escalonado de los mismos, desde el exterior y sobre todo frente a la sugerente doble presencia de la entrada a la iglesia y el convento de Bonaval.

Las dimensiones exactas del volumen Este se terminarán de afinar mediante unos más detallados trazados posteriores y mediante algunas reflexiones que podemos seguir a través de croquis a mano alzada en los cuadernos de notas del arquitecto. Pero de lo que no cabe ninguna duda es que acaba de quedar casi definitivamente establecida una forma fundamental y clave de este proyecto, su frente más representativo y en el punto más comprometido.

Una vez definida esta pieza, los trabajos consistirán en resolver los extremos opuestos de los dos volúmenes y el punto de encuentro entre ellos. Este encuentro será necesariamente el lugar de la entrada al edificio y por ello deberá resolver un interesante tema de programa del Museo, que ya hemos mencionado: el vestíbulo. Éste es uno de los espacios susceptibles de ser singularizados y convertirse en el emblema del nuevo Museo. El croquis segundo (fig. 5.17.) contiene finalmente una advertencia: un círculo hecho a mano alzada rodea la parte posterior del volumen Este abarcando, al otro lado de la calle, parte de la Horta de San Roque. La actitud del arquitecto parece ser la de constatar la presencia de un tema de proyecto de difícil resolución en planta en este momento y aplazarlo. Como luego veremos, los croquis de los cuadernos de notas contienen reflexiones sobre este punto.

La importancia de que al lado de estas representaciones y acumulaciones de datos se vayan explicitando en la cabeza del arquitecto unas intenciones de proyecto se puede constatar viendo

cómo los pensamientos van provocando la selección o la exclusión de líneas presentes en el tablero. También comprobamos qué tipo de datos del entorno considera Álvaro Siza útiles, sugerentes o estimulante para el proceso y cuales deben extraerse del lugar o del programa para poder llegar a instalar una pieza activa en este sitio: una arquitectura.

Para ello, en este caso y resumiendo, toma dos decisiones (al lado de otras que darán lugar a líneas de menor entidad): una es la prolongación de la alineación de la casa de la esquina de la Rúa das Rodas hasta tocar en la fachada Oeste de Bonaval y la otra, el ángulo con su bisectriz como eje que se apoya en la arista de la portada del convento y la fachada Oeste del mismo. Todo se concentra en este lugar como consecuencia de unos intereses de proyecto. En cambio ninguno de los ejes de las calles es utilizado, el del tramo alto de la rúa Valle-Inclán se marca para comprobar la posición visual de la linterna que corona la esquina Noroeste del convento (fig. 5.17.). El de la calle de acceso, que es casi la prolongación de la diagonal del claustro, parece encontrarse con la alineación primera de las mencionadas y con una enfilación lateral, pero no tendrá más consecuencias. El eje de la iglesia no tendrá ninguna relevancia al tratarse de un volumen oculto, a pesar de ser ésta una de las piezas más preciosas del conjunto del viejo convento. Sólo aparece con el tratamiento de la Horta de San Roque como espacio público, ya que el eje de la Horta es paralelo al de Bonaval.

Sí debemos añadir, antes de cerrar este recorrido a través de la información suministrada por los croquis, que el mecanismo fundamental de su elaboración es la transparencia y la superposición que lleva al copiado y el redibujado de planos, tanto del entorno como de las decisiones que se van tomando y la selección que se hace de ellas.

Vamos a analizar otros dos tipos de documentos accesibles, las primeras maquetas de trabajo y los croquis de los cuadernos de notas. El tema, que aparecerá como recurrente y central de este proyecto será siempre el mismo: el frente del nuevo Museo a la entrada al viejo Bonaval.

5.3.2.2 LAS PRIMERAS MAQUETAS DE TRABAJO

El trabajo en maqueta es una constante del proceso de proyecto en Álvaro Siza, sin que en ningún caso sustituya o disminuya el interés por el rigor geométrico de los primeros croquis, podríamos situarlo precisamente en este lugar, después de ellos, como comprobación volumétrica, o mejor tectónica, de las primeras elaboraciones geométricas.

La maqueta por su inmediatez y elementalidad tiene el verdadero carácter de croquis volumétrico, hecha en cartón o papel plegado, se hace y deshace en unos instantes, se corta, se

dobla, se sustituye por otra. La base es una maqueta del entorno, incluyendo todas las edificaciones representativas, por su valor arquitectónico o simplemente por su entidad volumétrica, los edificios se hacen con madera blanca con las pendientes de las cubiertas marcadas. Se hacen también los muros de cierre mas importantes y los que señalan cambios de nivel. Las calles son de cartulina negra y los espacios naturales de corcho, más claro y con las curvas de nivel construidas. El amplio y conflictivo espacio libre del colegio de La Salle se diferencia en la maqueta con un tono de corcho más claro, de un tono próximo a los edificios, se trata de una amplia superficie en hormigón. Sobre esta maqueta se superponen los ensayos volumétricos que van apareciendo.

Disponemos de tres de estas maquetas-croquis. Todas ellas parten de un primer hallazgo que procede, como hemos visto más arriba, de un croquis construido geoméricamente sobre una base muy completa con el entorno redibujado. Este hallazgo consiste como hemos visto, en recurrir a una implantación mediante dos volúmenes que aparecen siempre explícitos y son muy evidentes en sus frentes situados más al Sur. Con la misma resolución en esta zona los tres croquis nos proponen diferentes resoluciones para el extremo Norte del edificio, ninguna de ella será retenida, pero la solución final se produce alrededor de la que describimos en primer lugar.

En el mismo momento del proceso de proyecto en que nos encontramos al comentar las maquetas se encuentran también los croquis a mano alzada que describiremos a continuación y veremos como son las mismas dudas y los mismos problemas que se piensan con uno u otro medio de trabajo.

En toda esta serie de maquetas, hay dos que tienen otro motivo común: se deja un hueco triangular ente los dos cuerpos, como voluntad insistente de mantener la autonomía de los dos volúmenes y la sugerencia de un espacio singularizado aprovechando la presencia del triángulo en el centro del edificio.

En la primera maqueta (Fig. 5.28 A y B), el volumen Oeste se ensancha en su extremo Norte, manteniendo la alineación a la rúa Valle-Inclán, hasta tocar al volumen Este. Este volumen de mayor entidad esta provocado por la presencia en el programa de un salón de actos.

En la segunda maqueta (Fig. 5.29), se despeja de edificación el trazado del callejón de Caramoniña y una construcción nueva y de menor altura lo flanquea por la derecha al ascender junto al parque de Bonaval.

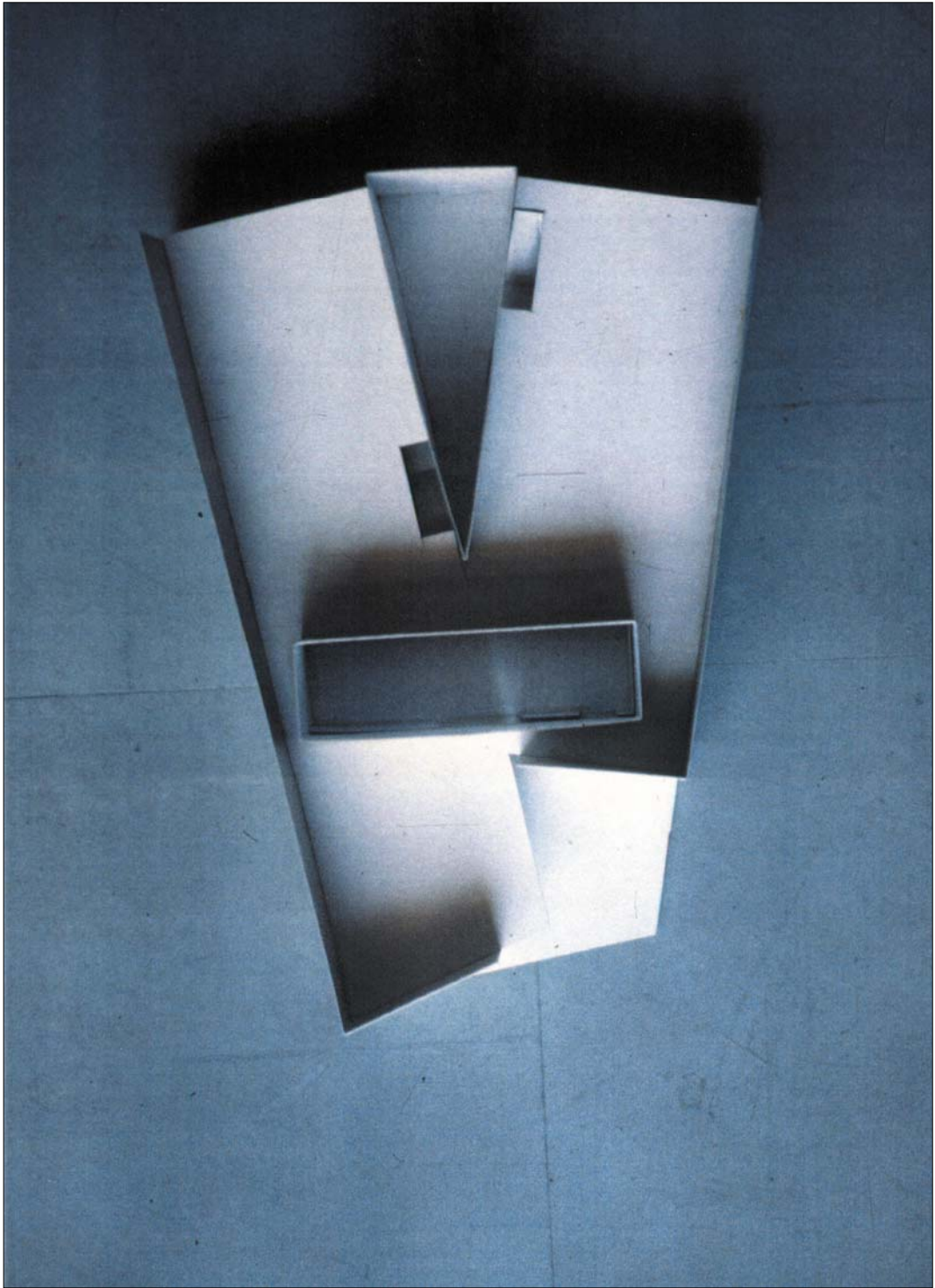
La tercera de estas maquetas (Fig. 5.30) es un poco más elaborada, se mantiene la macla de los dos volúmenes en el Sur, pero ahora evidenciada en la cubierta mediante los muros de una aparente terraza, en el volumen Oeste. Más al Norte se sugiere también la presencia de un salón de actos aprovechando la desaparición del triángulo que en las otras maquetas separa los dos bloques. En este caso el edificio se cierra hacia el Norte, macizando con un triángulo todo el volumen restante, se continúa la línea de la rúa Valle-Inclán hasta encontrar en una aguda arista la vieja conexión hacia el Oeste que el callejón de Caramoniña tenía en la mitad de su recorrido.

De carácter distinto es una cuarta maqueta (Fig. 5.31) que podemos situar también en este momento del proceso. Se trata de un avance en el sentido de resolver uno de los grandes temas del proyecto hasta ahora sólo sugerido, sobre el que no ha habido propuestas pero que ya ha sido identificado; se trata de la materialización de ese gran espacio de acceso al museo, vestíbulo, etc. que necesariamente ha de afectar a los dos volúmenes en el punto en que se maclan. La propuesta de esta maqueta es cuando menos decidida y brutal, ya que un rectángulo de grandes dimensiones entra en las geometrías soldadas de los dos volúmenes. La propuesta no será retenida, pero explica muy bien el estado de los intereses del diseñador en este momento del proyecto.

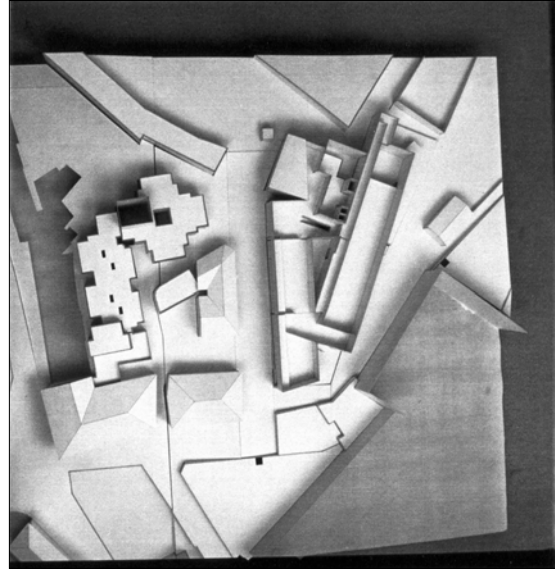
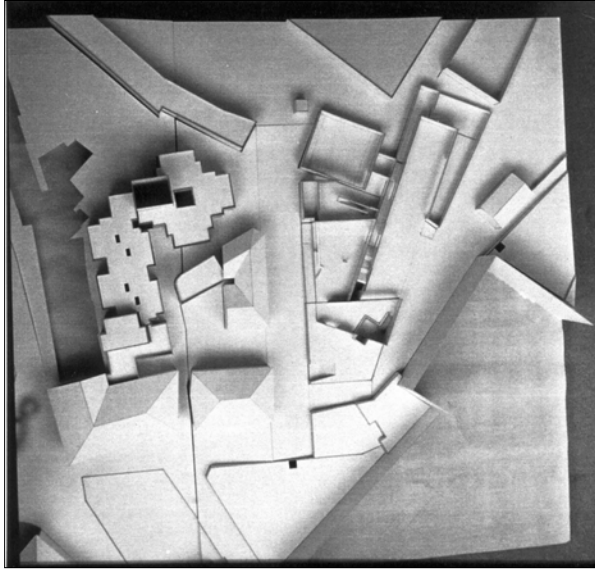


figuras 5.28 A y B





Hay dos maquetas más (Fig.5.32 y 5.33) que se realizan en el estudio de Siza con un carácter menos experimental y más de comprobación de un estado del proyecto en un nivel de anteproyecto y con la intención de ser ya una presentación pública de los resultados³¹.



³¹ Forman parte de la documentación que Siza prepara para la primera publicación del proyecto en la revista “Obradoiro” nº15, Santiago de Compostela, 1989, que finalmente no llegan a figurar en dicha publicación.

5.3.2.3 LOS CROQUIS A MANO ALZADA DE LOS CUADERNOS DE NOTAS

El uso generalizado y ejemplar que hace Álvaro Siza de los cuadernos de notas (y de cualquier anotación en hojas aisladas con bolígrafo, lápiz o cualquier trazador) para proponer instrucciones en el proyecto y de manera más extensiva utilizarlo como apoyo a pensamientos arquitectónicos, hace que dispongamos de una extraordinaria documentación sobre los avances de un proceso de este tipo. Esta práctica del arquitecto se extiende generosamente a otros aspectos de la vida cotidiana para producir además unas extraordinarias notas de viaje.

En este caso disponemos de varias de estas series de croquis como hemos mencionado al comienzo de este capítulo. La más completa y coherente es la que se reproduce en un tamaño que es idéntico al original en la publicación de la Xunta de Galicia sobre el Centro Galego de Arte Contemporánea. De estos croquis nos ocuparemos en los cuatro epígrafes siguientes, y el quinto, desdoblado en dos, se lo dedicamos a la fachada a la rúa Valle-Inclán, siguiendo los dibujos de una hoja de los cuadernos de notas, publicada por la revista “Arquitectos”³¹ y a los del cartel de la exposición del CGAC³².

5.3.2.3.1 LOS CROQUIS DE CONJUNTO EXTERIORES

Vamos a analizar ahora un primer grupo de croquis procedentes de los cuadernos de notas reunidos en la mencionada publicación del CGAC y de la que mantendremos el orden establecido en la presentación paginada de los mismos. El uso de este tipo de notas por parte de Álvaro Siza tiene un carácter generalizado y hasta cierto punto desordenado, suele acompañar sus pensamientos cotidianos de manera muy directa, los temas se entrecruzan y mezclan, cuestiones arquitectónicas junto con dibujos procedentes de otros variados estímulos, paisajes, amistades, viajes, etc. Unas veces están en un cuaderno y otras en hojas sueltas, pero siempre acaban, en el caso de los temas arquitectónicos, con un intenso uso posterior en el estudio.

Vamos a analizarlos por el orden en que aparecen en la publicación, dejando de lado el criterio de exigir su vinculación directa al proceso de proyecto que estamos siguiendo, por mantener el orden original de la fuente documental. En cualquier caso se observa un ritmo general progresivo en el desarrollo de los dibujos.

En el primer dibujo (Pág. 131, izq.) vemos una vista general de la ciudad posiblemente desde sus

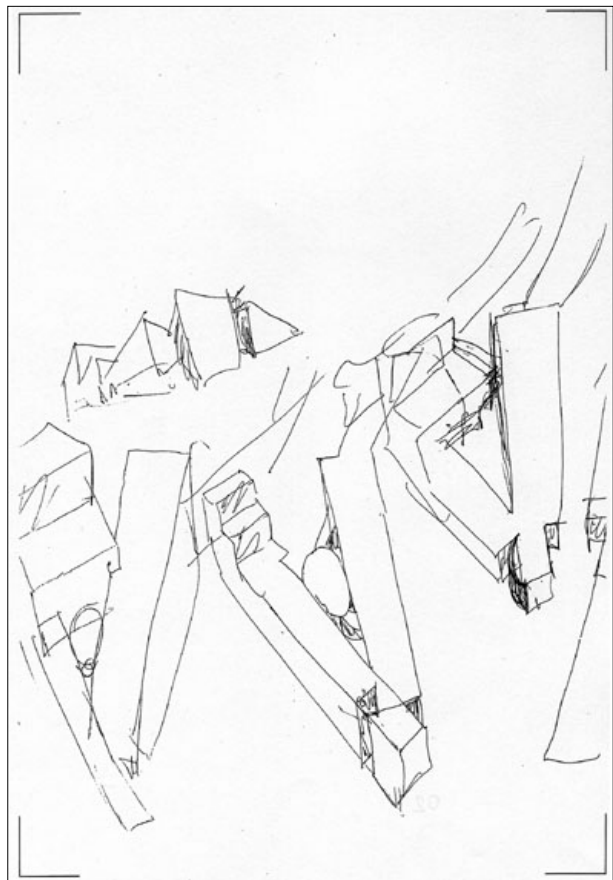
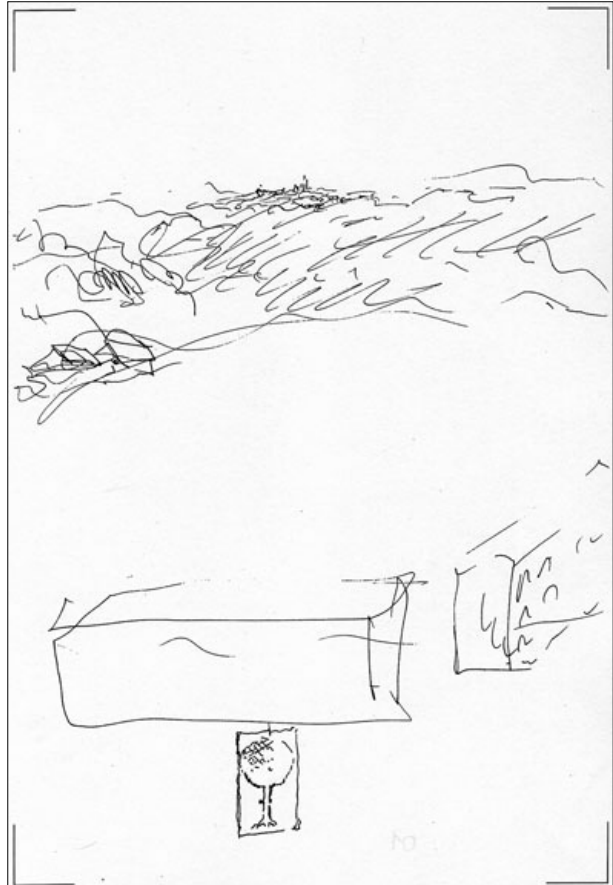
³¹ “Arquitectos” n° 108, Madrid 1989.

lados o Norte u Oeste y otros dibujos menores que parecen enlazar con las señalizaciones diseñadas en la última fase del proceso.

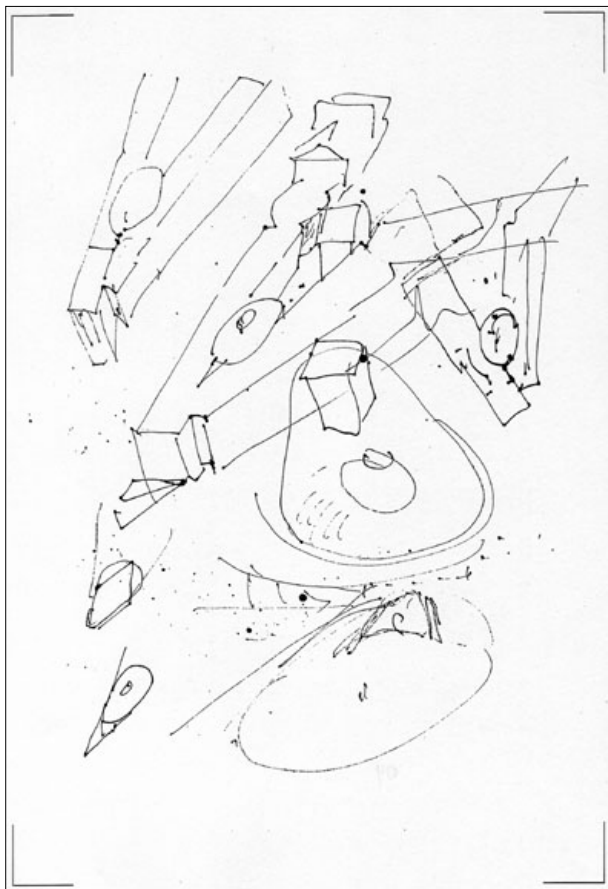
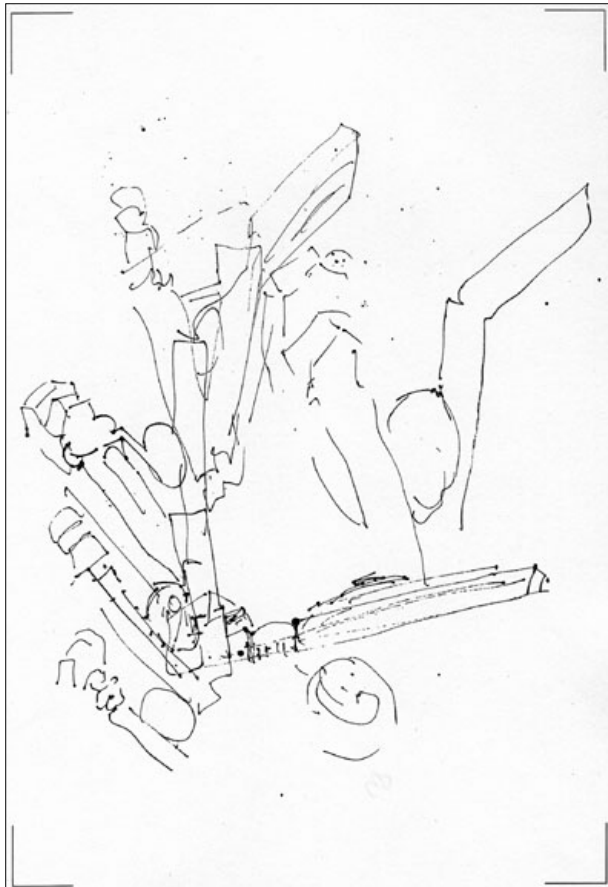
El siguiente (Pág. 131, derecha) considera una preocupación de proyecto directamente vinculada a los primeros momentos del proceso la cuestión de los dos bloques y recibe en un breve espacio -y habría que añadir en un breve tiempo- un tratamiento sencillo y eficaz que se plasma en tres representaciones más del mismo tema. Todas ellas parecen surgir de un interés por la resolución del lado norte del edificio, aunque se complementen con interesantes propuestas para el frente Sur, del acceso a Bonaval.

En la zona Norte, se propone y se intenta dimensionar un ensanchamiento con dos escalones que miran hacia el Sur hacia la zona que se considera más importante y comprometida. En los dos primeros croquis se esboza también la presencia de un espacio ovalado en el triángulo situado entre los dos volúmenes con un papel aparentemente de zona de paso (dibujo segundo). Una rápida perspectiva en la parte superior nos da la visión de un observador que se sitúe en unos de los puntos de vista principales, la vía de acceso a Bonaval (sólo está dibujada la propuesta, no hay nada del entorno).

En cuanto al frente que mira al acceso al viejo



³² "Álvaro Siza, Obras y proyectos", CGAC 1995.



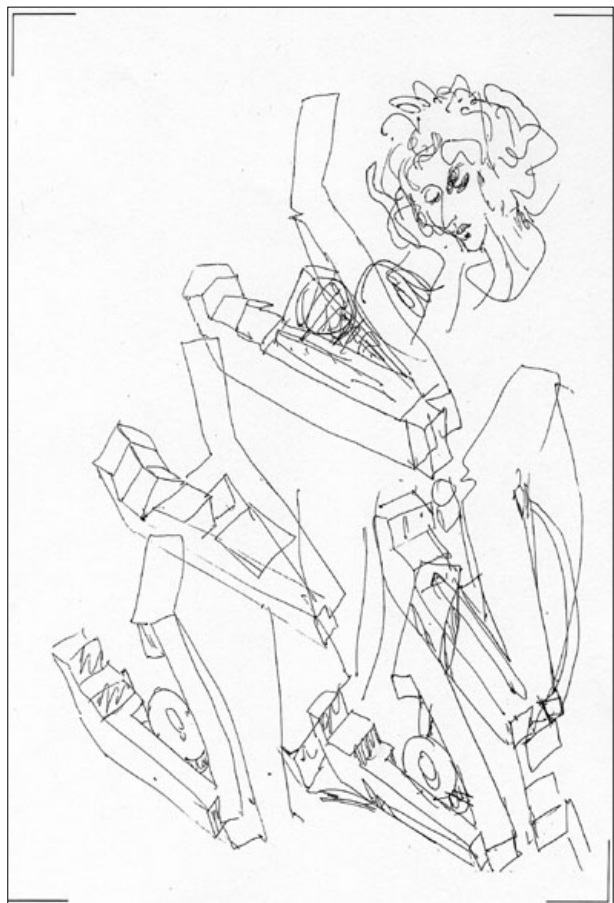
convento, los dibujos segundo y tercero, proponen dos ligeras variantes para el diseño de ese punto, siempre dentro de la decisión ya definitiva de buscar el encuentro escalonado de los dos bloques. En la primera la prolongación de la fachada más retranqueada, la del bloque Este, marca uno de los límites de la hendidura vertical que aparece en la fachada a la rúa Valle-Inclán. Esta hendidura sirve para singularizar un punto de esta fachada (en la que, al final, solo queda una entrada secundaria) pero al mismo tiempo asume otro papel, que es el de evidenciar la incursión del otro volumen en éste, manteniendo la aparente integridad del primero en la macla. De nuevo aparece como un gesto importante mantener la autonomía de los bloques. En este dibujo un cuerpo de edificación prolonga el volumen Este hacia el Norte flanqueando por su margen derecha la ascensión del callejón de Caramoniña.

La variante del dibujo tercero, incorpora discretamente la fachada en ángulo del viejo convento para situarla en el mismo plano y en una posición simétrica con la de bloque más retrasado de la propuesta. Esta forma no es nueva en el trabajo de Álvaro Siza, ya ha sido ensayada e incluso construida (eje de entrada a la Escuela de Arquitectura de Oporto, Oficinas en Matosinhos). Aquí se trata más de una comprobación de un viejo tema conocido, que una propuesta firme. Se

acompaña a este dibujo otra reelaboración de la hendidura anterior, en este caso se rompe la misma en dirección Sur tratando de abrir esta hipotética entrada al acceso más principal y representativo. La manera de efectuar esta operación es mediante una curva con frente a la rúa Valle-Inclán pero que no se atreve a afectar al vigoroso plano que se exhibe al sur como fachada y que es otra de las decisiones que podemos entender como prácticamente definitiva.

Ninguna de las opciones nuevas que aparecen en estos dibujos será retenida en la propuesta final.

En la siguiente página (Pág. 133, izquierda) continua básicamente la misma reflexión que en la anterior, es decir, se indaga acerca de las posibilidades existentes de rematar el cuerpo Oeste en su extremo Norte. Se consideran en estos dibujos formas mucho más irregulares para alojar lo que parece ser un salón de actos, en estos croquis la pieza se singulariza mucho con respecto al resto del edificio. En los dibujos de esta página, es siempre un óvalo la pieza que se sitúa entre los dos volúmenes en clara relación con las formas del posible salón de actos. La rápida perspectiva de la parte baja insiste en esta relación, haciendo asomar la pieza en forma de óvalo como un lucernario por encima de los volúmenes rectos. Las proliferación de formas curvas adquiere un importante papel



en la expresión arquitectónica del edificio que aparece en estas representaciones tempranas.

De nuevo en estos dibujos, un cuerpo edificado prolonga hacia el Norte el volumen Este flanqueando por su derecha el callejón de Caramoniña en su ascensión. La imagen global del Museo adquiere un cierto aire disperso con esta proliferación de quiebros y de cuerpos curvos con aire de rótulas.

El croquis siguiente (Pág. 133, derecha) se dedica a argumentar, dibujando con más detalle, los temas de la hoja anterior. Una forma ovalada se sitúa entre los dos volúmenes y otra sirve de transición hacia las formas singulares, posiblemente un salón de actos, que cierran el cuerpo Oeste por el Norte.

El remate del cuerpo Este va precedido de un estrangulamiento que presagia un nuevo ámbito singular en esa zona. Pequeños dibujos laterales exploran las posibilidades del óvalo para adaptarse a las formas ya definidas: se marcan circulaciones, se circunscribe a un rombo o se incrusta en un ángulo agudo. En el centro del dibujo aparece inevitablemente una perspectiva del interior del ovalo, como comprobación definitiva de las propuestas que se están esbozando.

Otra de las propuestas anteriormente ensayadas se completa y detalla en la hoja siguiente de croquis (Pág. 135, izquierda). Se trata de un dibujo en el que aparece un gran volumen escalonado rematando el cuerpo Oeste. El gran espacio central del Museo sigue siendo el óvalo. Pero en este dibujo las cosas parecen haber avanzado mucho, ya que la comprobación de la validez de la propuesta llega a hacer necesario situarla en el entorno y para ello se dibuja elementalmente el convento de Bonaval. Los croquis en este caso incluyen innumerables pequeños detalles: lucernarios, cubiertas, un tratamiento curvo para la fachada Este, etc. Hay notas escritas ilegibles en el papel que deben de significar indicaciones para un trabajo posterior de estudio. Los dos dibujos presentes indican dos posibilidades muy distintas de colocación del importante espacio oval: una avanzada hacia la entrada, ocupando el ángulo agudo, otra más retrasada deja un pequeño patio triangular en medio.

El dibujo central de esta página es la representación más completa que ha habido hasta ahora del proyecto. Es un propuesta de gran coherencia e inevitable atractivo, el edificio se presenta con gran humildad, muy simplemente en el punto de mayor riesgo, el punto de contacto con la entrada a Bonaval, los volúmenes se presentan sin ningún atributo, su elaboración deberá llegar luego. El volumen más grande se presenta en el punto más alejado de las edificaciones del convento de Bonaval, protegiéndose junto al muro del patio de La Salle. Finalmente el cuerpo que con un quiebro prolonga por el Norte el volumen Este, no sólo construye una de las márgenes del callejón de Caramoniña, sino que además invade el parque y domina algunos de

los ámbitos del mismo en un gesto envolvente, que incluye y abarca las pequeñas construcciones diseminadas que parecen desprendidas del volumen del convento. De la misma manera que al prolongar cuerpo Este hacia el Norte se instalan en él los locales de servicio e instalaciones del conjunto del nuevo Museo.

En la hoja de apuntes siguiente (Pág. 135, derecha) los mismos temas ya tratados son objeto comprobaciones, insistentes, reiteradas y mezcladas. Es difícil encontrar una secuencia en los cinco dibujos de la página. Vamos a analizarlos de arriba abajo y separando tres temas: el frente del acceso a Bonaval, el espacio entre los dos volúmenes básicos y el cuerpo escalonado que remata el volumen Este.

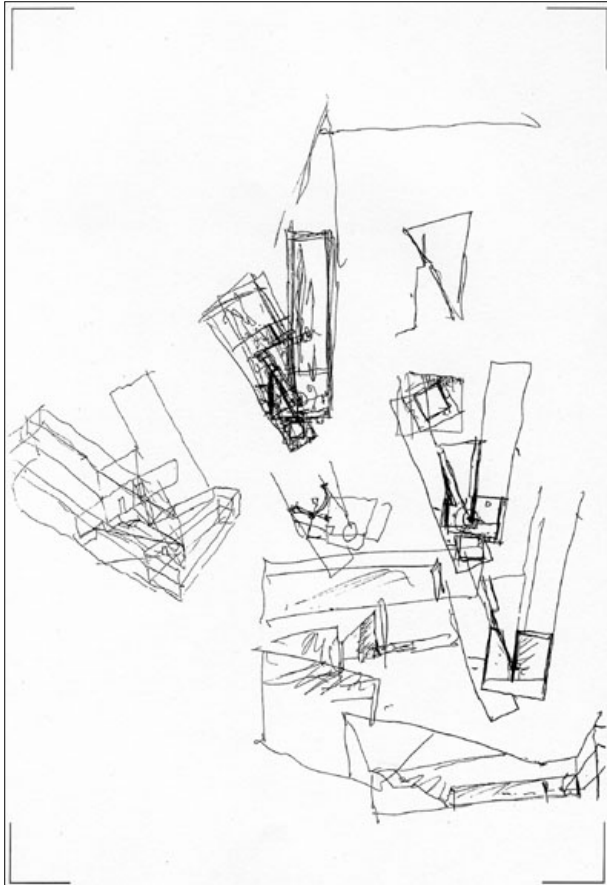
El frente del acceso a Bonaval tiene la posición que ya conocemos por croquis anteriores y que se representa de nuevo en el primero de los dibujos. En el segundo se mantiene la misma posición pero con un trazo poco entusiasta. En los dibujos tercero y cuarto, todo cambia radicalmente: el cuerpo Este antes retranqueado, ahora avanza hasta rebasar al otro y adoptar una solución que es prácticamente la inversa, el último de ellos se completa incorporando las dos fachadas en ángulo de entrada al convento de Bonaval. Se realiza así el dibujo de comprobación de otra de las posibilidades de acuerdo entre los dos edificios, el viejo y el nuevo, el establecimiento de una simetría parcial, como vemos en este dibujo. Entendemos que la comprobación, dentro de las posibilidades del croquis, queda hecha. Pero a nadie se le oculta la dificultad de instalar la pieza simétrica a la complicada portada del convento al otro lado del eje, en el nuevo Museo.

En el primero de los dibujos el espacio entre los dos bloques sigue siendo un cilindro pero se conforma en cubierta como el triángulo que resulta salir literalmente desde la planta, un lucernario acristalado a dos aguas con la bisectriz del ángulo más agudo como línea de cumbrera.

En el segundo dibujo (izquierda) el triángulo residual también permanece, e incluso se completa con otro cuerpo que lo cierra por el Norte, pero se le superpone un prisma de base cuadrada que aparece como remate con un dibujo muy poco convincente.

El tercero de los dibujos (derecha) aparece con el espacio entre bloques muy disminuido, casi ha desaparecido, un cuerpo cilíndrico cierra el hueco por detrás junto al callejón de Caramoniña y al quiebro del cuerpo que prolonga hacia el Norte el volumen Este. La fachada que se corresponde con esta orientación se curva en alguno de sus niveles más bajos.

Los dibujos cuarto y quinto recuperan el espacio entre bloques con la forma oval en una posición retrasada. Esta circunstancia podría indicar que el orden de los dibujos es el inverso, es

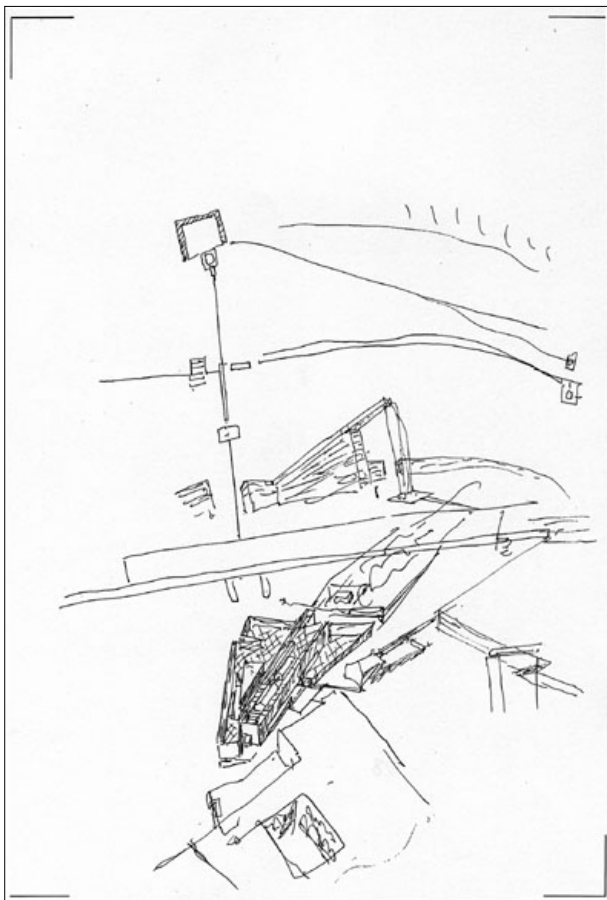


decir que se han ido realizando de abajo a arriba, pues de esta manera conectan con los de la hoja anterior.

El volumen escalonado que remata por el Norte el bloque Oeste, tiene prácticamente la misma forma en todos los dibujos, variando sólo para instalar una cubierta a dos aguas. Una cabeza de mujer acompaña al dibujo.

En la hoja de croquis siguiente (Pág. 137, izquierda) los temas de los dibujos e incluso el detalle con que se realizan en algunos aspectos (aquí se trabaja en planta), indican que hay un salto importante en la cadena de pensamientos del proceso de proyecto. Por otros caminos gráficos de apoyo al proceso se han producido avances (posiblemente maquetas o dibujos geométricos) y hay elementos arquitectónicos que se tratan ya como totalmente aceptados y se avanza en su detalle. Estos avances conciernen principalmente a la fachada escalonada con frente al acceso de Bonaval y a la desaparición de un espacio intermedio entre los dos bloques perfectamente diferenciado (la pieza con forma oval u otras). El espacio no desaparece pero se presentará de manera más compleja, no con una figura geométrica elemental.

Esta segunda decisión tiene fuertes implicaciones en el proceso, ya que supone el inicio de la elaboración de ese espacio a partir de los residuos geométricos producidos en la



colisión geométrica y conceptual de los dos bloques básicos de la implantación sin recurrir a nuevas piezas de volumetría simple, como el ovalo.

Varios temas se pueden destacar en unos dibujos que empiezan a ser complejos y necesitan de la inmediata elaboración geométrica y además en planta.

El primero de ellos es la posición oscilante del ensanche que se produce en el cuerpo Oeste y que es ocupado en dibujos anteriores por el cuerpo escalonado: es el anuncio de su posición definitiva.

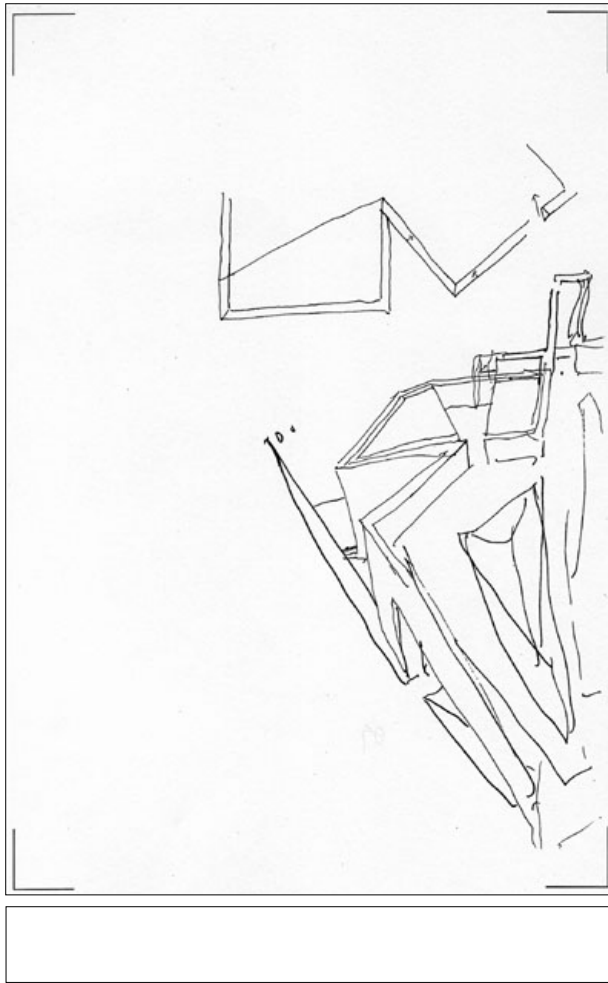
Otro tema es la insistencia en dibujar el ángulo agudo, fuertemente remarcado e incluso presente en las perspectivas de la parte baja. Este ángulo será uno de los emblemas arquitectónicos del proyecto definitivo presentándose sucesivamente en positivo y en negativo como arista vertical. Se materializará en el vacío del vestíbulo de entrada en la planta baja y como una arista de mármol maciza en la zona representativa de la planta primera.

En algunos dibujos aparece también un plano (con una pequeña puerta en medio) que se cruza con las direcciones de los dos volúmenes, recordándonos una maqueta anteriormente comentada (Fig. 5.31) y anunciando la compleja red de planos cambiando de dirección que conforman la entrada del proyecto definitivo.

El pequeño tamaño a que se trabaja en estos croquis, unido a la complejidad de las propuestas que en ellos se elaboran a través de diversas y complementarias representaciones, plantas, alzados, perspectivas, etc., es una prueba de la extraordinaria eficacia de estos croquis a mano alzada para acompañar pensamientos que hacen avanzar el proyecto. A estas circunstancias hay que añadir normalmente otra más: la rapidez con que se realizan.

En este caso hay una solución (varias veces tanteada en esta hoja) que consiste en organizar la irrupción de la geometría del volumen Este en el Oeste y explotar estas perturbaciones para organizar un vestíbulo del Museo. Apoyándonos en el conocimiento que tenemos del resultado final podemos entender mejor los intentos representados en esta página. La penetración de un bloque en otro produce un estrangulamiento en el segundo que sirve para separar los dos vestíbulos justo inmediatamente después de la entrada. Uno de ellos, el bloque Este, entrando a la derecha, recoge la librería, cafetería, servicios, etc. Para llegar al otro hay que ir a la izquierda y rebasar el estrangulamiento junto al gran ventanal, es el vestíbulo de acceso al Salón de Actos y Salas de Exposiciones. Otro gesto que se abre camino en varios de los croquis es el ángulo agudo perceptible desde un espacio situado en su interior. De nuevo las perspectivas sirven de comprobación final.

En los croquis de la hoja siguiente (Pág. 137, derecha) el dibujo de la zona inferior es una



representación prácticamente definitiva, todas las decisiones arquitectónicas importantes del proyecto final están aquí tomadas, incluidos algunos detalles sorprendentemente claros a esta escala: lucernarios, estanques, rampas, material de cubierta, etc. Incluso un tema de resolución muy tardía, vinculado a la elección de material de fachada, como es la discontinuidad que se produce en el paño más avanzado hacia el Sur, lo que hemos llamado la portada del nuevo Museo Bonaval, aquí ya aparece dibujada.

En esta representación no falta la masa edificada de Santo Domingo de Bonaval, dibujada de manera muy neutra, y el comienzo del parque. Evidentemente es un dibujo que no corresponde a un momento del proceso en el que haya búsqueda, dudas, es

un momento posterior de comprobación de algunas cuestiones periféricas. Con el edificio definido a partir de los datos más relevantes del ambiente que le rodea, se inicia una segunda parte, su influencia sobre el entorno próximo, objeto indirecto también de este proyecto: el parque de Bonaval, la Horta de San Roque).

Los dibujos de la parte superior de esta hoja, nos confirman el comienzo de nuevas preocupaciones de proyecto, un esquema nos las muestra relacionadas con los manantiales del Parque de Bonaval. La primitiva red de canalizaciones de piedra que comunican las fuentes de la vieja carballeira ejercerá una gran fascinación sobre el arquitecto. La propuesta para ordenar el parque, que vemos esbozada en estos croquis, procederá a rehabilitar y completar este antiguo recinto natural y sus pequeñas obras hidráulicas.

En la última hoja de esta serie (Pág. 139, izquierda) se esbozan soluciones para temas secundarios del proyecto, detalles, etc. Las cuestiones principales se dan por resueltas. El lucernario de cubierta, aparece con una planta triangular que no continuará en el proceso, la luz del vestíbulo de Exposiciones será mucho menor y más matizada. Aparece dibujada la rampa de acceso al frente de la rúa Valle-Inclán. Pero el elemento más importante de los esbozos de esta

página es el quiebro del cuerpo del Salón de Actos e, igualmente, la adopción de la forma definitiva del lucernario de plano vertical del techo de la Biblioteca. Éste es un detalle pequeño pero de cierta trascendencia en el conjunto: hay una voluntad de limitar la presencia de este volúmenes en su lectura desde la parte alta de la rúa Valle-Inclán.

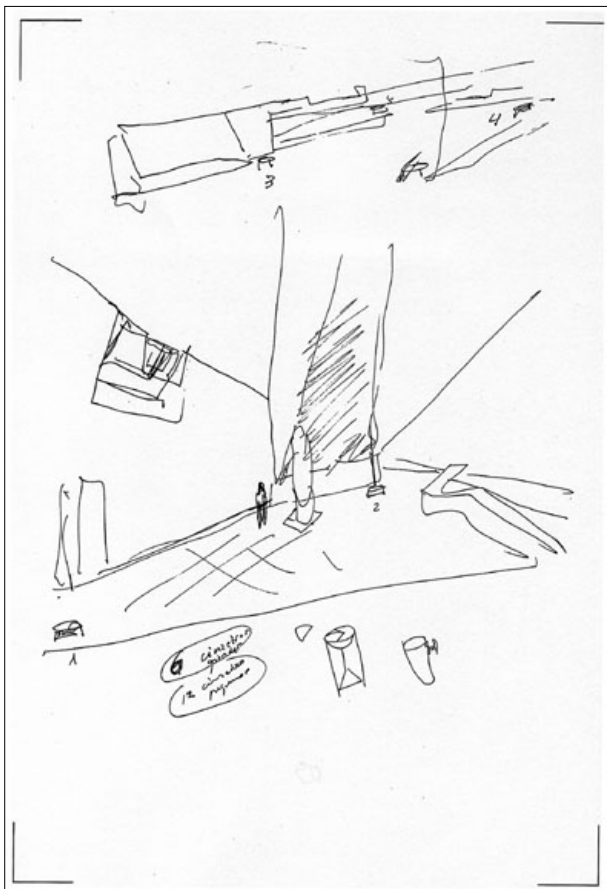
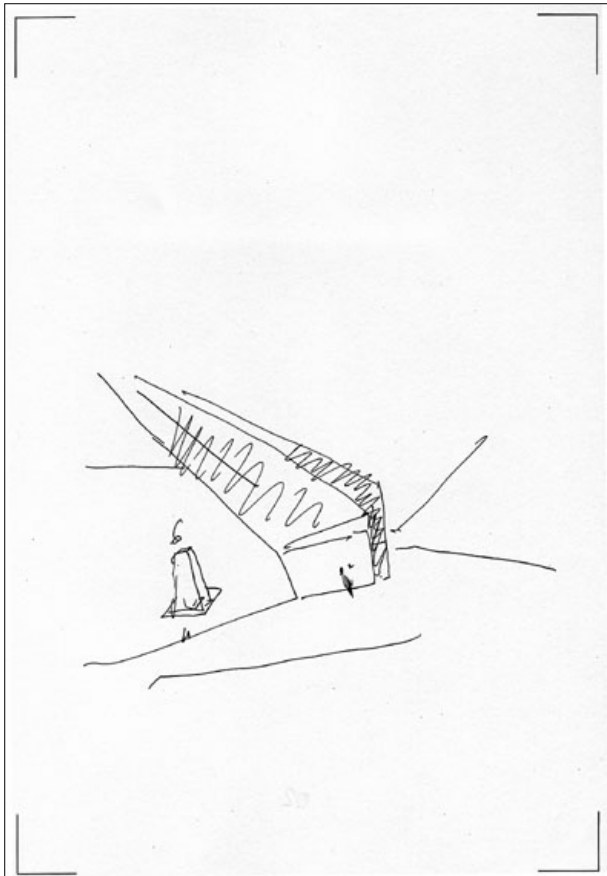


Pág. 139, derecha

5.3.2.3.2 LOS CROQUIS DE LOS ESPACIOS INTERIORES

En un intento de reconstruir un proceso, o al menos obtener el máximo posible de datos alrededor de la manera de progresar las decisiones que van dando forma a un edificio, la serie de dibujos que vamos a comentar a continuación significan una interrupción en la secuencia de pasos que hemos venido comentado en los párrafos anteriores. La primera parte corresponde a las líneas generales de la implantación en el lugar y los objetivos son la relación con el tejido de la ciudad y más precisamente con el viejo convento y su portada. Por otro lado es importante que las magnitudes volumétricas necesarias para recoger todo el programa lo hagan con unas dimensiones moderadas con respecto al entorno.

En los dibujos que vienen a continuación, se trata definir detalles del proyecto e incluso de la obra, de la construcción. Se trata también de definir interiores, complejas elaboraciones de elementos arquitectónicos secundarios pero de cierta relevancia en la forma: falsos techos, bancos de obra, repisas, antepechos, etc. Hay que constatar que hay una ruptura total en el tiempo y en las preocupaciones desde el último de los dibujos comentados en los párrafos anteriores en los que el tema es el proceso general de la composición del edificio. En cualquier caso en los párrafos del

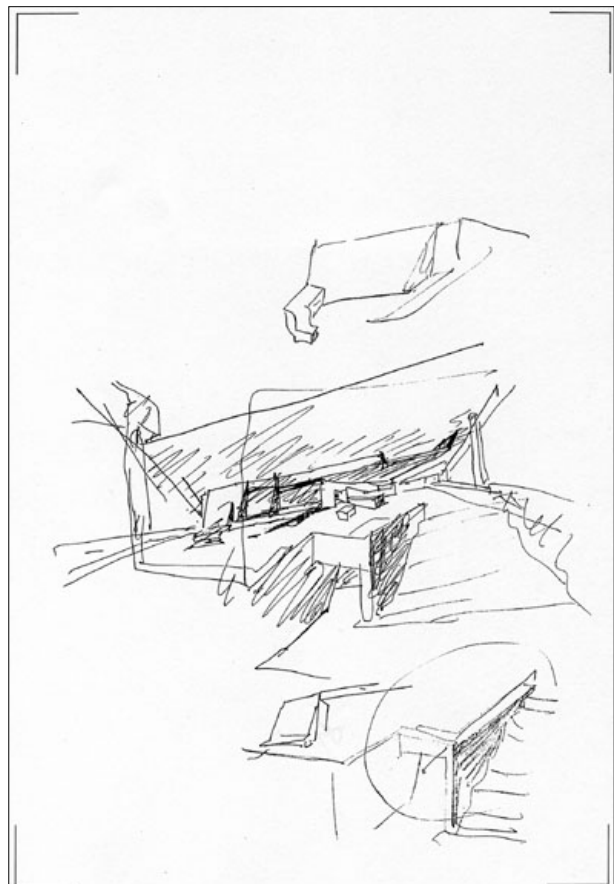
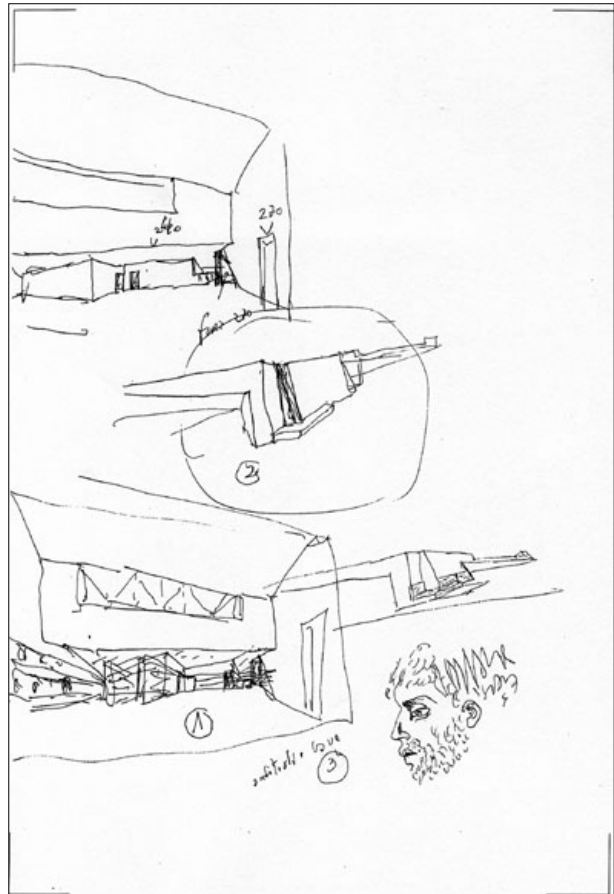


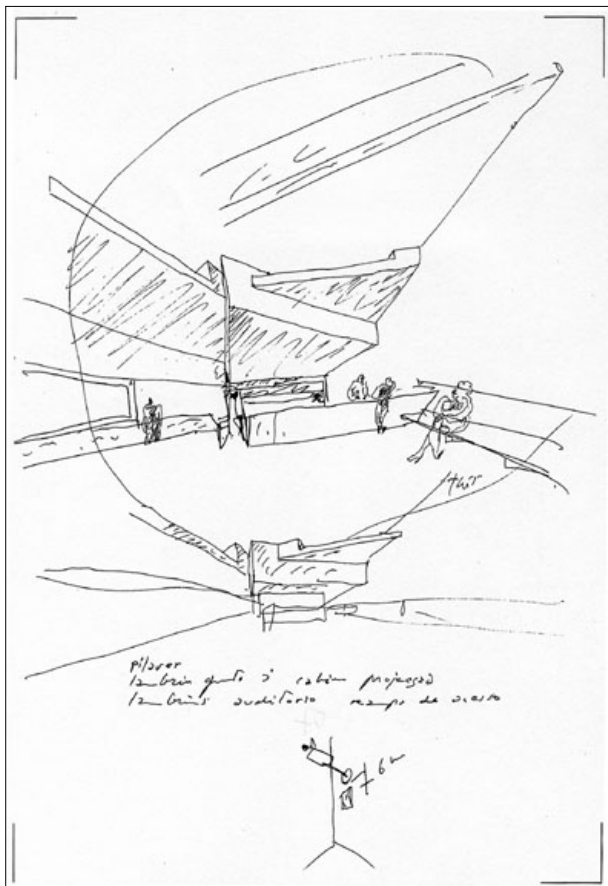
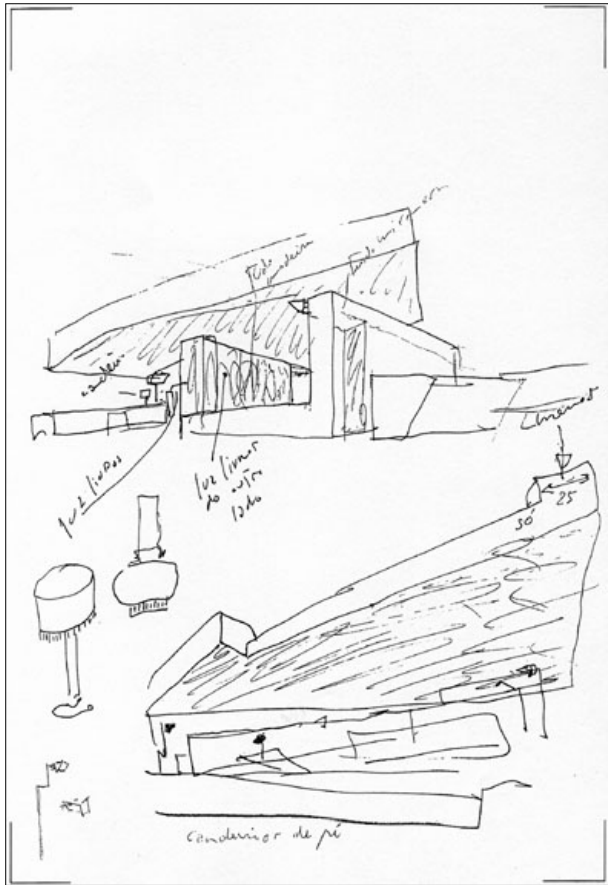
epígrafe anterior se da por concluido el proceso de conformación de la envolvente general del edificio. En los dibujos que siguen todavía aparecen importantes operaciones de definición espacial de los ámbitos interiores, que se elaboran implicando líneas procedentes del entorno urbano o de la envolvente general, son los espacios más exteriores, los más públicos: vestíbulos, salón de actos, etc.

Podemos hacer tres grupos temáticos con los croquis que aparecen en las páginas siguientes: el vestíbulo de entrada desdoblado (Pág. 139, derecha a Pág. 145, derecha), el quiebro entre dos volúmenes de acceso al salón de actos (Pág. 147, izquierda a Pág.

153, derecha) y los espacios de las salas de exposiciones (Pág. 155, izquierda a Pág. 159, derecha).

El vestíbulo de entrada y su relación con el acceso y el exterior son de mucha importancia en el conjunto del proyecto. Se conforma aceptando una provocación de la composición general, el conflicto planteado por el encuentro de los dos volúmenes que dan lugar, entre otras cosas, a la fachada escalonada del frente del acceso a Bonaval. Se trasladan, de esta manera, criterios de la composición general exterior, como ingredientes expresivos, al espacio interior. Franqueada la puerta de acceso e inmediatamente detrás de ella, después de

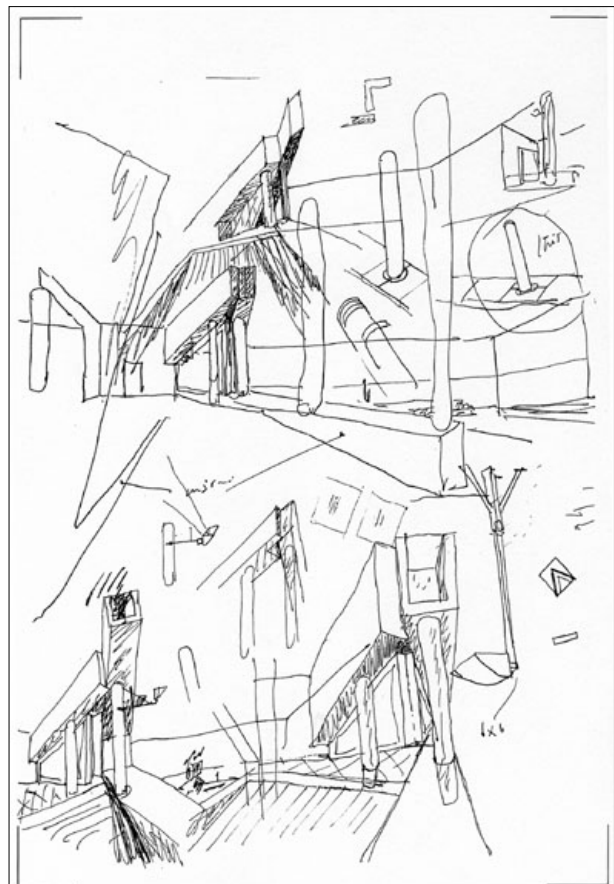
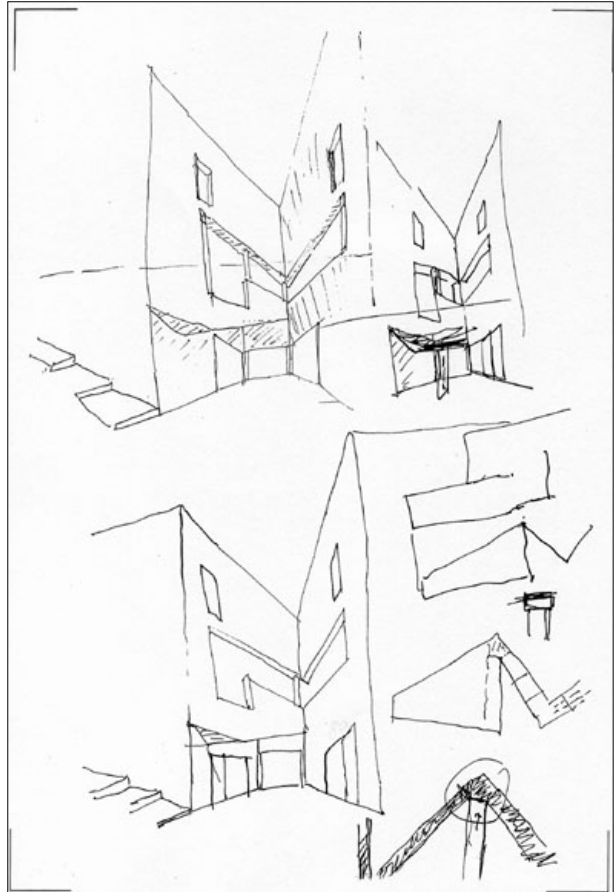


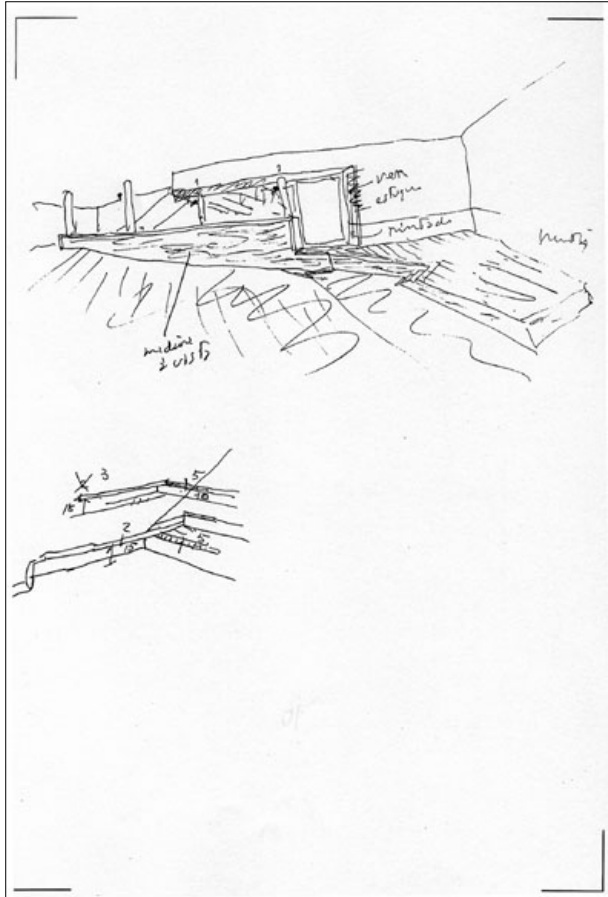


atravesar el atrio cubierto y el umbral con la puerta de piedra simulada e inmóvil, nos encontramos con la arista que separa los dos bloques y también en este caso separa los dos vestíbulos, el de acceso a Exposiciones y Salón de Actos a la izquierda y el de Librería y Cafetería a la derecha. En el primero de los croquis de esta serie (página 139 derecha) vemos la perspectiva desde el umbral de entrada del acceso izquierdo, intencionadamente estrechado con la prolongación en dirección perpendicular a la fachada del ventanal de un muro que da forma a un banco, que vemos en primer término y a la derecha del dibujo. La fuerte luminosidad del ventanal horizontal -a nivel del suelo y permitiendo la vista del exterior- es la protagonista del espacio del acceso y la arquitectura nos obliga a pasar cerca de él. Pero en este dibujo sobre lo que se está decidiendo y comprobando es el fraccionamiento espacial que produce el muro del banco en su límite y su prolongación en el falso techo del vestíbulo interior. ambas decisiones vienen de un trazado en planta anterior. En ese dibujo, una línea que prolonga la cara interior del bloque Este llega a tocar al paño adelantado de la fachada, que llamamos de portada, allí señala un punto. Desde este punto sale otra línea que recorriendo oblicuamente el bloque Oeste, marcará el límite izquierdo de la puerta de

entrada al Museo, el borde derecho del muro con banco y un umbral que se marca en el techo para la puerta de entrada al Salón de Actos. Esta línea desde el muro del banco marca también un cambio de nivel en el falso techo, más alto hacia el ventanal.

En este dibujo se comprueban dos detalles más: el mostrador de información con su remate en el extremo próximo a la entrada y el esbozo del despiece del pavimento. Estos dos detalles tienen una elaboración clara y decidida en los dibujos de planta, allí se ha tomado la decisión, por eso insistimos en el exclusivo carácter de comprobación que tienen a veces estos croquis. Además estos dos detalles tienen una cosa en común, una dirección, y así se ve en el croquis, esta dirección es una importante línea del entorno: la fachada oeste del convento de Bonaval. Esta dirección se toma para producir un contraste o una ruptura en espacios fuertemente marcados por la disposición rectangular de su planta y las paredes que los limitan (en este caso hablamos de los dos volúmenes básicos de la composición): la dirección de los despieces del pavimento elude las direcciones de los dos para tomar una intermedia, el giro final del mostrador lo evidencia volumétricamente y el dibujo del suelo lo evidencia en el plano. La dirección adoptada por este despiece es, como se ha dicho, la de la fachada Oeste del convento de





San Domingos de Bonaval, con lo cual se consigue una sutil presencia en todos los ámbitos interiores del marcado volumen de la arquitectónicamente poderosa presencia histórica y que hasta aquí no ha influido en la decisión de ninguna de las importantes direcciones compositivas de la planta del nuevo Museo. Se ve la intención por parte del diseñador de producir más oposiciones y contrastes que acuerdos entre lo viejo y lo nuevo.

En el croquis siguiente, (Pág. 141, derecha) la vista es prácticamente la contraria que en el anterior, y en ella están descritos todos los elementos arquitectónicos del vestíbulo interior con bastante precisión. Este dibujo

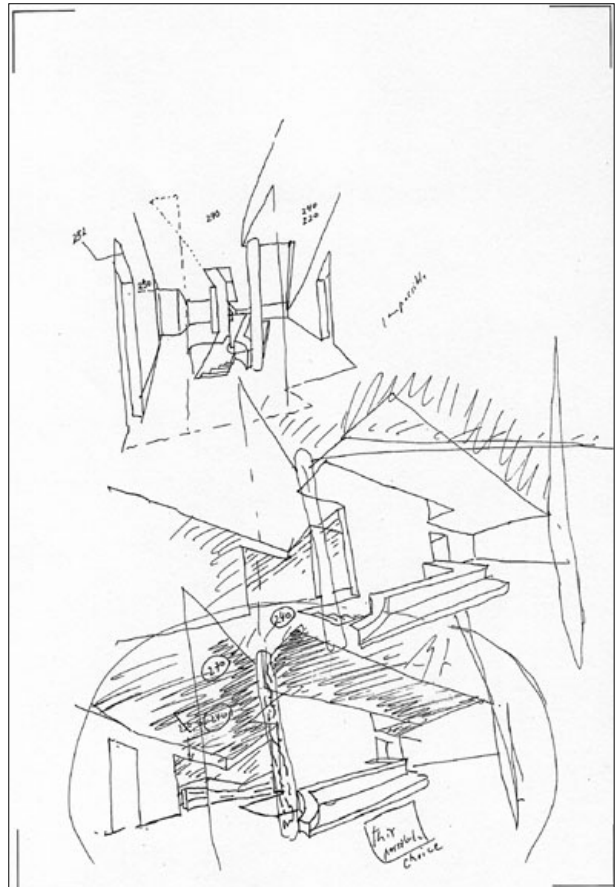
parece ser una simple comprobación y probablemente se utiliza para hacer unas indicaciones, mediante anotaciones escritas y numeradas, que puedan orientar un trabajo de estudio posterior. Muchos de los croquis de esta fase, como seguiremos viendo a continuación, tienen más este papel de transmitir instrucciones concretas sobre los detalles para la elaboración del proyecto que apoyar una reflexión generadora de formas.

En la parte superior de esta hoja vemos un pequeño croquis del vestíbulo de Librería y Cafetería que se desarrolla en los dibujos siguientes.

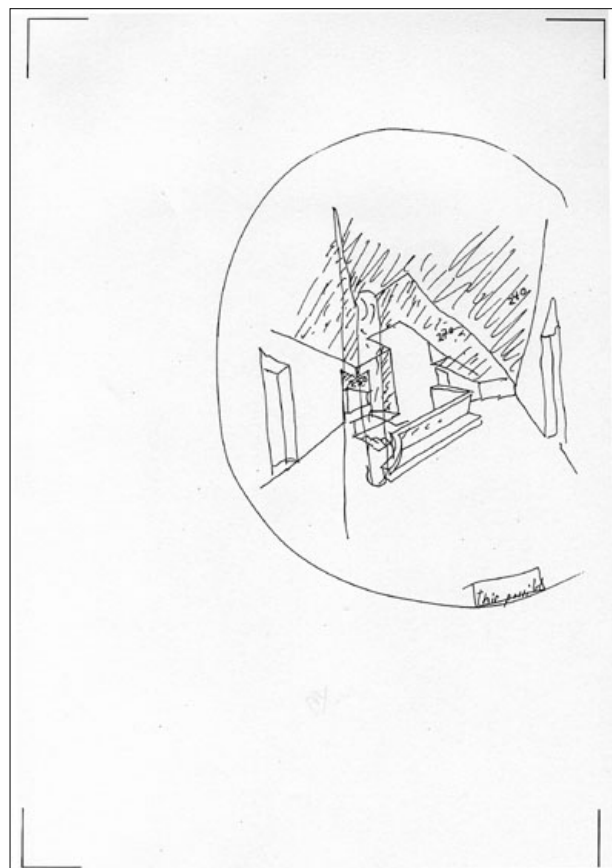
En una página intermedia, (Pág. 143, izquierda) se describe el espacio

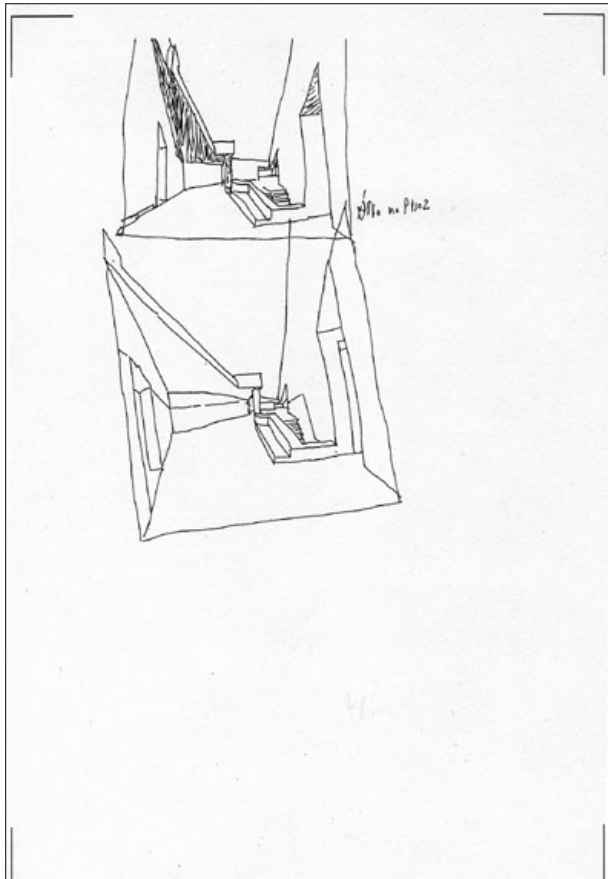


correspondiente a la Biblioteca, el último, y más interior de los espacios públicos principales del proyecto y por ello también marcado por las trazas de las plantas y las decisiones de diseño de la envolvente general. Se sitúa encima del Salón de Actos y ya se singulariza con el giro de este cuerpo con respecto a la alineación y con un quiebro descendente en la línea de cornisa que ya se ha comentado (con la intención de hacer perder impacto visual a este volumen avanzado hacia la calle). Pero además un marcado cambio de nivel en el techo con una dirección que recupera la de la rúa Valle-Inclán que tiene el volumen Oeste contiguo permite instalar una cercha intermedia con un lucernario de desarrollo vertical.



En la citada hoja (fig. 143) los dos dibujos que ocupan la parte izquierda detallan las características de este espacio con la posición de las puertas, el lucernario e indicaciones de cotas de dinteles, techos, y falsos techos, para el desarrollo de los planos de proyecto. En la parte derecha de esta misma hoja se precisan aún cuestiones del diseño del banco de la entrada y se esbozan las primeras propuestas para el falso techo del acceso al bar y la librería, que se seguirán desarrollando en las hojas de croquis siguientes. Los dos dibujos que son considerados más acertados por el diseñador se recercan y se numeran para explicarnos su pertenencia al momento

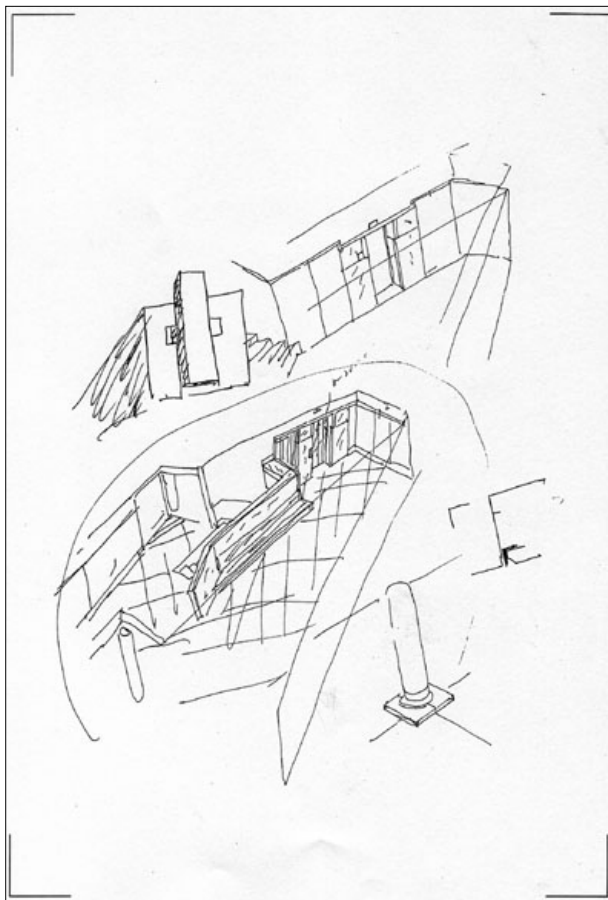




central del proceso, lejos de las dudas y de las reflexiones y los conceptos más generales del principio. Son indicaciones para hacer avanzar el proceso fuera de la actividad personal del arquitecto, para el trabajo del estudio u otros colaboradores.

Una cabeza de una persona joven y con barba completa esta hoja, los marcados rasgos de la nariz, de las cejas y la oreja parecen ser las razones del interés por estas formas, la cabeza se completa con trazos cortos, abiertos y discontinuos. Un trazo continuo y haciendo quiebros define la dimensión en el cráneo.

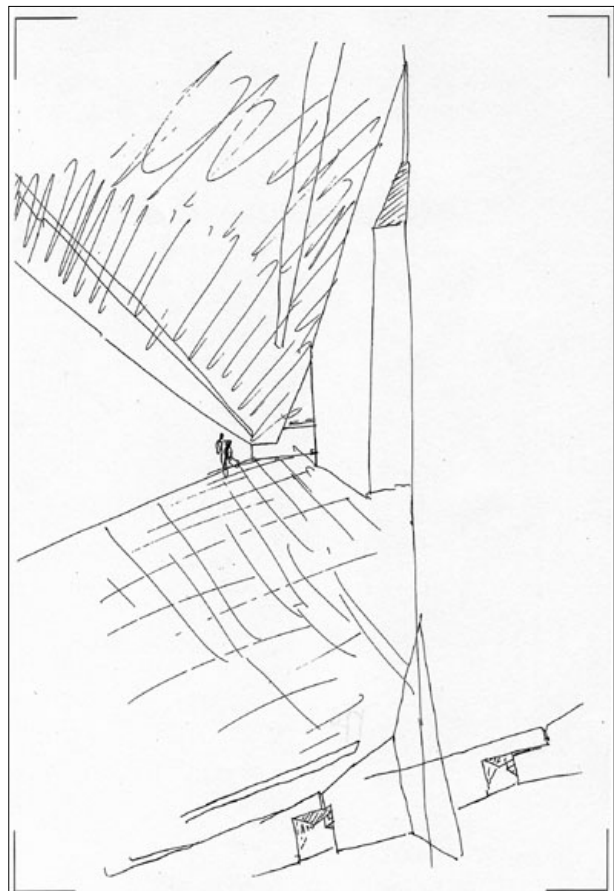
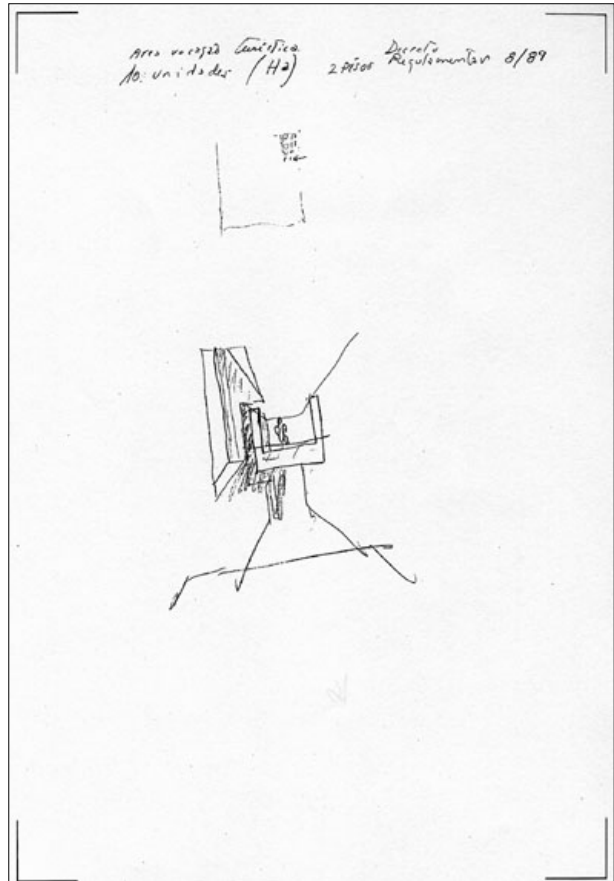
En las páginas siguientes (Pág. 143, derecha y 145, izquierda y derecha) el tema de trabajo de proyecto es la organización de la zona de librería y bar, en la que al margen de la insistente presencia del falso techo con iluminación oculta, todo el desarrollo se basa en un complejo mueble que tiene que recoger todos los usos del programa (relacionados con librería y bar). El diseño más insistentemente repetido en los dibujos es el escalón del falso techo que señala el límite del ámbito concreto de librería y bar diferenciándolo del vestíbulo de entrada (zona de espera y de paso) situado en el lado derecho. Desde este vestíbulo se accede, a través de un espacio a doble altura, a los servicios situados en el sótano. Este ámbito se conforma con un ventanal de pronunciada entidad en volumen saliente, que deforma

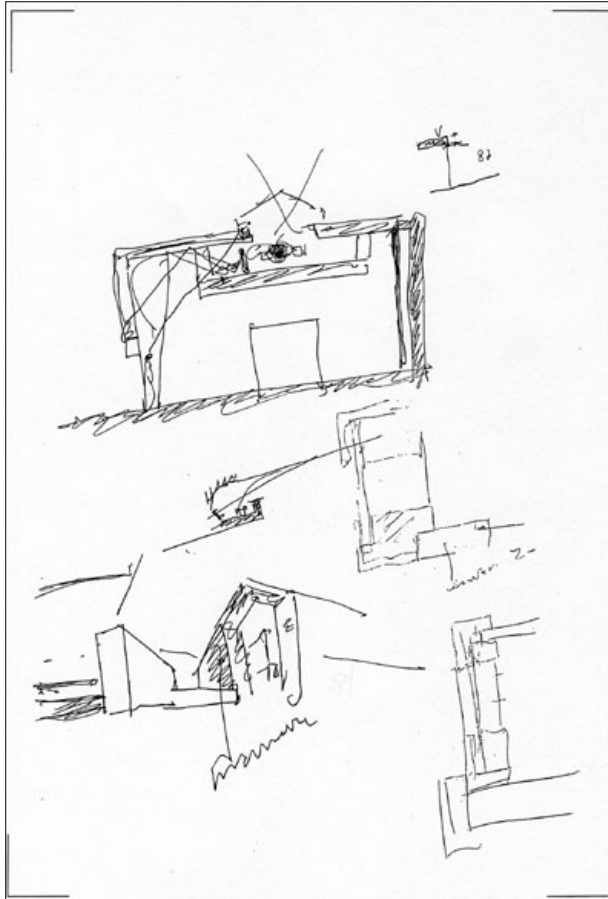


hacia fuera el muro de cierre del edificio, haciéndolo presente, precisamente, en la importante fachada que da a la entrada del convento de Bonaval.

La diferenciación formal entre los dos vestíbulos es clara y elocuente: uno, el que nos dirige hacia las Salas de Exposiciones y Salón de Actos esta fuertemente iluminado y con un desarrollo horizontal (techo bajo y prolongado), el otro, más oscuro, con un punto en su centro, marcando el volumen fuera y prolongándose verticalmente.

Pero volviendo a los dibujos anteriores (fig. 143, derecha y 145, izquierda y derecha), comprobamos que un tema de aparición insistente es el falso techo que señala el límite del ámbito de biblioteca y cafetería. La reflexión del arquitecto insiste en el aspecto más netamente arquitectónico del lugar: la conformación espacial de un ámbito y sus transiciones, que Siza hace sin establecer distinciones, entre los planos estructurales y los ejecutados en escayola, el espacio es lo que vemos, lo perceptible. La arquitectura de Siza se hace para producir sensaciones espaciales y es este espacio el que se elabora con una hábil utilización de la estructura primero y de las mamparas de escayola después, para regularizar los techos y situar los cambios de nivel y las inflexiones de la forma en el punto que más interese para señalar o enfatizar un espacio. Otras veces es



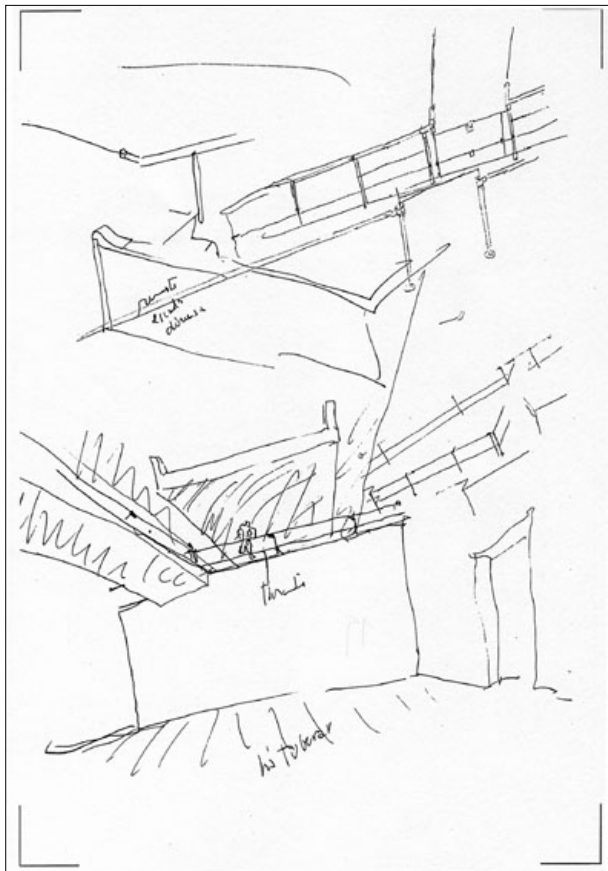


para materializar en el edificio una línea de puntos o una construcción auxiliar de la geometría del proyecto que no coincide con una dirección estructural o constructiva y que el arquitecto en su interés por incorporar el contexto y a veces incluso el proceso no duda en introducir, haciéndolo, a través de este sutil elemento constructivo: el falso techo. La Arquitectura de Siza tiene lugar en estos campos perceptivos y no en exhibiciones constructivas o estructurales.

En las páginas siguientes (143, derecha y la página 145 izquierda y derecha) se sigue experimentado sobre el amplio y complejo mueble que recoge los usos de librería y cafetería en el que intervienen tanto las

elaboraciones de techos y muros con escayolas que hemos mencionado más arriba como las que se ejecutan con tablero de aglomerado chapado con armazón de madera maciza. Con esta construcción se continúa el edificio en forma de mueble y se introduce y conforma el amplio espacio que se abre a través de un gran ventanal a la entrada al parque y a la fachada Oeste de Bonaval. En las mencionadas hojas se incluyen abundantes indicaciones con medidas, detalles de apliques luminosos, etc.

El vestíbulo de acceso inmediato al Salón de Actos y la Biblioteca se desarrolla en los croquis siguientes (Pág. 147, 149, 151 y 153 todos ellos izquierda y derecha) y se hará a

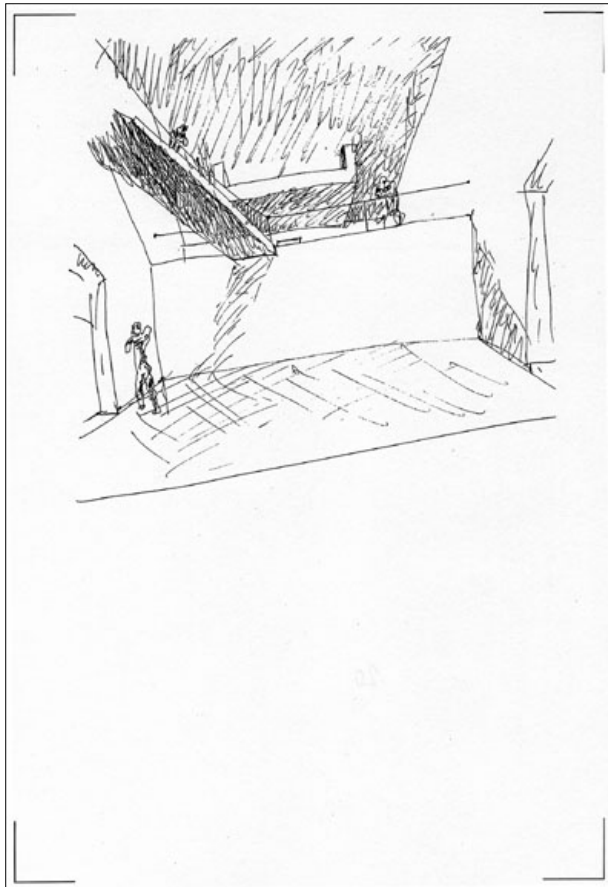


partir de los elementos arquitectónicos y direcciones geométricas, que nos proporciona la ya formalizada envolvente exterior del edificio. Para definir este espacio más interior se acepta expresamente este dato: el entrante de fachada (a la rúa Valle-Inclán) en ángulo muy agudo que separa los dos volúmenes será el argumento principal de la configuración de este importante espacio. En este aspecto hay que señalar, en primer lugar, la construcción del nuevo ángulo agudo que separa el vestíbulo del Salón de Actos. Una banda central de vidrio es el elemento más destacado, esta banda se separa de los elementos estructurales y se enrasa cerca de los paños de fachada de piedra del exterior. En segundo lugar, se incorpora en la elaboración de este vestíbulo otro elemento arquitectónico: la escalera de acceso a la planta superior, la biblioteca, y en paralelo con la rampa que desciende al salón de actos. Este acceso se convierte así en un itinerario sinuoso con un vista previa del Salón de Actos antes de ingresar en él. La construcción de estos elementos se realiza con zócalos de mármol blanco como el del pavimento que se coloca meticulosamente enrasado con los otros paños (de placa de escayola) del recubrimiento de las paredes. Se trata mediante este procedimiento de exhibir las texturas de los materiales sobre el plano de la pared, eludiendo su espesor y las incidencias constructivas de su colocación, que son relegados como datos indiscutiblemente secundarios.

Se analiza la situación desde el exterior (en la página 147, izquierda) y a continuación desde el interior (Pág. 147, derecha) formalizándose el encuentro de las dos vigas colgantes que lo justifican estructuralmente mediante envolventes complementarias de placas de escayola. En la hoja queda un lugar para las indicaciones constructivas de algunos detalles de iluminación al igual que en la siguiente (Pág. 149, izquierda) se especifican materiales y medidas de los acabados de la tarima y los escalones del salón de actos. Esta página se completa con un significativo alzado interior de esta pared de iluminación del salón de actos en la que se observa el acuerdo que se establece entre la viga colgante, el muro de protección de la rampa de entrada que se prolonga como zócalo del ventanal y el aumento de la dimensión vertical de éste al entrar en la tarima del escenario en la parte más baja del suelo en rampa del salón de actos.

La siguiente imagen (Pág. 149, derecha) es una vista única y muy elaborada de todo el vestíbulo desde la arista del ventanal. En ella no se aprecia la rampa de acceso pero sí se ensaya la posición de la escalera de subida a la biblioteca con respecto al pilar y el despiece del pavimento con respecto a ella.

En las hojas siguientes (Pág. 151, izquierda y derecha y Pág. 153, izquierda y derecha) se repite insistentemente el encuentro de la escalera de llegada a la biblioteca, con el banco que protege el hueco y el pilar próximo, todo ello acompañado de un cambio de nivel en el techo en el que se



instala una luz indirecta.

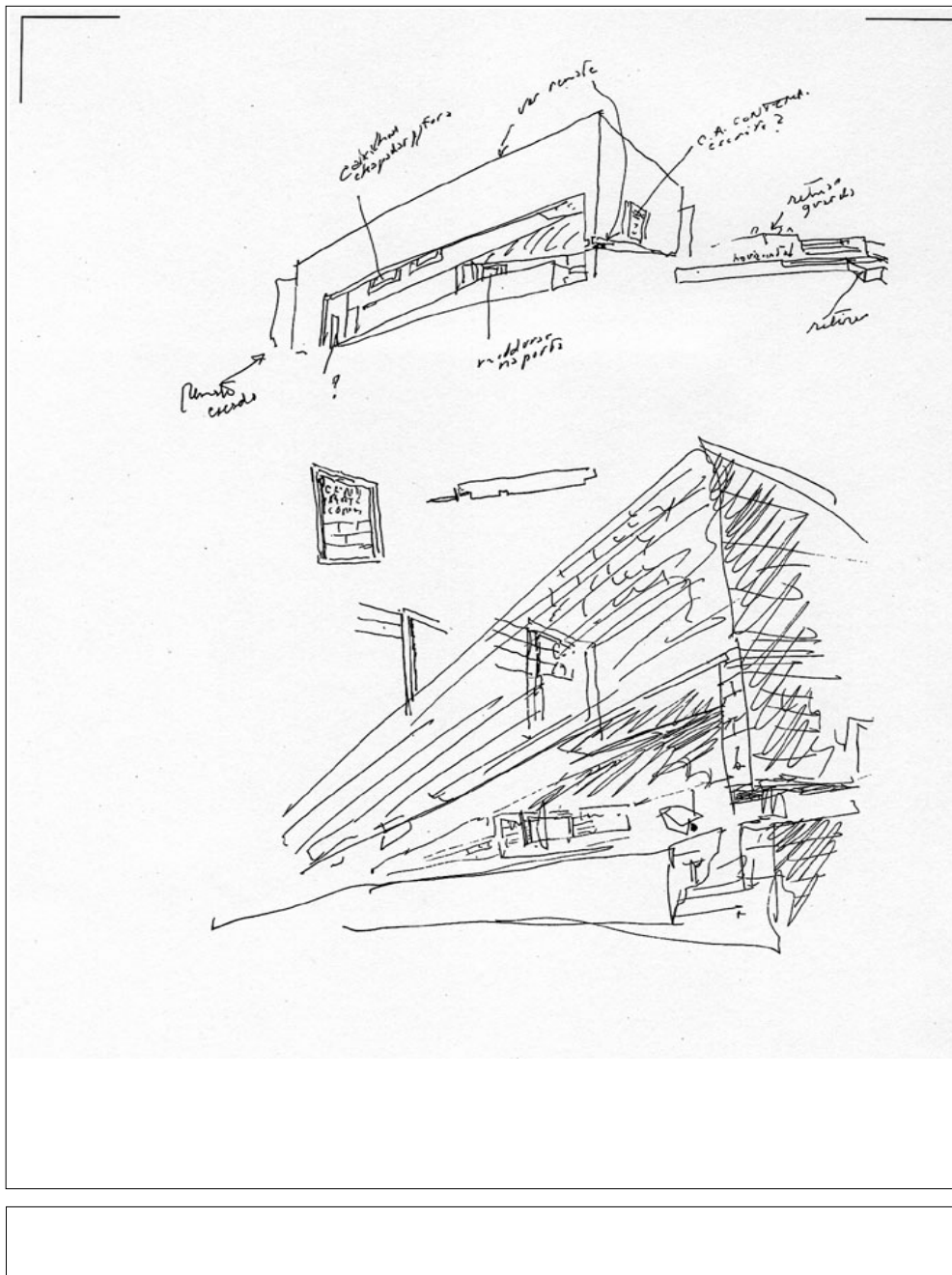
A continuación (Pág. 155, izquierda) hay una vista de la escalera de acceso a la planta primera situada en la banda de circulación de las salas del Museo que se dibuja percibiendo la continuidad del corredor de la planta y el lucernario que se asoma además al vestíbulo principal.

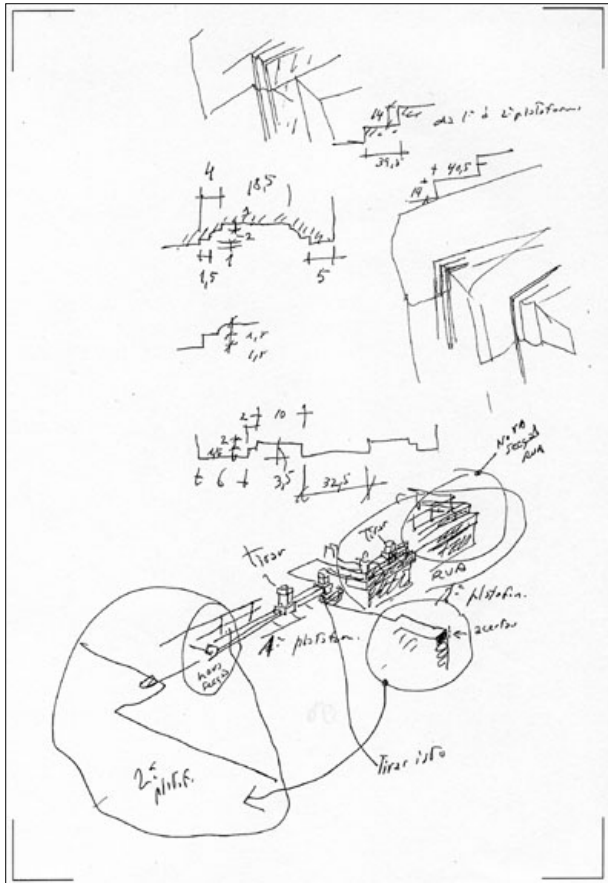
En los croquis siguientes (Pág. 157, izquierda y derecha, Pág. 159, izquierda) el tema a desarrollar son las Salas de Exposiciones de manera genérica y la definición de un elemento de iluminación característico de este Museo: se diseña un dispositivo de entrada de luz natural indirecta por el techo de las salas principales de exposición. Para ello se construye un lucernario acristalado en el exterior a dos aguas y una pantalla horizontal interior difusora de la luz colgada del techo.

En los croquis que comentamos se observan también algunas características del diseño de los difusores: impedir que los usuarios vean la luz directa del exterior y medir la posibilidad de instalar en su interior una potente luz artificial indirecta alternativa de la natural. En estos croquis entra también en consideración la interesante sala con doble altura y una pasarela intermedia vinculada a un hueco de la fachada Norte.

5.3.2.3.3 CROQUIS DE LOS DETALLES DE ACABADOS

En los dibujos siguientes, se considera la forma del edificio, en términos generales, ya definitivamente adquirida y el uso que se hace de los dibujos es el de precisar medidas de detalles y características de materiales y texturas. Se hace una consideración rápida de estos dibujos sin entrar en los pormenores.





Pág.167, izquierda

fundamentalmente, despieces de piedra en pavimentos y paredes de la zona de acceso principal. Estos detalles conciernen a las rampas y escaleras bajo el atrio de entrada (Pág. 165, izquierda).

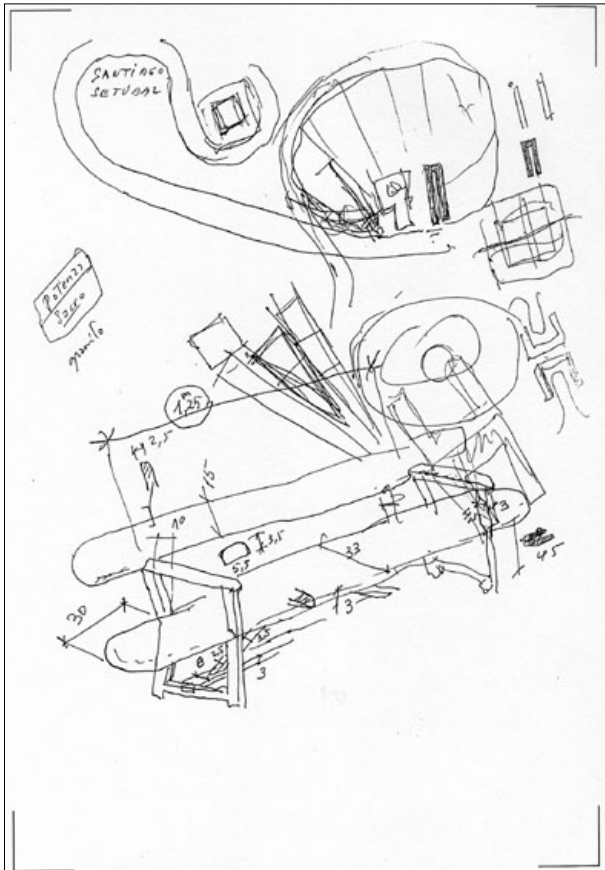
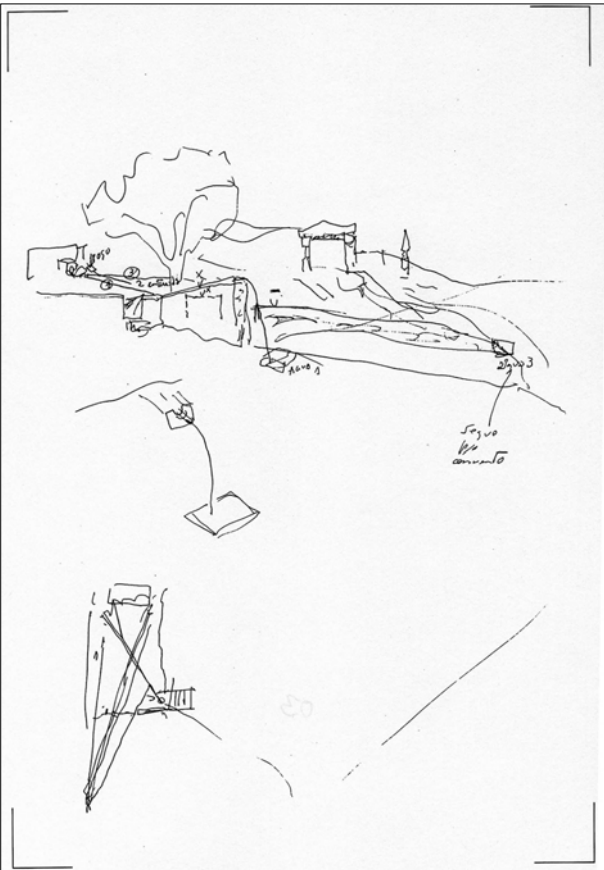
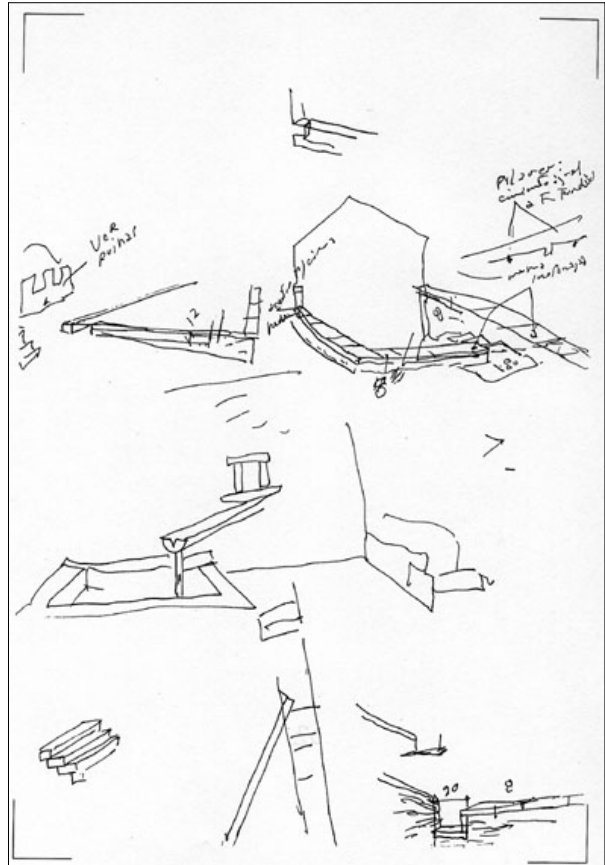
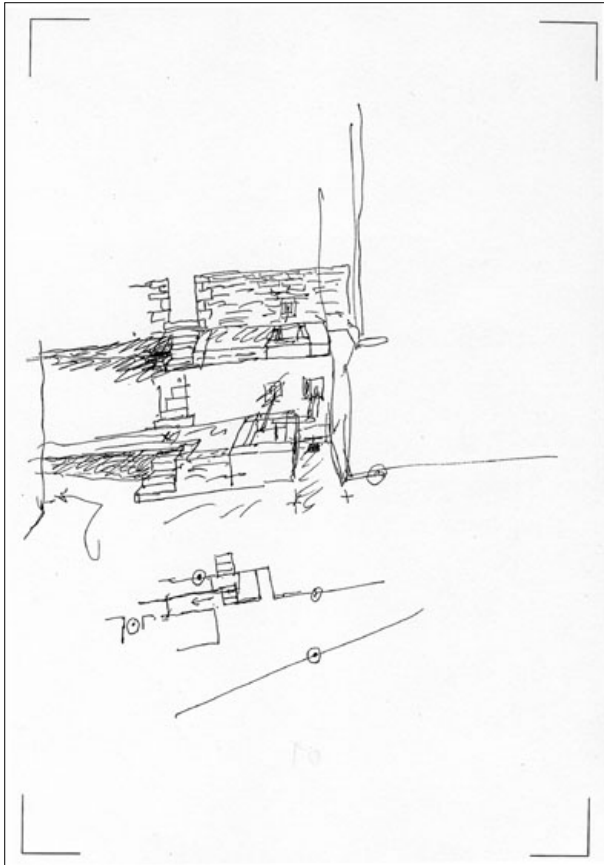
En los croquis siguientes se pone orden -a través de algunas indicaciones escritas y de medidas anotadas- en las plataformas y la vegetación que flanquea la actual calle de acceso al viejo convento (Pág. 165, derecha y Pág. 167, izquierda).

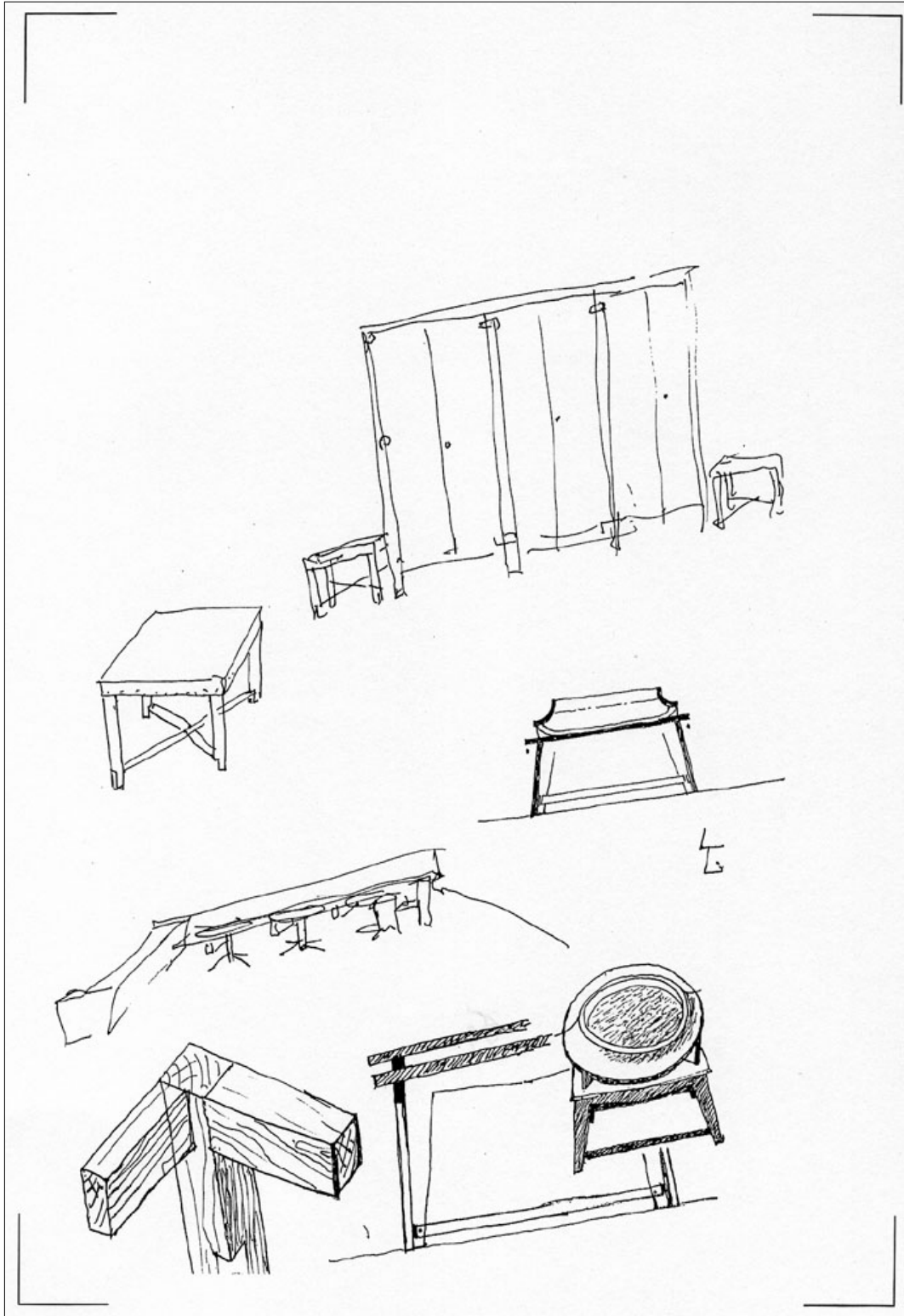
5.3.2.3.4 CROQUIS DE DETALLES VARIADOS: ACABADOS, PARQUE, ETC.

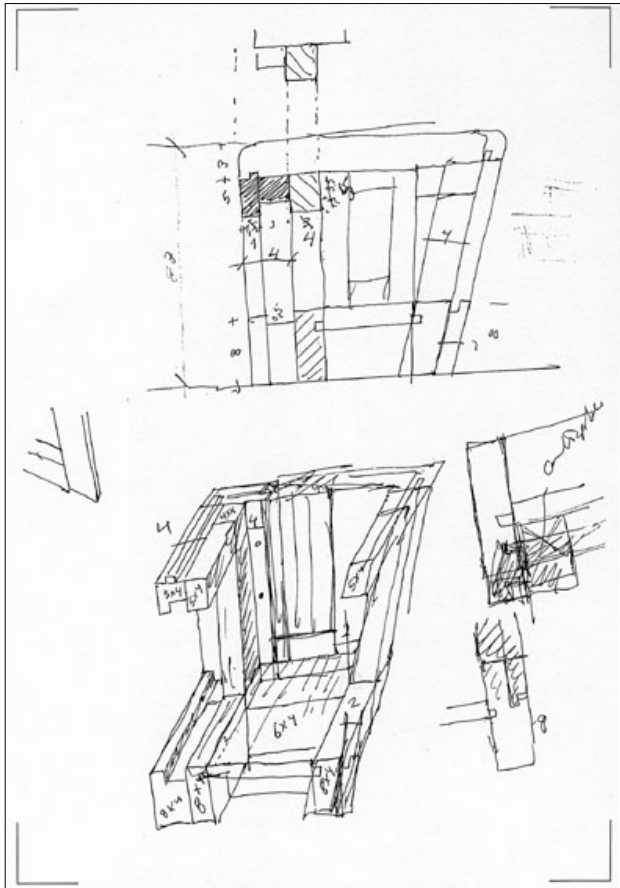
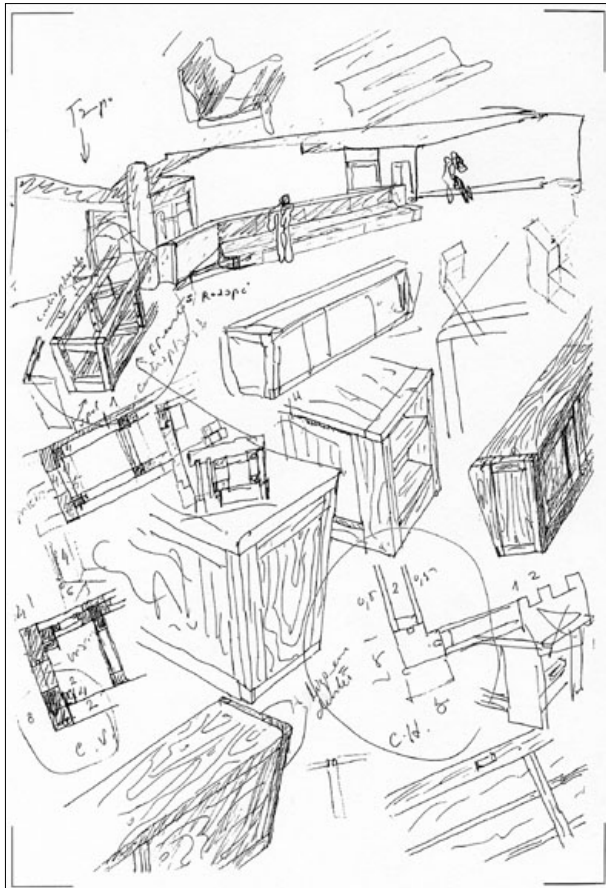
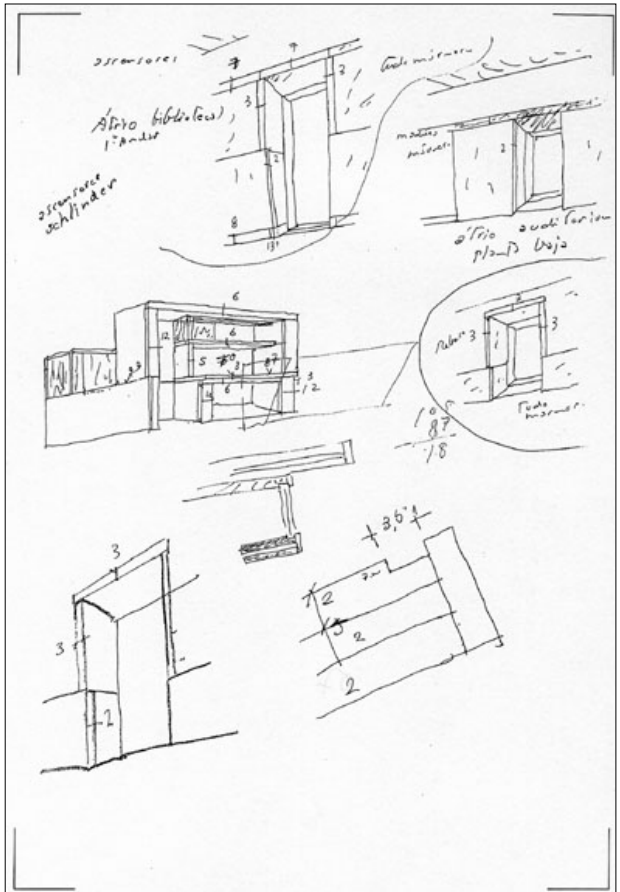
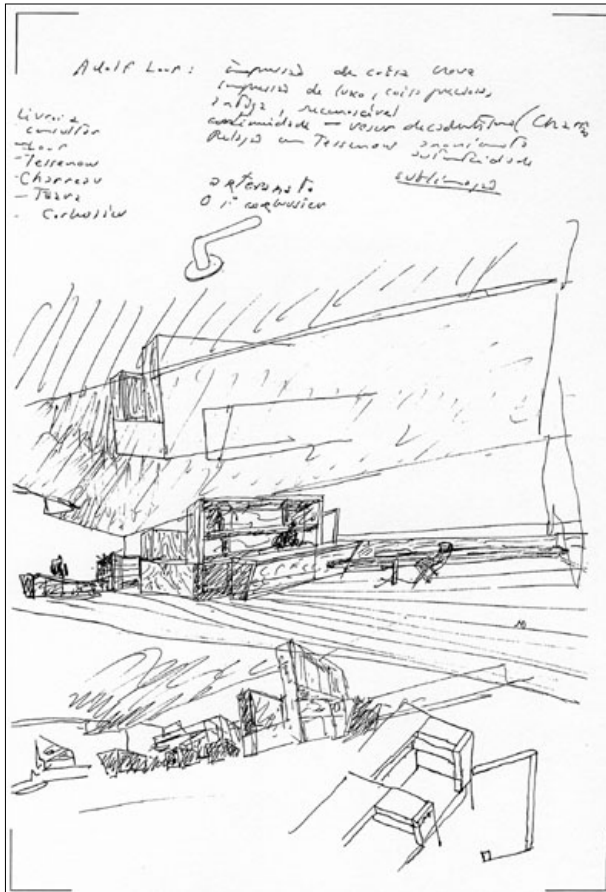
En las páginas siguientes de esta serie de dibujos, todos procedentes de la misma

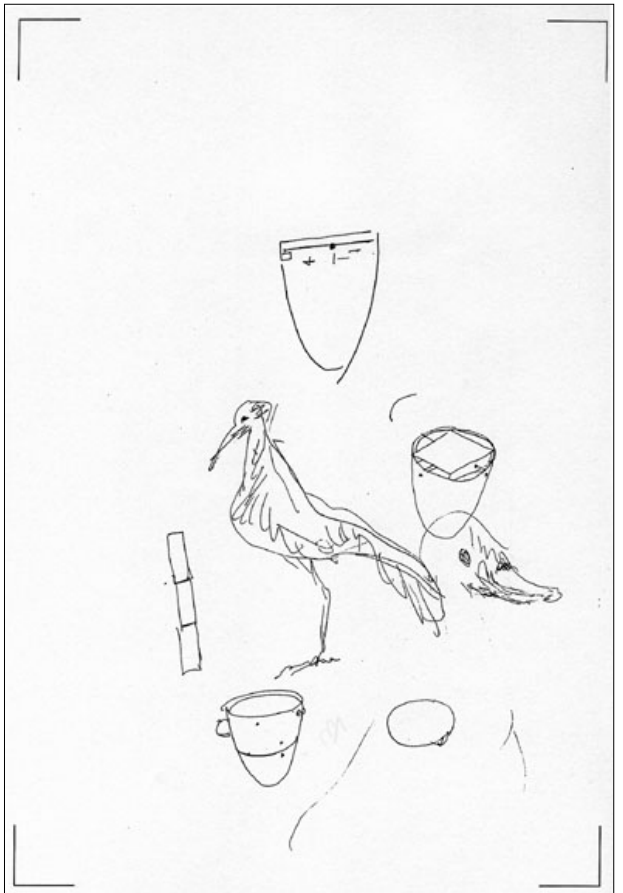
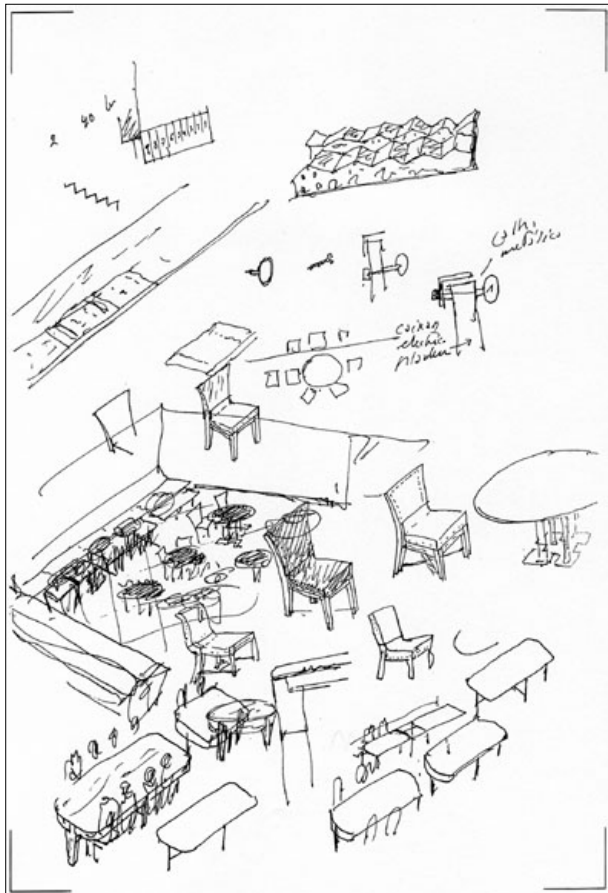
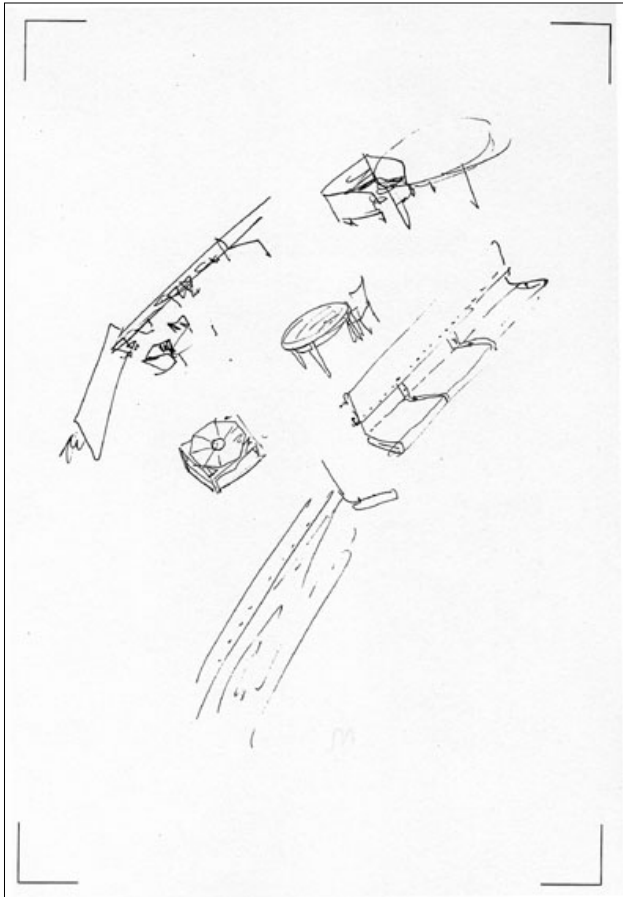
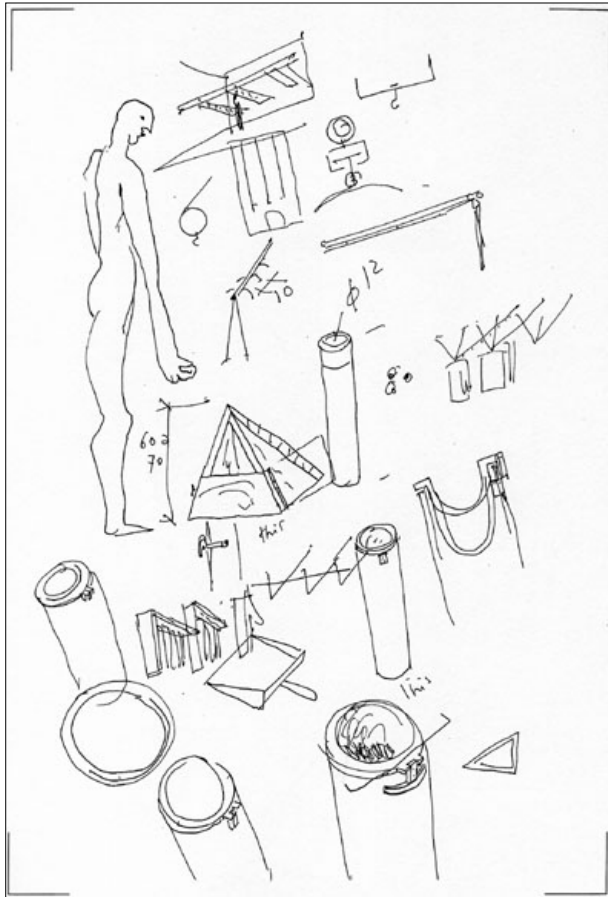
fuente³³, aparecen anotaciones sobre la urbanización del Parque de Bonaval cuyo proyecto se inicia cuando todavía no ha terminado la obra del Museo (son los de las páginas 167, derecha, 169, entera y 171, izquierda), no nos detendremos en ellos. En las páginas siguientes, aparecen los detalles constructivos de los muebles y otros elementos como, estanterías, mostradores, etc., que tienen como objetivo terminar de conformar la zona de cafetería y librería a través de un mobiliario integrado a la arquitectura. Estos locales se encuentran en la parte derecha de la entrada, lugar previo al acceso al Museo y dedicado a la estancia, descanso y espera del público. Este ámbito queda al margen del vestíbulo más activo de Salas de Exposición y Salón de Actos, que ocupa la parte izquierda, separadas ambas por el ya citado ángulo agudo de la composición general y cuya formalización dará carácter de manera muy intencionada al interior del edificio.

³³ "El Centro Galego de Arte Contemporáneo", Ed. Xunta de Galicia, Consellería de Cultura e Xuventude; Diseño Gráfico: Grupo ReVision, Fotografía: Juan Rodríguez, Santiago de Compostela, 1993.









El mobiliario (páginas 171, derecha y 173, 175, 177 y 179 enteras) continúa la manera de actuar de Siza en la elaboración del edificio: formas sencillas, paños enrasados, escuadrías de madera maciza que producen en las uniones caras planas, etc. El ensamble más característico es el de arista conformada con perfil de madera maciza en el que concurren, con las caras exteriores enrasadas, dos paños constituidos por dos tableros paralelos de laminados, unidos en los bordes por un perfil de madera maciza.

5.3.2.3.5 LOS CROQUIS DEL FRENTE DE LA RÚA VALLE-INCLÁN

Continuamos con los croquis a mano alzada de los cuadernos de notas de Álvaro Siza, pero dejamos la publicación de la Xunta de Galicia, para analizar otros conjuntos de croquis aparecidos de manera dispersa en varias publicaciones.

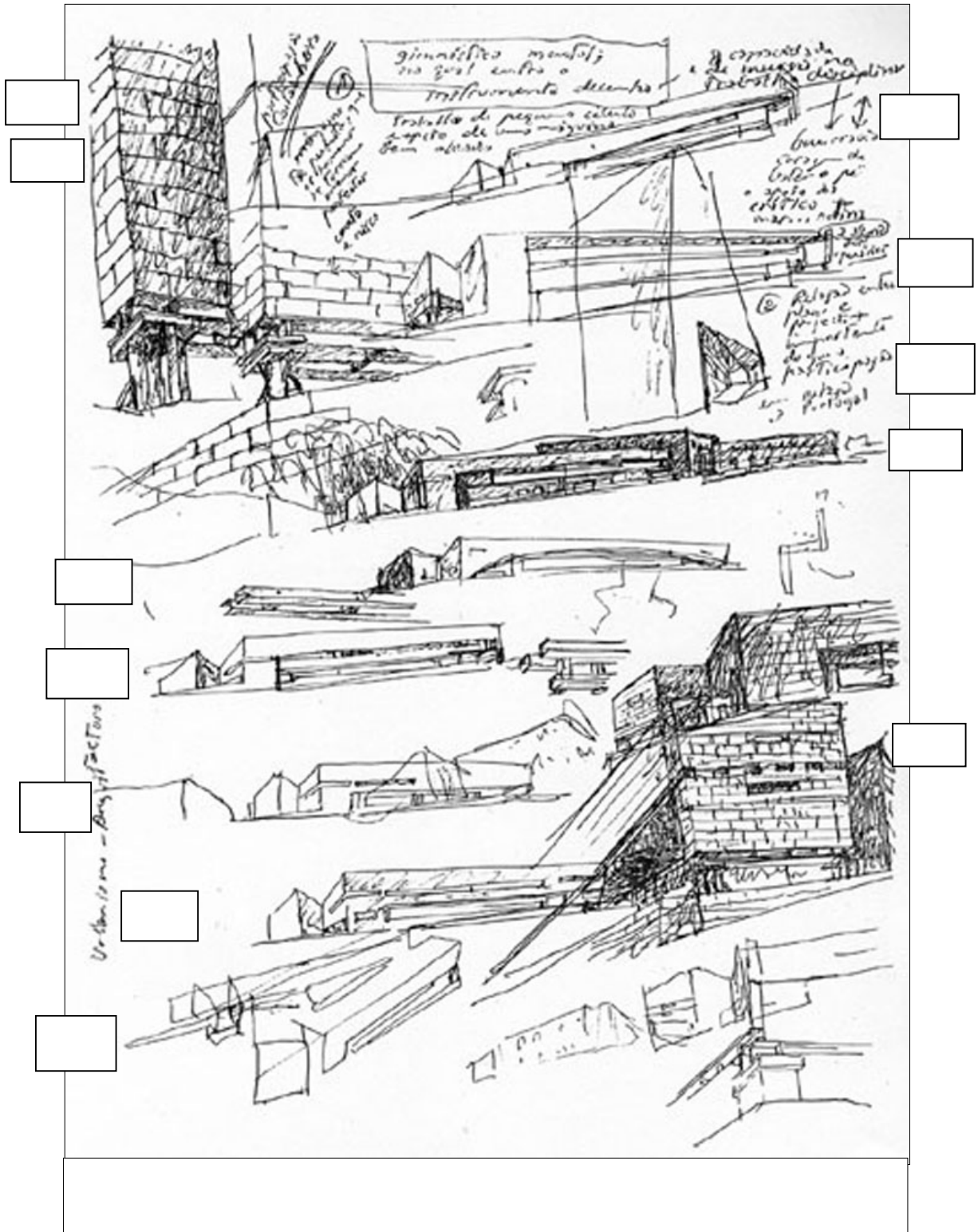
Los croquis suelen ser la mejor fuente de información de las primeras fases, y más decisivas, del trabajo de proyecto. Estos croquis aparecen en general inmediatamente después de los primeros planos a escala (dibujados a lápiz), o bien como consecuencia de una visita a los lugares después (alguna vez antes) de una reflexión inicial en planta. Estos primeros dibujos de estudio tienen abundantes anotaciones acerca del entorno próximo y de la ciudad (o fragmentos de la misma) que consisten en el redibujado con tratamientos gráficos a lápiz y a mano alzada. Toda la información posible debe de estar presente sobre el plano. Estos son los datos más útiles en la manera de trabajar de Álvaro Siza. Su manipulación y aplicación se hará con procedimientos de la geometría pero atendiendo más a los ámbitos de la percepción de un observador en el uso y el recorrido de los espacios en el interior como en el entorno próximo del edificio. Desde el punto de vista del contexto se buscará esta coherencia y entendimiento claro de las formas en un paisaje más amplio.

Pero seguimos ahora con los más conocidos y popularizados dibujos de Álvaro Siza, los croquis a mano alzada de los cuadernos. La información disponible en este caso, y que vamos a comentar, es, primero, una hoja del cuaderno de notas publicada por la revista "Arquitectos"³⁴ y a continuación, los dibujos del cartel de la exposición: "Álvaro Siza, Obras y Proyectos" en el mismo edificio del CGAC en 1995³⁵.

³⁴ Revista del Consejo Superior del Colegio de Arquitectos nº 108, Pág. 47, Madrid 1989.

³⁵ La exposición del CGAC del 24 de Abril al 2 de Julio de 1995, es comisariada por Carlos Castanheira y Pedro de Llano y cuenta con gran cantidad de material original del estudio de Álvaro Siza. El catálogo de la misma es editado por Electa e incluye textos de Álvaro Siza, William Curtis, Antonio Angelillo, etc.

5.3.2.3.5.1 LA PÁGINA DE LOS CUADERNOS DE NOTAS PUBLICADA POR LA REVISTA “ARQUITECTOS”



En la hoja del cuaderno de notas (Fig. 5.34) que se publica en la mencionada revista “arquitectos” nº 108³⁶, hay dos series de dibujos (S1 y S2) correspondientes a dos temas – elementos arquitectónicos- diferentes, uno de ellos es el testero del volumen Este, lo que hemos llamado “portada” del nuevo edificio, (S1, los esbozos empiezan en el lado izquierdo de la página y su desarrollo continua en el lado derecho), el otro es el frente a la rúa Valle-Inclán (S2, es la serie de dibujos del lado derecho de la página que termina en el izquierdo). La reflexión que tiene lugar sobre cada uno de ellos es bien distinta, para uno: “la portada”, lo fundamental ya está decidido en la planta, sólo son croquis de detalles constructivos; para el otro, el frente de la calle a Valle-Inclán, es la composición general del paño la que se está decidiendo, y se ve como avanza el proceso en estos dibujos sucesivos.

Antes de entrar en detalle sobre el contenido de estos dibujos hay que decir que las dimensiones generales de estos dos elementos ya están –en este momento- precisadas en la planta. Están presentes en los croquis de dibujo lineal a lápiz, indispensables para entender el método de trabajo de Álvaro Siza. Estos dibujos son menos conocidos que los croquis a mano alzada de los cuadernos de notas pero indispensables para el avance del proceso.

LA PORTADA (1ª Serie de dibujos, S1)

En los dibujos de que disponemos sobre la –llanada- “portada” (testero adelantado del bloque Oeste, o bien jamba derecha de la fachada a la rúa Valle-Inclán) en todos se grafía un tratamiento de revestimiento, que por las características del despiece se puede deducir que sea de piedra o mármol, e incluso, si hay que juzgar por los de las esquinas, podrían ser sillares tradicionales de piedra.

Los dibujos S1,1 y S1,2 (Fig. 5.34, arriba y a la izquierda de la página) describen este paño de fachada con una vista en detalle de la esquina y el encuentro del mismo con el apoyo metálico y el dintel del mismo material, este detalle permite abrir bajo el muro una banda de luz y de vistas, romper su continuidad y deshacer el “mito constructivo” del muro de piedra, es decir, con una capacidad de sustentación proporcional a su masa. Esta situación constructiva evidencia la contradicción entre las características reales de muro de Siza (fachada ventilada) y la solidez que muestran las fábricas del viejo convento de Bonaval.

De nuevo el arquitecto, adopta una actitud que se inscribe en una línea de aceptación de las tradiciones de la Arquitectura Moderna, que podríamos formular como: “lo que las cosas son no debe de ser muy distinto de lo que parecen”. En una definición que podíamos llamar

tardoracionalista..

El dibujo S1,3 (Fig. 5.34, más abajo y a la derecha), da por resueltos los problemas anteriores y plantea la posibilidad de que en el paño se introduzcan algunos detalles compositivos. Se dibuja una sucesión de huecos coincidiendo con el punto de arranque del dintel (del frente de la rúa Valle-Inclán), el primero de ellos prolonga la cara inferior de aquel dintel hasta hacerlo presente en la portada, esto es lo más destacable. Este dibujo se completa con la esquina de Bonaval, convenientemente tratada gráficamente, en un tono más oscuro, asomando por la derecha..

Toda esta descripción corresponde a una composición totalmente simétrica, lo que refuerza el carácter de "portada" que venía sugerido por su papel en los planos. Pero Álvaro Siza abandona todo tratamiento de esta fachada en el proyecto definitivo.

El resto de los dibujos (Fig. 5.34 arriba a la izquierda y abajo a la derecha) corresponden a detalles del dintel y los soportes metálicos del muro, piezas que quedarán vistas, y en las que parecen no intervenir más que consideraciones mecánicas y constructivas, que serán en este caso, la única argumentación para el diseño.

Entendemos que en la hoja hay dos series de dibujos diferentes en la medida que hay dos temas fácilmente diferenciables -como ya hemos mencionado- aunque la simultaneidad de su presencia sobre el papel y los desplazamientos que se producen al seguir su evolución en sentido descendente, demuestran que se ha pasado de una a otra serie de dibujos en medio de la reflexión. A esto hay que añadir la existencia de anotaciones muy consistentes y ordenadas (están numeradas al menos dos de ellas)³⁷ en la parte alta de la hoja y realizadas de manera intercalada con los dibujos de la serie del frente de la rúa Valle-Inclán.

LA FACHADA DE LA CALLE VALLE INCLAN (2ª Serie de dibujos, S2)

La otra serie de dibujos corresponde a la parte gráfica de un proceso de pensamiento sobre la composición del frente de la rúa Valle-Inclán. La dimensión de esta fachada ya ha quedado decidida, así como la manera de separarse del cuerpo de Salón de Actos mediante la abertura en ángulo agudo, que ya hemos comentado; la altura también está fijada, al menos el número de plantas. Se trata, ahora, de precisar la organización compositiva de este paño. La rampa y el gran dintel que la protege, corresponden a una decisión tomada anteriormente.

Vamos a aceptar -en la lectura de los dibujos- una secuencia de aparición en la página semejante a la de la escritura en general, es decir, de arriba abajo; esta manera de proceder no es muy frecuente en el dibujo de croquis que acompaña la febril actividad mental que significa el acto de

³⁶ Publicada también en la revista de arquitectura: "RUPTURA 2", n° 2, pág. 194, A Coruña, Abril 1994.

³⁷ Se puede leer: "participación Castanheira" (subrayado), 1. "máquina no perfecta, que se... menos perfecta"

proyectar, el dibujo en este caso es más desordenado, se cambia de posición en el papel, de escala, etc. Es imposible que exista una idea desde el principio sobre el número de dibujos necesario, ni de cuándo se encontrará una solución satisfactoria. Son movimientos de alcance imprevisible.

En este caso, creemos que la lectura de arriba abajo puede ser válida para interpretar el proceso (con las salvedades que se han señalado en cuanto a entrecruzamientos entre diferentes procesos). Entendemos que es la segunda serie de dibujos, las del frente a la rúa Valle-Inclán, la que se inicia en primer lugar.

El dibujo S2,1 (de esta nueva serie) ocupa la zona alta de la hoja, a la derecha. En este esbozo se dibuja también el ala Oeste del Monasterio y los planos de las fachadas de entrada al mismo, aparece la rampa y el gran pórtico inclina su directriz inferior para hacerla ascender al mismo ritmo que la de la rampa, lo que hace que esta banda se debilite en el punto en el que se encuentra con el plano del testero. Hay un muro bajo que prolonga el plano de esta fachada para proteger la zona de la grieta y servir de apoyo compositivo (zocazlo) del Salón de Actos, vinculándolo así a la fachada de la rúa Valle-Inclán y tratando –con ello- de dar unidad al conjunto. Este muro bajo permanece en todos los croquis, aunque va disminuyendo su entidad hasta desaparecer en el último (dibujo 9, abajo a la izquierda) y no figurar en el proyecto definitivo.

El dibujo S2,3 (al que a continuación se superpone el 2) representa en perspectiva esta propuesta 1 y permite entender el punto más frágil de esta primera elaboración: la pérdida de masa del gran pórtico al encontrarse con su apoyo Sur (la pantalla “pórtico” que se presenta como entrada de todo el conjunto de nuevo Museo). En este lugar a pesar de la ligereza que se intenta exhibir en el apoyo necesita la presencia de una fuerte masa cúbica en la coronación, esta masa, es la parte del edificio que se aproxima -se mide y compara- con Bonaval en el paisaje.

El dibujo S2,2 intenta otra solución, -ante el fracaso de la precedente a pesar de venir muy argumentada de la planta-; en esta segunda solución el dintel permanece recto y su grosor se ha reducido al mínimo, a la sección de un forjado, y las ventanas en forma de franja alargada adquieren un fuerte protagonismo. El apoyo exento junto a la entrada aparece con gran claridad y casi en su elaboración definitiva. En este dibujo hay otra novedad que no persistirá en el proyecto final, el Salón de Actos se levanta sobre un zócalo semejante a la del pórtico principal.

En el dibujo S2,4, el gran dintel adquiere la dimensión vertical (el canto de la viga) que sin duda se echa de menos en la propuesta anterior; un acristalamiento grande y de claro desarrollo horizontal aparece debajo (solución muy próxima a la definitiva); en la parte inferior del alzado

aparecen unos sorprendentes huecos de forma y ritmo irregulares.

Continuando la directriz inferior del gran dintel por la parte de abajo se esboza una pequeña ventana que llega hasta la esquina. Este elemento se repetirá en algunos de los siguientes dibujos y luego desaparecerá. Este esbozo tiene un interés añadido, en él aparece completo el frente del Monasterio (sin la torre, pero sí la cabecera de la iglesia que asoma por la derecha), se dibuja en la zona más alejada de Bonaval una masa de árboles por detrás de los edificios, única aparición de la importante masa boscosa que tiene el parque y que es el fondo persistente de todo el conjunto. Por el lado izquierdo se dibujan los muros de Caramoniña y del patio del colegio de La Salle. Además las fachadas se oscurecen con un tratamiento hecho con el mismo trazador que el resto del dibujo para sugerir una textura e indicar la proximidad de materiales y tonos que al menos, en este momento, se proponen para los dos edificios.

El dibujo S2,5 (en el centro de la página), es la demostración de lo extraordinariamente útil que puede ser ir estableciendo modelos dibujados de lo que se va pensando en un proceso de este tipo, muchas veces, sólo como comprobación, para poder excluirlos. Es una propuesta que no tiene precedentes entre lo anteriormente dibujado: un gran arco rebajado que recorre la totalidad de la fachada. Entendemos que es un dibujo aislado que el proyectista no retiene más de lo indispensable para ajustar cuentas con algún fragmento recóndito de su memoria o de la cultura arquitectónica contemporánea.

En el dibujo S2,6 se restablece casi con las mismas proporciones la propuesta que aparece en el dibujo 4. Gana en altura el gran dintel (un 60 % más que el anterior) y se dibuja con gran claridad una ventana que prolonga este elemento hasta convertirlo en una franja que recorre toda la parte superior del edificio e incluso da la vuelta sin que se rompa en la esquina la línea de la ventana. Se rompe de esta manera la continuidad rotunda del dintel y la jamba presente en los tres primeros dibujos de esta serie y posteriormente recuperada para el proyecto definitivo.

La fuerza y la claridad que esta decisión de mantener la continuidad entre jamba y dintel otorga al conjunto queda ya patente en el dibujo 3 (superpuesto al 2). La voluntad de establecer un prisma rotundo que domine sobre las aberturas, huecos u otros acontecimientos menores, hacen indispensable esa continuidad total entre los dos elementos del gran pórtico. Todo ello al margen de lo que se pueda sugerir con razones estructurales o constructivas.

En el siguiente dibujo, el S2,7, el dintel vuelve a ganar altura (un 40% sobre el anterior) y se restablece la continuidad de dintel y jamba sin abandonar los huecos de ventana continuos y horizontales por el procedimiento de situarlos dentro de la franja de dintel.

Las ventanas horizontales dentro de la franja del dintel adquieren mayor importancia en el dibujo S2,8, ocupan casi la totalidad de ese plano e incluso la jamba de apoyo. Es un dibujo de transición: precisa y cierra –excluyéndolas- algunas de las cuestiones anteriores. Sólo hay una que aparece en este dibujo por primera vez, una ventana horizontal aislada en la parte baja de la jamba, que parece contradecir el efecto de rotundidad que da la continuidad del plano y el material entre la jamba y el dintel. Esta ventana aparece en el proyecto definitivo (uno de los proyectos básicos definitivos) pero desaparece en el proceso de construcción. Es quizás un nuevo argumento en el sentido de que en el proceso de la construcción, el proyecto sigue abierto y que los objetivos e intenciones -no siempre conscientes en el proyectista- se van abriendo camino si la reflexión sobre el proyecto se mantiene, para contribuir a que el edificio se siga cargando de contenido.

Todo parece estar decidido en la mente del arquitecto, el dibujo S2,9 es el más rápido, lacónico y claro de toda la serie, es también el más parecido al proyecto definitivo.

Esta página, entendemos, que se inicia por la serie de la fachada a la rúa Valle-Inclán (S2) y ocupando casi todo el ancho. Pero después del tercer dibujo, se inicia en la parte izquierda (S1) una reflexión distinta sobre el testero-portada del prisma Oeste, o mejor, sobre cómo apoyarlo en el suelo dejando una abertura horizontal que rompa su continuidad. Se cambia la escala, los dibujos son más grandes y se cambian los tratamientos, hay despieces y rayados. Su forma general parece decidida en los dibujos S1,1 y S1,2 (de la 1ª Serie), quizás antes. Son los detalles -muy importantes en este caso- lo que ha sacado el arquitecto del otro proceso. Pero al prolongarse y ser necesarios más dibujos, éstos siguen en la parte baja derecha de la hoja, con lo que la continuación del proceso iniciado en primer lugar deberá seguir por el hueco que queda en el papel en el lado izquierdo.

5.3.2.3.5.2 EL CARTEL DE LA EXPOSICIÓN DE CGAC (ABRIL 1995)

Con la inauguración en el nuevo Museo de la exposición "Álvaro Siza, Obras y Proyectos" en Abril de 1995³⁸ se edita un cartel (Fig. 5.35) en el que sobre fondo blanco se reproducen cinco dibujos con el tema exclusivo de la fachada Oeste en los que ésta se presenta de manera

³⁸ Ya citado, Exposición: "Álvaro Siza, Obras y Proyectos", CGAC, Abril-Julio 1995.

ordenada y limpia de modo que parece que han sido puestos fuera del contexto de un dibujo de trabajo o, sencillamente, que han sido dibujados después de que las decisiones estuvieran ya tomadas, como comprobación o como reflexión, de un tema menor de proyecto. En todo caso está claro que son posteriores al momento del proceso de proyecto al que corresponde la hoja del cuaderno de notas que hemos comentado en el epígrafe anterior.

En este dibujo las formas fundamentales de la fachada no ofrecen ninguna duda al proyectista. Podemos resumirlo como sigue: un gran dintel con la pantalla (de “portada”) en el apoyo derecho y la jamba ancha en el izquierdo. Esta jamba conforma la arista de la esquina para formar la cuña que hace la separación con el cuerpo del Salón de Actos, la directriz inferior del dintel adopta ya la posición no horizontal que señala una inclinación contraria a la de la arista ascendente de la de la rampa. Este es el único detalle importante (de los que llegan a formar parte del proyecto definitivo) que parece ser objeto de comprobación, más que de reflexión, en los dibujos del cartel. El hecho de que ésta sea una decisión tardía, o mejor del final del proceso, y que necesariamente ha de tomarse dibujando geoméricamente en el plano del alzado dada la sutileza del desplazamiento de la línea sobre la horizontal, nos lleva a pensar que estos croquis - para este tema- son un dibujo de comprobación y que debe de servir para la elaboración de detalles menores.

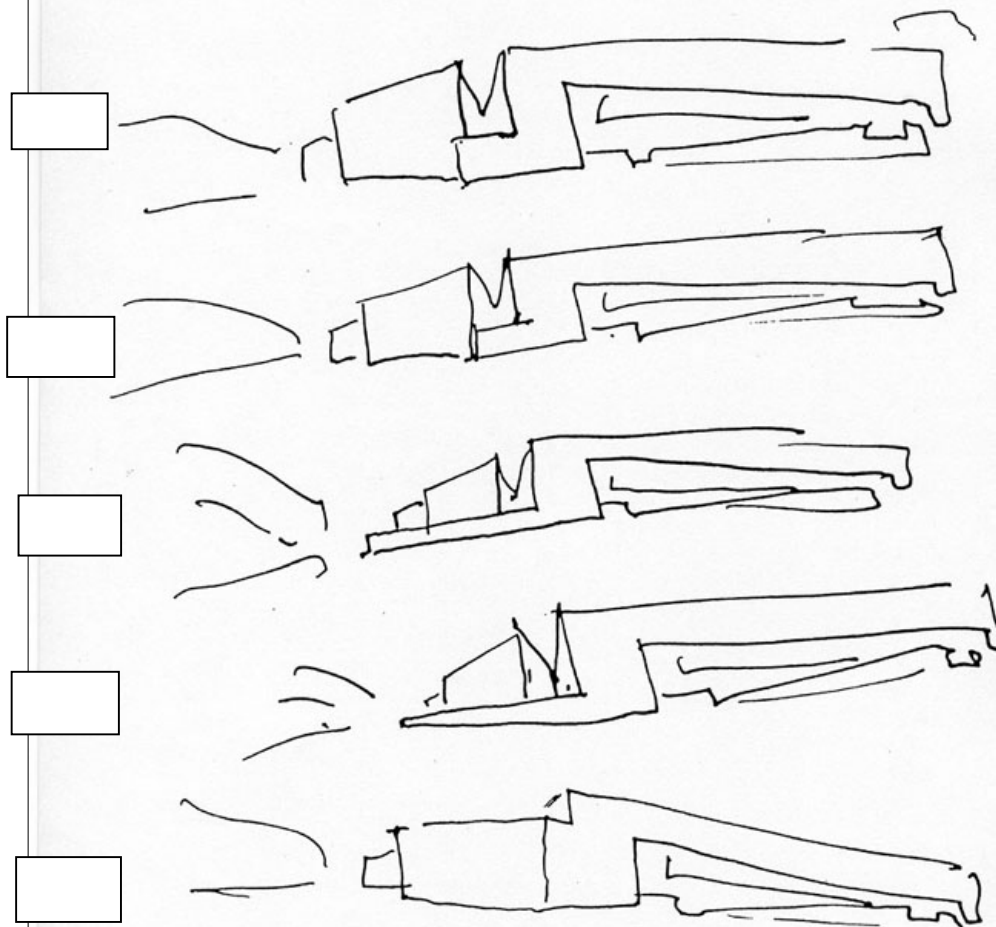
Un punto de reflexión permanece en este dibujo y que permite excluir definitivamente un tema menor: la prolongación de la jamba en su parte inferior en forma de muro extendiendo el plano de fachada del dintel por delante del volumen del Salón de Actos. Todos los dibujos ofrecen variantes distintas con respecto a este tema. Este muro no figura en el proyecto definitivo.

ÁLVARO SIZA

OBRAS E PROXECTOS

Do 24 de abril ó 2 de xullo de 1995

Horario: martes a domingo, de 11 h. a 20 h. - luns pechado



MUNTA DE GALICIA
CONSEIRA DE CULTURA

C AC CENTRO GALICIA
DE ARTE
CONTEMPORANEA
Rúa do Suro, s/n - 15701 Santiago de Compostela - Tel. 981 510476

El primero de los dibujos (fig. 5.35, 1) es el más moderado y quizás el único posible, en él la prolongación de la jamba rebasa escasamente la arista más exterior del salón de Actos y tiene una altura que es semejante al ancho de la jamba. Por otro lado es en este primer dibujo en el único en el que se esboza la fachada de Bonaval. En todos los dibujos aparece –en cambio- el volumen que en la parte izquierda está generado por desnivel del aparcamiento del colegio de La Salle, este hecho demuestra un mayor interés por esta zona del edificio, en este momento del proceso. Las otras no ofrecen dudas.

En el segundo dibujo (fig. 5.35, 2) el muro no rebasa la arista del Salón de Actos, en todo lo demás es casi idéntico al anterior.

En el tercero (fig. 5.35, 3), el muro es bajo y se prolonga en línea recta recogiendo y sirviendo de zócalo a todos los volúmenes que cierran por ese lado el edificio del Museo.

En el cuarto dibujo (fig. 5.35, 4), este mismo muro parece curvarse en un movimiento fácil de entender desde la lógica de las palabras con que lo hemos descrito en el dibujo anterior "recoger y servir de zócalo" pero poco compatible con los lenguajes con los que se está trabajando en el edificio y el entorno.

En el quinto dibujo (fig. 5.35, 5) la separación entre ambos cuerpos desaparece, se funden en uno que efectúa un quiebro con una arista en la fachada. La altura de la fachada en su prolongación disminuye antes del quiebro hasta situarse en el nivel de la directriz inferior del gran dintel. Desaparece así la autonomía de ambos cuerpos perdiéndose el efecto de pórtico que la gran jamba le proporcionaba. Pero en este dibujo se supera otra situación perceptiva que era la que probablemente entorpecía el final de esta elaboración al aparecer una jerarquía entre ambos cuerpos determinada por la altura; el cuerpo del salón de actos es más bajo que el del gran pórtico. Esta solución no se retiene en el proyecto definitivo pero sí la conveniencia de mantener una diferenciación entre ambos cuerpos basada en sus distintas alturas.

El hecho de que ambos cuerpos se presenten con la misma altura en el plano de la fachada potencia excesivamente la presencia del Salón de Actos para una observación que se haga descendiendo por la rúa Valle-Inclán desde la salida hacia A Coruña. Esta situación aparece claramente en los cuatro primeros dibujos del cartel que estamos comentando lo que demuestra la existencia de un problema real de diseño no resuelto en relación con los objetivos del arquitecto para este frente.

En este sentido el dibujo volvería a tener un mayor valor de reflexión que de comprobación con respecto a los objetivos de proyecto en este tema como en el del muro bajo que prolonga la

fachada delante del Salón de Actos. Se plantearían dudas sobre temas de detalle, o en todo caso de menor envergadura. En cambio la forma del dintel (la línea de su directriz inferior) ya está definida cuando se acomete este dibujo.

Esta circunstancia pone en evidencia un hecho que está en los fundamentos de este trabajo, que es la gran precisión de los dibujos de Álvaro Siza. No son ahora los dibujos de lápiz en planta a los que nos referimos (precisos por la gran cantidad de información que acumulan) sino a los croquis a mano alzada de los cuadernos de notas, que más allá de los aspectos anecdóticos que les han dado tanta fortuna editorial, contienen datos para el trabajo del proyectista de gran precisión geométrica, incluyendo las deformaciones interesadas y calculadas de las magnitudes y de las perspectivas.

En toda esta elaboración que estamos describiendo, es decir la fachada a la rúa Valle-Inclán y el remate del edificio con el salón de actos frente a la Horta de San Roque y la embocadura del callejón de Caramoniña, está presente la voluntad de resolver correctamente la continuidad de éste último y seguir disponiendo de él como elemento urbano no sólo preexistente sino útil para la estructura urbana que se está reconstruyendo.

Como en la hoja de croquis del cuaderno de notas que hemos comentado en el epígrafe anterior, no es posible sustraerse a la tentación de conocer más de cerca el proceso, examinando las características más detalladas del dibujo como pueden ser, por un lado, la secuencia de elaboración de los mismos de la que ya hemos hablado y por otro, el mecanismo propio de realización de algunos de ellos, siguiendo meticulosamente la manera de realizar el trazo.

En los dibujos del cartel hay varios trazos que se realizan siempre de una vez iniciándose y terminándose fuera de los sitios que implican dudas del proyectista. Son las líneas que deben de definir las formas del edificio que ya han quedado establecidas de manera rápida y con un carácter de comprobación. En este caso, el gran dintel con las aristas superior e inferior y la jamba Sur, que es la “portada” definitivamente decidida para la entrada de Bonaval, se dibujan siempre de la misma manera. Este gesto, compuesto con dos trazos, se repite de una manera muy parecida en los cinco esbozos. Uno de los trazos es de izquierda a derecha y dibuja la arista superior del dintel, el otro se inicia a continuación de éste y define el final y la jamba y vuelve para dar forma a la arista inferior marcándose claramente el carácter no horizontal de la misma.

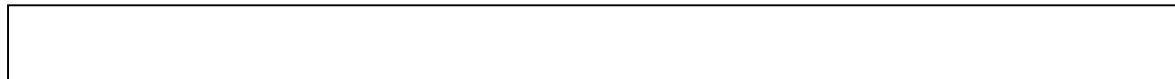
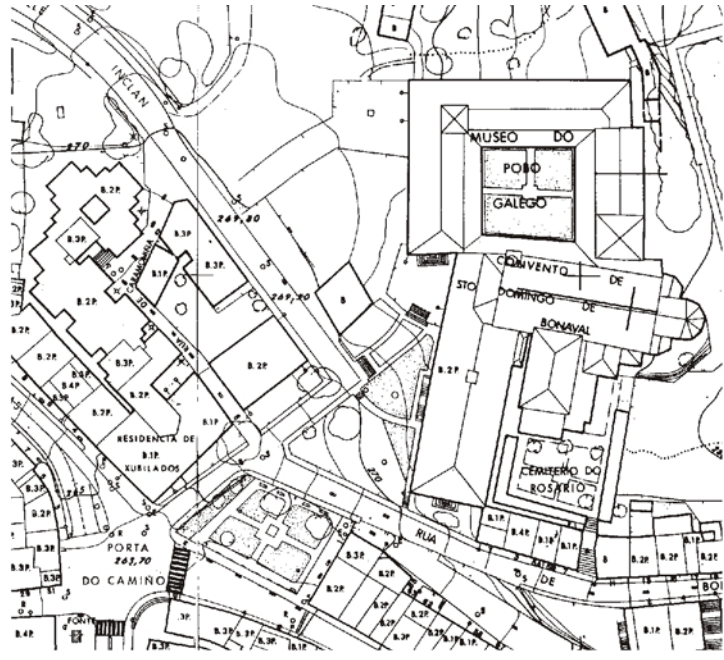
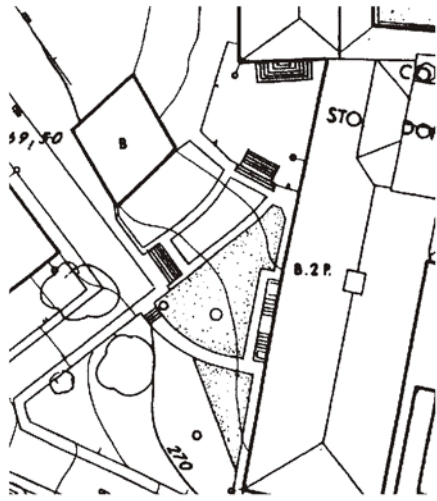
Otro conjunto de trazos muy característicos de este croquis -de gran rapidez de ejecución y características siempre repetidas- es el que debe de describir el paño interior del pórtico: la línea superior es siempre igual y son las aberturas de las oficinas y la inferior las que deben describir la rampa y sus incidencias.

5.3.3 EL TRAZADO EN PLANTA

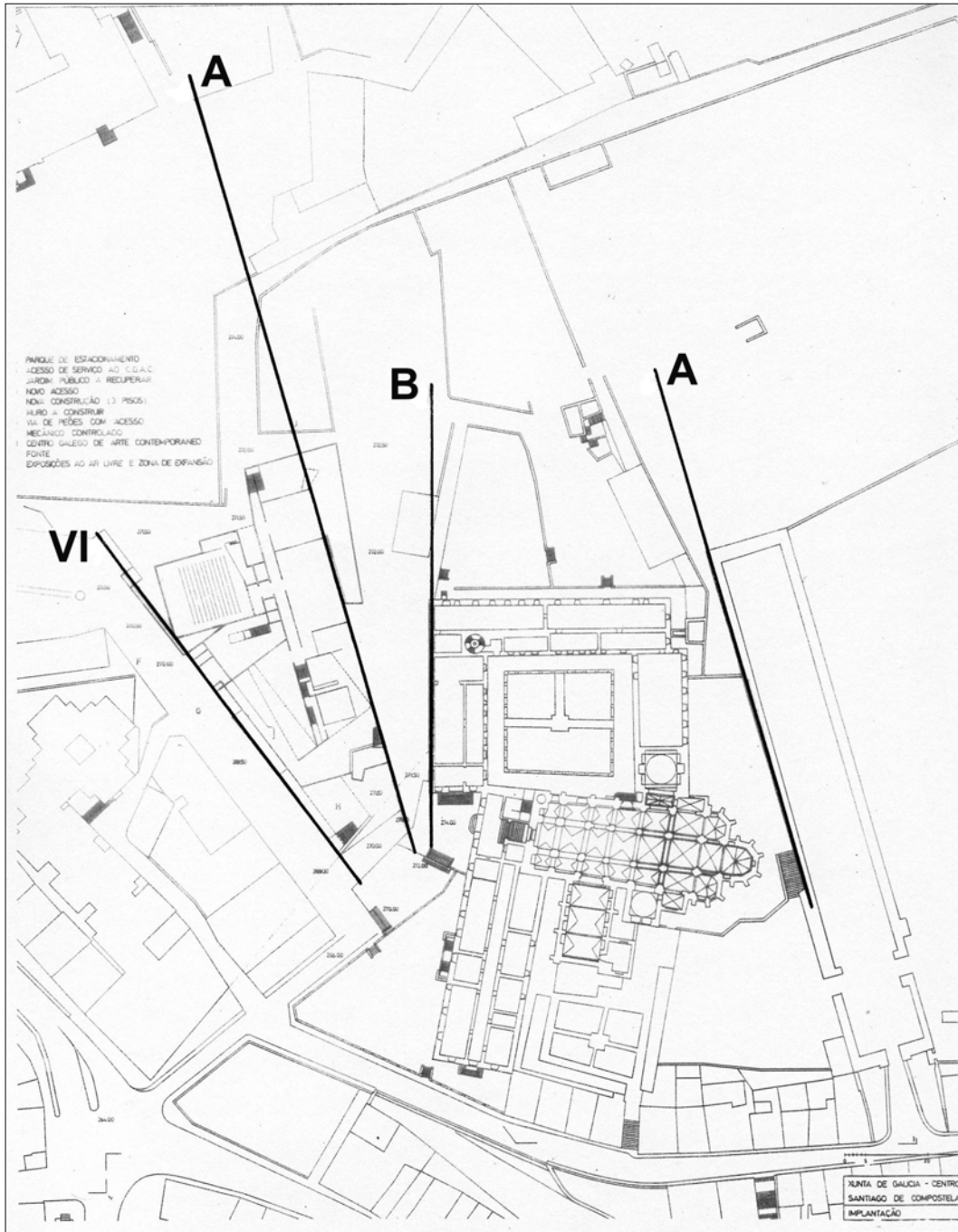
Las reflexiones espaciales de Siza se guían –de manera general- por los trazados geométricos en planta que luego se matizan y se precisan con las indicaciones de los croquis a mano alzada.

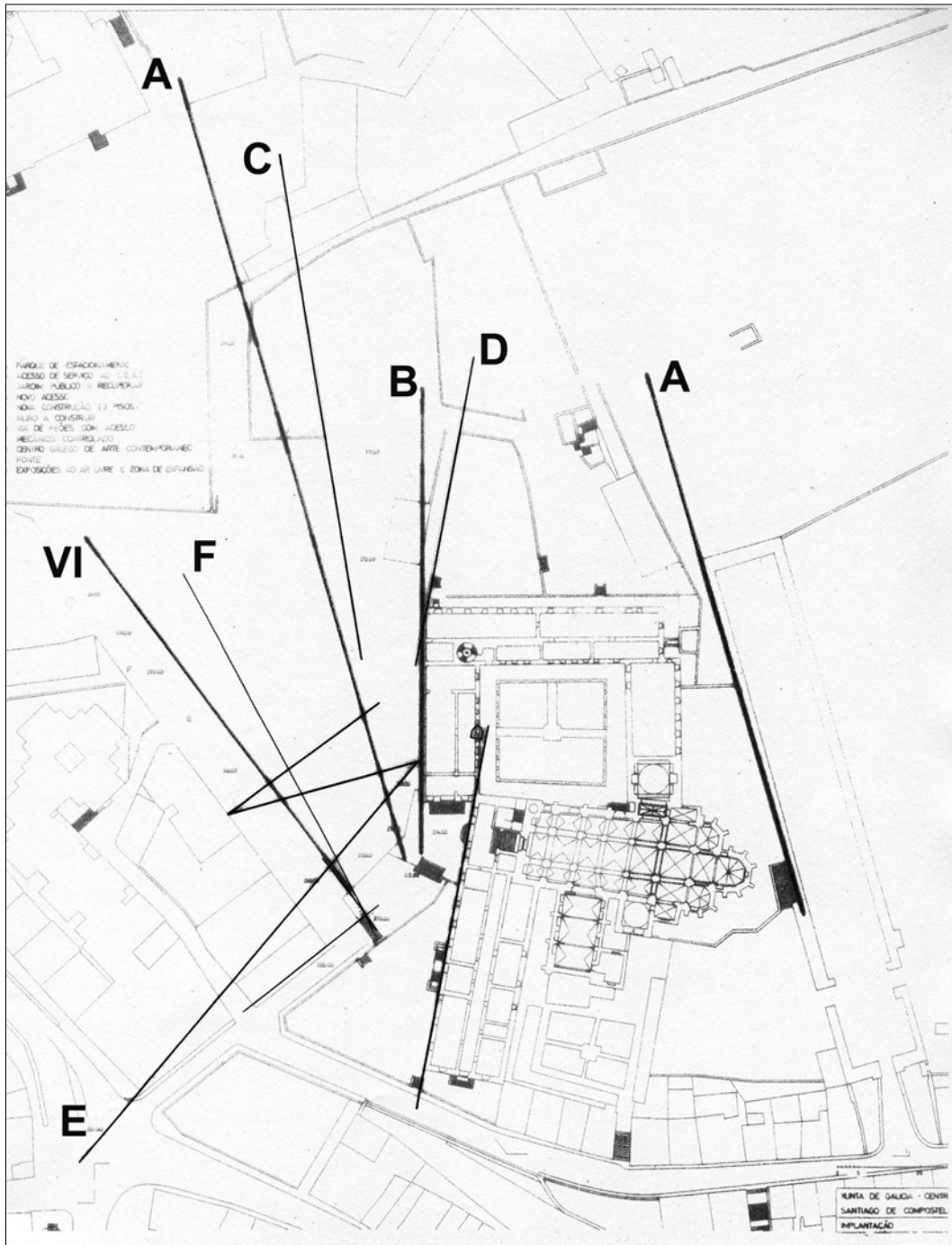
En este caso, se incorporan desde el comienzo como límite de la implantación, dos líneas del entorno (Fig. 5.36): la fachada Oeste de Bonaval (B) y la alineación de la rúa Valle-Inclán (VI); en medio de ellas oscila una tercera cuya dirección se aproxima a la de la bisectriz de las dos anteriores y cuya posición definitiva debe decidir cual es el ámbito de ocupación en planta del Museo y el tamaño de la estratégica abertura de acceso al parque y de separación entre las dos fábricas, convento y Museo. Esta tercera línea adopta, finalmente, la dirección de un elemento lejano pero muy impactante en el plano, la del -muy alargado- cementerio viejo de Bonaval (A). Ya hemos explicado en otro momento que consideramos esta decisión consecuencia de una oportunidad encontrada en el plano, es decir, en el tablero de dibujo, aunque no tenga unas consecuencias visuales en la aproximación real al escenario del conjunto, ya que en ningún momento se da la percepción simultánea de los dos edificios. Como ocurre con el uso de trazados –y, en general, de construcciones lineales para elaboraciones de Arquitectura- los hallazgos nunca son casuales, cuando se ha venido actuando con rigor geométrico. Este rigor es más el del cordel de obra que el de la escuadra y el cartabón, porque estas construcciones son sólo un instrumento al que los grosores de las líneas, los tamaños de los elementos constructivos y características de los materiales, proporcionan las correcciones finales pertinentes, para que lleguen a ser un edificio. Una vez adoptada esta dirección (A), clave para toda la composición, comienza otra búsqueda (dirección E) que inicialmente está totalmente desvinculada de la primera. Si aquella definía áreas de ocupación indispensables para la organización de programas, ésta concretará formas arquitectónicas, definitivas, en el punto de mayor riesgo para la composición de conjunto. En esta segunda construcción (Fig. 5.37 A) se organiza el escenario del doble acceso al convento y al Museo, marcándolo con gestos que vienen desde a Porta do Camiño. Se prolonga la alineación de la primera edificación de la calle (E) hasta tocar en la fachada Oeste de Bonaval, ignorando la posición del edificio intermedio y paralela y retirada de la pequeña edificación que ha de desaparecer ³⁹ (figura 5.37) y que anteriormente ya había aceptado este mismo criterio en su diseño de planta. Desde el punto de contacto con la fachada Oeste se traza una perpendicular a la mencionada línea límite de ocupación del Museo (A) que se prolongará hasta tocar la alineación izquierda

³⁹ Un pequeño edificio institucional “la gota de leche” que se proyecta retirado del acceso al monasterio y con una planta romboidal.



ubiendo) de la rúa Valle-Inclán, la alineación derecha es la fachada del Museo. Estas direcciones (E, E1 y E2) proporcionan los trazados de base para construir la doble fachada del nuevo Museo que propongga el diálogo entre los dos edificios. Entre la fachada iniciada por Domingo de Andrade en 1695 y la respetuosa y medida propuesta de Siza trescientos años después.





Los dos planos que se encuentran formando ángulo agudo en el diseño de las entradas del convento y la iglesia de Bonaval, tienen una lectura y una reinterpretación -fragmentada y tensa- en el proyecto del nuevo Museo; son -en la propuesta de Siza- dos planos distintos que no llegan a tocarse (sí lo hacen, en la “geometría”, en un punto de la fachada Oeste de Bonaval) y que dejan en una posición intermedia, entre estos dos planos, a la proyectada por Andrade, la del convento. El nuevo conjunto está ligeramente retirado del escenario de llegada. En altura, la situación se corresponde con la de la planta, el edificio que se proyecta tiene un remate de cornisa que es una arista regular y horizontal, situada una planta por debajo (aproximadamente) de la del conjunto del convento. Este movimiento entre los dos planos del nuevo edificio permite organizar un atrio cubierto detrás del más adelantado de ellos y prolongarlo con una cavidad que protege la rampa y monumentaliza la entrada a lo largo de la rúa Valle-Inclán. El paño de piedra liso sobre perfiles de acero, como zócalo, que se presenta adelantado se ornamenta circunstancialmente con banderolas que anuncian las actividades del nuevo Museo y a veces con excesivas instalaciones realizadas por artistas contemporáneos que necesariamente recordarán la proliferación de escudos de Monroy y la casa de Altamira con que llena Domingo de Andrade la portada del convento, con intenciones muy semejantes a las de nuestros días. En los finales del siglo XX no es excesivo aceptar e incluso proponer una Arquitectura en la que el uso complete el diseño y termine de dar forma a los edificios. Para terminar con este episodio compositivo en planta hay que añadir una nueva dirección que surge de trazar la perpendicular a la alineación Norte de la rúa Valle-Inclán (E2) desde el punto de la alineación Sur anteriormente obtenido (al prolongar la línea que define el plano más retirado de los dos de fachada (E1) y que viene de la fachada Oeste de Bonaval), esta nueva alineación señala un muro prolongado por un mostrador en el interior del edificio nada más traspasar la puerta de entrada y que será utilizada para la sorprendente operación (de la que ya hemos hablado) de separar el acceso al vestíbulo de museo y salas, del de la zona de publicaciones y servicios (bar, aseos, etc.).

Hay una operación de trazado en planta de menor envergadura, pero muy significativa de la manera de trabajar de Siza, se trata de la elaboración de un volumen saliente con una ventana sobre el testero-fachada más retirado (E1) de los dos antes mencionados, que se abre en el interior sobre la doble altura del acceso a los servicios. Para su dibujo se utilizan las dos direcciones de las fachadas de Bonaval que dan al Oeste (B, fachada Oeste del convento y D, línea límite del parque y cuerpo Sur de Bonaval, fig. 5.38). De esta manera se instalan esas direcciones tan significativas del entorno en el nuevo edificio. Pero esta operación se hace sobre

un elemento menor, casi un mueble, ligeramente retirado del primer plano de percepción del edificio, de manera que no están directamente confrontadas a sus paralelas de las fachadas del convento. La singularidad de este elemento se nutre de esta oposición en relación con las direcciones más próximas, que son los planos que conforman las de la fachada del nuevo Museo. Es además un complicado volumen que comparte ambiguamente el interior y el exterior del edificio y se presenta en el atrio de la portada principal buscando ser el símbolo de la reconciliación de ambos.

Después de las construcciones anteriormente descritas, los elementos fundamentales del proyecto han quedado fijados definitivamente: la posición de los dos grandes volúmenes contenedores y la composición de la compleja fachada de los dos testeros que miran a la vieja entrada del convento. Los pasos siguientes, desde el punto de vista de los trazados, son ya secundarios e implican pequeños detalles del acabado: tabiquería, muebles, despiece de pavimentos, bordes de dobles alturas, líneas en el falso techo, muretes de cierre, etc., algunos de los cuales serán analizados a continuación.

La dirección de la fachada Oeste de Bonaval (B) va a servir, también, para introducir un ligero movimiento que marcará el final del mostrador en el vestíbulo de exposiciones.

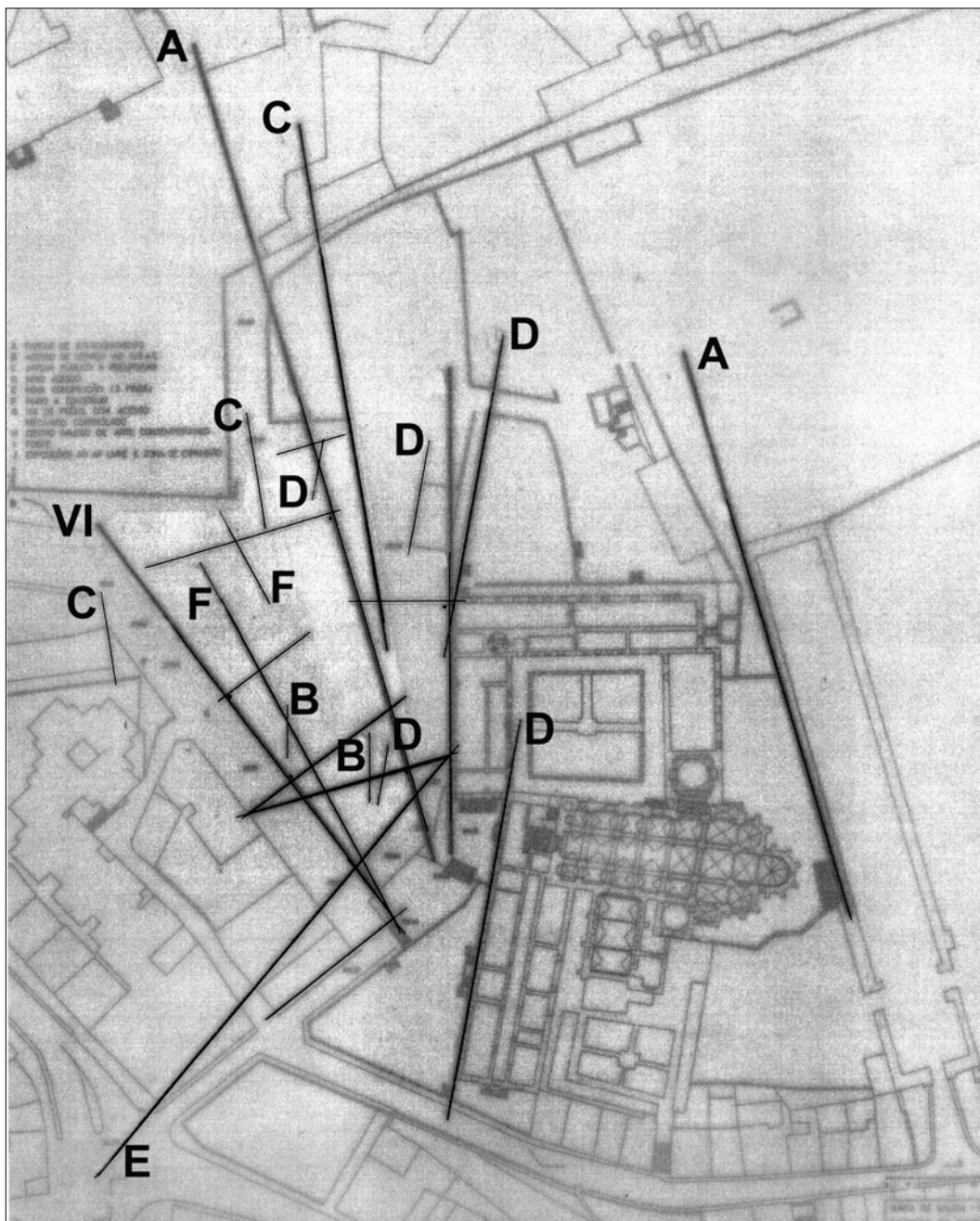
Otra dirección secundaria es la que adoptan las construcciones de baja altura que albergan las instalaciones del nuevo Museo, en la parte posterior del mismo, entre el parque y el callejón de Caramoniña con entrada desde este. La dirección que se toma (C) es literalmente el resto de una duda. Una dirección intermedia (entre A y B) para una construcción de baja altura en el fondo de la perspectiva que deja el significativa hueco entre los dos edificios. Fondo que se completa en su parte alta con las lareiras de las celdas del convento de Santa Clara.

Esta dirección también tiene una sutil y lejana relación (no perceptible si no es en el plano) con la alineación final (coincide con el testero, C, es decir es perpendicular a ella) del edificio que dibuja Siza para cerrar la Horta de San Roque por el Sur⁴⁰. La esquina de este testero en su último tramo se conforma contando también con la dirección de las paredes del Salón de Actos (perpendiculares a la fachada Este (A) del nuevo Museo).

La fachada del conjunto Sur de Bonaval (al Sur de la iglesia) que da hacia el acceso es otra de las direcciones con un uso marginal (D). Ya hemos mencionado su participación en la elaboración del lucernario del testero de fachada. Coincide además con la línea que siguen algunos muros de la entrada del parque y la de un patio del ala de instalaciones.

⁴⁰ El edificio finalmente construido en ese lugar es muy distinto de lo propuesto por Siza y se sitúa en el centro de la parte baja de la horta de San Roque.

Por otro lado una última y casi marginal dirección (F) nos da la posición de una visible arista del falso techo del Vestíbulo de la Sala de Exposiciones. Esta arista va desde la entrada al acceso del Salón de Actos, tocando en una posición intermedia con el muro (E2) que separa la entrada del vestíbulo de las Salas de Exposiciones. Esta línea tiene además su origen en el punto donde la fachada interior bajo el pórtico de la rúa Valle-Inclán toca en el paño avanzado que mira hacia la entrada del viejo convento. Esta misma dirección define la pared del fondo del Salón de Actos. Como conclusión de las operaciones de trazados en planta (Fig. 5.38) realizadas aquí por el arquitecto hay que señalar como característica más acusada la discontinuidad de la construcción geométrica, que no implica de manera total al proyecto y que permite su utilización en función de objetivos parciales del proceso.



[Empty box for caption]

5.4 LOS MATERIALES

Durante la primera época de la vida profesional de Siza los materiales elegidos y su puesta en obra configuraban en lo fundamental su arquitectura. Posteriormente y en una lenta evolución⁴¹ su trabajo va buscando formas más sencillas y una aproximación a imágenes más abstractas en las que, lógicamente, la importancia de los materiales y de los detalles en la definición de la arquitectura disminuye. Pero al mismo tiempo la complejidad compositiva de la planta aumenta con el uso, a veces total, de los trazados (como es el caso del proyecto del banco de Oliveira de Azemeis). En este caso –en Bonaval- estamos ante una situación intermedia y equilibrada en la que podemos señalar –entre otras- dos situaciones de interés en relación con los materiales y la manera de emplearlos: una es la estructura del gran pórtico de la rampa y la otra el recubrimiento de piedra de la fachada.

En el momento de iniciar el proyecto del nuevo museo para Santiago, la práctica constructiva del estudio de Siza se centra en la realización, entre otras cosas, del proyecto de ejecución y la obra de la Escuela de Arquitectura de Oporto, que es, por otro lado, una referencia próxima y accesible debido a su proximidad geográfica y su largo período de ejecución. En lo fundamental, las resoluciones constructivas del Museo de Bonaval responderán a los criterios mantenidos en el proyecto de Oporto, en lo que se refiere a la estructura del edificio y a la del gran dintel de la rampa. Con respecto a este último elemento -que es el que ahora nos interesa- se puede comprobar que en el proyecto se utilizan muros pantalla de hormigón armado de forma continua de modo que en él se recortan todos los incidentes de la fachada: ventanas, aleros, salientes, viseras, etc., con un acabado liso en el que sólo se señala la tabla del encofrado, es una pared-estructura para ser terminada con un revoco y una pintura blanca lisa. Un tipo de construcción que en la Escuela de Arquitectura de Oporto resulta especialmente adecuado a las formas y medidas de los pequeños pabellones y sus detalles volumétricos. La estructura toma así el aspecto de un edificio acabado con todos sus huecos, el aire riguroso y el color austero del hormigón armado.

En Bonaval las dimensiones de algunas luces y algunos paños, como el que nos ocupa, obliga a hacer un cambio en esta coherente estructura e introducir cerchas de acero intercaladas en los paños de hormigón armado. La aparente contradicción se resuelve al revestir todo el edificio con un aplacado pétreo. Esta discontinuidad de los materiales de la estructura oculta no cambia el

⁴¹ Ver capítulo 4.1.1.- EL BANCO DE OLIVEIRA DE AZEMEIS EN EL CONJUNTO DE LA OBRA DE ÁLVARO SIZA.

resultado final y su representación visible en las formas del edificio vendrá dada por el perfil de acero que sostiene el paño de fachada del testero en el aire. Es la manera de exhibir y resolver la contradicción entre la cercha metálica y el recubrimiento del edificio con fachada ventilada de material pétreo.

La segunda cuestión, y muy próxima a la primera, es la necesidad de recubrir el enorme volumen de todo el edificio con piedra. En el pensamiento arquitectónico de Siza en esta época, predominan los volúmenes limpios y formas abstractas y con ellos se ejercita en resolver los escenarios que los proyectos le traen. El problema de los materiales y texturas es secundario, y se hará -como resulta evidente en el edificio terminado- de modo que el recubrimiento se extienda por toda la superficie sin ninguna irregularidad, ni siquiera las que puedan ser características de la aplicación constructiva. De esta manera quedan intactos los sencillos volúmenes del proyecto. La primera intención del arquitecto fue, según parece, que esta envolvente se realizara en un material poco texturado y de total neutralidad cromática, una piedra blanca lisa, un mármol, al complicarse económicamente esta solución y abandonarse por diversos motivos la envolvente continua de hormigón armado. La solución definitiva adoptada consiste en tomar para el revestimiento una piedra: el granito, con los colores y texturas muy próximos a los de la ciudad de Santiago de Compostela. Esta decisión significa aproximar de manera muy directa la nueva fábrica al entorno, sacrificando los componentes tectónicos que procederían de una mas directa expresión de los procedimientos constructivos heterogéneos que finalmente aparecen en la obra. Siza no muestra interés por esta manera de conducir el proyecto.

5.5 CONCLUSIONES PARCIALES

Bonaval es la primera obra de Siza en Santiago⁴² -y en España- y corresponde ya con un período de reconocimiento internacional de la obra del arquitecto y con un notable aumento de la actividad de su estudio. Antes, sólo la temprana invitación al IBA (1976-79) de Berlín había perturbado la tranquila actividad constructiva en su entorno local de Oporto; hay muchas invitaciones, concursos y proyectos, pero pocas realizaciones fuera de Portugal. En el año 1988 se producen también los encargos de La Haya y el de la reconstrucción del Chiado de Lisboa,

⁴² A finales del año 1997 dan comienzo las obras de la nueva Facultad de Periodismo en el Burgo das Nacións, Campus Norte de la Universidad de Santiago de Compostela. El Burgo das Nacións se ordena de manera cerrada y compacta por Felipe Peña en 1984 y en ella se inscriben los proyectos posteriores de F. Peña (residencia de estudiantes), A. Nogueiro (residencia de estudiantes y Facultad de Filología) y Siza (Facultad de Periodismo), hay otro anteproyecto realizado también para el entorno de Bonaval, la Fundación Granel, que se ubica en las cotas más altas del parque en contacto con los altos de la Almaciga.

que significa el definitivo reconocimiento por parte del gobierno de su país. Todas estas circunstancias producen un necesario cambio de ritmo de trabajo en el estudio del arquitecto y tiene unas consecuencias en las prácticas cotidianas de dibujo y en la manera de enfocar los proyectos. Siza resuelve este cambio de tamaño de los encargos, de los entornos, de las técnicas, y de los materiales recuperando de su patrimonio intelectual⁴³ el repertorio plástico que se esboza en sus primeras obras muy mediatizado –en aquel momento- por los recursos constructivos de los artesanos locales y por las limitaciones económicas. Aunque muchas de estas dimensiones disciplinares se pierden necesariamente en sus obras últimas, se abren paso en ellas, en cambio, unas importantes y recuperadas magnitudes formales, escultóricas y escenográficas, que le permiten actuar a través de volúmenes e iconos que va elaborando para cada momento y cada lugar. En Bonaval, estos recursos se despliegan de manera magistral. En el proceso de proyecto que hemos descrito, se pueden seguir a través de los elocuentes y abundantes dibujos del arquitecto las dudas y vacilaciones, cuando instala piezas o toma referencias de los alrededores, y como a través de ellas se va abriendo paso la forma del edificio. El proyecto de Bonaval nos puede servir como ejemplo de la actitud del arquitecto ante el reto de las formas del viejo convento; el tema central es la elaboración de la réplica a su entrada en ángulo. En este gesto se implican conceptos que desplazan y amplían los márgenes existentes en los debates sobre integración ambiental, contextualismo, etc. Los nuevos volúmenes y planos que definen la entrada son organizados y compuestos para conseguir una escena muy matizada y sutilmente jerarquizada con respecto a la del conjunto conventual en una operación en la que podemos decir que se resume toda la arquitectura de Siza. El resultado se puede explicar como la calculada convergencia hacia un espacio común de lo viejo y lo nuevo, el pasado y el presente, con la incorporación de los nuevos usos y la transformación de los existentes (Bonaval se convirtió en museo hace ya unos años) para construir un nuevo “espacio social” un lugar de la cultura del país que incluye todos los del entorno y que se “materializa” en el vacío concurrente entre las dos fachadas⁴⁴. Las formas se desenvuelven ajenas a toda retórica, lejos de cualquier expresividad que no proceda de la lectura estricta del entorno y el ambiente. Se configura todo con volúmenes austeros, se evita la exhibición de los procedimientos constructivos, estructuras, materiales sofisticados, etc., se evita, también, la presencia de formas concretas (iconos, figuras,

⁴³ ...“ superpone su propia sintaxis expresiva , donde el hecho artístico prevalece, sobre el repertorio codificado del racionalismo”, ”Arquitectura” nº 271- 272, Marzo- Junio 1988, Madrid.

pág. 172 “Entrevista, Álvaro Siza” entrevista realizada por Sara de la Mata y Fernando Porras

⁴⁴ Se atribuye a Lao Tse una definición de Arquitectura como lo que queda en medio de los edificios. También sobre este tema “Lo que está en el aire” conferencia de Juan Navarro Baldeweg en Fonseca organizado por la Facultad de Historia de la Universidad de Santiago de Compostela.

símbolos), que singularicen inoportunamente la obra o partes de ella. Sí se observan en cambio pequeños gestos –sutiles y discretos- vinculados a las prácticas y experiencias del arquitecto en proyectos anteriores.

Estas formas estrictas para el lugar se resuelven constructivamente con una obra estructural que se recubre totalmente, vertical y horizontalmente, de una lámina de piedra, una fachada ventilada, que excluye toda aportación de los matices de los diferentes materiales y oficios de las labores edificatorias al significado de la obra. En el interior estas mismas incidencias estructurales, o las procedentes de las instalaciones, huecos, etc., se recubren de placas de escayola y de mármol blanco enrasados en los zócalos, que conforman una envolvente que produce un ambiente de búsqueda indiferencia con las incidencias del proceso constructivo.

Es un camino hacia la abstracción a partir de la literalidad constructiva inicial, después de un disciplinado comienzo de racionalidad arquitectónica y de rigor disciplinar tradicional, aprendizaje indispensable en este oficio.

Álvaro Siza despliega, ahora ya mas abiertamente, aspiraciones compositivas que se esbozan en sus primeros proyectos –y que están en sus primeras aficiones: escultura pintura-, expresadas inicialmente en los desarrollos en el plano desde el que se organiza de manera progresiva y precisa la ocupación del espacio. En esta elaboración el pensamiento arquitectónico se sigue centrando en las imágenes que los dibujos de planta van provocando y que se despliegan –se expanden- en los rápidos y precisos esbozos de los cuadernos de croquis.

Ha disminuido la importancia en este momento del proceso de la elaboración constructiva, esta viene después, con la forma del edificio ya casi decidida. Siza, ahora, puede llevar hasta el final, con los excepcionales medios constructivos de que se dispone, sus ideas sobre cómo ocupar un escenario urbano lleno de preexistencias.

Siza en este proyecto fuerza al máximo algunas de las condiciones que definen la figuración del edificio en un intento, por un lado, de una mayor abstracción, que es una de las constantes permanentes de su obra, y por otro de establecer unas nuevas, y propias, figuraciones. Para ello después de asegurarse una conceptualmente sólida implantación en el lugar como dato inicial y casi definitivo en los significados del edificio; fuerza las condiciones que le dan a la arquitectura su “esencial antropomorfismo”⁴⁵ interviniendo eficazmente en los parámetros que confieren al

⁴⁵ “La estabilidad formal en la arquitectura contemporánea”, Juan Antonio Cortés, edit. Universidad de Valladolid, Valladolid, 1990. En esta publicación se hacen unas interesantes consideraciones sobre las características formales de la arquitectura contemporánea en relación con la cuestión del papel y valor de la figuración en los significados de la Arquitectura y la aplicación de estos conceptos en otras artes.

edificio significados del mundo de la abstracción, como puede ser la disposición sutil de líneas no ortogonales entre las definitorias de forma y la adopción de huecos de proporciones marcadamente horizontales, que desbaratan las referencias antropomórficas. Estas referencias son, en algún punto, expuestas con gran énfasis, como en la puerta de entrada, que se señala irónicamente al desdoblarse en una hoja de piedra.

La obligada comparación de las maneras de trabajar del estudio de Álvaro Siza en la época del proyecto y la obra de Bonaval con aquélla en la que se proyecta y construye el Banco de Oliveira de Azemeis, nos hace ver -en primer lugar- una diferencia en cuanto a la implicación del dibujo de los trazados lineales en planta en todo el proceso. En el primer proyecto los trazados implican prácticamente la totalidad de la forma en planta y ello de manera continua mientras en el segundo son aparecen algunas líneas de referencia fundamentales que ayudarán a situar los grandes contenedores prismáticos y otras de menor importancia que situaran elementos menores y de mobiliario, con muy pocas mas elaboraciones de sus espacios. Por otro lado, y recíprocamente, se da una mayor abundancia de croquis a mano alzada en los últimos procesos de proyecto del arquitecto de Oporto⁴⁶, mientras que en los primeros estos dibujos son muy contados, y conocidos y publicados apenas dos o tres (lo que permite suponer también una pérdida de algunos de los croquis al ser menos valorados para el trabajo de estudio que los dibujos lineales⁴⁷). Por otro lado, en el dibujo de los planos de obra de Bonaval surge otra novedad, la utilización generalizada del dibujo de ordenador redibujando las decisiones del arquitecto tanto de los croquis como de las instrucciones verbales. De esta manera este instrumento de trabajo pasa a contribuir a la meticulosidad de los planos y de los proyectos de ejecución de Alvaro Siza.

⁴⁶ Recogidos y comentados en "Esquissos de Viagem/ Travel Sketches", edit.: Documentos de Arquitectura 1, Oporto, 1994, serie dirigida por: E. Souto Moura, A. Portugal, M. M. Reis, J. P. dos Santos. En el libro se incluyen artículos de Kenneth Frampton, Fernando Távora, J. P. Rayon, y Álvaro Siza.

⁴⁷ Los dibujos de croquis de Siza empiezan a recogerse en cuadernos y ordenarse mucho más tarde en la época del proyecto de Évora.

6.- CONCLUSIONES Y EPILOGO

En el comienzo de este trabajo se daba por supuesto que el uso del dibujo estaba muy unido al método de proyecto y este era un proceso lógico, preferentemente lineal, fácil de seguir en las labores –intensas, intuitivas, fugaces- de un arquitecto disponiendo de dibujos y notas de todo este tiempo intermedio. Además, estaba la obra de Siza y el gran interés que tiene en su conjunto. Especialmente sugerente resultaba una pieza temprana de dibujo meticuloso: el Banco de Oliveira de Azemeis. Y otra, que se proyecta y construye unos años después, en un entorno que nos es próximo y conocido; los trabajos del arquitecto resultan cercanos por las informaciones de los primeros pasos del proyecto que tenemos ocasión de conocer, es el Museo junto al convento de San Domingos de Bonaval en Santiago de Compostela. De los dos proyectos hay, además, abundantes documentos publicados. Después, la obra de Siza ha seguido creciendo -en lugares distantes y diversos- enriqueciendo aquellos primeros planteamientos: diluyendo contextos, inventando iconos, distendiendo programas, proponiendo siempre formas arquitectónicas que son un estímulo para el mundo del proyecto.

El aprendizaje, para el individuo que hace esa lectura –para el que mira- es siempre posible. El dibujo que se hace con la mano para explicar algo es siempre útil, el proceso a través del cual un arquitecto llega a una forma final construida, es inabarcable.

Solo el recorrido por estos materiales de ese tiempo intermedio –el de la gestación- de estos dos proyectos es ya una tarea útil, aleccionadora, poco practicada por los que desean seguir aprendiendo arquitectura. Se mitifica el resultado final y, en esta operación, se oculta el proceso, la génesis, para crear la expectativa del misterio de lo que procede de zonas del pensamiento y de la creación inaccesibles. El proceso puede no ser racionalizable, pero es comprensible si se llega a acceder a él, a su interior, a alguno de sus rasgos esenciales. Esta ha sido la tarea de todo lo aquí escrito: presentar ordenadamente algunos de estos rasgos.

La mitificación del objeto final consigue distanciar al usuario que busca el sentido de las cosas y alejarle de las sustanciosas informaciones e indagaciones que vienen del proceso, lo mismo ocurre con la –muy frecuente- crítica hagiográfica. La irrupción de la pieza terminada, sólida y por ello de apariencia indiscutible, en el caso de las arquitecturas, oculta deliberadamente la sucesión de situaciones y confluencia de circunstancias en cada una de las cuales el diseñador se debate consigo mismo y, a continuación, actúa

coherentemente según es observable y casi demostrable. Y esto es así de la misma manera que no es aceptable la ausencia de intenciones formales y la azarosa combinatoria que esta detrás de la producción comercial de edificios. Conocimientos organizados, pero también, actitudes, voluntades y estrategias personales de los creadores concurren en este largo proceso. Es la confianza en este recorrido y su descripción, en los casos de resultados conocidos y estimulantes, lo que debe llegar a las escuelas. No otra debe de ser la intención final de un trabajo de las características del que ahora terminamos.

*

CIUDAD Y ARQUITECTURA

Como ya se ha dicho en algún momento, hay un largo y discontinuo periodo de elaboración de este trabajo y en estas condiciones son muchas las circunstancias y las personas que lo han influenciado en sentido muy diverso con sugerencias, informaciones, opiniones, etc. y de manera notable, lo ha marcado, la evolución de la arquitectura construida en los últimos años. A ello podemos añadir la producción historiográfica, teórica y crítica más reciente. Este panorama está también compuesto de otras obras construidas, y abundantes planteamientos escritos de todo tipo (novelas, ensayos, artículos, noticias, etc.) que están presentes en el paisaje cotidiano y nos afectan. Todo se encuentra ya en las redes de información habituales –el problema ahora es discernir dentro de esa maraña- y aportan al paisaje profesional una variedad pero también una perplejidad sin precedentes que se percibe en las posiciones de diseñadores y pensadores sobre arquitectura. Pero en otros terrenos: de las ciencias, de las artes o de la reflexión filosófica general, tampoco hay referentes únicos y universalmente aceptados.

No solo la arquitectura dispone todos los días de nuevos materiales y tratamientos de los antiguos mucho más eficaces, sino que además, la información se ha convertido en instantánea para todos los temas y en todos los lugares y este es el paradigma reconocido de este tiempo en el que pretendemos terminar este trabajo. Esta vertiginosa situación con respecto a la información afecta radicalmente las –tan necesarias para la tarea de construir- culturas arquitectónicas individuales. Si en el saber anterior solo se “creía (aprendía) lo que se veía” y de ahí, una práctica del viaje, del taller de proyecto, la obra y del manejo de lo próximo y lo autóctono, hoy esta actitud ha cambiado y cualquier forma construida de

cualquier parte del mundo puede pertenecernos y las nuestras propias consiguen ser creadas, manipuladas y difundidas en un mundo de redes de información. El viaje, de la misma manera, es virtual -casi siempre- y tiene dimensiones planetarias.

METODO Y PROYECTO

En estas condiciones, la primera conclusión debe dejar constancia de una actitud vacilante entre los profesionales ante la variedad del panorama al que se ha llegado. A comienzo de los años setenta, la nostalgia de un “método”, ocupaba aun las mentes de los arquitectos, es la última secuela del apasionamiento alrededor de la teoría y de admiración por la ciencia en que vive el medio siglo anterior. El momento culminante es la aparición de teorías (el estructuralismo, entre otras) que parecían proporcionar bases científicas a todo (primero, a las disciplinas “mas necesitadas”: las ciencias sociales y las artes). Se trataba de encontrar –también para la arquitectura- y, ya entonces, sino el método, al menos algunos de sus atributos. Esta preocupación ha permanecido -aunque a veces con muestras de desaliento-, y a través de ella se mantiene un ineludible pensamiento arquitectónico que busca desvelar en los finales del Siglo XX determinados enigmas establecidos en ese siglo y que han persistido en algunas historias que los nos siguen proponiendo, como una necesaria componente de la disciplina. El primero de ellos: el carácter científico del proceso de creación artística; las esperanzas las habían generado los avances de la lingüística y luego la semiótica, que se intentaban aplicar en el ocaso del “racionalismo arquitectónico”. Y otro mito, aun mas bello: la posibilidad de que las nuevas formas y los nuevos materiales facilitaran una ciudad para la vida en común y vivienda para todos. Una aspiración social que coincidía históricamente con las posibilidades urbanísticas y técnicas de llevarla a cabo. Una herencia necesaria pero no suficiente.

No solo no se han realizado ninguna de estas aspiraciones, sino que la arquitectura superada la última de las crisis (todas ellas denominadas postmodernas) se adentra sin reparos en mundos sin límites, donde conviven, desde la mas pura referencia escultórica hasta la mas sencilla de las edificaciones tradicionales de abrigo (autoconstrucción), pasando por la interminable serie de situaciones en las que el edificio es la seña de identidad de alguna marca (su logotipo, con frecuencia), conscientes además de que su

presencia fundamental, no es el territorio sino los soportes digitalizados que lo llevan por las redes, publicaciones periódicas, televisiones, etc.; todo el entorno es hoy arquitectura y esta no renuncia nunca a participar activamente en las situaciones que contribuyan a construir los escenarios por los que transita el hombre. En esta ambición la arquitectura aprovecha con entusiasmo los “materiales” que los últimos tiempos han aportado a la vida cotidiana: lo visual, lo efímero, lo virtual, los parpadeos de las informaciones dirigidas, lo discontinuo, lo móvil, lo aleatorio, etc. La arquitectura ha aceptado el reto del mundo que viene pero su tarea es mas amplia que la que se muestra con mas frecuencia en los medios del espectáculo y la representación, su tarea es -también y aun- la vivienda y la ciudad del hombre.

La confianza en un despliegue teórico de su actividad en forma de proceso lógico con inmediatos efectos prácticos, que solo la arquitectura -de entre las artes plásticas- había conseguido construir (históricamente con los manuales y los ordenes clásicos), y perfeccionar -con dudas y vacilaciones- a lo largo del Siglo XX acumulando argumentos como pueden ser: los análisis cada vez mas precisos de los programas, contextos mejor estudiados y documentados, lecturas históricas mas elocuentes, deseos sociales mas democráticamente formulados, estrategias políticas coherentes, mayores exigencias conceptuales de tectónicas claras, técnicas constructivas mas depuradas y avanzadas, etc., todo ello, esmeradamente dispuesto para poder resolver alguno de los múltiples problemas reales de los hombres (aunque, bien es cierto, que sin llegar nunca a constituirse en un sistema total, ni establecerse un pensamiento arquitectónico único), -todo ello, decimos- pasa a segundo plano ante el brillo político y social de espectaculares y calculadas obras de arquitectura.

Las esperanzas reformadoras o de protagonismo de la construcción racional van perdiendo fuerza hasta llegar a la ultima década del siglo en la que la arquitectura consigue ocupar de nuevo el primer plano de la escena social, esta vez en el centro de un espectáculo generalizando, con sus renovados telones inmateriales, brillos oscilantes y reflejos efímeros, que -para asombro de los publicistas profesionales y con inesperada facilidad- ha pasado a ser colonizada de nuevo por los arquitectos (decimos de nuevo porque los cortejos barrocos y las procesiones modernista ya disponían de escenificaciones organizadas desde la arquitectura). El proceso (si esta palabra aun tiene sentido) o, el tiempo de proyecto, ha perdido interés. Reunir datos de muy diferente procedencia,

compuestos por los usos, el entorno, la historia, la memoria, que tenía por misión cargar de sentido una construcción, un sentido denso que a veces no se transmitía fácilmente, parece carecer de sentido ante la facilidad de los mensajes publicitarios superpuestos y cercanos. La propuesta técnica ha dejado de ser un dato de rigor constructivo y económico, capaz de aportar a su vez sentido al edificio. Todas las formas son posibles para la nueva ingeniería arquitectónica más dedicada al malabarismo lingüístico que a la preocupación por la construcción lógica y medida para su uso cotidiano.

CIUDAD Y CAOS, OTRA MANERA DE PENSAR

Los caminos metodológicos son ahora bien distintos, la lógica incluye nuevos campos con el uso de la estadística y el cálculo de probabilidades y, sobre todo, se enriquece con el convencimiento de que en el peculiar mundo epistemológico del proyecto estas áreas de las ciencias dan una complejidad nueva e igualmente controlable a los procesos de este tipo y pueden -y deben- contribuir a hacer aportaciones formales a la arquitectura y a la ciudad de hoy. Situar los pilares de una construcción separados según una modulación racional de los vanos proporcionada por el cálculo de estructuras supone un ahorro en materiales marginal al lado del presupuesto gastado en elementos formales que siguiendo pautas de significación y representación que propugnan, precisamente, la distorsión de la geometría racional para dar lugar a un edificio de apariencias irregulares (caóticas) en un entorno de periferia urbana heterogénea y supuestamente ordenado y en el que este “desorden” es la nueva y contemporánea identidad del edificio, más económica sin duda que la inútil exhibición de materiales suntuosos¹.

La racionalidad estructural y otros gestos compositivos (como las simetrías, que perviven en las mejores arquitecturas todo el siglo XX) proceden y se refieren de manera insistente a unas formas repetidas y moduladas (las de la arquitectura clásica) que el Movimiento Moderno usó hasta agotar definitivamente (y debemos decir, deliberadamente) porque – avanzando el siglo – cada vez tenían más dificultades para representar las aspiraciones

¹ Pensamos al redactar este párrafo en la villa dall’Ava en Boulogne de Rem Koolhaas, pequeño e ilustrador paradigma de las aspiraciones formales de hoy en las proximidades de los mejores ejemplos de villas racionalistas, como son las construidas por Le Corbusier en la periferia de París.

formales del mundo de hoy; este mundo, ha reconocido en la naturaleza, e incluso, en sus propios desarrollos urbanos unos ordenes mas complejos. La arquitecturas “racionales” que hemos venido construyendo, son solo un caso particular y muy poco frecuente, dentro de las leyes de un universo que cada vez conocemos mejor y en el que gracias a las poderosas maquinas de que disponemos, y a sistemas de pensamiento que siguen apasionados estos desarrollos, cada vez nos desenvolvemos con más comodidad.

La fenomenológica -una corriente filosófica que se empieza a fundamentar con el nacimiento del siglo XX- bien anclada en aquella primera mitad del siglo puso los cimientos de los sistemas de pensamiento (con mas frecuencia -pequeñas e útiles- teorías) que ahora mejor acompañan el desarrollo de la actividades técnicas o artísticas: la deconstrucción, las teorías del caos, la geometría de los fractales, etc. El espacio en el que desplegar estas reflexiones puede estar en una disciplina con la misma etérea consistencia -y ello es la característica de estos momentos- con la que se mueven las indagaciones arquitectónicas; esta disciplina es la hermenéutica: “nueva lengua común de la filosofía y de la cultura en general, que ha venido a sustituir al marxismo y al estructuralismo en esa función de termino esencial de referencia para el debate cultural....Sus temas: el sentido, la comprensión, el lenguaje, etc”², son palabras de Gianni Vattimo hablando de Gadamer, filosofo, pero también, poeta, dibujante, etc. Este pensador propone en oposición a los sistemas jerárquicos y ordenados, “...la idea de una conversación sin final y libre de dominio, en la que las barreras entre las disciplinas académicas sean tan permeables como los limites entre las épocas de la historia.”, y en la que“el enfrentamiento entorno a la cuestión de quien esta en contacto con la realidad y quien sigue todavía ante el velo de las apariencias..(se trasladaría a una cultura en la que)...habría luchas en las que se trataría de estimular y magnetizar la fantasía y de mover a los otros a adoptar nuestro vocabulario”³, estas ultimas son palabras de Rorty explicando como seria un mundo del pensamiento de cultura gadameriana. La cultura arquitectónica contemporánea es, también, unimaginable dentro de unas jerarquías estéticas únicas, o dentro de una situación en la que unas formas predominantes hegemonizaran su despliegue lento, variado e inexorable. Pero su disolución (su imprecisión, esta es otra de las características de las arquitecturas de hoy)

² Este parrafo lo extrae Manuel Cruz (El Pais, 11/02/00, p.44) de un articulo escrito por Gianni Vattimo en los años ochenta “Hermeneutica: nueva koiné” para describir esta disciplina y el pensamiento de uno de los filósofos que mejor la representan: Hans-Georg Gadamer.

³ “El ser que puede ser comprendido es lenguaje”, aut.: Richard Rorty, edit.: Síntesis, Madrid, 2003. Es una publicación homenaje a Gadamer, con ese mismo titulo en la que participan además, Vattimo,

como lenguaje lleva de nuevo el protagonismo a las palabras, siempre recurrente, “desde que somos una conversación”⁴.

En tiempos de Hegel el mundo debía ser explicado, en el de Marx transformado y ahora es suficiente con intentar comprenderlo. Para el arquitecto esto es indispensable ya que se propone intervenir en él, es decir, construirlo coherentemente, o dicho de otro modo: ser comprendido en él. En pocos años, en el Siglo XX, el arquitecto pasa de la actitud prometeica (herética en la reflexión de Lutero al rivalizar la obra de la naturaleza con la construida⁵) del movimiento moderno, proponiendo utopías sociales –retando, con ello, a los dioses que habían inspirado la arquitectura clásica- a ser el prototipo de hermeneuta que ante los interrogantes de los lugares y de los programas, escucha, y propone el objeto adecuado que cerrara el debate de un grupo social en ese momento y para un lugar. Nuevos actores y nuevas necesidades harán cambiar las respuestas mas adelante. La arquitectura ya no puede proponerse como definitiva, ni siquiera de larga duración. La arquitectura será el resultado de un dialogo. Pero ahora, además, en este intercambio publico y urbano con ella, como usuarios o como diseñadores, puede aportarnos algo a la indagación definitiva: quien somos⁶.

Si lo visual, lo efímero, lo virtual, los parpadeos de las informaciones interesadas, lo discontinuo, lo aleatorio, etc. son -como decíamos mas arriba- las características de los mensajes entre los que están incluidas las arquitecturas, una vez superadas, fácilmente, las complejidades técnicas, estas formas han pasado a ser un elemento mas de la vida cotidiana de las gentes creando los escenarios que suponen las nuevas catedrales (centros comerciales, centros culturales multimedia, lugares de ocio urbano y en menor medida pero con mas trascendencia: las estaciones, aeropuertos, etc.⁷, zonas de paso, intenso obligado y periódico). La relación con las grandes construcciones góticas es pertinente ya que al igual que en la Edad Media, hoy en día junto a las enormes acumulaciones de significados y recursos que propicia la arquitectura, apenas hay otra cosa que la miseria y

Habermas, Teufel y otros

⁴ Con este verso de Holderlin termina Rorty el escrito antes mencionado sobre Gadamer. En ella vemos una doble intención, terminar con los sistemas cerrados, siempre dogmáticos e intransigentes, y anunciar la vuelta a las palabras ante la imprecisión de los signos de otras características.

⁵ “El caballero de Sajonia”, aut. Juan Benet, edit.: Planeta, 1991. “El Señor de las tranformaciones” p.81.

⁶ Parafraseamos en estas ultimas lineas las conclusiones de Antonio Gomez Ramos (ABC, 12/02/00, ABC cultural, p.23) entorno a la figura de Gadamer: “su reivindicación del arte como juego, de su verdad y autonomia, del papel del receptor, siguen provocando tanta fascinación como polémica. Este lector de Paul Celan y Gottfried Benn, profundo conocedor del arte contemporáneo, nos permite aprender que solo ante una obra de arte, en dialogo con ella, sabemos de verdad quiénes somos y qué es lo que hay”.

⁷ “los no lugares” es un termino teorizado por Marc Auge.

el desorden de las construcciones periféricas e improvisadas que son la nueva identidad de las ciudades. El ruido y el lúgubre colorido (digital) del caos es el folklore común que al repetirse simultáneamente en el territorio y en las redes homogeneiza culturalmente el planeta en un mundo en el que incapaces de poder dirigir el crecimiento y ordenar el desarrollo, que son las tareas más urgentes, nos apresuramos a utilizar la gran variedad de datos a los que tenemos acceso con las poderosas máquinas de que disponemos, para poder obtener arquitecturas que insistan en la búsqueda de ese auténtico signo de los tiempos: dar forma a lo improbable y obtener lo inesperado.

ESCUELAS DE ARQUITECTURA

La enseñanza en las escuelas puede consistir en el mostrar la capacidad que tiene el arquitecto para a través de sus conocimientos crear formas que abriguen al hombre en todas las circunstancias, desde el escenario de la ceremonia colectiva hasta el abrigo de la habitación individual; esta actividad incluye desde ordenar el territorio y la ciudad hasta el diseño de los objetos que rodean la vida cotidiana. Estimular esa confianza, proporcionar los caminos para el despliegue de pensamientos de este tipo y proveer de unas técnicas sencillas que le ayuden a desarrollarlo. También, hacer entender que ese mundo no es responsabilidad exclusiva de los arquitectos sino de todos y que la línea de separación entre uso y representación, entre habitar y divulgar un mensaje es de un trazado difuso.

DIBUJO Y METODO

La tranquilidad aportada por la posibilidad de un proceso lineal no era más que una ilusión inicial y, al margen de la curiosa ejemplaridad de la obra del Banco de Oliveira de Azemeis, el proceso –posterior y más complicado- llevado a cabo en Bonaval aparece más sugerente, rico de posibilidades y útil como modelo a seguir para la enseñanza del proyecto. En ambos casos persiste el interés por los datos del entorno leídos (fotografiados y dibujados) directamente y llevados después con auténtica fruición al plano de croquis (de vegetal y lápiz). La transparencia del soporte traslada informaciones de un lugar a otro; la

intensidad de apoyo del lápiz negro (a veces de color) selecciona presencias que son –a pesar de la rapidez de su trazado- sólidas definiciones de espacios que inmediatas comprobaciones graficas posteriores harán aceptar o excluir: el proceso avanza. Con gran agilidad se llevan las formas recién obtenidas a una maqueta de cartones elementales; o al contrario, si estos espacios han surgido de esas elaboraciones volumétricas se trasladaran al papel. Solo persiste un objetivo: la presencia continua de figuras elementales por entre las cuales se desliza un camino de formas para que el diseñador avance con paso seguro en el proyecto. Ligeras maquetas de cartón junto con los rápidos croquis de perspectivas a mano alzada son la presencia figurada y análoga que sirve como comprobación inmediata de lo realizado. Esta existencia rápida e idéntica de lo imaginado, de lo propuesto, y la introducción continua en el mismo de pequeñas variantes hacen evolucionar esta forma naciente y estimulan la reflexión que la viene acompañando. Todo ello lo podemos seguir en las largas series de croquis y maquetas ligeras de Siza; esto es lo que consideramos, finalmente la técnica mas estrechamente implicada a su manera de trabajar. .

En este esquema de trabajo la presencia del entorno se hace patente con facilidad y lo es en la medida que el arquitecto lo necesite. Del programa se extraen los rasgos capaces de estimular figuras y señalar los rangos dimensionales de los espacios: datos medibles y magnitudes espaciales que retiene de manera casi inconsciente el arquitecto en su cabeza mientras manipula con sus manos cartones sobre una maqueta amplia del terreno y vegetales sucios de grafito y rotulador (bolígrafo) que se superponen a bellas y exhaustivas cartografías digitalizadas del territorio.

SIZA

La arquitectura de Siza muestra su vitalidad en los resultados de los últimos proyectos construidos; los aquí mencionados son dos hitos de esta larga historia de los que disponemos un rico material del tiempo de proyecto. Conocemos el proceso (momentos importantes del mismo) y el uso del dibujo para seguir y acompañar este itinerario de creación, antes y además, del uso de maquinas para dibujar en un momento posterior del proceso. En líneas generales este es un procedimiento común de trabajo para gran numero de arquitectos y diseñadores contemporáneos.

La descripción del proceso de proyecto, reconocemos, resulta imposible de manera completa y menos aun lineal. Si, en cambio consideramos útil el despliegue y el relato de la secuencia lógica de decisiones que hacemos en los dos casos estudiados por la cantidad de informaciones y argumentos que sustentan y afloran en el seguimiento minucioso que aquí se hace.

Seria obvio añadir ahora que Siza dispone también de una envidiable tenacidad para inclinarse sobre una cuestión de forma y no abandonarla hasta obtener un resultado satisfactorio y, en su caso, las pruebas graficas son abundantes y elocuentes. Podríamos hablar también de la cultura arquitectónica -en el sentido mas amplio de la palabra: un pais, la historia reciente, los objetos cotidianos y las figuras personales escultóricas o construibles- que posee este portugués nacido entre las figuras de barro de Barcélos y el océano sin tregua ni matices de la costa de Matosinhos.

Hay que dejar constancia, también, de lo acertado de las propuestas de Siza en entornos desconocidos, sin una historia que los impregne, contextos imprevisibles, con programas insólitos, lejos también de los compromisos, no ya sociales (casi no se plantean), sino formales con lugares y gentes que este arquitecto siempre ha asumido con dedicación generosa. Siza sigue abordando estas aproximaciones con el dibujo de croquis que nos ha sido tan útil para seguir su pensamiento hasta aquí y que, creemos, resulta ser valido, también, para trabajar en las nuevas zonas conceptuales que están en los límites entre el orden y el caos.

Aquí se han descrito dos momentos muy distintos de la obra de Siza, en Oliveira de Azemeis es la composición meticulosa hecha con bisectrices que construyen equilibrios desde el entorno para una fachada que se propone en ángulo, es una elaboración según la ortodoxia geométrica tradicional pero enriquecida por caminos insospechados para la tratadística, caminos que deslumbrarían a L. B. Alberti, a Borromini....etc.. En Bonaval: con movimientos compositivos discontinuos y un contexto amplio y disperso, se consigue incorporar a la planta propia, girando y entretejiendo, ejes y líneas del entorno, a veces distante y heterogéneo, otras próximo y comprometedor; se desplazan y ubican los volúmenes en reciprocidades retadoras y estimulantes con el escenario que rodea al edificio. No dudamos en situar este Siza en la mas directa línea de los arquitectos enraizados en la historia de la arquitectura, ahora que la historia parece haberse acabado y

que las tradiciones solo pueden venir del futuro, del vértigo de las formas temblorosas, de la inspiración oportuna de los mensajes excesivos que se acumulan a nuestro alrededor. Con Siza y sus procedimientos la innovación en términos disciplinares es permanente, no solo, cuando el lugar y el contexto próximo es favorable. Los últimos proyectos demuestran que es capaz de trabajar entornos vacíos y en contextos globales. Los pequeños y sugerentes iconos que transporta en su memoria se activan para responder a las urgentes cuestiones de un mundo que de repente parece necesitar de la arquitectura.

A Coruña, Enero 2004

I. ANEXOS TEMATICOS

I. ANEXOS TEMATICOS

1. EL DIBUJO COMO EXPRESIÓN.....	296
1.1. EL PRIMER GESTO DE COMUNICACIÓN.....	304
1.2. DIBUJO Y ESCRITURA.....	305
1.3. DIBUJO Y CONOCIMIENTO.....	312
1.4. DIBUJO Y MIRADA.....	315
2. DIBUJO Y ARQUITECTURA.....	322
2.1. HISTORIA DE LA ARQUITECTURA DIBUJADA.....	323
2.2. DIBUJO Y PROPUESTA.....	329
2.3. EL VIAJE, DIBUJO Y APRENDIZAJE DE ARQUITECTURA.	331
2.4. DIBUJO Y TÉCNICAS DIGITALES.....	345

I. ANEXOS TEMATICOS

1. EL DIBUJO COMO EXPRESION

“¿Qué es dibujar?¿cómo se llega a ello?. Es la acción de abrirse paso a través de un muro invisible de hierro, que parece encontrarse entre lo que se siente y lo que se puede. Como se debe de atravesar ese muro, porque de nada sirve golpear fuerte, hay que mirar ese muro y atravesarlo con la lima, lentamente y con paciencia....”¹.

Partimos, en este trabajo, de una confianza personal en la práctica del dibujo. Y esta confianza es la que nos lleva a no dudar al situarlo entre las formas de expresión más rápidas, inmediatas y eficaces de las que puede disponer el hombre. Solo la palabra – hablada y escrita- parece responder mejor a esas tres exigencias. La articulación de sonidos de gran precisión –palabras, organizadas en lenguas que nos remiten con fidelidad a culturas ya establecidas- por medio de las cuerdas y la cavidad bucal aprovechando el flujo del propio aire de la respiración es uno de los mecanismos mas perfeccionados del cuerpo y junto con la mano (y en menor medida otros gestos corporales) uno de los instrumentos responsables de la formalización de la mayor parte de las expresiones del hombre y de casi todas las que son de carácter intelectual y artístico. Y preferimos hablar aquí del dibujo mas inmediato, del que, como las palabras, se produce súbitamente, al hilo de la necesidad expresiva, a través de la prolongación del cuerpo que son una mano y un lápiz. La escritura supone un tiempo de reflexión añadido a la palabra e incorpora sus propias leyes formales que aumentan la precisión y solidez de esta forma expresiva acercándola más al dibujo.

La escritura y el dibujo son además complementarias entre si. Esta complementariedad procedería del carácter analógico que tienen las expresiones dibujadas, frente al código común que es necesario que se haya establecido (la lengua, que significa toda una cultura) en las representaciones mediante las palabras y la escritura.

El material mas elemental de los recuerdos y de las experiencias (y de los sueños) son imágenes y deben ser llevadas a palabras para que sean pensamientos, tanto para uno mismo (en el silencio activo y elocuente de la soledad) como para compartirlos con los demás. Esa distancia, esa separación entre lo que pasa por la cabeza de un individuo y lo

¹ Van Gogh, citado por Blanchot, “El Espacio Literario”, Maurice Blanchot, edit.: Paidós, Barcelona 1992, p. 117.

que este presenta al mundo, es donde se despliega la cultura en su sentido más amplio. Es un magma interminable en el que todas las personas tienen siempre alguna tarea pendiente. Si la palabra y la escritura implican una organización colectiva y la posibilidad de desarrollar conceptos abstractos y múltiples discursos sobre una misma imagen o percepción real², el dibujo sigue siendo la más escueta y precisa figuración de un objeto o expresión de una idea mediante iconos y gráficos, pero sobre todo es la mejor representación para la organización y programación de una idea construible o, dicho de otra manera, una intervención transformadora de la realidad, es decir, de un proyecto.

En las reflexiones que siguen nos centraremos en el dibujo de representación de objetos, figurativa, analógica, icónica, etc., hecho para comunicar ideas sobre formas o las posibilidades de las formas, su construcción, su disposición en el espacio, etc. También para la descripción de lugares y ambientes, la transmisión de conocimientos, etc. Pero las posibilidades del dibujo como medio transmisor de ideas son ilimitadas, como lo demuestra su eficacia en la descripción de conceptos y el manejo de las iconográficas surgidas de la abstracción y los expresionismos diversos del Siglo XX: el mundo de la abstracción dibujada, el ideograma, la abstracción geométrica, etc.

Resulta sorprendente, si se confía en esta eficacia del dibujo, el diferente tratamiento que tiene en los programas de educación la enseñanza de la lectura y la escritura de la del dibujo de representación y del de expresión. Toda persona debe de saber leer pero muy pocas saben mirar, una mirada analítica semejante a la lectura. A no ser que aceptemos que la única manera de leer las imágenes es la de que estas se abalancen sin ninguna depuración hacia el subconsciente, no dando tiempo a que se produzca ese entendimiento más lento y elaborado que hace la mente consciente. Esta es la zona en la que se situaría, al menos una parte, del aprendizaje disciplinar de la arquitectura. En cualquier caso la influencia más importante de lo visto, de lo vivido³, en las personas se produce desde ese difuso y omnipresente lugar de la mente: el subconsciente. Es importante para entender los comportamientos de los individuos, su cultura, el carácter, las intuiciones, etc. considerar

² Y la ausencia o pérdida de las imágenes marcaría el agotamiento de un relato repetido "...contaba sucesos históricos, pero siempre con las mismas palabras y en el mismo orden, como si fueran el Padrenuestro, y sospecho que ya no respondían a imágenes." "El informe de Brodie; La señora mayor", Jorge Luis Borges, 1970. (edición española Alianza Editorial, "Biblioteca de autor", 1997).

³ "....., pues la historia del recuerdo es la historia de lo que se ha visto...." Libro de la Memoria, volumen once. pag.219. "La invención de la soledad" aut. Paul Auster, Edit. Anagrama, 1994, Barcelona. .."nunca he podido admirar a un poeta que me ha sido imposible ver". 462 pag. 353. "El libro del desasosiego" aut. Fernando Pessoa, edit.: Seix Barral, 1984, Barcelona.

la abundancia y la eficacia de las imágenes disponibles y la manera como han sido aprehendidas e inscritas en la cabeza del individuo.

Si todas las personas formadas hablan y escriben, muy pocas saben, o tienen el hábito, de reproducir imágenes que puedan representar objetos o ideas. Y ello se debe en parte a la incomprensible exigencia de virtuosismo o de perfección técnica que se sigue con la expresión dibujada en la práctica cotidiana, esa misma exigencia con la palabra hablada llevaría a que nadie abriera la boca. Hay una demanda de realismo, de figuratividad radical en las representaciones, se considera fundamental el parecido, sin aceptar que las leyes de la representación lo mismo que las de la descripción literaria, son ya las del arte, es decir, el poderoso filtro de lo subjetivo como potenciador de la realidad que nos interesa, que estamos interpretando y transformando; la representación contiene la realidad más las intenciones y la biografía de quien la está manejando⁴, al margen de los virtuosismos, el hábil manejo de las técnicas o la capacidad para las representaciones analógicas. Es difícil, a pesar del abundante uso cotidiano que se hace de ella, que se produzca una buena escritura, esta solo aparece con intención y con práctica. ¿Porque exigirle al dibujo desde el principio una gran precisión en sus manifestaciones para que sea valorado como expresión?, ¿porque no aceptar una práctica y uso cotidiano semejante a la de la palabra hablada?, sin juicios sobre lo ajustado de lo representado o sobre su apariencia de exactitud. Aceptar el dibujo como práctica espontánea y desinhibida. Los instrumentos necesarios para la realización de los dos gestos expresivos son los mismos y también son los más elementales: un lápiz y un papel movidos por los dedos de la mano.

La frase "una imagen vale más que mil palabras" sirve para la operación de describir un objeto pero en el terreno de la ficción, la reflexión filosófica o ideológica, la capacidad de las palabras para producir ideas consigue desplegar unas posibilidades inmensas que son también un territorio del pensamiento arquitectónico. Miles de imágenes pueden ser sugeridas por una palabra o una frase, posiblemente una por cada individuo. A esto habría que añadir todas las percepciones realizadas, en palabras o en imágenes, de cuyo efecto en nuestra mente, no somos conscientes.

⁴ "...las apariencias (para el que mira) son una construcción que surge del deshecho de todo lo que ha aparecido con anterioridad", "el dibujo no muestra un árbol sin más, sino un árbol que está siendo contemplado" Berger, John, "El sentido de la vista", edit.: Alianza Forma, Madrid 1990. Capítulo 5º: "Las últimas imágenes. Dibujado para ese momento" (1976).

PALABRA Y DIBUJO/ DIBUJO Y PALABRA

Esta expresividad intensa y directa que el dibujo puede propiciar a medio camino entre la palabra y el signo icónico con un movimiento continuo de uno a otro (se hace posible y esta favorecida, además, por la proximidad de técnicas y medios) parece tener su mejor expresión en los caligramas e ideogramas de la escritura culta china, o de los jeroglíficos egipcios.

En la cultura occidental también tenemos ejemplos cercanos a esta forma expresiva. En los siglos XIX y XX, se ha experimentado con la forma física de las palabras, y sus posibilidades plásticas con variadas denominaciones: poesía visual, poesía concreta, experimental etc., con nombres importantes de las letras y de las artes dedicados a ello: Mallarme, Marinetti y los Futuristas, Apollinaire, Tzara y los Dadaistas, Huidobro, etc., todos ellos vinculados a las vanguardias artísticas del Siglo XX, excepto Mallarme (1842-1898), autentico precursor de todos ellos. Los movimientos renovadores en las artes plásticas y la literatura intentan la asociación de las dos formas expresivas, Lorca y Cocteau son grandes dibujantes aunque su obra literaria eclipse la plástica. Especial interés tienen los repetidos esfuerzos de los poetas de superar el estrecho marco expresivo que finalmente supone la tipografía y la pagina. Una de las consecuencias es la aparición del movimiento Lettrista fundado por Isidore Issou en 1945 tratando hacer de la forma de las letras la base de la poesía; estos intentos están ya antes en Kurt Schwitters (1923). John Cage y el movimiento Fluxus se aproximan mas a la música y a las practicas de los "happening" (Kaprow, Oldenburg, Vostell, etc.), están también, las experiencias de poesía concreta de Gomringer (1953), Noigandres (1958), Arthur Petronio, etc.

Las practicas renovadoras en la poesía de Isidore Issou y los Lettristas, desembocaran tras una serie de tensiones, escisiones y fusiones en la fundación de la Internacional Situacionista en 1957 ⁵. El grupo de personas que desde 1957 se agrupa entorno a la

⁵ A comienzos de los años cincuenta se produce la fusión de diversos movimientos de vanguardia surgidos algunos en el periodo de entreguerras pero desarrollados después de la segunda: la Bauhaus Imaginista surge en 1933 como reacción al conservadurismo de la de Gropius, uno de sus componentes, Asger Jorn, fundara después el grupo Cobra, el Comité psycogeografique de Londres y la Internacional Lettrista escindida del grupo de Isidore Issou.

revista IS (Internationale Situationista)⁶ -y la sorprendente y radical actividad de crítica a la sociedad establecida que mantienen, con su práctica y sus escritos, con una lucidez brutal que les lleva a negarse siempre a constituirse en movimiento o a liderar cualquier rebelión, incluida la de Mayo del 68 en París- se convertirá uno de los movimientos intelectuales más influyentes del siglo. Proponen “constituirse en eje teórico de la revolución proletaria”, y establecen en los años sesenta una de las críticas más sólidas y feroces que se hayan hecho a las vertientes culturales y urbanísticas del capitalismo y los socialismos establecidos. Los Situacionistas suministran buena parte del marco teórico y casi todo el lenguaje a los movimientos del 1968 en el barrio Latino de París; después aparecen y desaparecen de la escena como si fueran un pensamiento sin cuerpo o una conciencia sin causa.⁷ De manera cíclica se renueva el interés por el pensamiento situacionista, por su capacidad de actuar como conciencia crítica, por la agilidad del mismo, por la lucidez de sus propuestas pero también por la brillantez de sus expresiones. Una de las más recientes es la valoración que Libero Andreotti⁸ hace en la revista de arquitectura “Lotus” de las posibilidades lúdicas de la “urbanística situacionista” al descubrir en ella la huella del urbanista holandés Johan Huizinga y en particular su obra “Homo Ludens” (1938).

Este panorama tiene una expresión más moderada y tardía en España, hay manifestaciones de una cierta actividad de poesía experimental a partir del año 1962, entre los nombres más destacados están: Julio Campal, Enrique Uribe, Gillem Viladot, Ángel Crespo, Cirlot, José Luis Castillejo, Felipe Bozzo, Fernando Millán, Joan Brossa, etc.⁹, un hito importante de este activo proceso es la fundación del grupo Zaj¹⁰ en 1964,

⁶ El acto fundacional tiene lugar en Cosio d'Arroscia, en Italia, el 28 de Julio de 1957, en una conferencia que reúne los delegados de los tres grupos que se mencionan más arriba. Las conferencias siguientes son: París 25,26 de Enero de 1958, Munich 17-20 de Abril de 1959, Londres 24-28 de Septiembre de 1960, Goteborg 28-30 de Agosto de 1961, Anvers 12-16 de Noviembre de 1962, París 5-11 de Julio de 1966.

⁷ El miércoles 30 de Noviembre de 1994, Guy Debord se suicida en el pueblecito de la región de l'Auvergne, donde vivía últimamente, tiene 62 años, poco antes había escrito que: “era hermoso haber contribuido a poner el mundo en bancarota”, su primer texto conocido es de 1957: “Informe sobre la construcción de situaciones y sobre las condiciones de la organización y de la acción de la tendencia situacionista internacional” y es su primera aportación teórica. En su libro más importante “la Société du spectacle”, edit.: Buchet/Chastel, 1967, París, epi. 8, pag. 10, se hacen diagnósticos premonitorios sobre la sociedad de la imagen y la información: “El espectáculo no puede ser comprendido como el abuso de un mundo de la visión y el producto de las técnicas de la difusión masiva de imágenes, sino más bien como una visión del mundo (en el original: Weltanschauung) hecha efectiva, traducida a la materialidad. Es una visión del mundo que se ha hecho objetiva”, la relación entre las personas -afirma en otro lugar- esta marcada por estas características tecnológico-sociales, dice textualmente: “el espectáculo no es un conjunto de imágenes, sino una relación social entre personas mediatizadas por las imágenes”.

⁸ “Las prácticas lúdicas del urbanismo situacionista”, Andreotti, Libero, revista Lotus nº 108, Marzo 2001.

⁹ “Poesía experimental en España: Datos teóricos, críticos e históricos”, Fernando Millan, Cuadernos de

que el año 1966 realiza un importante –y recordado- concierto (happening) en el vestíbulo de la escuela de Arquitectura de Madrid, con la presencia del fotógrafo Schommer, Tomas Marco, etc. Desde 1963 funciona animado por Julio Campal el grupo Problemática 63 y en Mayo de 1968 tras la muerte de Campal se funda el grupo N.O. por varios de sus seguidores.

POESIA Y DIBUJO

Pero son –también en este caso- las palabras las que expresan mejor y de manera mas precisa la intensidad de este gesto de comunicación. Federico García Lorca escribe unos versos misteriosos y dramáticos, que definen esta voluntad de expresividad inmediata y directa, de esta deliberada confusión entre poesía, dibujo y música que hace que todas estas formas de decir permanezcan vivas de manera casi simultanea en la corta vida del poeta¹¹:

“Porque yo no soy un hombre, ni un poeta, ni una hoja,
pero si un pulso herido que ronda las cosas del otro lado”

La identificación de la expresión poética con el instrumento físico mismo que lo ejecuta –con el cuerpo, con el latido, con la mano y su movimiento convulso y apasionado- es muy elocuente por lo que tiene de voluntad integradora de expresiones formales que se producen en soportes diferentes; esta afirmación es cierta para la escritura y el dibujo, e incluso para la música (el piano, otra de las practicas habituales de Lorca) siendo todas ellas ejecutadas muy directamente a través del movimiento de la mano. Pero, mas aun, la identificación del “pulso herido” con su propio ser tentado siempre por las cosas trascendentes, presagia la muerte prematura y la violencia política que la provoca. Quizás; como se ha dicho de Trakl¹², Lorca traslada y anticipa en sus expresiones vitales la percepción del fin, de los crepúsculos atroces, del siglo de las más grandes guerras y de los campos de exterminio, que esta empezando entonces. Hay un valioso

Escritura nº1, edit.: Información y Ediciones SL. Colmenar Viejo, Madrid

¹⁰ Formado entre otros por Juan Hidalgo y Walter Marchetti

¹¹ Versos del “Poema doble del lago Edén” del libro “Poeta en Nueva York” escrito durante su estancia americana en Nueva York y la Habana entre 1929 y 1930.

¹² Trakl, George, “Sebastián en sueños”, edit. Pretextos, 1995. En la nota introductoria del traductor Americo Ferrari se afirma: “Hay en Trakl una percepción simple, original y prístina de la inmanencia palpable de la muerte en la vida, de la comunicación incesante y *rea* de los vivos con los muertos que no necesita de ninguna dialéctica hegeliana u otra para ser esto y su contrario, sin mas.”

equivoco en el uso de “pulso” con el sentido de muñeca, de mano y al mismo tiempo, por latido, impulso de la sangre; implica explícitamente en los mensajes a esta útil prolongación del cuerpo: la mano. De la misma época de estos versos son los dibujos de la serie: “autorretrato con animal fabuloso”. En el comienzo de la década anterior (1920-30) y en la Residencia de Estudiantes de Madrid -en la Colina de los Chopos de los altos del Hipódromo- comparte con Dalí, Buñuel, y otros artistas, una vida intelectual muy activa volcada exclusivamente a las actividades creativas: Lorca es conocido como escritor, poeta y dramaturgo, pero también componía y tocaba el piano. Los dibujos han sido menos conocidos hasta ahora, pero su reciente publicación ¹³ ha permitido comprobar que su capacidad y su intensidad expresiva no es menor que la demostrada en otros ámbitos. En su actividad vital, el dibujo y las palabras están unidos -de manera frecuente y natural- en la búsqueda y formalización de imágenes.

LA MANO

Cualquier pensamiento que se inicie alrededor de los aspectos instrumentales de estas formas expresivas (dibujo, música, etc.) se desliza permanentemente alrededor de una herramienta intermedia, inquietante como figura, compleja biomecánicamente e indispensable siempre para la acción: la mano. “la inteligencia no puede entenderse en términos encefalocéntricos, y cualquier intento de separar al hombre de sus herramientas o al cerebro de su mano esta condenado al fracaso.”¹⁴. Frank R. Wilson en un libro de sugerente título¹⁵ habla exclusivamente de la mano desde muchos puntos de vista. El origen de este interés esta, en un primer momento, en su trabajo de neurólogo y el estudio de las patologías de los músicos y de los malabaristas con respecto al uso intensivo de las manos. El libro parte de consideraciones físicas e históricas sobre este miembro que ya en si mismas son complejas descripciones biomecánicas e interesantes reflexiones sobre la evolución de los homínidos (la marcha sobre las extremidades

¹³ “Libro de los Dibujos de Federico García Lorca”, aut.: Mario Hernández, edit.: ediciones Tabapress y Fundación Federico García Lorca. Madrid, 1990.

¹⁴ “pensar con las manos” Blanco y Negro Cultural, 13/12/03, aut.: Antonio Lafuente. Se trata de un breve artículo que comenta los dibujos de Ramon y Cajal expuestos en la Casa Encendida, Madrid, Diciembre de 2003. Explica así lo que hace este científico: “.....innovar la forma de manipular las preparaciones microscópicas, ver lo que nadie ha visto y luego traducirlo a un lenguaje universal que pudiese ser entendido en todas partes. Piensa, ve y dibuja: todo en una misma pulsión. No habla lenguas extranjeras pero se le entiende. Sus dibujos y sus preparaciones siguen siendo de referencia. Las palabras han cambiado pero quedan los gestos”. Luego cita el libro de F.R. Wilson de la nota siguiente.

¹⁵ “la Mano, de cómo su uso configura el cerebro, el lenguaje y la cultura humana”, aut.: Frank R. Wilson, edit.: Tusquets, Barcelona 2002.

traseras y la oposición ulnar en la mano) para llegar a una apasionada defensa de las consecuencias creativas para la especie humana de la interacción entre la mano y el cerebro, “Cuando logré entender como se genera dicha atadura (entre la mano y el cerebro), la misión de este libro paso a ser la exposición de las raíces físicas ocultas de la aptitud humana única para el trabajo apasionado y creativo. Ahora estoy absolutamente convencido de que estas raíces son más que profundas y más que antiguas. Vienen de muy abajo y muy atrás en el tiempo, desde mucho antes del alba de la historia humana, desde los orígenes mismos de la vida primate en este planeta.”¹⁶.

En relación con las preocupaciones de este trabajo el texto de Wilson, resulta algo decepcionante, no dedica mas que algunos comentarios de pasada al dibujo y las artes plásticas: algunas citas de Dewey (sobre arte y experiencia) y de otros autores (Robertson Davis, Seymour Sarason, etc.). En el dibujo no se da el espectacular despliegue biomecánico que tiene lugar en la ejecución del pianista o en una representación de marionetas, en las que se exhibe una intensa acción de la mano en el tiempo real en que se ejecuta la obra. Pero si se alcanza una precisa prolongación en el lápiz -a través de las delicadas poleas de los dedos- de esa admirable conexión entre el cerebro y la mano que llega a producir unos signos únicos e irrepetibles –signos elementales de comunicación o obras de arte- sobre la hoja de papel. La responsabilidad que mantiene continuamente asombrado al dibujante: mover las fronteras de la forma con sus dedos¹⁷.

La eficacia expresiva del dibujo inmediato, de gesto rápido, vinculado al pensamiento, se confirma y adquiere una legitimación extendida, antropológica, observando las buenas condiciones físicas del cuerpo humano para actuar de esta manera. Pero, además, se puede comprobar el uso generalizado de estas formas expresivas por parte de muchos creadores, de diferentes horizontes: poetas (Lorca, Cocteau, etc.), médicos (Ramón y Cajal), músicos (fundamentalmente, los compositores contemporáneos), ingenieros, científicos, filósofos (Wittgenstein, Gadamer, etc). Muchos de ellos ya los hemos citado porque sus trabajos dibujados (anotaciones, representaciones, esbozos, etc.) han sido divulgados, son muchos más los que usan este recurso de manera íntima y

¹⁶ Wilson, 2002, p.20.

¹⁷ Construimos esta frase con las palabras que aplica Diego Manrique al guitarrista Paco de Lucia hablando sobre su tímida actitud en las entrevistas: “asustado ante la responsabilidad de mover las fronteras del flamenco con sus dedos, siempre a prueba consigo mismo”, El País Semanal, nº 1428, Domingo 8 de febrero de 2004. En el artículo “Paco de Lucia, el regreso del maestro”, aut.: Diego Manrique.

privada al avanzar en sus trabajos profesionales y científicos.

1.1. EL PRIMER GESTO DE COMUNICACION

Una peculiar e indefinible forma de expresarse acompaña al hombre desde que puede decirse que lo es: incisiones y trazos sobre cualquier superficie lisa, hechas con la mano y algún leve instrumento; pueden ser marcas personales, adornos, cuentas, representaciones, itinerarios, conjuros, mensajes, etc.; antes y después de la escritura persiste esta otra forma de decir cosas. Podemos llamar dibujo a esta actividad. Podría ser la denominación más genérica, aunque no deja de ser imprecisa por la variedad de gestos que acoge. Es usada permanente y tenazmente por artistas, científicos, escritores¹⁸, además y como complemento, de la palabra hablada y la escritura. Es una forma expresiva directa y sencilla utilizada habitualmente por la gente en su actividad cotidiana pero escasamente desarrollada y perfeccionada, o al menos no tanto como la palabra y la escritura, consideradas socialmente indispensables y objeto de una dedicación casi exclusiva en las enseñanzas básicas oficiales.

Solo en la enseñanza preescolar se produce una equiparación, e incluso, una superioridad de los esfuerzos dedicados a la enseñanza del dibujo sobre la de la escritura. Mas adelante, cuando ya existe un manejo de la lengua hablada y escrita por parte del niño se retoma el dibujo con un planteamiento de carácter lúdico, artístico, se valora mas como expresión de lo inconsciente o lo irracional y se asume así prescindiendo de la enorme precisión que podría alcanzar en aplicaciones utilitarias y cotidianas inmediatas que, al igual que la palabra, también tiene el dibujo.

Podemos llamar dibujo a toda la expresión que surge de esa prolongación del cuerpo que es la mano evolucionando y realizando marcas en su entorno próximo (hasta donde llega el brazo). Es el instrumento potenciador y ampliador del universo del tacto, da lugar a los primeros gestos que manifiestan matices humanos (cazar, comer, acariciar, etc.) y es el generador de las primeras huellas intencionadas que tenemos de los hombres más primitivos; antes que la escritura y después de la palabra (o primeras expresiones sonoras). Las marcas de un palo sobre la arena, o mas tarde un trozo de

¹⁸ “ los tres mejores ejercicios para la inteligencia, los únicos quizás, son hacer versos, cultivar las matemáticas y dibujar” Paul Valery.

madera quemada sobre una roca, pueden indicar un lugar donde llegar (cartografía), el número de piezas cazadas (aritmética), instrucciones sobre la disposición del hábitat (dibujo técnico), celebración del indispensable conjuro para la mejora de las condiciones de vida cotidiana (rito, religión), son en general gestos expresivos o rituales de extraordinaria importancia individual y colectiva. La sencillez de los instrumentos necesarios para realizar estos gestos expresivos, hace que no se hayan producido cambios importantes con el paso del tiempo y que, los de hoy, sean de características muy parecidas a los más primitivos: un trazador de marca oscura sobre una superficie clara¹⁹.

“si te dijera de tomar un trozo de tiza o carbón y dibujar en la pared, ¿qué dibujarías?, ¿cual sería tu gesto inicial?”, pregunta Sócrates y responde Phedra: “creo que dibujaría una línea de humo; ella va, vuelve, se enreda, se enrosca en si misma y me da la imagen de un capricho sin limite, sin comienzo, sin fin, sin otro significado que la libertad de mi gesto dentro del radio de mi brazo”²⁰. El comentario de Le Corbusier sobre estas líneas es: “yo hubiera trazado una cruz, que esta hecha de cuatro ángulos rectos, es de una perfección que lleva en si algo de divino y que es al mismo tiempo una toma de posesión de mi universo...”²¹. Pocos hombres han sentido la fascinación del usar la línea para expresarse con la intensidad de Le Corbusier y pocas veces se ha usado este gesto más eficazmente. Sus cuadernos de notas son la prueba de esta elemental confianza en una manera de expresarse.

1.2. DIBUJO Y ESCRITURA

“El poeta sueña con pronunciar la palabra primera, aquella que fija el orden y hasta las existencias de las cosas mismas”²².

¹⁹ Entre un trozo de madera quemada y una mina de grafito actual, no hay apenas diferencia. Quizás el salto más espectacular en la técnica del dibujo lo marque la aparición de trazadores de muy bajo coste en los últimos años, el bolígrafo Bic negro, es aun el instrumento preferido de Alvaro Siza: Posteriores y más perfeccionados, los trazadores de bola, el Pilot Ball (0,5 y 0,7 mm.) primero y últimamente el Pilot G-TEC-C4 (0,4 mm), esta técnica supera a los de punta de fieltro en intensidad, homogeneidad y regularidad de trazo e intensidad de tinta. Se adquieren en las tiendas de papelería.

²⁰ “Eupalinos o el Arquitecto”, Paul Valery.

²¹ “Almanach d’architecture moderne”, 1926, p. 26, 27, Le Corbusier.

²² “Dictados y sentencias”, aut.: Zambrano, Maria, edición de Antoni Mari, Edhasa, Barcelona, 1999.

Nombrar antes que representar, es el gesto primero y de más trascendencia en el existir, luego viene la representación para manipular (apropiar, marcar, transmitir, etc.), en todos los sentidos, el objeto.

Buscamos, proponer el dibujo como una notación inmediata y personal de ideas, de pensamientos, y también, de indicaciones a otros, de comunicación. Lo puede ser dentro de un largo proceso que culmine en una obra terminada o constituir un gesto directo y urgente de la comunicación habitual. Para eso se utiliza, prioritariamente, la palabra hablada y escrita, a ello añadimos el dibujo como complemento e impulso de esa expresión. El soporte de la escritura es el mismo en las dos formas expresivas (superficie blanca trazador negro). El soporte de la palabra es insuperable en eficacia e inimitable en elocuencia (la cultura se construye fundamentalmente con las palabras y sus formas de presentarse): la palabra son modulaciones del aire a través de la garganta para emitir sonidos, palabras (y que son en si mismo ideas: Wittgenstein) que tienen un sentido ya establecido colectivamente en un lugar y una época.

La escritura, como la palabra o el habla, se ha ido haciendo mas compleja a lo largo de la historia (esa evolución es la historia misma), el numero de palabras ha crecido y la relación entre ellas se ha hecho cada vez intensa. Tenemos la sensación de que todo puede ser dicho (si no puede ser dicho, no puede ser pensado), esperamos expectantes de escritores y poetas nuevas narraciones que serán la mejor descripción de nuestro tiempo. Esperamos de colegas, amigos o colaboradores las palabras justas que en la comunicación diaria y espontánea nos aporten los sentimientos, las ideas y las sensaciones (o las representaciones) estimulantes y lúdicas que constituyen la vida misma, aun mas que los lugares y los escenarios en los que esto ocurren, (se dice también que la lengua es la patria, mejor que ningún territorio físico).

El pensamiento solo tiene en la palabra su expresión precisa, sin ella no existe. Hay una literatura de ideas, pero es mas complicado imaginar una pintura o una escultura de ideas, aunque es evidente que existe y una parte del arte contemporáneo, el agrupado alrededor de lo “conceptual”, intente insistentemente transmitirlos. El pensamiento se reduce a lo que puede ser dicho²³, entender esta mediación es indispensable para

²³ Wittgenstein, Ludwig. “Tractatus logico-philosophicus”. En el prologo de esta obra fundamental del pensamiento del siglo XX, escrito en Viena en 1918, se hace esta afirmación: “lo que, en general, puede

acceder a gran parte de los planteamientos y las reflexiones colectivas contemporáneas. En sus escritos Wittgenstein, dice que es la palabra la forma del decir; que, la palabra, “representa” o “figura” pensamiento y que, estos, no existen fuera de las formulaciones verbales (proposiciones). Este filósofo reflexiona y construye sus ideas de esta manera (breves proposiciones lógicas) al margen de cualquier sistema filosófico total²⁴, Pero paradójicamente el pensador que mas protagonismo da a las palabras nos ofrece un significado figurativo, casi cromático de las mismas; dice que una proposición pinta (Bild) una realidad, un objeto, o una idea. También podríamos decir que, la palabra, “representa” o “figura”. La lectura de las ideas a través de las imágenes es el centro mismo del desafío de la contemporaneidad y esta posibilidad se abre camino en las más diversas manifestaciones mediáticas cotidianas.

Por eso nos interesa el dibujo como procedimiento para decir, para pensar, para intercambiar ideas, para acompañar la reflexión previa a la expresión final que hay en la obra terminada. Un papel semejante al que tienen las palabras cuando buscan decir algo: “Las palabras son símbolos que postulan una memoria compartida”²⁵.

Inicialmente no podríamos hablar de un lenguaje al no existir “palabras”; el mundo del dibujo no dispone de códigos comunes (o muy pocos) que sean establecidos y aceptados colectivamente. Esta situación puede aumentar las posibilidades del dibujo a condición de que se produzca un entendimiento sobre la base de elementos reconocibles, de unos códigos mínimos, del manejo de figuras de uso frecuente, de una iconografía de referencia, de unas nociones de representación. También, como en el lenguaje, es necesario un aprendizaje. La revisión y renovación permanente de estos signos, es también importante en este juego expresivo (es lenguaje y es arte en si mismo) en el que se mueve el dibujo y la arquitectura, aunque no disponga de la precisión de un lenguaje.

El dibujo tiene sus códigos en permanente cambio y, además, a lo largo del Siglo XX se revisa drásticamente la iconografía y se establecen nuevas figuraciones, se recupera el plano y se margina la perspectiva a través de representaciones enriquecidas que van introduciendo otras dimensiones (cubismo). Se adopta el plano como el territorio real y

ser dicho, puede ser dicho claramente: y de lo que no se puede hablar es mejor callar”. (edición española: ed.: Alianza Universidad, 1973).

²⁴ Sus maestros en Cambridge son matemáticos, Bertrand Russell o G. Frege en Jena.

²⁵ Borges, Jorge Luis. “El libro de la arena. El Congreso”, edit.: Alianza Editorial, Madrid, 1977. (publicación original 1975).

suficiente de trabajo, sin artificios. Estos cambios coinciden ..con la divulgación de algunos descubrimientos de la física (a principios del siglo XX) en relación con nuevas dimensiones y una importante transformación en la percepción del tiempo que conducen al abandono de las formas “pactados” anteriormente; se rompe una antigua relación con el espectador, con el lector, de las artes plásticas (se inventa el cine). La poderosa renovación expresiva del dibujo, de la pintura y de la escultura tiene un equivalente en el mundo de la arquitectura y el urbanismo en estrecha relación con las cuestiones científicas, técnicas, sociales y políticas del momento.

Los nuevos y diversos códigos que se han renovado y establecido a lo largo del Siglo XX han abierto unas enormes posibilidades formales que la arquitectura desarrolla y asimila sobre todo en las últimas décadas de aquel siglo aunque la deuda con el espectador, el que recibe los mensajes –y en definitiva habita esos signos-, es decir, la cuestión de su entendimiento y uso colectivo, todavía no ha sido saldada. La arquitectura y el urbanismo no pueden rehuir una cuestión que, en cambio, puede ser secundaria para las artes plásticas: la arquitectura y el urbanismo son el medio en el que se desarrolla la vida de la gente.

Pero la escritura es sobre todo fabulación, y es a través de ella como se nos descubren nuestros límites y posibilidades. Su mecanismo consiste en reinventar la vida, se produce un distanciamiento de lo real, “simula la vida”²⁶, interpone, no solo un lenguaje (que es necesario aprender), sino que con él establece un relato (cuento, novela, ensayo, etc.) de algo “que nunca ha sido”.

²⁶ “Escribir es olvidar. La literatura es la manera mas agradable de ignorar la vida. La música arrulla, las artes visuales animan,....La primera (la literatura), sin embargo se aleja de la vida porque hace de ella un sueño; las segundas (las artes visuales), a pesar de todo, no se alejan de la vida -unas por que usan de formulas visibles y por lo tanto vitales, otras porque viven de la misma vida humana. No es este el caso de la literatura. Esta simula la vida. Una novela es una historia de lo que nunca ha sido y un drama es una novela ofrecida sin narración. Un poema es la expresión de ideas o de sentimientos en un lenguaje que nadie emplea, puesto que nadie habla en verso”. 460 p. 352. “El libro del desasosiego” aut. Fernando Pessoa, de.: Seix Barral, 1984, Barcelona.

En la pagina siguiente Pessoa escribe: “Soy un hombre para quien el mundo exterior es una realidad interior. Siento eso, no metafísicamente, sino con los sentidos usuales con que captamos la realidad”, 464, p. 354. Es difícil imaginar una declaración mas elocuente de identificación con el mundo exterior. Son las palabras de un hombre que nunca se resigno a ser solo el mismo, quiso ser otros, probablemente quiso ser un mundo. Hay abundantes paralelismos entre Pessoa y Siza. La primera y más clara es la fusión que Siza intenta siempre de su obra en el lugar, hasta límites de sacrificio y pérdida de la propia identidad. Pero hay también un Siza actuando de otra manera, no haciendo la arquitectura de Siza sino una arquitectura distante como si fuera de otro. En la publicación que hace Moneo en Harward, sobre el arquitecto de Oporto, se intercalan los poemas de Pessoa.

HISTORIA DE LA ESCRITURA

Las primeras escrituras conocidas son siempre imágenes de objetos o de ideas: pictogramas, y se generan en las sociedades más desarrolladas de su momento y en las civilizaciones de mayor trascendencia histórica, en ellas constituían un vehículo de transmisión de información y de cultura extraordinariamente eficaz. Las primeras escrituras se dan como expresiones de la civilización sumeria en Mesopotamia hacia el año 3.250 a. C. y se trata de la escritura “cuneiforme” hecha sobre tablas de arcilla frescas que se graba con unas cuñas.

Características semejantes tiene la escritura “jeroglífica” egipcia, su desarrollo comienza hacia el 3.000 a. C. poco después de la unificación de los dos Egiptos, El Alto y El Bajo por el Rey Menes (en el 3.100 a. C., la pirámide de Keops se construye en el 2.590 a. C.). Eran textos religiosos para los templos y solo accedían a su comprensión los escribas y los sacerdotes. Los pictogramas podían representar objetos, ideas o sonidos.

El primer alfabeto propiamente literario, el fenicio, se crea hacia el 1.600 a. C. y el griego fue adoptado por las poblaciones etruscas de la zona del Egeo hacia el 700 a. C. Dos naciones en las que el comercio y en general los intercambios de todo tipo con otros pueblos se convierten en su principal señal de identidad.

Una de las expresiones manuales más complejas que se conocen es la caligrafía china; se empieza a desarrollar hacia 1.600 a. C. En esta escritura (o dibujo) se dispone de un lenguaje codificado compuesto por unos signos (que pueden llegar a 50.000, aunque solo se utilice un número muy reducido). Un carácter, que es la unidad expresiva, está formado por una combinación de hasta 26 trazos inscritos en un orden especial. La composición se hace con un dibujo de línea, con un solo color, generalmente el negro y realizado con pincel²⁷, en el ideograma chino se juntan posibilidades de la escritura y del dibujo ya que al signo codificado y a la riqueza de significados que se multiplican con las variantes de las caligrafías individuales hay que añadirle la elocuencia que dimana de la propia acción de escribirlo percibible en el dibujo final. “La caligrafía

²⁷ En nuestra cultura tenemos un ejemplo del eficaz uso de esta técnica en el trabajo del dibujante de comics Hugo Pratt, autor de “Corto Maltese” entre otras obras.

china no es un mero sistema de escritura sino un arte de expresión personal. Tal y como escribió el académico Yang Xion en el Siglo I después de C.: “La escritura es la imagen del corazón”. En el ideograma chino, existe “la posibilidad de reconstruir visualmente el proceso de escritura...” una pieza de caligrafía dinámica puede: “evocar la ilusión de como el calígrafo va formando los caracteres a medida que uno los observa”....”ningún arte puede proclamar tal inmediatez en capturar el proceso de creatividad tan vivamente”²⁸. En este texto se mencionan dos de las características que mas nos interesan en la consideración de la eficacia expresiva del dibujo, por un lado la huella del acto de trazar –del proceso de dibujo- en el resultado final y que esta marca forme parte de los significados emitidos, la otra cuestión es la sencillez técnica en la ejecución de este grafismo a pesar de la aparente complicación de los resultados.

La escritura árabe comparte con el ideograma el uso para la expresión de signos modelables, caligramas de gran elocuencia plástica en una cultura cuya religión predominante evita las representaciones de figuras. Estas piezas del lenguaje pasan a formar parte de la decoración de los edificios con una naturalidad que ni los iconos, ni las palabras de los idiomas occidentales consiguen. Se acercan así a la arquitectura con la elegancia y capacidad de integración que solo son posibles con la aportación de signos de un alto grado de abstracción. “El signo lingüístico reduce la polisemia de la imagen a la monosemia determinando su sentido y orientando su lectura” (Barthes). De ahí la pretenciosa precisión de la escritura discutida y puesta en duda por algunas de las obras contemporáneas mas valiosas. Si la confianza es “la primera actitud del hombre ante el lenguaje” (Paz) la escritura de vanguardia contemporánea ha obtenido el significado desde cada tipo de lectura distinto (cada lector). Octavio Paz²⁹ hablando del “Ulises” dice: es “un haz de sentidos, un puñado de semillas semánticas que Joyce siembra en nuestras orejas con la esperanza de que germinen en nuestra cabeza”. Mallarme el primer vanguardista puro instalaba las palabras en el papel cuidando su disposición, su efecto plástico, previo o simultaneo a la lectura.

Todos los sistemas de adivinación, tanto el basado en los trigramas de I Ching, como los mas utilizados en occidente (de origen oriental) que son los Tarots, tratan de asociar una

²⁸ catalogo de la Exposición “TXINA 500 urto” (China 500 años), Museo Guggenheim, Bilbao, Julio 1998.

²⁹ “La mirada anterior” prologo de Octavio Paz (1973) a la edición española de “Las enseñanzas de Don Juan”. Castañeda, Carlos, ed. Fondo de Cultura Económica, 1974.

imagen a las operaciones de interrogación sobre la felicidad o la fortuna de las personas. La imagen excita y hace más complejas las asociaciones que dan lugar al discurso del adivinador.

Y por último está la línea, la partícula más elemental del dibujo y del texto escrito, de éste es, además, la representación primordial del transcurrir, la lectura y la escritura se despliegan en un tiempo, las imágenes se configuran también con líneas de texto: es decir con frases. Una secuencia de palabras produce una imagen. Curiosa maraña que entreteje el espacio y el tiempo, paradigma de las preocupaciones contemporáneas y enigma definitivo de la vida (lo dice Borges). Para la arquitectura es una cuestión que se convirtió en paradigma de la modernidad arquitectónica en los enunciados de los años cincuenta (Giedion, Cevi) y constituye una de las cuestiones abiertas y aun no resuelta (lo efímero, lo cambiante, los materiales de comportamiento variable, lo móvil, lo virtual... son temas y materiales de la arquitectura que afectan a su sustancia y hoy están en el centro de los debates).

Las analogías entre el trazo del dibujo (el gesto básico y elemental de esta operación) y el renglón de la escritura, la agrupación horizontal de palabras, sistema habitual de componer los libros, pero también forma de escribir, trae nuevas y sugerentes consecuencias: la línea implica la secuencia, la descripción, el relato, el transcurrir, lo genealógico, etc.³⁰. Al igual que las líneas explican las cosas, los objetos se narran a través de una larga descripción que se instala mediante palabras a lo largo de los renglones, recorrerlos supone que transcurra un tiempo. Los dibujos, también, contienen muchos datos sobre el proceso que los ha generado³¹.

³⁰ “para hablar sobre la lectura, asunto al que vuelvo con frecuencia, porque ahora navegamos por la información a demasiada velocidad y nos conviene recuperar el lento camino de la línea.....(la imagen) Solo nos entrega el presente. Pero el presente no es más que el filo consistente y efímero de una catarata La línea donde el fluir del pasado se despeña en el fluir del futuro. Una de las ventajas de la lectura sobre la imagen es que nos permite conocer la genealogía de las cosas y su testamento, su pequeña historia y su escondida herencia. Y con ellas, su verdadero significado.” (a continuación se transcribe un fragmento de “Alfanhui” de Rafael Sánchez Ferlosio, en él se habla de como es una escalera, y las transformaciones recientes que han tenido lugar en ella).....nos gusta recuperar la génesis de las cosas para comprenderlas, remontarnos desde la creación al creador, desde la actualidad coagulada al manantial subjetivo de donde procede, desde el libro de texto a la actividad científica, desde la caricia hasta el sentimiento.”, “La llamada de la selva; Crónicas de la Ultra modernidad” , José Antonio Marina, ABC Cultural, nº335, 3 de Abril de 1998, Madrid.

³¹ ...”Los dibujos revelan mas claramente (que la pintura) el proceso de su ejecución, de su propia mirada. La facilidad imitativa de la pintura a menudo funciona como un disfraz; es decir, aquello a que hace referencia es más importante que las razones para referirse a ello. Las grandes pinturas no están disfrazadas de esta forma. Pero incluso un dibujo de tercera categoría revela el proceso de su creación.” Berger, John, “El sentido de la vista”, edit.: Alianza Forma, Madrid 1990. Capítulo 5º. Las últimas imágenes. Dibujado para ese momento (1976)

El trazo de línea esta también en el centro de la mejor tradición contemporánea del comic, la forma precisada en sus límites por la línea: Herge, Moebius, Miguel Anxo Prado (Galicia), etc. Así se obtiene la configuración esencial, luego se incorpora el color y otras técnicas informáticas que se contribuyen accesoriamente al dibujo³².

1.3. DIBUJO Y CONOCIMIENTO

Si en la escritura se puede afirmar que un relato de ficción es un proceso de conocimiento de unas situaciones por las que el autor tiene interés y sobre las que quiere saber mas³³, también se dibuja para saber acerca de la cosas, de las gentes, para saber -en el caso del arquitecto- sobre los lugares y objetos en los que se va intervenir, Álvaro Siza es un buen ejemplo de esa variedad de intereses en los que puede estar implicado el dibujo. Sus cuadernos y notas sueltas son muy abundantes, y solo una parte de los mismos han sido publicados. Su actitud, al considerar esta arte del croquis inmediato como practica continua y espontánea impide en muchos casos el control de todo este material (buena parte de él, sino todo, es cuidadosamente archivado en los últimos tiempos). Los croquis vinculados a proyectos concretos se conocen al acompañar a los planos en las publicaciones de los mismos en un intento de explicar un proceso. Estas notas -generalmente croquis a mano alzada y a bolígrafo- constituyen, sobre todo en las últimas épocas, unas completas indicaciones a través de las cuales se toman las decisiones principales del diseño y que deben servir, también, para dirigir la realización del proyecto en el estudio. Pero indudablemente las mas atractivas desde el punto de vista de la arquitectura son aquellas que presentan ideas y esbozan los pasos intermedios del proceso a partir de los pensamientos iniciales, son las que describen los lugares cuando Siza se aproxima a ellos en los primeros momentos, al iniciar el trabajo de proyecto; en ellas aparecen con

³² “Tintin y Milou”, la serie del “garaje hermético” de Moebius y los últimos dibujos y técnicas informáticas conocidas del gallego Miguel Anxo Prado, expuestos en la Sala de Exposiciones de A Quintana del Colegio de Arquitectos de Galicia en Junio de 2004, son los materiales del proceso de trabajo del comic titulado “La Mansión de los Pampin” del Proxecto Terra.

³³ “El narrador quiere saber y por eso narra.” Es la ultima frase de un sorprendente e inesperado prologo que la novelista Belén Gopegui sitúa antes del primer capítulo de su libro: “La conquista del aire”, edit. Anagrama, 1998, Barcelona. En este prologo se sugiere “la posibilidad de que el dinero anide hoy en la conciencia moral del sujeto.” a pesar de que “del discurso dominante se sigue que quienes tengan sus necesidades mínimas cubiertas pueden actuar frente al dinero como frente a una realidad externa,..”, la novela se dedica a través de la voz interesada del narrador “...a mostrar algunos mecanismos que empañan la hipotética libertad del sujeto.” La narración es para saber sobre un cierto asunto y el lector solo recorriéndola en orden y hasta el final llegara a poseer ese objeto.

frecuencia al lado de las eficaces representaciones del lugar los primeros rasgos expresivos de la futura propuesta y pequeños gestos de comprobación contextual de estos originarios indicios de una arquitectura. Con ello mejora el conocimiento del lugar, se analiza y dimensiona el programa y aparecen simultáneamente las primeras propuestas. Acercarse a los condicionantes del problema es para Siza un acto muy próximo a los primeros esbozos del proyecto.

Se dibuja para “saber” acerca de un “proyecto” que surge de un programa y de unas impresiones iniciales. En primer lugar, para saber si es posible que exista, los croquis de trabajo lo van construyendo como realidad. Y solo es un Proyecto después de la larga secuencia no siempre lineal, con intuiciones, gestos inconscientes, difícil de describir (al menos completamente). Los espacios se conciben en largos procesos, a través de los cuales el diseñador aprende y descubre. Y aunque el proceso siga con la construcción, es al final del proyecto, aun en el papel, en una representación, cuando ya sabemos lo que se está proponiendo para ese lugar y ese programa.

No es el momento (ni tenemos conocimientos para ello) de abrir una posible -difícil y rica- reflexión sobre el dibujo y la escritura; de establecer la aleccionadora comparación entre los dos lenguajes, el dibujado y el escrito para, después de obtener datos sobre ambos, usarlos para pensar sobre el menos desarrollado de los dos (que es el que más nos interesa en este trabajo): el dibujo. Solo dos notas -que hemos retenido por su capacidad de sugerir- que nos permiten relacionarlos y observar las interesantes fórmulas que sobre la adquisición, manejo e intercambio de conocimientos cada uno de ellos, y sobre todo la escritura, ejercita:

BLANCHOT

La primera es el texto lleno de ideas sorprendentes y radicales (lo retomaremos en el epígrafe siguiente sobre la mirada) que construye Maurice Blanchot en el libro “El espacio literario”³⁴. Habla del espacio que se crea a través de un texto en su lectura: “Una distancia

³⁴ “El Espacio Literario”, Maurice Blanchot, de.: Paidós, Barcelona 1992. (primera edición edit.: Gallimard, París, 1955). Este libro contiene una sugestiva e influyente reflexión sobre el espacio que se genera alrededor de lo escrito, del receptor, la ceguera del autor, la fascinación de la ausencia del tiempo, etc. Este espacio –“distancia íntima”- entre el objeto y el observador, entre el habitante y el espacio arquitectónico que lo aloja, es también objeto de una conferencia de título “Lo que está en el aire” de Juan

intima se esboza entre quien mira y el objeto de mirada” (del prologo a la edición española de Ana Poca). Es una consideración misteriosa y sugerente, que afecta a los dominios de la percepción pero a la que, en el caso de la arquitectura, es fácil de dotar de atributos físicos: lo que hay entre el objeto construido y el sujeto que percibe, una calificación del gesto que lo hace distinto en cada individuo. Es un texto lleno de sugerencias sobre muchos otros temas que también afectan a los espacios: el poder del arte, “la ausencia del tiempo”, “la esencia del olvido”, “el todo disperso del mundo...y el rigor del todo único de la obra”, “descubrir lo interminable”, “tiempo de desamparo que es la ausencia de los dioses”, “el arte es el poder por el cual la noche se abre” (La mirada de Orfeo), etc.

WITTGENSTEIN

La segunda nota es la doble reflexión que hace Wittgenstein sobre las proposiciones afirmando que tienen significado porque, precisamente, son pinturas (de las palabras, como hemos mencionado mas arriba), esta afirmación aparece en sus primeros textos (Tractatus³⁵), pero también y en textos posteriores dice que el significado (de las proposiciones) es “su uso, o empleo, o aplicación”.(Untersuchungen)³⁶. Que trasladadas a los campos de la arquitectura y el espacio (de los fenómenos), ponen de manifiesto el carácter icónico que tienen también las palabras y el valor que el uso aporta para crear significados. Es solo una muestra de estos complejos y originales pensamientos literarios y filosóficos, a través de los cuales se deslizan fecundas reflexiones sobre procesos de pensamiento (como es el de proyectar). En uno de los párrafos de “Grammatik” se hace una afirmación que podemos resumir como: “el método de proyección no se construye.....hasta que se emplea el dibujo”³⁷.

Tradicionalmente el dibujo estaba integrado de manera muy determinante en la formación de los arquitectos; en el aprendizaje inicial primero, y luego, en los mecanismos permanentes de análisis y de adquisición de conocimientos. Se dibujaban edificios (de valor históricos) tomando las medidas en el lugar -con ello se provocaba el viaje- y se utilizaban técnicas diferentes e inmediatas: agua, lápiz, tintas, colores. Esa aproximación

Navarro Baldeweg en Santiago de Compostela.

³⁵ “Tractatus logicus philosophicus”, aut.: Wittgenstein, Ludwig, (1889 - 1951), Alianza Editorial.

³⁶ “Wittgenstein”, aut.: Kenny, Anthony, 1972, edición española, Alianza Universidad, Madrid, 1982. p. 193.

³⁷ Kenny 1972, p.198, cuarto parrafo.

permitía que el edificio se revelase en su totalidad sin veladuras: construcción, estructura, orden, estilos, usos, etc., y sobre todo en su contexto urbano y cultural. Permitía, hasta la aparición de las academias, a finales del Siglo XVIII y comienzos del XIX, una formación práctica que se complementaba con el aprendizaje en talleres de maestros de obras o arquitectos (prácticamente era lo mismo). Las academias la institucionalizan y se convierte en la enseñanza oficial (del Estado para disponer de funcionarios), perdiendo parte de su carácter práctico e incrementando los contenidos teóricos (composición) e históricos a los que pronto se añaden otras disciplinas como las matemáticas, la geometría, la estereotomía, etc. La enseñanza de la arquitectura es hoy una tarea dispersa y errática en la que las materias a impartir no están bien definidas (la práctica constructiva está lejos y los medios de comunicación audiovisuales cerca) y el dibujo, personal y directo, ha dejado de ser el centro del método de adquirir conocimientos arquitectónicos continuamente.

1.4. DIBUJO Y MIRADA

“...ese espacio ilimitado es fruto de un acto anónimo y solitario: la mirada, el acto más solitario de todos”³⁸.

“Anda perplejo no el que no piensa sino el que no ve”³⁹.

Una cualidad síquica, (de la voluntad y de la cultura personal) acompaña al hecho físico (el movimiento del ojo); la práctica del dibujo anima y provoca esta acción; no todos vemos lo mismo, donde unos ven un mundo otros no ven nada: existe la mirada. En “La mirada de Orfeo” Blanchot describe el doble poder del arte: “inaugura una distancia inusual, porque en el mito la mirada y su duración reciben un tratamiento espacial”⁴⁰.

El dibujo es la expresión más inmediata de una idea formalizadora, es además una cualidad expresiva que prepara e impulsa la construcción (con más motivo sí entendemos que son ideas arquitectónicas) o de elaboración de objetos. Esta primera e inmediata expresión produce unas consecuencias sobre la misma idea que acaba de

³⁸ “El Espacio Literario”, Maurice Blanchot, de.: Paidós, Barcelona 1992. (primera edición edit.: Gallimard, París, 1955), este texto es de la introducción a la edición española (Barcelona, Diciembre de 1991, p.7), su autor, Ana Poca, comenta en esas líneas unos versos de Rilke de 1924.

³⁹ “Dictados y sentencias”, aut.: Zambrano, María, edición de Antoni Mari, Edhasa, Barcelona, 1999.

⁴⁰ Poca, Ana, 1992.

aparecer, sobre la forma que esta surgiendo en la mente del diseñador⁴¹, hay un efecto impulsor, estimulante, generador, critico, con la misma idea. Esta, en principio, suele tener un fuerte contenido abstracto -aun siendo arquitectónica o constructiva- y para su desarrollo son necesarias las primeras acciones formalizadoras que propicia el dibujo. Pero este gesto tan inmediato de dibujar –estrechamente unido a su capacidad como instrumento de análisis- convierte en una acción que otorga al sujeto una forma de mirar -interesada, apasionada a veces- indispensable para después proponer una acción de transformación sobre los lugares o los objetos a los que presta su atención.

En la manera de trabajar de Siza, la aproximación al lugar se acompaña (y posiblemente, también, es consecuencia) de una cierta manera de mirar -característica y precisa- sobre las cosas; que esta muy relacionada– quizás, directamente, provocada- por una manera de usar el dibujo. Por otro lado, a través de los documentos gráficos de que disponemos y de las explícitas manifestaciones de Siza sobre estas cuestiones sabemos del importante papel generador de ideas arquitectónicas en el comienzo del proceso que este arquitecto asigna al lugar y a esta primera aproximación al mismo.

En uno de los primeros textos publicados en los que Siza habla sobre su manera de trabajar y su obra⁴² y, en relación con el comienzo del proyecto de Evora, dice: “partió (la intervención) de la idea apuntada durante la primera visita, porque consideraba que (...) la idea esta en el lugar, mas que en la cabeza de cada cual, para quien sepa ver”⁴³, en otro parrafo añade: “el dibujo nos enseña a ver. Ver es una de las cualidades que un arquitecto debe de poseer de un modo absoluto” (1993). Y de nuevo, mas adelante: “Mis ojos se abren hacia mi ciudad. De nuevo soy un maravilloso extraño, capaz de ver: de hacer” (1996).

Esta es una de las actitudes de Siza que conducen a un enfoque verdaderamente singular del proyecto, algo que no es solo una manera de iniciar el proceso, sino que revela una mayor envergadura metodológica y que guarda relación con la utilización que se hace

⁴¹ “Antes de mirar aprende a cerrar bien los ojos”, p. 23 “Aforismos”, aut.: Ángel Crespo, ed.: Huerga y Fierro, Madrid, 1997.

⁴² Casi no hay textos de Siza en la primera época; “escribir textos no tenia (entonces) relación alguna con mi trabajo”, Entrevista de Christine Rousselot y Laurent Beaudoin con Álvaro Siza, Oporto 8 de Septiembre de 1977. “AMC, Architecture Mouvement Continuïte” nº 44, 1978, Paris.

⁴³ “Notas sobre o trabalho em Evora, Álvaro Siza”, en la Revista “Arquitectura” nº132, Marzo de 1979, Lisboa.

del contexto y el programa en los proyectos de este arquitecto. En palabras Enrico Molteni: “El papel asumido por la acción de ver anula la noción de contexto en cuanto realidad objetiva, susceptible de ser analizada por medio de instrumentos disciplinares. El contexto se revela a través de una mirada “inimitable”. El instrumento que permite a Siza dominar el plano horizontal, de modo que se convierta en un mapa en el cual contexto y proyecto se superpongan sin distinción, es la geometría: un mapa que “se parece mas a las amplias latitudes de un complejo mapa geográfico que a los ceñidos ordenes geométricos de un volumen cerrado”⁴⁴. Este mapa “contiene estratificaciones sucesivas que construyen un territorio mental, tan real como el contexto físico que trasforma. Se advierte un movimiento intenso entre realidad y proyecto, entre recuperación y fundación, un flujo y un reflujo que con el tiempo van depositando la forma del lugar y de la arquitectura”⁴⁵.

En este texto de Molteni sobre los dibujos de Siza para el barrio de La Malagueira en Evora (1977), se cita también, como explicación más elocuente de la manera de trabajar del arquitecto, los planos de planta -que aquí estudiamos- del proyecto de Oliveira de Azemeis. Se mencionan como prueba de la imposibilidad de distinguir entre contexto y proyecto en el ámbito de este “mapa del territorio mental” que sirve de soporte al pensamiento del arquitecto durante el trabajo de elaboración de formas arquitectónicas y mas precisamente en los croquis previos al proyecto. Este texto, nos remite a otro “territorio” en el que la representación, es también, un material principal de trabajo: la arqueología. Continúa Molteni citando un artículo de Gregotti sobre la manera de proceder del arquitecto portugués⁴⁶, dice de él que muestra “...la capacidad para construir una especie de arqueología autónoma, formada por la serie de estratos de las tentativas anteriores a las correcciones, por los errores presentes de algún modo en el orden final (...). Luego el mismo proceso se vierte al exterior, y el objeto se muestra en un primer plano como modificación y desarrollo del contexto existente, en la misma medida en que en él es posible reconocer en todo momento el reflejo de la condición física del lugar y del ambiente (y de su dimensión temporal, es decir, en este caso, histórica) con la cual el arquitecto ha discutido, largo tiempo”. Este artículo es el primer

⁴⁴ Irace, Fulvio, *Abitare* n°252, Marzo, 1986

⁴⁵ “Álvaro Siza, Barrio de la Malagueira, Evora”, Molteni, Enrico. Ed.: ETSAV y Editions UPC, Septiembre 1997, San Cugat.

⁴⁶ “Architetture recenti di Alvaro Siza”, Gregotti, Vittorio. *Controspazio* n° 9, 1972, Milan. Se trata de uno de los primeros artículos sobre la obra de Álvaro Siza.

análisis crítico consistente sobre la obra de Álvaro Siza en una revista de proyección internacional y en una etapa muy temprana de la obra del arquitecto.

Un pensador contemporáneo, Juan Antonio Marina⁴⁷, hablando del dibujo y la mirada dice: “.....para encontrar el contorno preciso de la complejidad y alzar los planos de todos los laberintos perceptivos, es imprescindible saber mirar. Tal es el secreto del dibujo.” y continua con un interesante texto sobre el papel de esta practica grafica en la expresión contemporánea

Nos resulta especialmente significativo esta valoración instrumental del dibujo hecha desde disciplinas aparentemente distantes de un uso habitual del mismo, ya que ello supone un acercamiento a su utilización cotidiana como instrumento expresivo –y sobre todo inductor de la mirada- sin que entren en su valoración pesadas e inútiles consideraciones técnicas o sobre la destreza de la ejecución. Como en el caso del lenguaje hablado el dibujo debe buscar ser preciso para explicar enigmas a los que otras formas no llegan y procurarle rigor a la mirada.

Pero es en el cine, donde esta idea se encuentra en toda su literalidad, el relato cinematográfico impone una cierta mirada sobre el objeto elegido como tema. Un gesto descompuesto técnicamente en secuencias, con sus sonidos, sus encuadres, sus ocultaciones, etc. Ese es el poder del cine: ofrecernos otra realidad tan creíble como la real. Pero el cine todavía hace mas, puede organizar y cualificar las características de esa mirada implicándonos y responsabilizándonos a través del relato, de una manera o de otra, en la acción del film⁴⁸.

Además de la practica de una cierta mirada como método y de su empleo de manera personal y subjetiva en el entendimiento y manejo de las cosas, el uso habitual del dibujo provoca la aplicación interesada de este gesto, que podemos definir siguiendo las palabras de John Berger como sigue: “Dibujar es mirar examinando la estructura de las

⁴⁷ “Meditación del dibujo; Crónicas de la Ultra modernidad”, José Antonio Marina, ABC Cultural n°321, 26 de Diciembre de 1997, Madrid.

⁴⁸ “...: Alfredo Landa comienza a afeitarse y de su cara llena de espuma blanca solo quedan sus ojos; su hijo en la ficción, con el que vive un conflicto, se le acerca; en el encuentro de las dos miradas produce en la de Landa un latido tal de ternura que desde entonces el filme resulta tocado por esa íntima posesión que atrapa al espectador cuando este se siente personalmente mirado desde la pantalla y ya la historia del cine es suya.”.... Sobre la película “El rey del río” de Manuel Gutiérrez Aragón, fragmento del texto, “Crónicas; La mirada” de Juan Cruz, El País, 31 de Enero de 1998, Pag. 32.

apariencias”⁴⁹. Esta afirmación nos lleva a entender la mirada como una actitud permanente de análisis de los objetos y de su realidad “construida” a través del acto de dibujarlos. Pero, además, a través de otra afirmación del mismo autor nos acercamos al dibujo viéndolo con dos atributos que tienen mucho interés: el primero, como el gesto que contiene o describe “el proceso de su ejecución” y, el segundo, como documentación y evidencia de una costumbre “la imagen dibujada (que) contiene la experiencia de mirar”.

Al analizar la relación entre dibujo y la escritura, veíamos que ambos podían compartir el carácter de relato, y, de esta manera, el dibujo llegaba a proporcionarnos, a veces, notas sobre la génesis del objeto creado. Como en el texto, se introduce en el dibujo -en su forma caligráfica- una secuencia de lectura, un tiempo para la mirada.

Esta descripción lineal es fácil de contraponer a los rasgos únicos y terminados de las artes icónicas (pintura o arquitectura). Si aceptamos este carácter -de presentación de la génesis, de exhibición del proceso de creación y de argumentación para la costumbre de mirar- para el dibujo, vemos que adopta inmediatamente una posición activa en los discursos, proporciona mas argumentos para una crítica, que la distanciada e indiferente actitud de las imágenes y mensajes terminados –estáticos, dirigidos y banales- de los sistemas mediáticos con los que frecuentemente compite. El dibujo adopta una actitud de resistencia como reclama, también, este escritor para los objetos así representados. Berger hace estas reflexiones, mientras esta viendo unos dibujos de Miquel Barceló⁵⁰. El papel del dibujo de proponer mensajes mas complejos, pero concisos, y evidenciar los mecanismos de su génesis y “el proceso de su ejecución, de su propia mirada” (continuamos con Berger⁵¹) le confiere el carácter de evidenciador y desmitificador de imágenes vacías. En la era de la información audiovisual generalizada se convierte en cómplice del individuo y de la historia en la lucha contra la banalización y el olvido.

Por otro lado el proceso de proyecto se constituye en una aventura incierta con un final nunca controlado totalmente. Se dibuja para saber acerca de nuestras ideas, “...acción de

⁴⁹ Berger, John, “El sentido de la vista”, edit.: Alianza Forma.

⁵⁰ Berger, John, texto publicado en El País, Babelia, 28 de Marzo de 1998, texto escrito para una exposición de Barceló en París y se reproduce con motivo de la Exposición de Barceló en el MACBA, Abril-Junio de 1998.

⁵¹ Berger, John, “El sentido de la vista”, de.: Alianza Forma, Madrid 1990. Capítulo 5º: “Las últimas imágenes. Dibujado para ese momento” (1976) (es una reflexión sobre unos dibujos hechos por el mismo de su padre que acaba de morir, en el ataúd): “Cualquier imagen, como la imagen leída en la retina, recoge una apariencia que va a desaparecer..()... la historia triunfa sobre el olvido; la música ofrece un centro; el dibujo supone un reto a la desaparición.”. Este capítulo no tiene desperdicio, es un pequeño e indispensable tratado sobre el dibujo y la mirada.

mirar que siempre parece terminar por conseguir una representación física, incluso como metáfora de la misma. Pues bien, ¿que es aquello que mueve y da sentido a toda esta acción?: (responde Francis Bacon).”...en mi caso -y cuanto más viejo mas lo veo así- toda pintura es accidente. Así, por ejemplo, veo en primer lugar una cosa en mi mente, pero aunque la vea nunca la hago como la preveo. Transformase por el hecho mismo de que exista la pintura”⁵². Francis Bacon atribuye, en este texto, a la acción de pintar (o de dibujar, al proceso) un papel muy activo e intenso en la definición de los contenidos, capaz incluso, de introducir cambios determinantes sobre las ideas iniciales.

Otro de los grandes dibujantes del siglo XX, Henry Matisse, afirma en relación con los apuntes previos al cuadro definitivo, que el dibujo de la hoja del croquis (y que guarda una relación con el formato de la hoja) no es trasladable, intercambiable o ampliable, “un dibujo debe de tener una fuerza expansiva que de vida a lo que le rodea”, en una carta a Bonnard escrita en 1940, dice: “Después de mucho experimento he llegado a una forma de dibujar que tiene la espontaneidad que permite dar rienda suelta a lo que siento”, Matisse concede al dibujo una posibilidad de expresión espontánea que luego es retardada y complicada en la pintura por la imposición del color⁵³.

Joseph Quetglas en un uno de sus precisos artículos sobre los temas de la arquitectura en el que habla de los dibujos de Siza rescata unas frases de Berger: “lo visible es y ha sido siempre para el hombre su principal fuente de información acerca del mundo. Nos orientamos gracias lo visible. Incluso las percepciones de los otros sentidos se traducen, a menudo, a impresiones visuales (el vértigo es un ejemplo patológico de ello: aunque su origen se encuentra en el oído, lo padecemos como confusión visual, espacial)”⁵⁴. Luego Quetglas continua: “Creo que los dibujos de Siza están mostrando semejante ir y venir (al que describe Berger) entre lo visto y lo desaparecido, ente lo aparecido y lo disuelto, entre el rastro que llega de la mirada y el riesgo de que lo visto se desvanezca, en un perpetuo movimiento de flujo y reflujo, si se quiere con algo marino, de cosas que se acercan y cosas que se disuelven, de miradas que van al mundo visto y que vienen al papel dibujado,

⁵² Mosquera, Xoan M. Catalogo de la Exposición de Pintura “Tres Tiempos: Javier Pena” Organizada por la Delegación de Vigo del Colegio Oficial de arquitectos de Galicia, 13 de Febrero a 18 de Marzo de 1998, Vigo.

⁵³ Matisse, Henry, 1908. (citas y comentarios de F.C.Serraller, El Pais, Babelia, 2 de Mayo de 1998).

⁵⁴ José Quetglas, “Respiración de la mirada”, en WAM, Web Architecture Magazine, nº 1/2, Barcelona, Febrero 1997, p. 80. (edición digital: web.arch-mag.com). La cita de Berger es del libro “Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos” de edit. : Lumen.

a la ventana o la nube allí lejos, y a las manos con el lápiz, aquí mismo”.

A veces la relación entre mirada y escritura es tan directa que las palabras se ciñen a lo indispensable, como ocurre con los trazos de un dibujo, el texto transmite muy directamente las imágenes. Paul Auster, escribe a este respecto hablando del poeta Reznikoff⁵⁵: “...es un poeta visual. Cruzar el umbral de su obra es penetrar en la prehistoria de la materia, encontrarse expuesto a un mundo en el que el lenguaje aun no ha sido inventado. En su poesía la vista siempre esta antes que la palabra. Cada expresión poética es la emanación del ojo, una transcripción de lo visible en el código primitivo y no cifrado del ser. El acto de escribir, por consiguiente, no es tanto el ordenamiento de lo real, sino su descubrimiento.” y también “.. es él, (el narrador) quien debe de aprender a hablar con los ojos y curarse de la enfermedad de ver con la boca”. El dibujo, con la imprecisión de sus códigos y lo difuso de las figuraciones e iconografías, es la manera de reinventar un lenguaje en cada momento. Un intento en el que se recrean juntos el lenguaje y el contenido, porque son lo mismo y por que lo que se esta intentando ya, en el creador, es reinventar el mundo. Pero en el caso del poeta, Reznikoff, el lenguaje, el código inamovible también se altera, reduce sus trazos a la mínima expresión actúa casi como si dibujara. El dibujo forma parte de la prehistoria de la escritura, cuando la materia expresiva era informe, aun no estaba dividida en lenguajes. Los intentos del dibujante se acercan primero al deseo de descubrimiento del mundo que a una voluntad de ordenarlo. Hablando del extraordinario poder de la imagen que fascina a los grupos violentos marginales y de la facilidad de su manipulación, se dijo acerca de los acontecimientos del 11 de Septiembre en Nueva York “Crean que la imagen destruye el símbolo, pero la escritura, la vida y la memoria dibujan *el estado del sitio*, el trágico instante del lugar, el suceso y sus circunstancias, Manhattan es el gran símbolo del siglo XX”⁵⁶.

⁵⁵ “El momento crucial” es un capítulo del libro “Pista de despegue, Poemas y ensayos 1970- 1979”, Auster, Paul, Londres, 1990. Traducción española de.: Anagrama, Barcelona, 1998.

⁵⁶ “Blanco y Negro Cultural” 14/2/2004, en el artículo “Entre Madrid y Manhattan”, aut.: J.J. Armas Marcelo.

2. DIBUJO Y ARQUITECTURA

El dibujo esta vinculado a la arquitectura desde sus comienzos. Solo las arquitecturas populares más primitivas han podido prescindir totalmente de la representación.

La mas elemental presencia de la idea de proyecto, esto es, prever las formas, aunque este gesto se reduzca al replanteo en el terreno y a la mínima organización del trabajo en la obra, supone la elaboración de una traza sobre el suelo y el uso del dibujo.

La consolidación de un dibujo específico para esta disciplina surge con la aparición de la enseñanza institucionalizada de la arquitectura⁵⁷, o dicho de otra manera, al pasar de ser un aprendizaje en la obra participando físicamente en el proceso de construcción, a ser una actividad en un aula que se complementa con otras enseñanzas, organizadas y programadas, como las matemáticas, la geometría, la descriptiva (estereotomía), la historia, las teorías compositivas, los ordenes clásicos, etc. En definitiva, una enseñanza más completa pero alejada de la práctica y así ha llegado hasta nuestros días.

Históricamente los dibujos (croquis, planos, etc.) y otras ilustraciones de edificios ya construidos han servido para explicar, mejor que de ninguna otra manera, su esencia y hasta cierto punto –al desvelar trazados y líneas auxiliares de la gestación- datos sobre el proceso de creación. En tareas no menos importantes y a veces simultáneas a las anteriores, el dibujo ha sido indispensable para la crítica y la historiografía del proyecto. La descripción de edificios a través de representaciones gráficas y de textos críticos (y la cuidada edición de los mismos) ha sido y es una práctica habitual a lo largo de la historia y una fórmula indispensable para la transmisión de conocimientos arquitectónicos desde la antigüedad hasta nuestros días.

La arquitectura dibujada, es –en primer lugar- la relación de los tratados que sucesivamente a través de los siglos han acompañado el pensamiento arquitectónico (esta afirmación es mas clara si nos referimos a la cultura occidental). Son documentos que

⁵⁷ en España en 1752 empieza a funcionar la Real Academia de Nobles Artes de San Fernando reglamentada por una real Cedula de 3 de Marzo de 1757 firmada por Fernando VI, los locales utilizados son la Casa de la Panadería de la Plaza Mayor de Madrid, posteriormente se trasladara a la sede de la Academia en la calle Alcalá. En 1844 Isabel II funda la Escuela Especial de Arquitectura, independiente de la Academia de San Fernando que se instala en el Colegio Imperial de la Calle de los Estudios, los planes de estudio sufren bastantes variaciones a lo largo de este siglo, las ultimas: 1957, 1964,1998 (comienzo de la aplicación del Plan como consecuencia de los cambios de la Ley de Reforma Universitaria, al menos en la Escuela de La Coruña) en todos ellos se mantiene, al menos teóricamente, una fuerte implantación de la enseñanza del Dibujo en los primeros cursos.

mediante dibujos y textos han procurado la transmisión de conocimientos constructivos y, entre estos, los vinculados a la cultura clásica (Grecia y Roma) son los más numerosos y los que han tenido mayor difusión. Existen además muchos otros de menor entidad que están relacionados estrictamente con la construcción, la ingeniería, la técnica, etc. Los materiales de edificación de los que se ocupan estos tratados son los mismos en los últimos tres mil años: piedra, madera, hierro, bronce, etc. hasta finales del siglo XIX. En esta historia hay momentos especialmente importantes por los avances que se producen en los conocimientos (vinculados a situaciones sociales y científicas de aquellas sociedades): Babilonia, Egipto, Grecia, Roma, El Renacimiento, etc. Las épocas de mayor interés desde el punto de vista de este trabajo: el dibujo y el proyecto, son las emanadas de la tradición grecolatina fuertemente anclada -en cuanto a los conocimientos filosóficos y matemáticos- en Egipto y Mesopotamia. Son los periodos que reavivan la tradición construida a la luz del estudio de las ruinas griegas y romanas y el conocimiento de la obra del misterioso personaje que es Vitrubio y sus escritos mas conocidos “Los diez libros de la Arquitectura”.

2.1. LA HISTORIA DE LA ARQUITECTURA DIBUJADA

Para hablar de los conocimientos organizados sobre construcción y arquitectura a lo largo de los tiempos hay que adentrarse en el complejo mundo de las publicaciones sobre este tema. Libros copiados a mano, escasos y de difícil conservación hasta la aparición de la imprenta, con la dificultad añadida de tratarse de textos con abundantes y complicadas ilustraciones. Históricamente los contenidos mas interesantes y amplios (incluyendo planteamientos filosóficos y religiosos) sobre esta disciplina se han dado en los llamados “tratados”, de hecho, el modelo inicial de todos ellos es el ambicioso texto de Vitrubio. En esta breve descripción nos limitamos a la tradición arquitectónica occidental y al cuerpo central de sus conocimientos que parte de las construcciones griegas (y sus enlaces con las culturas Egipcias y Mesopotámicas) y que a través de Roma, del Renacimiento y de todas las relecturas y reinterpretaciones del lenguaje clásico que han supuesto los llamados neoclasicismos, llega hasta nuestros días.

El ultimo de los grandes acontecimientos de la historia de la arquitectura es la irrupción del Movimiento Moderno al comienzo del siglo XX con él se ha producido un

sorprendentemente enriquecimiento de algunos de los planteamientos de los lenguajes históricos y el abandono definitivo de otros.

Pero, aun mas, a lo largo del Siglo XX (rico en convulsiones políticas y sociales y en descubrimientos científicos y técnicos) y sobre todo en su ultima década, la arquitectura, ha revisado intensamente todos sus planteamientos y la sensación de libertad, de ausencia de deudas formales con el pasado (incluso con respecto al Movimiento Moderno), se ha convertido en la cultura habitual de los medios en los que se proyecta. Se ha adoptado un “tiempo histórico” insólito y diferente a los anteriores: la contemporaneidad erigida en periodo a-histórico simultáneo y plural; con el futuro como nostalgia más frecuente y con el riesgo de vértigos, confusiones y alarmas propios de estas situaciones. Por primera vez en el mismo tiempo y en el mismo lugar se hacen arquitecturas muy diferentes, se ha unificado el espacio a través de redes de información eficaces pero la variedad de materiales y de intenciones mediáticas hace que en unos metros o en unos instantes aparezcan formas diferentes. Apenas hay sentimientos de grupo, de familia, de patria o de estilo entre los practicantes de este oficio. La representación, la adquisición de conocimientos y la transmisión de los significados en la arquitectura de hoy también esta cambiando.

Volviendo a la historia, hay que decir que, buena parte de los planteamiento de la arquitectura grecorromana -y después neoclásicos- siguen siendo validos: la funcionalidad, la economía de los recursos, etc. Otros se revisan radicalmente: el papel de los detalles con respecto a la totalidad, la función de los oficios y gremios (industria de la construcción), el papel de las ideas y el concepto de innovación, etc. Casi todas están ya en el texto mas primitivo de todos los conocidos: “Los Diez Libros de Arquitectura” de Marco Vitrubio Pollion. Estos tratados -empezando por el que acabamos de mencionar- constituyen verdaderos textos filosóficos, prácticos y críticos sobre los problemas de la arquitectura y constituían el fundamento de todas las enseñanzas teóricas hasta el siglo XX (en algunos casos casi hasta hoy)⁵⁸.

Periódicamente, desde la aparición de un ejemplar del libro de Vitrubio en 1414⁵⁹, se han

⁵⁸ En la Escuela de Arquitectura de Madrid en los años sesenta, el primer proyecto en la carrera era una “hornacina” en la que no existía otro planteamiento para el ejercicio que el uso de los sistemas compositivos clásicos, el manual de uso era el de Pierre Esquié, bien editado y con numerosos alzados y detalles representados con las sombras arrojadas.

⁵⁹ “Los Diez Libros de Arquitectura” de Marco Vitruvio Pollino ,se publica alrededor del año 50 antes de

editado reinterpretaciones y versiones enriquecidas con actualizaciones interesadas y con mucha frecuencia, solo con la aportación de ilustraciones⁶⁰, del mismo texto romano. A partir del Renacimiento se publican tratados y manuales casi continuamente recogiendo el estado de los conocimientos de cada época, con una especial intensidad en los periodos en que predominaban las ideas humanísticas, racionalistas e ilustradas que se apoyaban en los textos y arquitecturas de la antigüedad, como contraposición están los periodos góticos, manieristas o barrocos en los que surgen formas que atienden a otro tipo de preocupaciones, aunque siempre permaneciendo como referencia los textos clásicos.

Los contenidos de la obra de Vitrubio y su seguidores cumplen perfectamente con esta tarea de información y crítica en periodos históricos diversos defendiendo unas ideas de racionalidad constructiva que han constituido el fundamento disciplinar de la arquitectura durante siglos. Estos elementos básicos son:

- La idea de unidad de la obra arquitectónica, incluyendo su origen divino, gestado a través del uso de medidas y cálculos que aprovechaban al máximo las posibilidades de la geometría euclidiana. Estos procedimientos permitían poner en relación las formas de la naturaleza con las del medio físico construido (arquitectura, escultura, pintura) incluida la música.
- Defensa de la práctica liberal de la arquitectura, edificar a partir de una idea, a partir de un proyecto aunque su representación quedara reducida a un trazado esquemático fundamental, esta práctica se enfrentaba a veces con la fuerza de los gremios y de los oficios que intervienen en la construcción, siempre muy poderosos, sobre todo en la Edad Media.
- Crítica de la arquitectura hecha desde el detalle, desde una concepción artesanal.
- Valoración de los conocimientos científicos, física, matemáticas, etc. particularmente importantes en el periodo de la Ilustración.

El primero de los libros y el de mayor importancia es –como hemos dicho- “Los diez libros de arquitectura” de Marco Vitrubio Pollion, el “Vitruvio” (la edición más conocida es la de Perrault con traducción al español de Castañeda)⁶¹, que se populariza a través de

Cristo y es dedicado a Julio Cesar, entonces Emperador, solo se conocen copias incompletas sin ilustraciones, como la encontrada 1414, hay datos de la existencia de un decimoprimer libro, nunca encontrado.

⁶⁰ La primera edición con ilustraciones del “Vitruvio” es la de Fra Giocondo en 1511.

⁶¹ La versión que hemos consultado es el “Compendio de Los diez libros de Arquitectura de Vitrubio” de

reediciones cada vez mejor traducidas, ilustradas y comentadas. Pero el primer tratado importante del Renacimiento italiano no es precisamente una traducción del Vitrubio, aunque su autor sí se muestra un buen conocedor de la antigüedad y del libro del romano, es “De re edificatoria” de León Baptista Alberti ⁶²; acomete en él la tarea de “dar forma coherente a las ideas del Vitrubio y pensar la arquitectura como una disciplina aprendible, en la que el diseño y la construcción suponen una confrontación con las fuerzas de la naturaleza”, habla del servicio a los clientes y “del tratamiento adecuado de las técnicas y materiales de construcción”⁶³.

En el “cuatrocento” se publican varios tratados que cronológicamente se presentan por este orden:

- Filarete (1400-1465) veinticinco libros que se terminan en 1450.
- Francesco Colonna (1433-1522) “Hypnertomachia Poliphili” Venecia 1499.
- Francesco di Giorgio Martini (1439-1501) “Trattati di architettura, ingegneria e arte militare” publicado hacia 1480.

A estos ha que añadir a partir del “quinquecento” la primera edición ilustrada (Fra Giocondo 1511) y una de las que tubo una mayor difusión, la de Cesariano (1521); después están las que incorporan los comentarios mas interesantes: Philander (1544) y Barbaro (1556). Posteriormente se publican los tratados de dos de los arquitectos con mas intensa actividad profesional y amplia influencia cultural y social: Vignola en 1562 y Palladio en 1570.

En España, además de la llegada de las versiones que se publican en otros países, hay un interesante Vitrubio local: “Las medidas del romano” de Diego de Sagredo (1526).

Los arquitectos en activo de estos sucesivos momentos históricos llevan a sus limites la aplicación del lenguaje clásico con notables impulsos creativos y renovaciones formales siempre a partir de los conocimientos extraídos de los tratados de la antigüedad grecorromana (y del estudio directo de las abundantes ruinas existentes, sobre todo en Italia); Esta rica experimentación que dio lugar a los diferentes y sucesivos estilos

Marco Vitruvio Pollino, de Claude Perrault, Paris 1674, imp. J. Baptiste Coignard, traducido al castellano por Joseph Castañeda en 1761.

⁶² “De Re Edificatoria” de León Baptista Alberti, se escribe en los últimos años de la década de 1430 y se presenta en 1452 al Papa a Nicolas V, y se publica tras su muerte en 1485. Se traduce al castellano en 1582.

⁶³ Descripción del libro de Alberti de Carrol William Westfall en “Los tratados de arquitectura, de Alberti a Ledoux” aut. Dora Wiebenson, 1982. Traduc. española de. Hermann Blume, Madrid, 1988. en la serie “Arquitectura, Critica e Historia” dirigida por Luis Fernández Galiano.

estableció fuertes tensiones en los momentos de transición de una época a otra.

De muy diferentes características es el “Tratado de Arquitectura” de Alonso de Vandelvira⁶⁴ publicado en 1580, que contiene la experiencia de cantero y constructor del padre del autor, Andrés de Vandelvira, este texto se inspira, también, en “L’Architecture” de Philibert de l’Orme, que tubo una gran difusión en Francia. Se empieza a publicar en 1567 (primer tomo) y que se cierra con la aparición de los 11 libros en 1626⁶⁵. Son libros mucho más técnicos que los anteriores, en los que se describen conocimientos prácticos y la resolución de complicadas situaciones constructivas (despieces, bóvedas, etc.). El vocabulario del de Vandelvira es en realidad una actualización y adaptación del de De l’Orme. Esta publicación se convierte en una referencia obligada en este siglo permitiendo el avance del concepto de proyecto, es decir, la idea previamente dibujada con detalle incluyendo los cortes de las piedras resueltos y previstos en un documento grafico. Se abandona así definitivamente el empirismo y el experimentalismo que caracterizaron las experiencias anteriores que, en algunos casos como en los edificios góticos, asumían enormes riesgos constructivos que el oscurantismo de las ideologías medievales hacia correr a los constructores de las catedrales. De la importancia de estas publicaciones da cuenta la enorme proliferación de copias y reediciones.⁶⁶

En el siglo XVII la aparición de las formas barrocas no hace disminuir el interés por los tratados aunque la interpretación de los mismos cambia.

En el siglo XVIII se retoman los temas de la cultura grecorromana con la ideología de la ilustración y aparece el “compendio” del mencionado Perrault que es traducido en España por Castañeda. Aparece también una edición de gran tirada que es la de Ortiz y Sanz y otra de Diego de Villanueva (hermano de Juan).

En 1760 se publica el tratado de Teodoro de Ardemans⁶⁷ que se inicia con un comentario a las ordenanzas para Madrid de Juan de Torija. En el se cita la relación de

⁶⁴ “Tratado de Arquitectura de Alonso de Vandelvira”, edit.: Genevieve Barbé-Coquelin de Lisle... se trata de un fac-simil y los textos históricos críticos correspondientes que le acompañan del documento R-10 de la Biblioteca de la Escuela de Arquitectura de Madrid que consiste en una de las copias manuscritas que nos ha llegado del citado libro, el autor de esta copia es Bartolome de Sombigo. Otra de estas copias es la de la Biblioteca Nacional de Madrid realizada por Felipe Lázaro de Goiti.

⁶⁵ “L’Architecture” aut.: Philibert de l’Orme, Paris 1526.

⁶⁶ Juan de Torija, Fray Lorenzo de San Nicolás (16..), Pedro de la Peña (16..)

⁶⁷ “Ordenanzas de Madrid, y otras diferentes, que se fabrican en las ciudades de Toledo y Sevilla y algunas advertencias a los alarifes y particulares.....”, Ardemans, Teodoro. 1760, Madrid. Se ha consultado el ejemplar propiedad del arquitecto Ramiro Martín Gonzalez.

autores que desde Vitrubio se habían constituido en transmisores de la cultura clásica. Cita las palabras de este arquitecto en la dedicatoria, del final del libro primero y del capítulo primero, a Julio César: “no hablo como un gran filósofo, ni como rector disertador, ni como gramático ejercitado en las sumas razones de el arte, sino con las solas precisas letras de un arquitecto”. Los autores a los que considera portadores de los conocimientos de la antigüedad son: Serlio, Alberti, Durero, Viñola, Palladio, Scamozzi, Del Orme, Grapaldo, Garcia de Céspedes, Juan de Arfe, Fray Lorenzo de San Nicolas, Gregorio Tolosano, etc.

Muchos de estos planteamientos consiguen superar la dura y acertada crítica que se les hace desde el Movimiento Moderno a partir de 1900 y sobreviven mezcladas con los ruidos y ecos de los debates cotidianos llegando, las últimas y débiles expresiones de estas ideas, hasta finales del Siglo XX. Pero el cuerpo central de esta crítica reposa en el inevitable agotamiento teórico y práctico del lenguaje clásico en sus últimos periodos de academicismos exacerbados y reiteraciones tipológicas. En la práctica, el pesado aparato doctrinal de las academias del siglo XIX (les “Beaux Arts”) revela su incapacidad para hacer frente a las nuevas situaciones urbanas y sociales, nuevos medios de transporte y comunicación y nuevos materiales (el hierro y el hormigón armado, principalmente).

Pero lo fundamental del lenguaje clásico permanece: la geometría euclidiana y sus consecuencias, la modulación, la simetría, etc. En los mejores proyectos de los racionalistas (Mies, Le Corbusier) se repiten esquemas de aquellos lenguajes. En algunos, de manera muy evidente, coexisten con planteamientos compositivos innovadores (Lutyens, Hofmann), o con la aplicación de nuevos materiales (Wright). En una época tardía del siglo surgen en arquitecturas que hacen interesantes aportaciones a la disciplina y a la ciudad ⁶⁸(Khan, Rossi, Venturi, etc.). El último documento normativo de criterios clásicos (y de cierta fortuna en las escuelas en los años setenta) es de Rob Krier⁶⁹. Con ellos también sobreviven arquitectos clásicos, sinceros y convencidos, de cierta calidad profesional y mercados muy minoritarios como Quinlan Terry. Hay, también, un largo y confuso periodo de desarrollo y proliferación de una supuesta condición (neoclásica) postmoderna⁷⁰ que llena de edificios ambiguos nuestras ciudades.

⁶⁸ “La arquitectura de la ciudad” aut. Aldo Rossi, 1967.

⁶⁹ “Composición Arquitectónica” aut.: Rob Krier, publicado en AD en 1983.

⁷⁰ En su vertiente arquitectónica están inicialmente los arquitectos agrupados en el libro de Charles Jenks

Desde finales de los sesenta se disponen importantes cambios en el interior de las maneras de pensar que inquietan las maneras de ver, de percibir y de actuar y poco a poco van llegando al trabajo práctico de los diseñadores, entre ellas están: la geometría de los fractales⁷¹ y la aparición del pensamiento deconstructivo⁷². Pero es la presión de una realidad urbana y constructiva en un mundo caracterizado por un crecimiento desmesurado y la percepción de la evidencia de esta realidad por las gentes –ahora como una realidad global y con elocuentes y frecuentes despliegues informativos- lo que provocará importantes cambios en la arquitectura.

Estos nuevos sistemas de pensamiento y los instrumentos teóricos por ellos segregados están empeñados en la ardua e interesante tarea de explicar la arquitectura y la ciudad de hoy. Solo ahora se puede hablar de la superación del lenguaje clásico en la arquitectura y encontrar en la obra de arquitectos como Siza, Koolhaas, Miralles, Nouvelle, etc. otras maneras compositivas y constructivas que lleguen a lo urbano con capacidad para transformarlo.

Ahora han dejado de existir las discontinuidades que se correspondían con el cambio de estilos históricos (la “gestión” de las rupturas, eran el último argumento de las vanguardias de los Siglos XIX y XX). Los nuevos objetos ya no deberán su identidad, solo, al uso, a sus funciones, a los materiales o a cualquiera de las circunstancias que definían antes un edificio. En su condición de objetos en un paisaje global se deberán a las intenciones mediáticas, la manera de ser percibidos, al proceso de fabricación, su duración, facilidad de transmisión, su mantenimiento, etc. En resumen, al papel que se les asigne en un mundo culturalmente muy heterogéneo y con un difícil y delicado encuadre de lo local.

Esta arquitectura dibujada es la historia de los tratados, pero hay otra imposible de escribir, es la de los usos cotidianos de trazados y marcas en el suelo y paredes con las que generaciones de maestros de obra han impartido instrucciones constructivas y que no se han conservado. Este intenso uso del dibujo imposible de documentar sería una buena argumentación para este trabajo.

2.2. DIBUJO Y PROPUESTA

⁷¹ “la geometría fractal de la naturaleza” de Benoit Mandelbrot, primera edición 1975, primera edición española, Barcelona, 1993.

⁷² Lyotard, Derrida, Deleuze, etc.

Consideramos el uso del dibujo -con la mano y un trazador elemental- una práctica fácil e inmediata y por ello directamente aplicable a cualquier tarea de creación plástica. Proponer objetos, lugares, ordenar espacios, o de manera mas general, estar dispuesto a intervenir en el mundo físico cotidiano, esta es la tarea del arquitecto, y el dibujo su primer y mas eficaz instrumento.

Al iniciar un pensamiento propositivo es conveniente hacerlo al lado de un lápiz y un papel: “El narrador quiere saber y por eso narra”⁷³.

Es evidente que no nos interesa el dibujo en si, como disciplina autónoma (solo marginalmente nos acercaremos a ella), lo que ahora buscamos es su presencia al lado de un pensamiento de creación formal en evolución para cuya imprescindible manifestación visible es indispensable la existencia de esta técnica, que ejerce, además, como estimulante continuo de ese pensamiento. El propio creador necesita esta formalización continua como también la requieren los ineludibles intercambios de información con los generadores de programas y organizadores de la demanda: instituciones, clientes, etc. Es disponiendo de este tiempo, usando eficazmente ese tiempo de génesis de las formas, como se llega a un resultado. Es la existencia de un “tiempo de proyecto” como territorio conceptual y mental donde se encuentran las respuestas⁷⁴. El arquitecto es solo alguien preparado para acometer acciones de ordenar lugares, espacios, o proponer formas. Luego hace falta: ver, entender, explicar, intercambiar. En arquitectura nunca hay una respuesta ya dada para un lugar antes de que un individuo con intenciones transformadoras mire hacia él. La idea de un tiempo transcurrido de elaboración y manipulación de materiales, se contrapone a la de iluminación o inspiración. Se abre también así la posibilidad de acercamiento al conocimiento del proceso y, por otro lado, de integrar experiencias de varios individuos que comparten ese tiempo y cada experiencia se hace en función y con la observación de los avances de las otras. Hay una cuestión de pertinente relación con este “tiempo”, que esta en algunos de los debates actuales sobre las arquitecturas: ¿que es investigar en arquitectura?. Este es un tiempo de movimiento, en el que hipótesis diferentes entran en el mismo proyecto y dentro de una de ellas caben resultados formales diversos, útiles, no para resolver una cuestión concreta sino para crear un cuerpo formal disciplinar, mas rico que el

⁷³ “La conquista del aire”, aut.: Belén Gopegui, 1998.

⁷⁴ Este concepto lo menciona el arquitecto Manuel Gallego en una conferencia dada en la ETS de Arquitectura de A Coruña el 18 de Junio de 2003.

repertorio del funcionalismo. Incluso sin resultados inmediatos, o sin planteamientos reales de aplicación constructiva.

Pero también es cierto que este “tiempo del proyecto” es un recorrido personal del diseñador, mas o menos largo, mas o menos complejo, inescrutable, del que prácticamente no sabemos nada, excepto, algunos trazos insuficientes dejados en cuadernos y papeles desordenados en los estudios. Este proceso si lo imaginamos ordenado y lineal (o si encontramos “piezas” para ordenarlo) para lo llamaríamos “método”, la indagación sobre la obra de Siza se plantea como el acercamiento a un método. Finalmente, sería suficiente con saber algo acerca de cómo transcurre este tiempo.

Los mejores datos que se disponen sobre esta actividad (como y en que transcurre este “tiempo”) son las abundantes notas sueltas junto con los planos iniciales de los proyectos (estos últimos, a menudo, perdidos). Están también muchas veces –y además, o como alternativa a ellos- los “cuadernos de notas”, utensilio que, finalmente, acompaña siempre al individuo, y se convierten en cuaderno de viaje, es un lugar de anotación compulsiva, de palabras, de frases, de dibujos, etc. y contribuyen a la alegría, el consuelo, el distanciamiento,... el entretenimiento,... etc. Son un verdadero resumen y emblema de la vida cotidiana y de la actividad de pensar (y esta afirmación sirve para cualquier actividad creativa).

2.3. EL VIAJE, DIBUJO Y APRENDIZAJE DE LA ARQUITECTURA

La componente inversa del dibujo para proponer es el dibujo para analizar y la continuidad entre ambos es absoluta, no hay un punto de separación entre ambos procesos en la mayor parte de los pensamientos proyectuales. La formación de una cultura arquitectónica personal exige ver, o mejor aun, exige una cierta mirada sobre el mundo, que tendrá de nuevo el apoyo del cuaderno de notas. La adquisición de conocimientos sobre construcción (aun mas que su transmisión en circunstancias extremas: la obra) necesita igualmente de este instrumento cómodo y poderoso.

Redibujar (detallando y cambiando de escala) edificios clásicos primero y de la cultura contemporáneas después, ha sido durante muchos años una forma de aprendizaje en las escuelas de arquitectura, en las que en todo caso sigue vigente -muy intensa y vivida- la

enseñanza de la historia inmediata.

En el arquitecto que nos ocupa en este trabajo, Siza, estos dos componentes de su actividad de dibujante: la de las propuestas y la de los análisis se manifiestan casi simultáneamente en un ejemplar método para atrapar aspectos de la realidad continuamente y actuar sobre ellos casi compulsivamente cuando se prevé una acción de proyecto. El cuaderno de notas es el escenario privilegiado de estas operaciones. El análisis de estos documentos creemos que es uno de los caminos del conocimiento de los recursos proyectuales de un arquitecto. En los capítulos referentes a Oliveira de Azemeis y a San Domingos de Bonaval hemos descrito y usado estos papeles en su doble manifestación (croquis a mano alzada y dibujos geométricos) para conocer y explicar los procesos lógicos implicados en este acto de preparar una construcción. La biografía de Siza nos ha ofrecido más tarde unos preciosos y característicos “dibujos de viaje” en los que los aspectos formales e incluso anecdóticos de lugares y paisajes encontrados al hilo de los viajes y trabajos profesionales han adquirido un extraordinario valor (a veces, simplemente, porque la anécdota es más accesible y amena que los rigurosos pasos de un proyecto)

En la obra de Siza un apartado importante son estos dibujos, que cobran autonomía suficiente como para que se publiquen independientemente, marginando su carácter de análisis permanente y de observación ambiental previa a la tarea de intervención. Estas publicaciones están ahora definitivamente instalados en la mejor tradición de los dibujos de viajes de arquitectos⁷⁵.

LOS DIBUJOS Y EL VIAJE

Viajar ha sido una forma habitual de aprender para los arquitectos –y sin duda para muchas otras profesiones- y esta práctica se acompaña de notas escritas y en el caso de esta profesión y en las de las artes plásticas se sigue con mucha frecuencia de croquis de realización rápida semejantes a las notas escritas (el cuaderno tiene este doble uso). Una parte de estos viajes están reglados en las enseñanzas oficiales otros se realizan de manera más o menos espontánea siguiendo rutas e itinerarios, frecuentemente repetidos,

⁷⁵ ”Esquissos de Viagem/ Travel Sketches”, edit.: Documentos de Arquitectura 1, Oporto, 1994, serie dirigida por: E. Souto Moura, A. Portugal, M. M. Reis, J. P. dos Santos. En el libro se incluyen artículos de Kenneth Frampton, Fernando Tavora, J. P. Rayon, y Álvaro Siza.

y que ya forman parte de la historia de esta profesion.

Hay una larga y rica tradición del “viaje de estudios” entre los arquitectos en el periodo de formación o inmediatamente después y antes de comenzar la practica profesional. Tiene diversas formulaciones en función de los planes de estudio, países y épocas. Este viaje se acompaña casi siempre con la generación de una serie de documentos gráficos dibujados a mano y de forma mas o menos improvisada en el marco de itinerancias y desplazamientos, que tienen todos una característica común: la utilización como soporte, pequeños cuadernos y lápiz, pluma o pincel, que se transportan permanentemente y se mantienen dispuestos para su uso inmediato. Todos tienen también la común características de ser dibujos analíticos o descriptivos que no se diferencian mucho de los utilizados para proponer. A veces en los mismos cuadernos se producen simultáneamente los dos tipos de dibujo.

En la formación de nuestras escuelas se institucionaliza con las becas de estancia en Roma: los Premios de Roma. El origen se encuentra en el mencionado gran viaje de iniciación, casi indispensable, que realizaron muchos arquitectos españoles en los siglos XVIII y XIX. El recorrido mas frecuente era por la península italiana –en épocas de entusiasmos clasicistas sin ninguna duda, pero toda la historia de la arquitectura estaba allí bien presente- viviendo la cultura de los lugares y dibujando las antigüedades mas conocidas. Un arquitecto contemporáneo nos da una buena descripción de la belleza de los paisajes italianos de restos arqueológicos, y también, de las esperanzas de aprendizaje para un joven arquitecto que ellos contienen, aun hoy: “...tenían algo sorprendente, como si sus perfiles oscilaran; las cosas no eran en si mismas, sino que yacían expectantes, atentas a metamorfosearse con la presión de quien las veía. La mirada vacilaba entre la materia y su sonido, entre las palabras y su sentido. Nuestro mirar deformaba la materia. O la vida, despacio, iba tallando nuestros ojos...”⁷⁶.

En todas las culturas ilustradas del XVIII y el XIX se producen estos viajes y de ellos quedan magníficos documentos sobre los paisajes, vidas y costumbres. En el caso de los arquitectos, hay que añadir unos excelentes documentos gráficos que complementan lo escrito⁷⁷.

⁷⁶ “Apuntes de viaje al interior del tiempo”, aut.: Luis Moreno Mansilla, edit.: Caja de Arquitectos, Barcelona 2001.

⁷⁷ Una publicación muy reciente sobre este tema es el libro de Pedro Moleon, “Los arquitectos españoles en la Roma del Gran Tour, 1746-1796”, Abadía Editores, Madrid, 2004.

Uno de los más antiguos viajes de arquitecto es el de John Soane a Italia, se dirige allí siendo ya un apasionado de la cultura clásica.

El viaje a Italia de John Soane, 1778.

Poco después del regreso de Roma de su maestro Dance (1764), Soane parte hacia Italia (en Marzo de 1778), en uno de los periplos de aprendizaje mas ortodoxos que conocemos, se plantea como una continuación de la enseñanza de la academia clasicista que acaba de fundarse en Londres. En Italia observa, escribe, mide, seleccionando los temas con la más recia convicción académica. Acompaña en muchos de sus viajes al Obispo de Derry, convertido en su protector al llegar a Roma, como era habitual que ocurriera entre muchos de los pensionados y los nobles que acudían en viajes turístico-lúdico-culturales. Visita Pompeya y Paestum que acaba de ser descubiertos, en 1750 se ha iniciado la excavación de la ciudad enterrada por el Vesubio. Antes de salir hacia Italia preparaba una publicación de sus dibujos de arquitectura, mas adelante, editara el mismo una guía de viaje. Toda su experiencia vital se centra en esta pasión por el aprehender y escenificar la antigüedad clásica edificada y su expresión biográfica y arquitectónica se plasmara en el numero 13 de Lincoln,s Inn Fields en Londres. Casa que es museo de si mismo, de su entusiasmo de constructor y coleccionista y que aun permanece allí, igual y abierta: “en la que queda tensada la incierta relación entre la arquitectura domestica y la publica”. Este mismo autor (Moreno Mansilla) nos recuerda en este texto entorno a Soane citando una frase de Zola sobre la pintura: “que la existencia de las ideas es facultad mas de nuestra propia mirada que patrimonio de la materia”⁷⁸.

Un caso peculiar y particularmente interesante es el de Schinkel y su “viaje a Inglaterra” en 1826. No es, en este caso, el viaje a la antigüedad, sino a los progresos tecnológicos de la primera era industrial (“al interior del tiempo” siguiendo a Moreno Mansilla).

Schinkel, “The English Journey”, 1826.

⁷⁸ “Apuntes de viaje al interior del tiempo”, aut.: Luis Moreno Mansilla, edit.: Caja de Arquitectos, Barcelona 2001.

Este arquitecto ya había cumplido con su viaje italiano en 1804-05, al terminar sus estudios, de este primer periplo apenas quedan notas y ningún dibujo. Es el viaje de un alemán que significativamente termina en París evidenciando de esta manera como han cambiado los intereses de los jóvenes arquitectos en esta época. Pero en 1826, con importantes cargos públicos como arquitecto en Berlín y en el estado de Prusia, recibe instrucciones del Rey Federico Guillermo III de ir a París y a Londres para conocer los nuevos Museos que allí se están construyendo (el Louvre y el nuevo Museo Británico), dos años antes ha visitado el museo Pio Clementino del Vaticano. El motivo es recabar información para la construcción del futuro Museo de Berlín (Altes Museum). Pero el viaje va a tener unos complejos intereses añadidos marcados por la curiosidad intelectual del arquitecto y de su acompañante y amigo, Beuth⁷⁹. De este viaje queda un extraordinario documento de 75 páginas que es un diario manuscrito y un cuaderno de croquis, al mismo tiempo⁸⁰. La documentación del viaje se completa con las cartas a su esposa Susan y algunos dibujos fuera del cuaderno⁸¹. Pero lo sorprendente de este viaje adulto (Schinkel tiene 45 años) es el creciente desinterés del arquitecto por las edificaciones antiguas (queda algo todavía por el neogótico y ello, por los aspectos estructurales de este estilo y sus posibilidades de traslado al metal, actitud parecida a la de Viollet-le-Duc) y el aumento de la atención por las construcciones en hierro fundido, los puentes (Thomas Telford, Rennie) o los túneles (bajo el Tamesis, M.I. Brunnel), o los viaductos (Manchester); “si había absorbido la gran herencia de la cultura Europea dos años antes en su segundo viaje a Italia, ahora experimentaba el incipiente pero evidente desarrollo tecnológico del siglo XIX”⁸². Estos intereses quedan expresados en las notas y croquis en los que dibuja puentes, obras, en general, de la ingeniería del acero fundido y máquinas de diversas características con acotaciones y detalles, es difícil de imaginar una mayor eficacia analítica con los medios disponibles en la época. Schinkel demuestra también con su actitud tener una confianza ilimitada en los nuevos materiales para producir una nueva arquitectura. “Schinkel fue uno de los pocos arquitectos de su generación que asumieron las nuevas tecnologías y trataron de

⁷⁹ Peter Christian Wilhelm Beuth, titular del departamento de Comercio e Industria del Ministerio Prusiano de Finanzas desde 1814, responsable de la promoción de los avances tecnológicos en la industria prusiana, había estado en Inglaterra en 1823 y constatado su acelerado desarrollo económico e industrial.

⁸⁰ Este cuaderno se encuentra en el Museo Estatal Preussischer Kulturbesitz (estuvo hasta 1990 en la Galería Nacional de la República Democrática Alemana de Berlín, en la Sammlun der Zeichnungen).

⁸¹ “Karl Friedrich Schinkel, The English Journey, Journal of a Visit to France and Britain in 1826”, edición e introducción de: David Bindman y Gottfried Riemann, edit. Yale University Press, New Haven y Londres, 1993.

⁸² Bindman y Riemann, 1993. introducción, p.2.

aplicarlas en sus propios trabajos. Inglaterra era una magnífica fuente de inspiración, no solo en relación con los nuevos materiales de construcción, sino también en lo concerniente a la nueva estética y las posibilidades espaciales aparecidas con su uso”⁸³. Los intereses de Schinkel como arquitecto -que intuye los cambios que tendrán lugar un siglo más tarde- son los materiales pero sobre todo es la ciudad industrial (le interesa el planeamiento) y los cambios energéticos y urbanos que se aproximan.

En la formación de los arquitectos franceses en las escuelas de Beaux Arts, “El gran tour”, adquiere gran relevancia. Destaca por las características del personaje y por la abundante noticia que existe sobre él, el periplo que realiza Violet-le-Duc (Marzo 1836-Diciembre 1837).

El Viaje a Italia de Violet-le-Duc, 1836-1837 ⁸⁴

Aunque no es un alumno de la escuela de “Beaux Arts” ni es un pensionado en Roma, con 22 años inicia el recorrido italiano. A pesar de las presiones familiares decide no entrar en la escuela de “Beaux Arts”, (Violet-le-Duc será uno de los inspiradores de su reforma en 1863 con Napoleón III) desea trabajar y frecuenta los talleres de arquitectos amigos de la familia, lo hace más para conocer y aprender de los edificios en construcción que para “dibujar bonitas fachadas como se hacía en la escuela de “Beaux Arts”. Estudia particularmente (matemáticas con Courcier), viaja con frecuencia dejando un elevado número de dibujos y acuarelas (165 sobre los Pirineos), lee (su abuelo Jean-Baptiste Delécluze tiene una gran biblioteca), trabaja (en los estudios de Huve y Leclerc) y dibuja con gran destreza y compulsivamente (el Rey es testigo directo de la elaboración de un croquis de una cena en palacio y le encarga y paga un cuadro sobre el tema)). Con 18 años se gana la vida con trabajos en el mundo del diseño y la construcción y vendiendo acuarelas. Las relaciones sociales a través de su familia son muy importantes, En 1832 dejan la casa de la rue Chabanais y se instalan en les Tuilleries donde el padre es interventor de los presupuestos reales. El viaje a Italia lo realizara con los dineros procedentes de la venta de un cuadro (antes mencionado, “le

⁸³ Bindman y Riemann, 1993. Introducción, p. 7.

⁸⁴ “Le voyage d’Italie d’Eugène Violet-le-Duc 1836-1837 » edit. :Ecole Nationale Supérieure de Beaux Arts, 1980, es el catálogo de una exposición conmemorativa del Centenario de la Muerte (1879) de Violet-le-Duc. Producida por el Centro Di de Florencia. Exposición en la Chapelle Petits-Augustins, Enero-Marzo 1980 y en la Academia delle Arti del Diseño de Florencia de Abril a Junio de 1980.

banquet des dames aux Tuilleries”) al Rey. En marzo de 1836 sale de viaje hacia Italia con su acompañante mas frecuente en estas empresas Leon Gaucherel experto en gravado y alumno suyo en una escuela de dibujo (en 1933 ha viajado por Francia con otro amigo Emile Millet, músico) en Roma se reúnen con ellos su hermano Adolfo y su mujer. El viaje a Italia es el sexto de los viajes que realiza y el mas largo (12 de Marzo de 1836 al 1 de Septiembre de 1837), es, además, el mas denso de trabajos realizados (226 dibujos registrados, además de cartas y de diarios); su actitud es bien distinta de los pensionados franceses en la villa Medicis que deben rendir cuentas a la academia con levantamientos y reconstrucciones que se envían periódicamente a Paris. Violet-le-Duc es voluntaria y decididamente un autodidacta en el panorama de la arquitectura reglada francesa pero, también, ya de manera entusiasta un innovador. Los materiales, las estructuras, los detalles constructivos, son los asuntos que le interesan. Esta en contacto con sus colegas que siguen los métodos académicos. En Marzo de 1937 conoce a Victor Baltar, que tiene 32 años, en la villa Medicis, que dice de él: “un joven (Violet-le-Duc) recomendable en todos los aspectos y de una categoría bien por encima de su edad”⁸⁵. Violet-le-Duc, en cambio, comenta con amargura el duro camino de critico con la enseñanza oficial y autodidacta que el ha tomado; dice, pensando en los jóvenes con los que comparte las enseñanzas romanas: “.....a veces estoy totalmente desanimado. Estoy rodeado de todos estos jóvenes de la Academia, todos de 30 o 35 años que no están mucho mas avanzados que yo y que a pesar de ello parecen tener la certeza de un futuro asegurado. Sus estudios están casi diseñados previamente, siguen todos los mismos caminos y en consecuencia no sienten las crueles indecisiones los temores perpetuos de no ir por la buena vía. Para mi el camino esta por hacer; yo es como si caminara por en medio del campo y tengo el temor continuo de perderme. Saber elegir entre tantas cosas que luego serán útiles, es una dificultad que me asusta, a veces lamento haberme puesto una tarea tan difícil ya que podía hacer mis estudios tranquilamente y sin inquietudes siguiendo el camino común”⁸⁶. El arquitecto que propondrá la principal reforma de las escuelas de “Beaux Arts” francesa apartándolas de las cuestiones puramente compositivas y estéticas e introduciendo las constructivas y materiales en 1863, con Napoleón III, es en 1836 un precoz y activo dibujante y viajero que trata de adquirir una formación con una actitud critica hacia las formas y los métodos al uso, una actitud, que presagia el fuerte cambio que en el final del siglo XIX

⁸⁵ “Le voyage d’Italie d’Eugene Violet-le-Duc 1836-1837 » 1980. p. 19.

⁸⁶ “Le voyage d’Italie d’Eugene Violet-le-Duc 1836-1837 » 1980. p. 18.

y comienzo del XX tiene lugar en la manera de pensar la arquitectura. El Violet-le-Duc neogótico de sus trabajos finales es la precoz modernidad de quien rehace el gran estilo medieval con nervios de fundición y elementos a tracción como, Baltar, Labrouste, y sobre todo los ingenieros, lo estaban haciendo en grandes puentes y alardes como la torre de Eiffel. Como Schinkel unos años antes, no solo se interesan por las nuevas estructuras y los nuevos materiales, sino por la industrialización generalizada y por las consecuencias sociales y urbanas que empezaba a tener en las ciudades. Los instrumentos y el método del aprendizaje no difiere mucho de los de hoy, recorrer el mundo con los ojos abiertos; un lápiz y un papel son buenos acompañantes.

La práctica del viaje permanece hoy día, aunque el interés se haya desviado y no se centre en Italia, sobre todo, después del final de las arquitecturas contextuales (Terragni, Albini, Gardella, etc.) y de la limitada proyección internacional que Rossi y los arquitectos de la Tendenza han tenido después de los años setenta.

Le Corbusier, “El Viaje a Oriente”, 1911

El primero y más trascendental de estos viajes en la tradición contemporánea es el que realiza a Oriente, Le Corbusier, en 1911⁸⁷ (ha estado en Italia en 1907, con el Taller de L’Eplattenier, pero de este viaje no hay gran noticia) . Del viaje a Oriente, las notas escritas, son conocidas por su publicación en la “La Feuille d’Avis” de La-Chaux-de-Fonds y los dibujos solo aparecen parcialmente en el primer tomo de sus obras completas en 1929. En 1987 la Fundación Le Corbusier publica los facsímiles de los cuadernos de notas del viaje⁸⁸ que constituyen la mas impresionante documentación que existe sobre el “cuaderno de notas” de un arquitecto. Es también –además de iniciático– el primero de Le Corbusier, que viajero y propagandista apasionado de la arquitectura del Movimiento Moderno, no cesara de moverse por todo el mundo dejando conferencias, escritos y abundantes dibujos de estos viajes.

Decimos que es la mejor documentación que conocemos sobre un cuaderno de notas, hay que añadir además que es una excelente información del comienzo del aprendizaje

⁸⁷ “Voyage a l’Orient” publicado por primera vez completo en 1965, el año de su muerte. Hay una edición española de la Colección de Arquitectura, el nº 16, 1984, del Colegio de Aparejadores de la region de Murcia. Una de las editoriales de Arquitectura mas importantes que hay en este país y comentarios y un plano en el citado libro de Luis Moreno Mansilla.

⁸⁸ “Voyage d’Orient, Carnets” Charles-Eduard Jeanneret-Le Corbusier, edit.: Electa- Fundación L.C., Milan- Paris, 1987. Con una introducion de Giuliano Gresleri titulada “Y Carnets ritrovati”.

del joven Jeanneret. No hay mejores referencias para saber que tiene que hacer cualquiera que quiera llegar a estar en condiciones de actuar sobre el mundo construido: mirar, adquirir una cierta mirada; notas escritas y dibujadas acompañan a ese gesto complejo de mirar. Esta es la formación que dio lugar al arquitecto: La Corbusier.

En cuanto al contenido del El viaje a Oriente, podemos decir siguiendo a Gresleri, que es un cuaderno en el “solo una parte se utiliza como fuente de referencias para la redacción de (obras posteriores)⁸⁹, son concebidos como un instrumento para “interrogar” la historia” exprimirla y revelar los secretos de la practica, de los oficios y de la forma. El trabajo que este análisis comporta es metódico y obstinado: originado en aquella soledad profundo en la que se desarrolla esta actividad y que parece ser el intimo sigilo de toda la aventura artística de Le Corbusier”⁹⁰. “La reflexión surge de lo vivido, la creación no traspasa el umbral de lo naciente. Los Carnets representan en si y por si una “obra latente” fundamental, y en comparación con ella la obra terminada, cualquiera que sea la forma de expresión es solo una manifestación secundaria”⁹¹. Preciosa y aventurada afirmación que en el contexto del aprendizaje de la arquitectura y de la búsqueda de explicaciones para la génesis del proyecto, aceptamos totalmente. En Agosto de 2003 se publican los “Carnets Espagne”⁹² notas tomadas entre 1928 y 1932 en el transcurso de varios viajes a España invitado a dar conferencias por sus amigos del Gatepac.

Eric Gunnar Asplund, “Hacia el Sur”, 1914⁹³

En los primeros meses de 1914 Asplund parte hacia Italia (con otro arquitecto sueco Folke Bensow), tiene 28 años ninguna beca ni ningún diseño académico lo acompaña, lo hace con los recursos de su corto periodo de trabajo profesional; unos meses antes de la partida ha sabido que es el ganador del concurso de la ampliación del Palacio de Justicia de Goteborg, proyecto que le ocupara prácticamente toda su vida profesional (el

⁸⁹ Las obras posteriores en las que se utilizan notas de los “Carnets” son: “Vers une architecture”, 1923, « Urbanisme », 1925, L’art decoratif d’aujourd’hui », 1925. “Voyage d’Orient, Carnets” Milan- Paris, 1987. p.13

⁹⁰ “Voyage d’Orient, Carnets”, Milan- Paris, 1987 Giuliano Gresleri “Y Carnets ritrovati”, 1987, p.13.

⁹¹ “Voyage d’Orient, Carnets”, Milan- Paris, 1987, Prefacio, aut. : Jean Jenger, Presidente de la Fundacion Le Corbusier.

⁹² “Carnets Espagne” edit. : Electa y Fundacion Le Corbusier, 2003. (noticia en el periodico ABC, 16/8/2003), con una introducción de Juan Jose Lahuerta.

⁹³ Tomamos el titulo del articulo de Luca Orteli en “Lotus 68” edit. Electa, Milan, 1991.

ultimo proyecto es de 1936)⁹⁴. La influencia profesional mas importante del arquitecto es la del sueco Ragnar Ostberg de formación clásica como el mismo. Antes ha viajado por su país para conocer la arquitectura popular (1906) y mas tarde viajara a Suecia (1912). Pero “...el uso que hace Asplund de la arquitectura clásica va mas allá de lo que son las connotaciones del clasicismo nórdico”, “es una relación completamente anticonvencional..y sin prejuicios”. A finales de mayo de 1914 vuelve a Estocolmo, le espera uno de sus maestros Sigurd Lewerentz para preparar el concurso de la ampliación del Cementerio Sur de aquella ciudad, que ganan y construyen entre los dos, cada uno su parte, este trabajo “esta marcado desde el principio al fin por aquella indescriptible experiencia”(se refiere a Italia)⁹⁵. Visita Roma y el Sur de Italia, pasa una semana en Túnez (le impresiona la luz “..podía imaginarme el cielo como una gran cúpula pintada de azul”), termina en Venecia. Los dibujos de estos cuadernos son de una gran precisión, a lápiz casi siempre, con algún color, las vistas y perspectivas están acompañadas de plantas extremadamente cuidadas, compra también postales (800 en Italia). Este viaje y esta manera de ver toda la cultura arquitectónica del pasado marcaran muy específicamente y positivamente el trabajo posterior del arquitecto. Si las fechas de los viajes pueden inducir a una comparación⁹⁶, Le Corbusier es la revolución abierta, militante y total (Carta de Atenas, nuevos materiales, critica a la ciudad histórica), Asplund es la continuidad disciplinar, una vasta cultura arquitectónica va dirigiendo la lenta llegada de la Arquitectura Moderna, esta llegada en su biografía tiene lugar con la composición y los detalles que en 1931 proyecta para el Pabellón Sueco de la Exposición Universal de Estocolmo, Asplund quita importancia a la prodigiosa modernidad de esta obra: “...no se trata de un edificio, sino mas bien de un elemento publicitario en el espíritu de la Exposición: de día, un decorado de banderas internacionales, de noche un espacio generosamente iluminado”; mas tarde es el proyecto final para Goteborg en el que la arquitectura moderna llega con autoridad pero sin alardes testimoniales ni manifiestos.

⁹⁴ La descripción mas precisa de este proyecto esta en el artículo de la revista “Arquitectura” n°229, Marzo-abril 1981, del COA de Madrid y su autor es José Manuel López Pelaez y en una publicación posterior del mismo autor, “La arquitectura de Gunnard Asplund”, editada por Caja de Arquitectos, el n°11, en la colección Aquithesis.

⁹⁵ Esta cita y las anteriores son del texto de Luca Ortelì (p. 33) en “Lotus 68” edit. Electa, Milan, 1991.

⁹⁶ Viaje de Le Corbusier 1911, Asplund 1913. En medio nos queda Terragni, contemporáneo del segundo en mas de un aspecto, ninguno de ellos llega a la segunda posguerra (uno muere antes, el otro vuelve de las trincheras destrozado mentalmente, hay dibujos también de esa experiencia) ambos preparan los mas elaborados proyectos modernos de los años treinta, los de la madurez del Movimiento Moderno: la casa del Fascio de Còmo y la ampliación de Goteborg, Ambas tienen curiosas y aparentemente no explicitas coincidencias compositivas, como ha señalado Colin Rowe.

Alvar Aalto

Los viajes de Alvar Aalto se extienden a lo largo de toda su vida, en este sentido deberíamos decir que se trata de una biografía totalmente contemporánea⁹⁷. En 1921 visita Riga (Letonia) de este viaje apenas aparecen anotaciones de carácter arquitectónico pero en cambio hay abundantes cuadros a “guache” que el arquitecto vende como artista plástico. En 1923, es un viaje de estudios a Goteborg (Suecia), hay una gran exposición de arquitectura, Aalto anota en croquis la iluminación nocturna de la zona de la exposición. El interés por la arquitectura parece haberse despertado. 1924 viaja al Norte de Italia (luna de miel) los croquis de viaje son, con mas frecuencia, paisajes de los Alpes y vistas extremas y pintorescas de los monumentos de Venecia. Aparecen muchos dibujos que no eran conocidos en la biblioteca de Aalto después de su muerte, Islandia en 1947, Italia en 1948, España y Marruecos en 1951, Sicilia en 1952, un cuaderno completo en Grecia en 1952. Hay cierta despreocupación del arquitecto por el orden, organización y publicación de sus dibujos según constata su compañero del viaje en barca por el Nilo de 1954, Göran Schildt. Aalto a partir de 1930 se distancia de la regularidad geométrica del Movimiento Moderno de Le Corbusier y Mies para entroncar con la “escuela nacional romántica” y la recuperación de “las raíces del ambiente natural y de la lengua nativa: el bosque y una especifica síntesis constructiva del discurso” (según un texto crítico de Juhani Pallasma). En 1954 esta en España (conoce a Chueca, Aburto, Cabrero, Fisac, hay testimonios de todos ellos sobre Aalto) su interés son el paisaje y las construcciones rurales, el Escorial y el edificio del Prado le dejan indiferente. Sus notas de viaje de la última época son perfectos ejemplos de la voluntad de quedarse con una forma a través de un croquis rápido, preferentemente una forma natural o una arquitectura integrada en el paisaje.

Louis I. Kahn, 1928-29 y 1950-51.

La primera serie de dibujos de viaje conocidos de Kahn es de finales de los años veinte (1928-29) y la segunda de los años 50 y 51⁹⁸. Son muy distintos los de una y otra serie.

⁹⁷ Artículo de Göran Schildt, “Alvar Aalto in viaggio, Schizzi dai taccuini” en “Lotus 68” edit. Electa, Milan, 1991.

⁹⁸ Artículo de Vincent Scully, Fonti meravigliose, Louis Kahn: disegni di viaggio, en “Lotus 68” edit. Electa, Milan, 1991.

Los primeros muy terminados y meticulosos responden al arquitecto que acaba de terminar su periodo de formación, en este caso, se trata de una formación clásica en un periodo tardío, pero con sólidas bases científicas y disciplinares. En esta época ya, el Movimiento Moderno y el Estilo Internacional están adquiriendo relevancia entre los arquitectos más activos e inquietos. Kahn después de un largo periodo de silencio (de obra poco conocida) encontrara la manera de hacer presentes magistralmente en el escenario de la contemporaneidad los mas vigorosos espacios salidos de la tradicional, pero rigurosa, disciplina en la que se ha formado y conoce bien. Es a partir de los años cincuenta que se desbroza este camino. Este periodo coincide con una segunda época de dibujos de viaje, esta vez verdaderos croquis expresivos y rápidos, otras veces paisajes italianos inspirados en Chirico pero también coincidentes con sus nacientes y desenfadados intereses arquitectónicos en los que los ejes y un orden que utiliza algunos recursos (transformados y enriquecidos) de la arquitectura clásica seducirán e influenciaran notablemente la segunda mitad del siglo. Se recompone así (con Asplund, con Terragni, etc.) la continuidad artificialmente rota por la virulencia del lenguaje vanguardista y propagandístico (lecorbusierano) de los años iniciales. En la primera época son aun las buenas enseñanzas de Paul Cret las que marcan la precisión de los dibujos (sobre todo pinturas) pero también las influencias de las “fácilmente accesible y difusa cultura pictórica americana de los tardíos años veinte”⁹⁹. Pero en 1950 después de unos años de crisis, encerrado en la enseñanza de la arquitectura y en un todavía no aceptado “orden” con el que intenta explicar un nuevo método de diseño “que posibilite para él una nueva vida artística” (Scully), es nombrado miembro de la Academia americana de Roma, lo cual le permite viajar de nuevo, recorrer el mediterráneo y recuperar, poco a poco, las claves que hagan de su arquitectura, a partir de esos años, uno de los componentes indispensables del pensamiento proyectual del Siglo XX.

John Hejduk, arquitectura vagabunda¹⁰⁰

⁹⁹ Vincent Scully, “Lotus 68”, 1991, p. 50.

¹⁰⁰ De nuevo tomamos el titulo que da Anthony Vidler a una breve reseña sobre los dibujos de John Hejduk, “Lotus 68” edit. Electa, Milan, 1991.

La presencia entre los dibujos de viaje -de los que venimos hablando- de los croquis de Hejduk tiene un valor emblemático puesto que la actitud de este arquitecto, de persistente búsqueda e investigación formal vinculada a la enseñanza (Cooper Union, New York) y despreocupada de todo contexto (lugar o materiales), significa una postura distinta a los casos precedentes y característica de las épocas actuales. Con él encontramos el mas puro despliegue de investigaciones formales en la Arquitectura. También aquí, curiosamente, los instrumentos de trabajo en el comienzo del proyecto, son los mismos. Sus trazados son itinerancias conceptuales en las que el lugar se difumina en la movilidad de los objetos, unas veces, (maquinas con ruedas) y en la repetición de los paisajes de suburbio globalizado, que se inventa, en otras. Reúne, “una tribu de animales arquitectónicos, un carnaval viajero de objetos que ha ido ensamblando en el ultimo decenio, una tribu de objetos que parece definitivamente interminable. Se trata de una compañía de la cual Hejduk nunca se separa, compuesta de veteranos de los viajes precedentes –muchas de las sesenta y siete “víctimas” de Berlín le siguen de diversa guisa- asociados a personajes nuevos ideados para lugares específicos ya visitados o por visitar”¹⁰¹. En palabras de John Hejduk: “Esta tropa me acompaña de ciudad en ciudad, de lugar en lugar, a ciudades en las que ya hemos estado o hacia ciudades que no hemos visitado. El grupo se presenta a la ciudad y a sus habitantes. Algunos de los objetos son construidos y quedan en la ciudad; otros son construidos por un tiempo determinado para ser después desmantelados y desaparecer; otros son construidos, desmontados después, y siguen camino a otra ciudad, donde son nuevamente montados”¹⁰². Arquitectura itinerante de un viajero obsesivo propenso a la “agregación y al consenso” (Kipnes y Shapiro) de acuerdo con una idea de arquitectura que “permanece tras el cambio de ubicación”. Dos obras póstumas (itinerancia absoluta) confirman este trazo compulsivo y cosmopolita del arquitecto de la Cooper Union, las dos en Santiago de Compostela, el Centro Social de La Trisca¹⁰³ y las torres que en su día proyectara para el parque de la vaguada de Belvis, y que están a punto de terminarse (2004) como parte de la Ciudad de la Cultura de Compostela que proyecta y construye Peter Eisenman (de nuevo se produce un insólito e inesperado desplazamiento final de una obra de Hejduk, en todos los sentidos).

¹⁰¹ Anthony Vidler, , “Lotus 68”, 1991, p. 89.

¹⁰² Anthony Vidler , “Lotus 68”, 1991, p. 89

¹⁰³ “Obradoiro” n° 29, Revista del Colegio Oficial de Arquitectos de Galicia, Santiago de Compostela, 2001.

Al hablar del dibujo del viaje terminamos con el “viaje del dibujo” en una prueba de descontextualización de la arquitectura que afecta notablemente a la enseñanza y al desenvolvimiento de la misma pero no disminuye la trascendencia que tienen los instrumentos que acompañan a pensamiento en su despliegue.

La ciudad esta en crisis pero muchas de las bases conceptuales y técnicas de ese pensamiento para hacer frente a esta crisis, siguen siendo validas, como puede ser, el uso del dibujo para analizar y proponer y el viaje para conocer realidades y las culturas de otros.

En la publicación de OMA: “S,M,L,XL”, la “biografía” reciente del grupo de Koolhaas, se presentan en un grafico que marca los itinerarios, los viajes realizados por los arquitectos de ese estudio en un año: una maraña de líneas recubre un plano del planeta. Apenas hay dibujos de los procesos de trabajo en el libro, cientos de planos han acompañado estos viajes y muchos mas han llegado a los correos electrónicos de los anfitriones y a las oficinas de las constructoras a pie de obra. La historia reciente de Koolhaas y su gente son algunas imágenes brillantes, irónicas y muy acabadas, de la época de “Delirious New York”, textos enormemente esclarecedores del panorama de hoy (“Que fue del urbanismo”, “Pearl River Delta, las situaciones urbanas.....”¹⁰⁴ entre otros) y un buen numero de edificios construidos que contienen aportaciones fundamentales para explicar donde estamos.

Ya hemos comentado la dura critica al urbanismo y la vertiginosa descripción de las ciudades asiáticas de hoy que hace Koolhaas en paginas anteriores (LA CIUDAD Y EL FINAL DEL URBANISMO). Pero es difícil de imaginar los procesos de reflexión y génesis de formas en los grandes estudios que protagonizan la arquitectura fugaz e itinerante de la era de la globalidad.

Sus procesos de decisión se aproximan mas a los de las empresas de publicidad o a los de los periódicos audiovisuales decididos a la difusión antes que a la creación. El viaje en los jóvenes arquitectos es frecuente, recorren los grandes estudios de arquitectura instalados en las grandes metrópolis del planeta y con cierta pereza las obras espectaculares que ya conocen por las revistas y los medios de comunicación, el

¹⁰⁴“¿Que fue del urbanismo?”, Rem Koolhaas, Revista de Occidente, nº 185, Octubre 1996, y “Mutaciones”, edit.: ACTAR y Arc en revé, Barcelona 2000, en el capitulo denominado “Pearl River Delta (Harvard Project on the city)” p. 309 a p.334.

conocimiento real de la misma se convierte, a veces, en una decepción. Son obras pensadas para otro tipo de difusión. Los tiempos de traslado son cortos y los medios para hacer anotaciones de lo visto y experimentado mas cómodos son los mecánicos (fotos).

La cuestión principal no esta resuelta (debemos recordarlo: este es un trabajo relacionado con el aprendizaje de esta disciplina): ¿cómo debe de ser la enseñanza de la arquitectura?. Aceptemos, como conclusión parcial, la validez del manejo -entre otros- de recursos instrumentales sencillos (le croquis y el viaje) pero que contribuyan a la formación de individuos, dotándolos de un cierta actitud para hacer frente a propuestas espaciales y con conciencia de los problemas, al menos, de manera proporcionada a la gran capacidad para actuar de que están dotados.

La documentación existente sobre “el viaje de formación”, a veces de final de estudios y frecuentemente en cualquier momento de la vida, es una importante muestra de la actividad de muchos arquitectos en el periodo del aprendizaje, practicando el mas eficaz de los métodos de análisis y de desarrollo del pensamiento proyectual; Soane, Schinkel, Violet le Duc, Le Corbusier, Asplund, Aalto, Kahn, Hejduk, etc. son un buen ejemplo de esta practica ante el comienzo la vida profesional. En estos testimonios de abundante despliegue gráfico se vislumbran los procesos a través de los cuales se adquiere una formación sólida basada en la construcción de una mirada, con el uso del dibujo de croquis a mano alzada, como gesto continuo, natural y desinhibido de acompañamiento a este pensamiento.

2.4. DIBUJO Y TECNICAS DIGITALES

Pero es, precisamente, el gran desarrollo del dibujo técnico y de ingeniería, posibilitado por la aplicación generalizada del ordenador lo que nos permite retomar y diferenciar con claridad el papel de las técnicas de dibujo inmediato de aquellas otras, las que se practican disponiendo de maquinas, y el papel de cada una de ellas en un proceso de proyectar. Dos maneras diferentes y complementarias de acercarse instrumentalmente – y porque no decirlo: también conceptualmente- al proceso, y cada una de ellas útil para el momento en que el intrincado recorrido creador del individuo lo requiera; una inmediata, el dibujo de croquis; es el comienzo, gestos analíticos, la reflexión urgente,

el icono orientador,...etc. la otra, la de los ordenadores, permite la manipulación de una enorme cantidad de datos, incluidas simulaciones de la realidad, que permiten la elaboración del complejo documento técnico, pero además, la comprobación, la experimentación con modelos, con volúmenes, materiales, texturas, etc. Un amplio terreno en el que todavía hay mucho que descubrir.

Las formas vinculadas a procesos de proyecto que buscan configuraciones sinuosas o de apariencia natural, o bien geometrías discontinuas, o las que tienen la voluntad de construir con procedimientos y elementos aleatorios en los que las máquinas pueden reproducir condiciones que la razón e incluso la intuición del individuo presentarían con las inevitables deformaciones (de los “órdenes” personales) de los subjetivo, aunque sea inconscientemente, se han visto impulsadas por la posibilidad de disponer de instrumentos que permiten vincular una elaboración intuitiva, inmediata, o generada aleatoriamente, hecha sobre un papel con un trazador o con una maqueta de material moldeable o desbastable (barro, escayola, madera, etc.) con los recursos más avanzados de la gran industria y la tecnología de desarrollo más sofisticada: escáneres y robots modeladores, programas de diseño aeronáutico, etc. cualquier forma puede adquirir la consistencia de lo construíble y construirse al estar en un soporte y un lenguaje que lee directamente una máquina. En arquitectura una forma proyectada, históricamente, solo tenía un problema: ser entendida por una larga cadena de actores hasta llegar a su existencia física en un lugar, el arquitecto era, a causa de ello, un gestor de ideas y de formas, pero también un seductor insistente. En otros momentos un encantador, un mago a veces. Casi siempre el arquitecto tenía que estar en posesión –aunque solo los intuyese- de todos los conocimientos de su época.

Pero es, la posibilidad inmediata de acompañar a un pensamiento, lo que hace que el dibujo de trazador sobre papel sea una forma expresiva personal y cotidiana más allá de su eficacia en manos de artistas o individuos cualificados. Esta inmediatez e interactividad entre pensamiento y forma, permite representar lo que se está generando, la comprobación de las primeras ideas, espaciales, formales, de organización de materiales y de texturas. Se toma la idea y se representa en un momento embrionario lo que permite que esta forma actúe sobre el pensamiento y lo modifique haciendo progresar la formalización de la idea.

El uso de potentes maquinas para dibujar se ha ido generalizando rápidamente desde finales de los ochenta y hoy es una situación definitivamente introducida en la industria de la construcción que obliga a un cambio en las formas de pensar (y por supuesto de actuar) a muchos de los agentes de este proceso. El material grafico digitalizado que sale del estudio llega al taller de corte de los materiales (chapa, piedra, etc.) directamente; un plano de replanteo llega del estudio a las estacas clavadas en el suelo sin que nadie lo mire: un correo electrónico del ordenador al goniómetro (terminal telefónica inalámbrica) que se apoya en la tierra.

Un edificio emblemático en muchos sentidos (composición, materiales, gestión, incluso oportunidad cultural y política) aparece en los años noventa y puede servir de resumen y ejemplo sobre las situaciones nuevas con que se encuentra la practica. Es la mayoría de edad de las maquinas de dibujar aplicadas (ya desarrolladas anteriormente). En octubre de 1997 se abre al público el museo Guggenheim de Bilbao, obra de Frank Ghery, su proyecto y construcción, suponen un cambio en la relación del arquitecto con sus instrumentos directos de trabajo, con los instrumentos de concepción y desarrollo de ideas arquitectónicas. Tiene interés, tanto por tratarse de una obra significativa, de aceptación publica (incluso de aceptación popular) a nivel mundial, como por su trascendencia compositiva y arquitectónica; es un edificio que desborda las normas disciplinares que desde Alberti al Movimiento Moderno han presidido la creación del mundo construido, ese complejo mundo que incluye igual los espacios de la belleza y de la representación que los de alojamiento de los hombre. Ghery conoce bien las formas tradicionales de trabajar de los arquitectos, él las ha practicado gran parte de su vida. Pero ante una demanda excepcional que empieza a acudir a su estudio –atraída por la bonita y desenfadada obra de su casa de la playa- cambia de registro e inicia unos nuevos caminos de experimentación (museo mundializado: catedrales del Siglo XXI) que su sobriedad y racionalidad profesional le permite recorrer con seguridad y convencer, en este camino, que con comprometida y discutible reiteración ya no abandona. Las posibilidades de la arquitectura para crear signos han aumentado. Esta manera de trabajar, expresa toda la complejidad de mundo de hoy, ensancha y populariza un vertiginoso camino para las artes, ya recorrido minoritariamente por muchos arquitectos. Inicialmente, son la filosofía y la ciencia los únicos estímulos (Deleuze, Derrida, Mandelbrot, Prigogine, etc.) pero definitivamente secundados, luego, por la tecnología y la industria, que llegan pronto al uso generalizado de estos conceptos con la aplicación de las maquinas a su construcción; esta es, realmente,

la prueba de fuego de la arquitectura. Este tipo de edificios demuestran que casi todo es posible. La expresividad personal desemboca en un signo que al ser asumido por alguien con poder suficiente (Fundación Guggenheim, Gobierno Autónomo de Euzkadi, etc.) lo convierten en logotipo, marca que los representa, y esta pasa a ser su utilidad fundamental, su función, sus costes de construcción y mantenimiento se asignan a los de la marca y su rentabilidad.

En la vida profesional de Siza es, prácticamente, durante la construcción del Museo de Bonaval, cuando los exhaustivos planos de obra se comienzan a realizar con técnicas digitalizadas.

Las consecuencias de la aplicación de las técnicas informáticas a la realización de los proyectos y la ejecución de las obras esta aun muy lejos –en la vida cotidiana de los estudios- de alcanzar todas las posibilidades que ya existen teóricamente, pero esta distancia es cada vez menor y el tiempo de acceso a las ultimas investigaciones informáticas es cada vez mas corto.

En primer lugar se podría hablar del tratamiento informatizado de los datos del lugar y del dimensionamiento del programa, ello, puede dar lugar, a presentaciones de los mismos, muy elocuentes, que forman parte ya, antes de disponer de los primeros croquis del edificio, de la argumentación del proyecto y del mensaje visual que se desea emitir. En el concurso de La Villette, tanto el proyecto ganador, de Bernard Tshumi como el del OMA, presentaban formalizaciones automáticas a partir de datos numéricos del programa y en algún caso (el proyecto ganador y ahora construido) se argumentaba la propuesta disponiendo grafiado sobre plano un dato estadístico, que se elabora, dimensionando y situando estos datos en el territorio con criterios de reparto geométricos o con apoyos aleatorios organizados por una maquina.

En segundo lugar, el dibujo mediante técnicas informáticas permite la representación exhaustiva de cualquier proyecto, llegando a los más recónditos detalles constructivos, con enormes posibilidades de corrección, repetición y perfeccionamiento del mismo y de las cuestiones tecnológicas que llegan con este tratamiento a manos de los especialistas. El uso -ya en el comienzo del proyecto- de modelos de simulación permiten establecer un objeto virtual y trabajar, erosionando o aportando, sobre estas imágenes. En la presentación final se puede contar con todo tipo efectos de animación, e imágenes reales, que pocas veces aporta algo mas al proceso y a la calidad

arquitectónica del edificio, pero se ha convertido en una operación habitual de banalización de imágenes para concursos y venta de productos inmobiliarios.

En tercer lugar, la consecuencia que puede ser mas relevante: la representación digitalizada llega a la obra y a los talleres de montaje de los materiales; en ellos entra directamente en los programas de las maquinas (ya sean las estaciones de replanteo con GPS o los puestos de corte y ensamblaje). Si este proceso se diera en su estado puro, y en parte así es ya, ninguna otra decisión humana se interpondría entre el proyecto y la construcción. Los oficios -la mas antigua de las sabidurías constructivas, que residían en individuos y se trasmitían con la practica común y el contacto directo- se han trasformado radicalmente, mantienen su existencia de otra manera, la calidad media de esta industria no cesa de aumentar.

La aplicación de los ordenadores a la arquitectura y a los entornos mediáticos en los que ella pueda estar presente no cesa de avanzar, la interactividad (el observador demanda a un inmenso banco de datos, que es ahora la representación, desde que punto de vista y con que acabados desea ver en el edificio virtual), el realismo (incorporación de fotos y videos de lugares y personajes reales en las imágenes virtuales), los efectos multimedia (movimiento, música, voces, explicaciones); son algunas de las posibilidades añadidas para esta representación final que muchas veces se usa mas que la presencia real. Es posible también disponer de espacios artificiales recorribles y modificables directamente desde dentro y desde fuera, de manera táctil, como proceden los escultores. La precisión y exhaustividad de esta representación, se distancia, en cambio, del proceso, sus marcas quedan, enigmáticamente, ocultas.

Las posibilidades de las maquinas de que dispone el hombre son cada vez mayores. La capacidad de este para analizar las situaciones, discernir entre posibilidades y decidir para llegar a formas que sean útiles –pero además- que representen a sus contemporáneos debe de ir por delante del avance de las maquinas. El pensamiento inicial sobre un espacio, íntimo, secreto y germinal, requiere de instrumentos muy próximos para su desarrollo, la mente necesita una pequeña área de materialización de las formas muy inmediata. A lo largo de este trabajo se han expuestos los recursos utilizados por algunos arquitectos y especialmente los de Alvaro Siza.

II. ANEXOS DOCUMENTALES

II. ANEXOS DOCUMENTALES

1.- BIBLIOGRAFÍA GENERAL

1.1.-	BIBLIOGRAFIA SOBRE ALVARO SIZA	
1.1.1.-	IBLIOGRAFÍA CRONOLÓGICA	5
1.1.2.-	.BIBLIOGRAFÍA ALFABÉTICA POR AUTORES / EDITORES.....	22
1.2.-	BIBLIOGRAFÍAS Y TEXTOS ESPECÍFICOS SOBRE LAS OBRAS ESTUDIADAS	
1.2.1.-	EL PROYECTO DE OLIVEIRA DE AZEMEIS	37
1.2.2.-	EL PROYECTO DE BONAVAL.....	38
1.3.-	BIBLIOGRAFÍA GENERAL	
1.3.1.-	EL DIBUJO.....	39
1.3.2.-	ARQUITECTURA.....	43
1.3.3.-	MONOGRÁFIAS ARQUITECTURA.....	49

2.-	OBRAS DE ÁLVARO SIZA, RELACIÓN CRONOLÓGICA CRONOLOGÍA.....	52
-----	---	----

3.- RELACION DE ILUSTRACIONES POR CAPITULOS

3.1.-	Capitulo 4: EL BANCO PINTO Y SOTTOMAIOR EN OLIVEIRA DE AZEMEIS.....	58
3.2.-	Capitulo 5: EL MUSEO DE BONAVAL.....	59

1.- BIBLIOGRAFÍA GENERAL

1.1.- BIBLIOGRAFIA SOBRE ALVARO SIZA

1.1.1.- BIBLIOGRAFÍA CRONOLÓGICA

1957.

- “*Catálogo. Expo Indiv. Pintura e Desenho*” . Editor: Lapa Carneiro. Póvoa do Varzim, Portugal.

1959.

-“*Catálogo I Exp.dos Alunos das Escuelas Superiores de Belas Artes do Porto*”. Autor: Henrique Tavares. Coimbra, Portugal.

-“*Alvaro Siza na Galeria Dominguez Alvarez.*” Diario de Noticias, s.f. Autor: André Real, Oporto, Portugal, junio.

-“*Arte e Artistas. Siza Vieira expoe na Galeria Alvarez, aquarela e desenho*”. Diario Jornal feminino, s.f. Autor: Henrique Tavares. Oporto, Portugal, junio.

1960.

-“*Centro parroquial de Matosinhos*”. Boletín Parroquial de Matosinhos. Autor: Nuno Portas. Matosinhos, Portugal.

-“*Tres Obras de Álvaro Siza Vieira*”. Revista Arquitectura, 88. Autor: Nuno Portas. Lisboa, Portugal, julio.

- “*Exposicao de pintura do Arquitecto Siza Vieira*”. Revista Franqueiro. Editorial: E. Lapa Carneiro. Póv. Varzim, Portugal, octubre.

-“*Inauguration of the headquarter building: 66°. Aniv.da Cooperativa de Lordedo*”. Revista. Autor: Nuno Portas. Lordelo, Portugal, octubre.

1964.

-“*Álvaro Siza Vieira*”. Revista World Architecture One. Autor: Nuno Portas. Londres, Inglaterra.

-“*Álvaro Siza Vieira*”. Revista Arquitectura para Hoje. Autor: Nuno Portas. Lisboa, Portugal.

1965.

-“*Álvaro Siza Vieira-Casa da Chá da Boa Nova*”. Revista Arquitectura, 88 Autores: N.Portas y Vassalo R.. Lisboa, Portugal, mayo/junio..

1966.

-“*Dibujos de Proyectos*”. Revista Ver, Nº 2. Oporto, Portugal.

1967.

-“*La obra de Álvaro Siza Vieira*”. Revista Hogar y Arquitectura. Nº 68. Autor: Carlos Flores. Madrid, España, enero-febrero. Pág. 34-71

-“*Un análisis de la obra de Álvaro Siza Vieira*”. Revista Hogar y Arquitectura. Nº 68. Autor: Pedro Vieira de Almeida. Madrid, España.. Pág. 72-76

-“*Sobre la joven generación de arquitectos portugueses*”. Revista Hogar y Arquitectura Nº 68. Autor: Nuno Portas. Madrid, España..

-“*Uma Análise da Obra de Álvaro Siza Vieira*”. Revista Arquitectura Nº 96. Autor: Pedro Vieira de Almeida. Lisboa, Portugal, marzo-abril. Pág. 64-74

-“*L'Architettura popolare si trasforma in moderna*”. Revista Due Atteggiamenti. Portugal.

1969.

- “*Álvaro Siza Vieira*”. Revista A Cidade como Arquitectura. Autor: Nuno Portas. Lisboa, Portugal.
- “*Álvaro Siza Vieira*”. Revista Architecture, Formes et Fonctions. Autor: Anthony Krafft. Lausanne, Suiza.

1970.

- “*Álvaro Siza Vieira*”. Diccionario ilustrado de arquitectura contemporánea Editor: Laureano Sabater - Gerd Hatje. Barcelona, España. Pág. 290-291.
- “*Historia da Arquitectura Moderna*”. Autor:Nuno Portas. Editor: Bruno Zevi y José Augusto França. Lisboa, Portugal.
- “*Álvaro Siza Vieira*”. Revista Arte Moderno em Portugal, 1911-1961. Lisboa, Portugal.
- “*Arquitecturas marginadas em Portugal*”. Cuadernos Summa - Nueva Visión, N° 49. Autor: Nuno Portas. Bs. Aires, Argentina.

1972.

- “*Architetture recenti di Álvaro Siza*”. Revista Controspazio N° 9. Autor: Vittorio Gregotti. Milán, Italia, septiembre. Pág. 22-39
- “*Note sul significato dell’architettura di Álvaro Siza nell’ambiente portoghese*”. Revista Controspazio N° 9. Autor: Nuno Portas. Milán, Italia.

1973.

- “*Álvaro Siza Vieira*”. Boletín Copeerativista. Lisboa, Portugal.

1974.

- “*Álvaro Siza Vieira*”. Revista Lotus N° 8. Milán, Italia, septiembre .
- “*Siza-en overlenvende arkitekt fra Porto*”. Revista Arkitekten, N° 4. Copenhague, Dinamarca, abril. Pág. 144

1975.

- “*Casa unifamiliar a Oporto, Gruppo “A Caxina”.*Studio per abitazione economiche... ” Revista Lotus N° 9, Milán, Italia, febrero . Pág. 54-55

1976.

- “*Álvaro Siza Vieira*”. Catálogo Europa-America. Autor: Franco Raggi. Venecia, Italia. Pág.56-61
- “*Álvaro Siza. Catálogo de la exposición de la Escuela de Arquitectura de Aarhus*“. Editor: Arkitektskolen of Aarhus, Dinamarca. Enero.
- “*Arquitecturas en las márgenes*”. Revista Arquitecturas Bis, N° 12. Autor: José Rafael Moneo.Barcelona, España, marzo . Pág. 2-4-5.
- “*Álvaro Siza Vieira*”. Revista Arquitecturas Bis, N° 12. Autor: Oriol Bohigas. Barcelona, España.
- “*La Passion d’Álvaro Siza*”. Revista L’Arqchitecture d’Aujourd’hui, N° 185. Autor: Bernard Huet . París, Francia, mayo-junio . Pág. 42-57.
- “*Concorso per un ristorante de Pico do Areeiro, Madeira*”. Revista Lotus, N° 11. Autor: Joseph Rykwert. Milán, Italia, junio . Pág. 154-157
- “*Álvaro Siza Vieira. Revista Entwurfswoche zur Integration...* ”Autor: Franco Raggi. Editoria: Internat.Design Zentrum. Berlin, Alemania, octubre .
- “*Portogallo, Operação SAAL*”. Revista Casabella, N° 419. Autor: Francesco Marconi. Milán, Italia, noviembre . Pág. 14-15
- “*Tres intervenciones en la ciudad de Oporto*”. Catálogo: Proyecto y ciudad histórica. Autor: Franco Raggi. Sgo. de Compostela, España..
- “*Álvaro Siza Vieira*”. Revista Once arquitectos. Editor: Oriol Bohigas. Barcelona, España..Pág. 11-18
- “*Álvaro Siza Vieira*”. Revista Boletím Cultural, N° 2. Editor: Campos Matos. Póv. Varzim, Portugal. Pág.168-172 .
- “*Linee di azione dei tecnici...La zona di S. Victor*”. Revista Lotus, N° 13. Autor: Franco Raggi. Milán, Italia, diciembre .Pág. 80-93

-“*Stadtstruktur-Stadtgestalt*”. Revista Jahresberich. Autor: Franco Raggi. Editor: Internat.Design Zentrum. Berlín, Alemania.Pág. 27

1977.

-“*I.D.Z. Symposium-Ideen zur Stadtgestalt*”. Revista Bauwelt, N° 2. Berlín, Alemania, enero. Pág..70-91

-“*Berlín, Landwehrkanal*”. Revista Baumeister N° 1. Autores: C. Rousselot/ L.Beaudouin. Munich, Alemania.

1978.

-“*Entretien avec Álvaro Siza*”. Revista AMC N° 44. Autores: C. Rousselot/ L.Beaudouin. París, Francia, febrero . Pág. 33-41

-“*Nota di Oporto*”. Revista Lotus, N° 18. Autor: Vittorio Gregotti. Milán, Italia, marzo .

-“*Porto: S. Victor*”. Revista Lotus N° 18. Autores: A. Siza y otros. Milán, Italia, marzo. Pág. 72-76

1979.

-“*Álvaro Siza: Architetto, 1954-1979*”. Catálogo de Exposición. Autor: Martina Düttmann Editor: Padiglione d’Arte Cont.di Milano. Milán, Italia..

-“*Álvaro Siza, Portugal: Bauen zwischen Tradition und Moderne*”. Revista Regionalismus im Bauen inspir... Autor: Burkhardt, F. Darmstadt, Alemania.

-“*Analyse und Kommentar*”. Revista 5 Architekten zeichnen für Berlín. Autor: Martina Düttmann. Editor: Intern.Design Zentrum. Berlín, Alemania.

-“*Bauettbewerbe Görlitzer Bad*”. Revista Senator für Bau und Wohnungswesen. Autor: Martina Düttmann. Berlín, Alemania.

-“*Small scale projects and works*”. Revista Lotus N° 22. Milán, Italia.. Pág. 3-128

-“*Plano de pormenor para a zona da Malagueira, Évora*”. Revista Arquitectura, N° 132. Autor: Martina Düttmann. Lisboa, Portugal, febrero-marzo . Pág. 34-49.

-“*Débat synthèse. Boletín Construire incu u populu*”. Autor: Martina Düttmann. Alzipratu, Francia, mayo . Pág. 162.

-“*Görlitzer Bad. Revista Aktuelle Wettbewerbe*”. Autor: Martina Düttmann.Múnich, Alemania, junio .

-“*Architecture under debate-Aveiro 79*”. Revista Arquitectura N° 134. Lisboa, Portugal, junio/julio. Pág. 50-55

-“*Görlitzer Bad*”. Revista Bauwelt, N° 33. Autor: Martina Düttmann. Berlín, Alemania, septiembre. Pág.1346-1361

1980.

-“*Álvaro Siza Vieira*”. Revista Architektur und Städtebau des 20. Autor: Magnano Lampugnani. Stuttgart, Alemania .

-“*An amoral architect*”. Revista 9H, N° 3. Edu Souto de Moura. Londres, Inglaterra. Pág.12,13-17

-“*Kreuzberg, Schlesisches Tor*”. Revista Erste projete zur behutsamen ... Autor: Edu Souto de Moura. Editor: International Baua.. Berlín. Berlín, Alemania.

-“*Wohnungsquartier S. Vitor*”. Revista Archiektur -1940-1980- Autor: Adolf Max Vogt. Múnich, Alemania. Pág. 257

-“*2 projects by Á. Siza, one for West Berlin and one for Vila do Conde, Portugal*” Revista 9H, N° 3. Autor: José Paulo Dos Santos. Londres, Inglaterra . Pág.12,13-17

-“*Álvaro Siza Vieira en Madrid*”. Revista: Arquitectura. Autor: Jorge Vilas. Lisboa, Portugal, enero-febrero .

-“*Álvaro Siza- Interview*”. Revista Pan, 11ª sesión. Autor: Edu Souto de Moura. París, Francia, mayo .

-“*Neilikatwallanku-Mousken arkkitehti*”. Revista Arkkitehti, N° 7. Autor: Markku Komonen. Helsinki, Suecia, julio.Pág..20

-“*Álvaro Siza-Projects et réalisations 1970-1980*”. Revista L’Architecture d’Aujourd’hui, N° 211. Autor: L.Beudouin/C.Rousselot. París, Francia, octubre. Pág.1-80

-“*Álvaro Siza*” Revista A+U, N° 123. Autor: Toshiaki Tange. Tokio, Japón, diciembre. Pág.7-80 (N° esp)

1981.

-“*Álvaro Siza Vieira, la lección de un maestro*”. Boletín Consejo.Superior del Colegio de Arquitectos. N° 43. Autor: Francisco Couto Gulin. Madrid España, marzo.Pág.20-29

-“*El rigor poético de Álvaro Siza*”. Revista Summarios. Autor: Marina Waissman. Buenos. Aires, Argentina, abril.

- “*A Força organizada da população é a base da transformação da cidade*”. Diarrio: O Diarrio Autor: Joao Paulo Guerra. Lisboa, Portugal, 13 de abril.
- “*Siza Vieira, arquitectura, arquitectura*”. Diarrio: Jornal de letras, Artes e Ideias, Nº 14. Autor: Pina, M.A.. Lisboa, Portugal, 14 de abril.
- “*Álvaro Siza*”. Diarrio Summarios -Jornal de Noticias- . Autor: Jorge Vilas. Bs. Aires, Argentina, 15 de mayo.
- “*Bürgerbeteiligung in Portugal, die SAAL-Projekte in Porto 1974-1976*”. Revista. Autor: Brigitte Cassirer. Berlín, Alemania..
- “*Av.da Ponte.¿Que alternativa realista ao trabalho do Waisman, El rigor poético*” Diarrio Summarios. Autor: Jorge Vilas. Oporto, Portugal, 15 de mayo.
- “*Architecture Portugaise: Portrait d’Álvaro Siza Vieira*”. Revista BIP, Nº 113. Autor: Jorge Vilas. París, Francia.
- “*Entwicklungsplanung und Kindertagstätten, Wettbewerb Block 133*”. Revista Bauwelt, Nº 34. Autor: Jorge Vilas. Berlín, Alemania, septiembre . Pág.1432-1433
- “*Name to reckon with*”. Revista Building design, Nº 532. Autor:Janet Abrams. Londres, Inglaterra, 13 de febrero. Pág..2
- “*The Malagueira Project in Évora*”. Catálogo Excursion to Portugal. Autor: Jorge Vilas. Editor: Bouwcentrum Intern. Rotterdam, Holanda, octubre.
- “*Luoghi, problemi, progetti: dodici anni dopo il terremoto*”. Revista Polis, Nº25. Autor: Augusto Cagnardi. Venecia, Italia.
- “*Álvaro Siza Vieira. Diccionario de Arquitectos*”. Editor: Rober Maillard. Barcelona, España .
- “*Álvaro Siza Vieira’s Guggenheim transformation*”. Revista UIA International Architect, Nº 4. Editor: Haigh Beck. Londres, Inglaterra. Pág.3
- “*Á.Siza:tre progetti per Kreuzberg, Fraenkeleufer, Schlesisches...*”. Revista Lotus, Nº 32. Autor: Pierluigi Nicolin. Milán, Italia . Pág.44-59
- “*...einen Palast durch die Hintertür betreten*”. Revista Stadtbauwelt, Nº 44. Autores: E.Casagrande/P.A.Val. Berlín, Alemania . Pág.1973

1982.

- “*Introduzione al metodo di Álvaro Siza*”. Revista Casabella, Nº 478. Autor: Jean Paul Rayon. Milán, Italia, marzo . Pág. 2-15
- “*Quartieri Malagueira*”. Revista Casabella, Nº 478. Autor: Jean Paul Rayon. Milán, Italia, marzo. Pág. 62
- “*4 archit.and their contribution to the work.Faculty of Archit..University of Bogotá*” . Revista Proa, Nº 355. Edit: Laureano Sabater. Bogotá, Colombia, abril. Pág. 48-57
- “*Siza Vieira: mergulhar na confusão com un pé em terra firme*”. Revista Expresso. Autor: B. Pinto Almeida. Lisboa, Portugal, 28 de agosto.
- “*Kreuzberg SO, 36, Block 121 (Nord)*” . Catálogo IBA. Editor: Laureano Sabater. Berlín, Alemania, octubre.
- “*Traumhaus 6 - Arcadia von Póvoa*”. Revista Bauwelt, Nº 47. Autor: François Burkhardt. Berlín, Alemania, diciembre . Pág.1917
- “*Arquitecturas marginadas en Portugal*”. Cuadernos Summa-Nueva Visión. Autor: Nuno Portas. Bs. Aires, Argentina.
- “*Z.E.N. generation: Évora, vitoria, Palermo: Tre quarters compared*”. Revista Lotus Nº 36 . Autor: P. Lovero. Milán, Italia, marzo.
- “*The first sketch*”. Revista Daidalos Nº 5. Berlín, Alemania . Pág. 42-43

1983.

- “*Architectual import: report of an exhibition at the ICA*”. Diarrio Archts JNL Nº 4. Autor: Bob Allies. 28 de enero. Pág. 30-33
- “*The ten new buildings exhibition at the ICA*”. Revista Building Design Nº 7276.. Autor: Robert Maxwell. Londres, Inglaterra, 28 de enero. Pág. 24-25
- “*Álvaro Siza Vieira: Vacation House at Modelo do Minho*”. Revista Parámetro Nº 121. Faenza, noviembre . Pág. 56-57
- “*Casa Luis Rocha Maia*”. Revista Quaderns Nº 159. Autor: Pepita Teixidor. Barcelona, España, octubre/diciembre, 1983. Pág. 24-27
- “*Álvaro Siza- Malagueira Cooperative Housing*”. Catálogo Ten new Buildings. Autores: M.Lazenby y R.Maxwell. Editor: Inst.of Contemporary Arts. Londrés, Inglaterra.
- “*A Propósito de uma Exposição*”. Revista Jornal dos Arquitectos, Nº 16-18. Autor: João Paciência. Lisboa, Portugal, marzo/mayo..
- “*Interview with Álvaro Siza*”. Revista Wohnen TABK, Nº 9. Autor: Dorien Boassen Amsterdam, Holanda,

- mayo. Pág. 9-11
- “*De kwetsbare transformaties van Siza*”. Revista Wonen TABK, Nº 9. Autor: Hans Van Kijk. Amsterdam, Holanda, mayo . Pág. 8-12,23,24-29
 - “*O Barrio Árabe de Álvaro Siza*”. Revista Expresso. Autor: Mario Robalo. Lisboa, Portugal, 1 de julio.
 - “*Álvaro Siza Vieira*”. Revista Werk, Bauen + Wohnen, Nº 7-8 . Autor: Ernst Hubeli. Zurich, Alemania, julio Pág. 32-43
 - “*Het malagueira- Pojekt, Zelfbeuwrest Architectuur (Bouça, S. Victor, Lapa, Antas)*”. Revista Drie Steden in Portugal. Autor: Francesco Venezia. Eindhoven, Holanda, julio
 - “*Portugalilaisen Kapunkitradition. Á.Siza uusi suunnitelma historiallisessa ...*” Revista Arkkitehti, Nº 8. Autor: Markku Komonen. Helsinki, Suecia, agosto . Pág. 79-82,94-95
 - “*Old-New: Ancient-Modern*”. Revista Parametro, Nº 121. Autor: Francesco Venezia Milán, Italia, noviembre Pág. 26-64
 - “*Álvaro Siza, le nouveau Quartier Malagueira a Évora*”. Revista ARQ Architecture/Quebec. Autor: France Vanlaethem. Montreal, Canadá, 14 de agosto .Pág. 16-19,20-21
 - “*Berlin un reimmuable d’angle*”. Revista AMC, Nº 2. Autores:L.Beudouin/C.Rousselot París, Francia, octubre. Pág. 16-21
 - “*Entretien avec Álvaro Siza*”. Revista AMC, Nº 2. Autor: Brigitte Cassirer. París, Francia, octubre. Pág.16-21
 - “*Álvaro Siza Vieira: Casa di vacanze a Moledo do Minho*”. Revista Parametro, Nº 121. Autor: Francesco Venezia. Milán, Italia, noviembre . Pág. 56-57,63
 - “*L’Obra de Siza está en continua evolución*”. Revista Quaderns, Nº159. Autor: Eduardo Bru. Barcelona, España, octubre-diciembre .
 - “*Si qualsevol descripció suposa una interpretació*”. Revista Quaderns, Nº 159. Auto: Josep Lluís Mateo. Barcelona, España octubre- diciembre.
 - “*Álvaro Siza es un dels arquitectes més publicats*”. Revista Quaderns Nº159. Autor:Jean Paul Rayon. Barcelona, España, octubre- diciembre .Pág. 80-82
 - “*Internationales Gutachtverfahren für das kulturforum in Berlin*”. Revista Bauwelt, Nº 46-47. Autor: Peter Rumpf. Berlín, Alemania, diciembre. Pág. 1843-1846, 1852-1853
 - “*Habitazione a Gondomar*”. Como. Italia, diciembre .
 - “*Álvaro Siza a Évora ou l’urbanité d’un paysage*”. Revista Techniques et Architectures, Nº 351. Autor: Francesco Venezia. París, Francia, diciembre- enero. Pág. 92-95
 - “*Recent architecture of Álvaro Siza*”. Revista Design+Art, Nº 14. Autor:Vittorio Gregotti. Atenas, Grecia. Pág. 16-69
 - “*Interview with Álvaro Siza*”. Revista Design+Art, Nº 14 Autores: C. Rousselot/ L.Beudouin. Atenas, Grecia.. Pág. 16-69
 - “*A Casa do Dr. Fernando Machado; a casa interrompida*”. Revista Obradoiro, Nº 8. Autor: Francesco Venezia. Barcelona, España.
 - “*The contextual interpretation and the incorporation of models*”. Revista 9H, Nº 5. Autor: Nuno Portas. Londres, Inglaterra . Pág. 43-45
 - “*Oporto and the young architects, some clues for a reading of the works*”. Revista 9H, Nº 5. Autor: A. Alves Costa. Londres, Inglaterra. Pág. 43-45
 - “*Álvaro Siza e a Arquitectura Portuguesa Actual*”. Revista Vertical. Autor: Fernando Ferreira. La Haya.
 - “*Álvaro Siza: Action Building*”. Revista Lotus, Nº 37. Autor: Roberto Collovà. Milán, Italia. Pág. 74-78
 - “*Construito in loco; Álvaro Siza e Évora*”. Revista Lotus, Nº 37. Autor: Francesco Venezia. Milán, Italia. Pág. 78-87
 - “*Entrevista realizada a Porto, 1º abril de 1983*”. Revista Quaderns Nº 159. Autor: Pepita Teixidor. Barcelona, España, Octubre/diciembre. Pág. 4-71
 - “*Dopo il terremoto*”. Revista. Autor: Pierreluigi Nicolín. Milán, Italia.
 - “*Präsent.und Entscheidung am 7 & 8 Nov.1983 in der Staatsbibliothek(Protokoll): Siza*”. Catálogo Internationales Gutächten.... Autor: Senator Für Stadt....Berlín, Alemania. Pág. 86 y 102
 - “*Pour une architecture épurée et rigoureuse*”. Revista ARQ Architecture/Quebec. Autor: France Vanlaethem. Montreal, Canadá, 14 de agosto .
 - “*Siza*”. Revistas Internationales Gutachten Kult.... Autor:Francesco Venezia, Berlín, Alemania.
 - “*Quaderns d’Arquitectura i Urbanisme*”. Cuadernos. Nº 159, especial. Autor: Francesco Venezia.
- 1984.
- “*Atlante comparato dell’architettura contempor.:le otto posizioni emergenti e*” Revista Modo. Nº 69. Autor: De Giorgi,M/Torricella,A. .
 - “*Architecture as modifications*”. Revista Casabella Nº 498-499. Autores: Vittorio Gregotti y otros. Milán, Italia, enero/febrero . Pág. 2-111

- "*Wohnbau in Berlín*". Revista Bauforum N° 104. Viena, Austria. Pág. 10-32
- "*AD Profile 56*". Revista Architectural Design N° 11-12. Autor: Jorge Glusberg. Londres, Inglaterra . Pág. 5-88
- "*Progetto di concorso per il Prinz Albercht Palais a Berlino*". Revista Lotus N° 42. Milán, Italia, febrero . Pág. 107
- "*Case d'affitto a Berlino negli anni ottanta*". Revista Lotus N° 41. Autor: De Michelis, M.. Milán, Italia.
- "*Últimas tendencias en arquitectura de transición. La Casa Unifamiliar*". Autor: Mackay, D. Barcelona, España.
- "*The architecture of Álvaro Siza*". Revista Thresholds Working Paper. N° 4. Autor: Peter Testa. Editor: Massachusetts Instit.of Technology. Cambridge, Inglaterra.
- "*Portugal, events and echoes*". Revista Domus N° 655. Autor: Daniele Vitale. Milán, Italia, noviembre . Pág. 2-5, 20-21
- "*Quinta da Malagueira, housing state, Évora. Álvaro Siza*". Revista Bauwelt. N° 40. Autor: W. Wang. Berlín, Alemania, 20 de octubre . Pág.1730-1733.
- "*Edificio per appartamenti a Kreuzberg*". Revista Abitare N° 226. Autor: W. Wang. Milán, Italia.
- "*Entretien avec Álvaro Siza*". Revista Sección A 1 N° 4. Quebec, agosto/septiembre. Pág. 16-17
- "*Un Immueble d'Anle a Berlín*". Revista AMC . Autor: Brigitte Cassirer. París, Francia.
- "*Zentrum des Berliner Kulturforums*". Revista Baumeister. Autor: W. Wang. Múnich, Alemania, enero. Pág.14
- "*Berlin Game*". Revista Building Design. Autor: W. Wang. Londres, Inglaterra, 14 de febrero. Pág.26-27
- "*L'Ultimo Concorso de IBA, I progetti dei leberi pensatori Hollein, Urgers, Siza*". Revista Casabella N° 500. Autor: Peter Rumpf. Milán, Italia, marzo. Pág. 30-33
- "*San Leucio: cinque proposte per un territorio*". Revista Casabella. N° 505. Autor:W. Wang. Milán, Italia, septiembre de 1984. Pág. 4-25
- "*Berlino 87: la costruzione del passato*". Revista Casabella. N° 506. Autor: Pierre Alain Croset. Milán, Italia. Pág. 4-26
- "*L'effet reglamentaire:Habitation particulière*".Revista L'Arqchitecture d'Aujourd'hui, N° 235. Autor: W. Wang. París, Francia.
- "*Neuordnungskonzept Berlín. Kreuzberg Fraenkelufer*". Revista Zwischenbericht. Autor: W. Wang. Berlín, Alemania, febrero .

1985.

- "*Portugal: I'Ecole de Porto*". Revista AMC. N° 7. Autor: M. Bedaria. París, Francia.
- "*La Vicenda di Bouça e Malagueira: Álvaro Siza*". Revista Spazio e Società. Autores: M. Celani; P. D'Ugo. Septiembre-diciembre.
- "*Álvaro Siza Vieira: Casa Duarte e apartamento Teixeira*". Revisa Casabella N° 514. Autores: K. Frampton/R.Collovà. Milán, Italia.
- "*Il corso dello IACP di Venezia per el Campo di Marte alla Giudecca*". Revista Casabella N° 518. Autores: C. Magnani y C. Trevisan. Milán, Italia.
- "*Italian Job: Competition of Housing in the Campo di Marte alla Giudecca*". Diario Architect's Journal. N° 45. Autores: C. Magnani y C.Trevisan.
- "*Álvaro Siza em Matosinhos*". Autor: J. Salgado. Matosinhos, Portugal.
- "*House in Ovar, Portugal*". Revista 9H, N° 7. Autor: W. Wang. Londres, Inglaterra, . Pág. 53-59.
- "*Álvaro Siza.Projekte für Berlín*". Catálogo de exposición Galerie Aedes. Autor: W. Wang. Berlín, Alemania.
- "*Liaison: Restructuration du Campo di Marte, Giudecca, Venise*".Revista L'Architecture d'Aujourd'hui N° 242. Autor: W. Wang. París, Francia.

1986.

- "*Banca a Vila do Conde*". Revista Casabella N° 526. Autor: Pierre Alain Croset. Milán, Italia.
- "*Condensare la complessità*". Revista Casabella N° 526. Autor: Pierre Alain Croset. Milán, Italia julio – agosto.. Pág. 9
- "*Entrevista a Álvaro Siza*". Revista Quaderns N° 169-170. Autor: Marta Cervello. Barcelona, España, abril -septiembre . Pág. 76-89
- "*Il quartiere Malagueira a Évora*". Revista Abitare N° 252. Autor: F. Irace. Milán, Italia.
- "*Álvaro Siza Vieira*". Revista Arquitectura N° 261. Autor: L.M. Mansilla. Lisboa, Portugal.
- "*Intervista-diálogo con Álvaro Siza*". Revista Architettura, Cronache e Storia. N° 363. Autores: M.Petranzan/D.Schiesari. Milán, Italia, enero. Pág. 71-74 y 80
- "*City Segment*". Revista Building Design. N° 7892. Autor: Yehuda Safra. Londres, Inglaterra.

- “*Siviglia: Concorso di idee per l’Esposizione Universale 1992*”. Revista Domus Nº 677. Autor: M. Tebaldi. Milán, Italia..
- “*Álvaro Siza: siza et interview*”. Revista Skala Nº 6. Autor: Pepita Teixidor. Copenhague, Dinamarca, 6 de octubre . Pág. 11-15
- “*Arquitectos de Oporto: Távora, Siza, Souto de Moura*”. Revista Arquitectura Nº 261. Autor: W. Wang. Lisboa, Portugal..
- “*House in Ovar: Portugal*”. Revista A+U Nº 191. Autor: W. Wang. Tokio, Japón.
- “*Álvaro Siza: Recent Work*”. Catálogo de exposición 9H Gallery. Autores: P.A. Croset/Yehuda Safra. Editor: W. Wang . Londres, Inglaterra, julio .Pág.16
- “*E un gesto completo, rico, simples*”. Revista Arquitectura Portuguesa Nº 6. Editor: W. Wang. Lisboa, Portugal.
- “*Terrain de Campo di Marte sur la Giudecca*”. Revista L’Architecture d’Aujourd’hui Nº 248. Editor: W. Wang. París, Francia.
- “*Álvaro Siza. Professione Poética*”. Cuaderno: Quaderni di Lotus Nº 6. Introducción: K. Frampton. Editor: Electra. Milán, Italia.
- “*The Architecture of Álvaro Siza*”. Introducción: K. Frampton. Milán, Italia . Pág. 128
- “*Elogio della trasformazione, Álvaro Siza Vieira: Progetti per l’Aia*”. Revista Casabella Nº 538. Autor: J.D. Besch. Milán, Italia.
- “*Álvaro Siza e Tomás Taveira, dois arquitectos portugueses*”. Revista Projecto Nº 98. Autores: V. Consiglier/J.T.Lopes.
- “*Het wegontserpen van conflictisituaties:Siza’s projecten (Haage Schilderswijk)*”. Revista Archis Nº 7. Autor: H. Van Dijk.
- “*Nuovi progetti alla Giudecca*”. Revista Lotus Nº 51. Autor: M. De Michelis. Milán, Italia..
- “*The Architecture of Álvaro Siza*”. Editor: J.P.dos Santos. Milán, Italia.
- “*Tradition and actuality in the Antonio Carlos Siza House*”. Diario: Journal of Architectural Education Nº 40. Autor: Peter Testa.
- “*Unity of the Discontinuous: Álvaro Siza’s Berlín Works*”. Revista Assemblage Nº 2. Autor: Peter Testa.
- “*Nuovo padiglione universitario, Porto*”. Revista Domus Nº 679. Autor: Francesco Venezia. Milán, Italia, enero .
- “*Dalla città alla rocca*”. Revista Casabella Nº 534. Autor: M. Zardini. Milán, Italia.
- “*Agência Bancária*”. Cuadernos: Quaderni d’Archit. i Urbanisme Nº 169-170. Autor: M. Zardini.
- “*Álvaro Siza, Casino de Salzburgo*”. Revista Obradoiro. Autor: M. Zardini. Barcelona, España.
- “*Casino Wikler in Salzburgo*”. Revista Baumeister. Autor: M. Zardini. Múnich, Alemania, julio..

1988.

- “*On Álvaro Siza*”. Revista Arkkitehti Nº 4. Autor: Kenneth Frampton. Helsinki, Suecia.
- “*Arquitectos Viajeros. El riesgo de lo foráneo (Kreuzberg)*”. Revista Arquitectura y Vivienda Nº 16. Autor: J.R. Moreno.
- “*Il Corso per l’arez di Piazza Matteotti - La Lizza a Siena*”. Revista Casabella Nº 552. Autor: B. Secchi. Milán, Italia.
- “*Álvaro Siza Vieira. La nuova Facoltà di Architettura di Porto*”. Revista Casabella Nº 547. Autor: W. Wang. Milán, Italia.
- “*Álvaro Siza. Figures and Configurations*”. Revista Mass. Editor: W. Wang. Cambridge, Inglaterra.
- “*Comments in Siza’s Architecture (1986-1988)*”. Catálogo de Exposición. Autor: José A. Moneo. Editor: Harvard Univ.. New York, E.E. U.U . Pág. 8-9
- “*Álvaro Siza: Esquissos de Viagem*”. Revista: Documentos de Arquitectura Nº1. Editor: W. Wang. Oporto, Portugal.
- “*Álvaro Siza é o escolhido:vai reconstruir o centro de Lisboa*”. Revista Projecto Nº 115. Editor: W. Wang .
- “*Álvaro Siza. Museo de Serralves*”. Libro. Autores: P.M.Barata, R.H. da Silva. Editor: White & Blue. Oporto, Portugal..
- “*Álvaro Siza premiatissimo*”. Revista Casabella Nº 552. Editor: W. Wang. Milán, Italia..
- “*Álvaro Siza, profesión poética*”. Introducción: K. Frampton. Editor: Gustavo Gili. Barcelona, España.
- “*Edificio per Abitazione, L’Aia*”. Revista Domus Nº 696. Editor: W. Wang . Milán, Italia, julio-agosto .
- “*Facultad de Arquitectura de Oporto*”. Cuadernos: Quad.d’Arquit. i Urbanisme Nº 176. Editor:W. Wang.
- “*Imaginar a evidência*”. Libro. Autor: Álvaro Siza. Editor: Edit. 70. Lisboa, Portugal.
- “*Ultimate le due case di Álvaro Siza all’Aia*”. Revista Casabella Nº 548. Editor: W. Wang. Milán, Italia.
- “*106 Viviendas en La Haya. Entrevista realizada por Montserrat Periel*”. Cuadernos: Quad.d’Arquit. i Urbanisme Nº 178. Editor: W. Wang.
- “*Viviendas y Locales en La Haya, 1985 -1988. Álvaro Siza*”. Revista Arquitectura Nº 271-272. Editor:W.

Wang . Lisboa, Portugal.

- "*Poesía y transformación: la arquitectura de Álvaro Siza. Álvaro Siza. Profesión Poética*". Autor: Kenneth Frampton. Editor: Gustavo Gili. Barcelona, España. Pág. 10-24
- "*Entrevista con Álvaro Siza Vieira*". Revista Arquitectura N° 271-272. Autores: S.Mata y Fernando Porras. Madrid, España, marzo-junio . Pág. 172-197
- "*The architecture of Álvaro Siza*". Libro. Autor: P.Testa. Editor: F.A.U.P. Oporto, Portugal.
- "*Álvaro Siza Vieira: Entrevista realizada per Montserrat Periere*". Revista Quaderns N° 178. Autor: Montserrat Periere. Barcelona, España. Pág. 16-19

1989.

- "*The marking of architecture: an interview with Álvaro Siza*". Revista Harvard Architecture Review, vol 7. Autor: Peter Testa. Cambridge, Inglaterra. Pág.182-187
- "*Álvaro Siza face au Chiado*". Revista AMC N° 6. Autor: Dominique Machabert. París, Francia, noviembre . Pág. 28-30.
- "*Álvaro Siza Vieira: Due isolati residenziali. L'Aia*". Revista Domus N° 705. Autor: U. Barbieri. Milán, Italia.
- "*¿Será un Monumento?. Concurso para el Centro de la Defensa*". Revista Arquitectura Viva. Autor: C. Batán.
- "*Álvaro Siza o el dulce encanto de la obra de la arquitectura*". Revista Arte y Cemento N° 7. Autor: E. Ginés.
- "*Conversa com Álvaro Siza*". Revista Projecto N° 124. Autor: J. Glusberg.
- "*Álvaro Siza em destaque*". Revista Projecto N° 120. Autor: A.R. Di Marcoi.
- "*Un architetto portoghese: le piccole opere sono le piú difficili*". Revista Mondo N° 113 Autor: M. Montuori.
- "*Á.Siza. Proyecto del Museo Galería de Arte Contemporánea. El retorno de Sto Domingo de Bonaval*". Revista Obradoiro N° 15. Autor: F. Peña. Barcelona, España,
- "*Álvaro Siza. C. G. A. C.*" Revista Obradoiro N° 15. Autor: F. Peña. Barcelona, España..
- "*Álvaro Siza. O portugues de Bonaval*". Revista Luzes N°13. Autor: F. Peña. Primavera.
- "*Tres chás. Pico do Areeiro, Madeira. Proposta de Álvaro Siza Vieira*". Revista Arquitectos N° 1. Autor: A. Sousa Oliveira.
- "*Il piano di Macao: progetti di Álvaro Siza Vieira*". Revista Casabella N° 559. Autores: P. Testa y P. Brinckert. Milán, Italia..
- "*Álvaro Siza, anteproyecto do complexo polideportivo na illa de Arousa*". Revista Obradoiro N° 15. Autores: P. Testa y P. Brinckert. Barcelona, España.
- "*Álvaro Siza. Contrapunto poético*". Revista Arquitectura + Urbanismo Autores: P. Testa y P. Brinckert. Diciembre- enero .
- "*Concurso de Ideas. Centro Cultural de la Defensa. Madrid 88*". Revista Arquitectura N° 275-276. Autores: P. Testa y P. Brinckert. Lisboa, Portugal.
- "*Lisboa, proposta per il recupero del Chiado incendiato*". Revista Casabella N° 558. Autores: P. Testa y P. Brinckert. Milán, Italia.
- "*Proposta per a recuperacao da Zona Sinistrada do Chiado, Álvaro Siza*". Revista Engenharia & Arquitectura N° 114-115. Autores: P. Testa y P. Brinckert.
- "*Siza, un portugais a l'Haye; maître et modèles; deux maisons à leur place*". Revista L'Architecture d'Aujourd'hui N° 261. Autores: P. Testa y P. Brinckert. París, Francia.
- "*El valor de la memoria. Remodelación en el sur de La Haya*". Revista Arquitectura y Vivienda N° 19. Autores : P. Testa y P. Brinckert.
- "*El valor de la memoria. Remodelación en el sur de La Haya*". Revista Architécti N° 3 (N° Especial) Autores: P. Testa y P. Brinckert.
- "*El valor de la memoria. Remodelación en el sur de La Haya*". Revista A+U (N° Especial) Autores: P. Testa y P. Brinckert. Tokio, Japón, junio.

1990.

- "*Plano de Urbanizacao de Macau. Descrição de Álvaro Siza a Fernando Távora*". Revista Architécti N° 5. Autor: A. Angelillo. Junio .
- "*Álvaro Siza. 1954-1988*". Revista A+U. Autor: Toshiaki Tange.Tokio, Japón, diciembre.
- "*Álvaro Siza. Progetto di recupero per l'area del Chiado a Lisbona*". Revista Domus N° 714. Autor: G. Borella. Milán, Italia.
- "*Á.Siza tre opere-Casa Duarte, ristorante Boa Nova; piscina a Leça da Palmeira*" Revista Abitare N° 286.

- Autor: M. Bottero. Milán, Italia.
- “*Lisbona; una città vulnerabile. Il Chiado di Álvaro Siza*”. Revista Lotus N° 64. Autor: G. Byrne. Milán, Italia.
 - “*Un paso de frente. El centro Cultural de la Defensa*”. Revista Arquitectura Viva N° 11. Autor: J.M. Hernández de León.
 - “*Comentarios extraídos de conversación con Á. Siza Vieira y la dirección de AQ*”. Revista Arquitectura Andalucía Oriental N° 6. Oporto, Portugal, diciembre. Pág.58-59.
 - “*Entrevista con Álvaro Siza*”. Revista Bauwelt N° 29-30. Autor: Rainer Franke. Berlín, Alemania, 10 de agosto. Pág. 1462-1498
 - “*Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela*”. Revista Nuevos Museos. Autor: J.M. Montaner. Barcelona, España..
 - “*La Idea Feliz. Todo sobre Álvaro Siza*”. Revista Casa Vogue España N° 17. Autor: M. Reig. España.
 - “*Quello che è*”. Revista Lotus N° 64. Autor: Álvaro Siza. Milán, Italia.
 - “*Quartiere Pendino a Napoli. Un'altra tradizione moderna*”. Revista Lotus N° 64. Autor: M. de Solá-Morales. Milán, Italia.
 - “*Barcelona 92. Centro meteorológico. Geometrías macladas. Álvaro Siza Vieira*”. Revista Arquitectura y Vivienda N° 22. Autor: M. de Solá-Morales.
 - “*Centro Galego de Arte Contemporánea en Santiago de Compostela*”. Revista Geometría N° 7. Autor: M. de Solá-Morales.
 - “*Álvaro Siza. Arquitecturas 1980 –1990*”. Catálogo Exposición en el Pompidou. Texto: A. Alves Costa. Editor: G Pompidou/Secr.Estado da Cultura. Lisboa, Portugal.
 - “*Álvaro Siza. Arquitecturas 1980 –1990*”. Catálogo Álbum de la Exposición. Texto: A.Alves Costa. Editores: MOPU y Dir.Gral viv.y archit.. Madrid, España, 25 de oct y 30 de dic
 - “*Farmacia Moderna. Álvaro Siza Vieira*”. Revista Lápiz N° 70. Autor: M. de Solá-Morales.
 - “*Farmacia Moderna. Álvaro Siza Vieira*”. Revista Bauwelt N° 29-30 (N° Especial). Autor: M. de Solá-Morales. Berlín, Alemania.
- 1991.
- “*Schilderswijk Centrum, Holanda, proyecto de Álvaro Siza*”. Revista Arquitectura e Urbanismo. Autor: M. Barda. Enero.
 - “*Álvaro Siza*”. Revista L'Architecture d'Aujourd'hui N° 278. Autor: Laurent Beaudouin. París, Francia, diciembre .Pág. 53-140
 - “*Casa e cidade: reflexao gaúcha, realizações europeias*”. Revista Arquitectura e Urbanismo. Autor: E. Comas. Enero .
 - “*Scuola in Portogallo di Á.Siza:la svolta di Penafiel; Á.Siza: recenti lavori in Portogallo...*” Revista Casabella N° 579. Autores: P.A.Croset/A. Angelillo. Milán, Italia.
 - “*Il disegno veloce. Le annotazioni di Álvaro Siza*”. Revista Lotus N° 68. Autor: Kenneth Frampton. Milán, Italia.
 - “*La continuidad del contextualismo cultural*”. Revista Arquitectura Europea 1977-1990. Autor: J.M. Montaner.
 - “*L'Idea del villaggio olimpico di Barcellona: tipi e morfologie*”. Revista Lotus N° 67 Autor: J.M. Montaner. Milán, Italia.
 - “*Entrevista Álvaro Siza*”. Revista Arquitectura e Urbanismo N° 37. Autor: A.L. Nobre.
 - “*De avantgardistische kracht van het verleden. Wederopbouwplan van Siza voor Lissabon*”. Revista De Architect. Autor: S.Rosa de Carbalho.
 - “*Á.Siza, uma arquitectura que pensa e faz pensar. Jardim Escola Joao de Deus*”. Revista Projecto N° 146. Autor: C.R. Dos Santos.
 - “*Cultural Oases or Refuges*”. Autor: Y. Simeoforidis.
 - “*Complexo da Boavista no Porto*”. Revista Architécti N° 11-12. Autor: Álvaro Siza.
 - “*Tradição,modernidade e violencia criativa*”. Revista Projecto N° 145. Autor: M. Toussaint.
 - “*Malagueira 1991*”. Revista Tefchos N° 6. Autor: E. Tzirtzilake.
 - “*Álvaro Siza: Some remarks on his architecture*”. Revista Forum International N° 8. Autor: W. Wang.
 - “*Il Congreso Internacional de Urbanismo – Maringá*”. Revista Arquitectura e Urbanismo N° 39. Autor: W. Wang.
 - “*Álvaro Siza*”. Revista A+U. Autor: W. Wang. Tokio, Japón, junio .
 - “*Siza Vieira. A futura Praça de Espanha*”. Revista Decisao, Propiedade & Investimento N° 1. Autor: W. Wang
 - “*Siza Vieira. A futura Praça de Espanha*”. Revista AQ Arquitectura de Andalucía Oriental. Autor: W. Wang. Oporto, Portugal, primer y segundo semestre.

-“*Siza Vieira. A futura Praça de Espanha*”. Revista Architécti Nº 8 (Nº Especial). Autor: W. Wang.

1992.

-“*Insomnios*”. Revista Arquitectura Nº 294. Autor: J. A. Ballesteros. Lisboa, Portugal, diciembre .Pág 73.

-“*Álvaro Siza: le prix Pritzker pour le plus sensible des architectes*”. Revista Jardin des modes Nº 162. Autor: C.A. Boyer. Francia.

-“*Siza Vieira - A arquitectura ao encontro de si própia*”. Revista Atlantis (Ait Portugal) Nº 5. Autor: P. Figueiredo .

-“*Álvaro Siza*”. Autor: B. Fleck. Basilea.

-“*Centro Meteorológico de la Villa Olímpica*”. Revista Diseño Interior Nº 18. Autor: J.M. Fort.

-“*El Corredor de Fondo - Álvaro Siza, premio Pritzker*”. Revista Arquitectura Viva Nº 24. Autor: J. Isasi.

-“*Universités-Écoles Supérieures*”. Autores: D. Lengart y A. Vince. París, Francia.

-“*Um Siza Vieira na Catalunha - Ema obra para Barcelona*”. Revista Sábado Nº 237. Autor: A. Milheiro.

-“*Lampada da tavolo FIL*”. Revista Domus Nº 740. Autor: M. Romanelli. Milán, Italia.

-“*Álvaro Siza - Obra e método*”. Revista: Editora Civilizaçao. Autor: J. Rodríguez.

-“*Torre Vigía. Centro Meteorológico*”. Revista A&V, Monografías Nº 37. Autor: Álvaro Siza.

-“*Chiado*”. Revista Tefchos Nº 9. Autor: Álvaro Siza.

-“*Reiseskizzen*”. Revista Bau Art Nº 3. Autor: Álvaro Siza.

-“*Visiones para Madrid*”. Revista Arquitectura Viva Nº 27. Autor: M. Thorne

-“*Interview with Álvaro Siza.*” Revista Archidea. Autor: W.I. Verzijl. Otoño.

-“*Facultade de Arquitectura. Segunda fase. Constructora San José*”. Autor: W.I. Verzijl. Diciembre.

-“*Pronto e Virgula. Schilderwijk-Centrum 5, La Haya, Carlos Castanheira 1984-1991. Bloques de Viviendas*”. Autor: W.I. Verzijl. Barcelona, España.

-“*Untimely Notes*”. Revista Tefchos Nº 7. Autor: W.I. Verzijl.

-“*Untimely Notes*”. Revista Anales de arquitectura Nº 4 (Nº Especial). Autor: W.I. Verzijl.

1993.

-“*Noi siamo il paesaggio di tutto quanto abbiamo visto*”. Revista Casabella Nº 605. Autores: E. y Laurence Beaudouin. Milán, Italia.

-“*Progetto per gli spazi pubblici di Malagueira*”. Revista Casabella Nº 597-598. Autor: L. Biondi. Milán, Italia.

-“*Chiado, Lissabon. Álvaro Siza und die Strategie der Erinnerung*”. Autor: B. Colebrander.

-“*Le Centre-Ville*”. Revista AMC Nº 40. Autor: C. Decillers. París, Francia.

-“*Der Chiado mi Angust 1993*”. Revista Bauwelt Nº 36. Autor: C. Gaeshirt. Berlín, Alemania.

-“*Une production artistique manifeste. Álvaro Siza*”. Revista Techniques & Architecture Nº 406. Autor: C. Machabert.

-“*Ein Portugiese in Barcelona. Meteorologische Station in Olympischen Dorf*”. Revista Baumeister Nº 1. Autor:R. Maillinger. Múnich, Alemania.

-“*Álvaro Siza e i bagni in Portogallo*”. Revista Il Bagno Nº 124. Autores: C. Magrini y C. Roncalli.

-“*Galician Centre for Contemporary Art*”. Revista GA. Autores: C. Magrini y C. Roncalli Abril.

-“*Montreuil: strategie di politica urbana*”. Revista Casabella Nº 605. Autor: S. Milesi.

-“*Álvaro Siza: il progetto come esperienza*”. Revista Domus Nº 746. Autor: E. Morteo. Milán, Italia.

-“*Educational High School*”. Revista: Archea Nº VII. Autor: E. Morteo.

-“*La chiesa di Salemi. Il teatro di Salemi*”. Revista Abitare Nº 320. Autor: G. Polín. Milán, Italia.

-“*A Arte na Arquitectura de Álvaro Siza*”. Revista Obradoiro Nº 22. Autor: A. J. Rodrigues. Barcelona, España.

-“*Álvaro Siza. Obras y Proyectos 1954-1992*”. Libro. Autor: J.P. Santos. Barcelona, España.

-“*Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela 1988-1993*”. Diario: Jornal dos Arquitectos Nº 128. Autor: Álvaro Siza. España.

-“*Facultade de Arquitectura, Universidade do Porto*”. Revista Architécti Nº 126-127. Autor: Álvaro Siza.

-“*Facultade de Arquitectura*”. Revista Obradoiro Nº 22. Autor: Álvaro Siza Vieira. Barcelona, España. Pág. 92

-“*La Rinascita del Chiado*”. Revista Construire Nº 123. Autor:F. Tranfa

-“*Álvaro Siza. Tejido de Piedra. Centro Gallego de Arte Contemporáneo*”. Revista Arquitectura Viva Nº 33. Autor: F. Tranfa.

-“*Il Campus della Vitra: F. O. Gehry; Á. Siza; T. Ando; Z. Hadid; A. Cittero e T. Dwan*”. Revista Abitare Nº 321. Autor: F. Tranfa. Milán, Italia.

-“*Detachment and Involvement. Work of Á.Siza for the Schilderswijk area The Hague*”. Autor: Dr. H.P.

Berlagestichting. Autor: F. Tranfa. La Haya, Holanda.

- "*Il concorso per il Casino Winkler*". Cuaderno: Quaderni di Lotus N° 19. Autor: F. Tranfa Milán, Italia.
- "*New Vitra Factory Building, Weil am Rhein*". Revista Zodiac N° 10. Autor: F. Tranfa.
- "*Prémios de Arquitectura em Portugal*". Diario: Jornal dos Arquitectos N° 129. Autor: F. Tranfa.
- "*Portugalska stirje vidik*". Autor: F. Tranfa. Lubiana.
- "*The Pritzker Prize 1992. Álvaro Siza*". Autor: F. Tranfa. Chicago, E.E. U.U.

1994.

- "*Álvaro Siza appronta una galleria di architettura e design in Italia*". Revista Casabella N° 617. Autor: A. Angelillo. Milán, Italia.
- "*Sgo.de Compost.: política di progetti. Parco di Sto.Dom.de Bonaval. Museo Granell*". Revista Casabella N° 618. Autores: A. Angelillo y C. Quintans. Milán, Italia..
- "*Vitra Produktions-Gebäude in Weil am Rhein*". Revista Bauwelt N° 24. Autor: C. Bodenbach. Berlín, Alemania.
- "*Álvaro Siza - Un laboratorio di mobili 1987-1994*". Revista Domus N° 759. Autores: P.L. Cerri y L. Gazzaniga. Milán, Italia.
- "*Pilgrimage to Santiago*". Revista Architectural Record N° 10. Autor: D. Cohn.
- "*Siza in Granit*". Revista Bauwelt N° 24. Autor: D. Cohn. Berlín, Alemania.
- "*Álvaro Siza. City Sketches*". Autor: B. Fleck. Basilea.
- "*En busca de una línea lacónica. Notas sobre la Escuela de Oporto*". Revista Arquitectura Viva N° 47. Autor: Kenneth Frampton.
- "*Siza Misses at Vitra*". Revista Architecture N° 9. Autor: J. Giovannini.
- "*Envisioning Architecture: An Analysis of Drawing*". Autores: R. Henmi y otros. San Luis.
- "*Álvaro Siza. Escritos*". Libro: Aula d'Arquitectura. Autor: C. Muro.
- "*Museum em Santiago*". Revista Nikkei Architecture N° 503. Autor: A. Okabe
- "*Centro Gallego de Arte Contemporáneo*". Libro. Autor: C. Quintans. Sgo. de Compostela, España.
- "*Cloisteres Creativity*". Revista Architecture Review N° 1172. Autor: R. Ray.
- "*Monastic Modern (Centre for Contemporary Art)*". Revista Architecture N° 9. Autor: R. Ray..
- "*E fez-se luz*". Revista Casa Claudia N° 79. Autores: R.Santos/S.C. de Mello. Octubre. Pág. 76
- "*Álvaro Siza Vieira. Uma aula de Arquitectura*". Revista Galería de Arte N° 1. Autor: G.C. Da Silva. Pág. 6
- "*Álvaro Siza. Centro d'Arte Galiziana Contemporanea a Santiago di Compostela*". Revista Domus N° 760. Autor: W. Wang. Milán, Italia..
- "*Álvaro Siza. Kunstzentrum in Santiago de Compostela*". Revista Baumeister. Autor: W. Wang. Múnich, Alemania.
- "*Transformaties en referenties; vier recente projecten van Álvaro Siza*". Revista De Architect N° 11. Autor: W. Wang.
- "*Vitra: un mecenas para el diseño de vanguardia*". Revista Diseño Interior N° 33. Autor: M. Webb. Marzo . Pág. 20.
- "*Álvaro Siza. Centro di Arte Contemporánea, Santiago de Compostela*". Revista Domus Dossier N° 2. Autor: F. Zanco. Milán, Italia.
- "*Università dalla A alla Z*". Revista Abitare N° 332. Autor: M. G. Zunino. Milán, Italia.
- "*Álvaro Siza. Un museo in Spagna, una scuola in Portogallo*". Revista Casabella N° 612. Autor: M.G. Zunino. Milán, Italia.
- "*Sul Centro di Arte Contemporanez di Galizia*". Revista Casabella N° 612. Autor: Roberto Collovà. Milán, Italia.
- "*Santiago e Setúbal: conversazione con Álvaro Siza*". Revista Casabella N° 612. Autor: A. Angelillo. Milán, Italia.
- "*Álvaro Siza Vieira*". Revista Diseño Interior N° 33. Autor: A. Angelillo.
- "*Anos 60, anos de ruptura. Arquitectura portuguesa nos anos sesenta. Lisboa '94*". Catálogo: Livros Horizonte, cat. Sala do Risco.. Autor: A. Angelillo. Lisboa, Portugal.
- "*Centro de Arte Contemporánea, Santiago*". Revista Arquitectura Viva N° 45-46. Autor: A. Angelillo.
- "*Chiado*". Diario: Jornal dos Arquitectos N° 134. Autor: A. Angelillo.
- "*I classici di domani*". Revista Architektur und Wohnen N° 759. Autor: A. Angelillo.
- "*Lisbonne per Álvaro Siza*". Revista Philips N° 94-95. Autor: A. Angelillo.
- "*Saggio d'estetica industriale*". Revista Abitare N° 333. Autor: A. Angelillo. Milán, Italia.
- "*Santiago + FAUP*". Revista GA. Autor: A. Angelillo. Marzo.
- "*Viviendas y Oficinas en Boavista - Álvaro Siza Vieira y Antonio Madureira*". Revista Arquitectura Viva N° 47. Autor: A. Angelillo.
- "*Álvaro Siza.*" Revista El Croquis N° 68-69 (N° Especial). Autor: A. Angelillo.

1995.

- “*Olhar as ruínas, 1990*”. Livros do Oriente. Autor: P. Aido. Lisboa, Portugal.
- “*Álvaro Siza. Arquitecto do mundo*”. Revista de Matosinhos Nº 10. Autor: L. Aquino. Matosinhos, Portugal.
- “*Fragen zur Architektur*”. Revista 15 Architektem in Gespräch. Autores: M. Brausch y Marc Emery. Basilea.
- “*Álvaro Siza Vieira. Escuela Superior de Educación de Setúbal*”. Revista Diseño Interior Nº 48. Autor: I. Bravo. Pág. 8
- “*Searching for Siza*”. Revista Progressive Architecture Nº 4. Autor: A. Bussel.
- “*Álvaro Siza a Santiago de Compostela*.” Revista Abitare Nº 345. Autores: M.Cannatà y F.Fernandes. Milán, Italia.
- “*A aposta numa casa impar*”. Revista Expansao Nº 35-36. Autor: F. Cardoso de Menezes.
- “*Nos Campos de Moledo*”. Revista Casa Claudia Nº 82. Autor: C. Cordeiro.
- “*In de naam ven de schelpág. Siza´s museum in Santiago*”. Revista Archis Nº 1. Autor: M. Dubois.
- “*Álvaro Siza*”. Autor: B. Fleck. Londres, Inglaterra.
- “*Seis puntos sobre los dilemas de la vivienda*”. Revista Arquitectura Viva. Monografías Nº 56. Autor: Kenneth Frampton.
- “*Edificio della Facoltà di Architettura dell'Università di Porto*”.. Revista Domus Nº 770. Autor: L. Gazzaniga. Milán, Italia.
- “*Los ojos de Minerva.Biblioteca de la Universidad de Aveiro*”. Revista Arquitectura Viva Nº 40. Autor: M. Graça Dias.
- “*Fuori dalle leggi del peso*”.. Revista Paramento Nº 208. Autor: G. Gresleri. Milán, Italia . Pág. 75
- “*Chiado in Lissabon*”.. Revista Baumeister Nº 2. Autor: G. Hammer. Múnich, Alemania .
- “*Die Architekturburg über dem Fluss*”.. NZZ-Folio. Autor:R. Hollenstein.Julio
- “*Scuola Superiore di Educazione*”.. Revista Abitare Nº 338. Autor: F. Irace. Milán, Italia.
- “*Álvaro Siza. Der Architekt als Künstler*”.. Revista Architektur & Technik Nº 4. Autor: L. Kelly.
- “*Álvaro Siza. Opere e progetti*”.. Autores: P.Llano/C.Castanheira. Milán, Italia.
- “*Álvaro Siza. The Window in History*”.. Revista YKK Architect.design Review + Domus. Editor: V. M.Lampugnani. Diciembre. Pág. 220.
- “*Centro Gallego de Arte Contemporáneo*”.Revista Diseño Interior. Autor: C. Quintans. Julio.
- “*Siedlung in Schilderswijk*”.. Revista Bauwelt Nº 13. Autor: R. Riederhof. Berlín, Alemania.
- “*Il modo di costruire nell'architettura di Álvaro Siza*”. Revista Parámetro Nº 208 . V. Riso. Milán, Italia.
- “*Centro de Arte Contemporáneo de Galicia en Santiago de Compostela*”. Info de la Construcción Vol. 47 Nº 439. Autor: Álvaro Siza.
- “*Professione poetica*”. Álvaro Siza. Milán, Italia.
- “*Parque de Sto Domingo de Bonaval.Á.Siza Museumgarten in Sgo. de Compostela*”. Revista Topos Nº 11. Autores: Álvaro Siza y I. Aguirre. Junio. Pág. 35
- “*Vivere una casa*”. Revista Domus Nº 771. Autores: Álvaro Siza y R. Collovà.Milán, Italia.
- “*Álvaro Siza 1986-1995*”.. Libro.Editorial Blau. Lisboa, Portugal.
- “*Álvaro Siza: passione e fede in architettura*”.. Revista Domus Nº 770. Autor: W. Wang. Milán, Italia, abril .Pág. 19
- “*Álvaro Siza. Casa Luis Figueireido*”.. Anuario da Decoração.Interiores e Design. Autor: W. Wang. Pág. 26.
- “*Álvaro Siza. Galician Center of Contemporary Art*”. Revista A+ U Nº 297. Autor: W. Wang.Tokio, Japón, junio.
- “*Álvaro Siza Library, Faculty of Architecture, University of Oporto, Portugal*”.. Revista GA Nº 108. Autor: W. Wang.
- “*Álvaro Siza in mostra a San Marino*”.. Revista Casabella Nº 626. Autor: W. Wang. Milán, Italia.
- “*Álvaro Siza in mostra a San Marino*”.. Revista Arquitectura Viva Nº 51-52. Autor: W. Wang. Enero – abril. Pág. 114
- “*Á.S.V.Retoria da Univ.Alicanti; Centro Educaçao Infantil e Escola Primaria em Alcoi*”.. Revista Architécti Nº 31. Autor: W. Wang. Diciembre.
- “*Design. Por conta e risco*”.. Revista Casa Claudia Nº 85. Autor: Wilfrd Wang.
- “*Pietra su pietra. Premio Internazionale Architetture in pietra*”.. Catálogo de la exposición, Feria de Verona. Autor: W. Wang. Verona, Italia. Pág. 48.
- “*Porto, a spasso con l'architetto*”. Revista Weekend viaggi. Autor:W. Wang. Marzo . Pág. 83.
- “*Obras y Proyectos*”. Libro. Autores: Á.Siza y W.Curtis. Editor: Electra. Milán, Italia.
- “*PP do Pólo III da Universidade do Porto*”. Diario: Jornal dos Arquitectos Nº 154. Autor: W. Wang. Diciembre . Pág. 18.
- “*Estudios sobre lacultura tectónica*”.. Libro. Autor: K. Frampton. Editorial Akal.

1996.

- “*Opinioni e Progetti di Álvaro Siza*”. Revista Casabella N° 630-631. Autor: A. Angelillo. Milán, Italia.
- “*Casas Atlánticas. Galicia y Norte de Portugal*”. Autores: A. Armesto y Q. Pardó. Barcelona, España.
- “*Siza en el Perú*”. Revista Arkinka N° 5. Autor: G. Benavides. Abril . Pág. 57.
- “*Itinerario N° 127. Siza e il Portogallo*”. Revista Domus N° 78. Autor: G. Borella. Milán, Italia.
- “*Lisboa do Tejo, a Ribeirinha*”. The Riverside. Autores: P. Brandau y F. Jorge. Lisboa, Portugal.
- “*Pasado e futuro (Quinta de Santiago)*”. Revista Casa Claudia N° 94. Autor: V. Cruz. Pág. 84
- “*Álvaro Siza Vieira. Ristorante “Piscina de Marés”, Leça, Oporto, Matosinhos*”. Catálogo II Portogallo del mare, delle pietre.. Autor: J.M. Fernandes. Milán, Italia.
- “*Portugal em Milao e a herança moderna. Juntos ao mar*”. Diario: Jornal dos Arquitectos N° 158. Autor: J.M. Fernandes.
- “*Álvaro Siza*”. Autor: B. Fleck. Basilea.
- “*Saint-Jacques de Compostelle. Siza dialogue avec la ville*”. Revista D´Architecture N° 62. Autor: D. Machabert.
- “*Álvaro Siza à Montreuil*”. Revista Techniques & Architecture N° 427. Autor: D. Machabert.
- “*Nicht entworfen, nicht konstruiert*”. Revista Bauwelt N° 37. Autor: C. Muro. Berlín, Alemania.
- “*Escola do Porto, Com a marca de Siza*”. Revista Casa Claudia N° 94. Autor: H. Osório.
- “*Álvaro Siza. Biblioteca di Aveiro*”. Revista Area N° 27. Autor: G. Polazzi.
- “*Protagonistas 1991-1996. Hace cinco años y cincuenta números*”. Revista Diseño Interior N° 50. Autor: M. Pérez Bodegas.
- “*Álvaro Siza. Centro de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela*”. Revista Arquitectura y Urbanismo N° 5. Autor: R. Ryan.
- “*Casa a Valbom nella valle del Douro*”. Revista Domus N° 778. Autor: José Paulo Dos Santos. Milán, Italia.
- “*Un architetto lusitano*”. Revista Módulo N° 226. Autores: V. Tatano y Álvaro Siza.
- “*Uma chimera a Porto: la Facoltà di Architettura*”. Revista Lotus N° 88. Autor: Peter Testa. Milán, Italia.
- “*O CCB en transição. Artistas/Arquitectos. Álvaro Siza. Obras e projectos*”. O Siza e eu. Autor: M. Toussaint. Editor: A. Meireles. Pág. 17
- “*Centro Galego di Arte Contemporanea: un padiglione sul giardino*”. Revista Lotus N° 88. Autor: M.C. Tronconi. Milán, Italia.
- “*Öffnung eines Hortus Conclusus*”. Revista Bauwelt N° 37. Autor: M.C. Tronconi. Berlín, Alemania.
- “*Álvaro Siza Vieira. Architektur Fakultät in Porto*”. Revista Baumesiter N° 11. Autor: W. Wang. Múnich, Alemania.
- “*Álvaro Siza. Oporto, Portugal, 1996*”. Revista El Taller del Arquitecto. Autor: A. Zabalbeascoa. Barcelona, España.
- “*Álvaro Siza. Casa do Lagoal*”. Revista Architécti N° 35. Autor: A. Zabalbeascoa.
- “*Álvaro Siza. Río de Janeiro*”. Revista de Arquitectura N° 5. Autor: A. Zabalbeascoa.
- “*Álvaro Siza Vieira. La Facultad del Equilibrio*”. Revista ACB de las Artes. Autor: A. Zabalbeascoa. Junio.
- “*Álvaro Siza Vieira. La Facultad del Equilibrio*”. Revista Architécti N° 34. Autor: A. Zabalbeasco. Ago-sept-oct.
- “*Álvaro Siza Vieira. La Facultad del Equilibrio*”. Between Sea & City. Autor: A. Zabalbeasco. Rotterdam, Holanda.
- “*Compostela*”. Revista Detail N° 1. Autor: A. Zabalbeasco.
- “*Compostela*”. Contemporary European Archit, vol. 4. Autor: A. Zabalbeasco. Colonia, Alemania.
- “*Crosscurrents: Fifty-one World Architects*”. Revista Contemporary Archit. Ideas and Works. Autor: A. Zabalbeasco. Enero.
- “*Esquissos de Álvaro Siza. Catálogo Sezon Museum of Art*”. Autor: A. Zabalbeasco. Tokio-Hiroshima-Kamakura, Japón.
- “*Esquissos de Álvaro Siza*”. Diario: Jornal dos Arquitectos N° 163. Autor: A. Zabalbeasco. Septiembre.
- “*Premio Secil. BUA, ESE, Castro & Melo*”. Diario: Jornal dos Arquitectos N° 165. Autor: A. Zabalbeasco.
- “*Projecto di Marte de Álvaro Siza Vieira*”. Diario: Jornal dos Arquitectos N° 165. Autor: A. Zabalbeasco
- “*Sensing the Future. The Archit.as Sesimograph. 6° Internat. Architecture Exhibition*”. Catálogo de la Biennale di Venezia. Autor: A. Zabalbeasco. Venecia, Italia.
- “*Visita à Futura Casa da Juventude*”. Revista da CâM. Munic. de Matosinhos. Autor: A. Zabalbeasco. Abril.
- “*Conferências em Matosinhos. A.S. en Matosinhos*”. Libro. Autor: A. Alves Costa. Editor: Contemporânea De ... Matosinhos, Portugal.

1997.

- “Álvaro Siza. Chiesa a Marco de Canavezes”. Revista Casabella N° 640-641. Autor:A. Angelillo. Milán, Italia.
- “Álvaro Siza in Veneto”. Revista Casabella N° 646. Autor: C. Baglione. Milán, Italia.
- “Mano a Mano con Álvaro Siza”. Revista Oro N° 40. Autor: M.A. Baldellou. Diciembre.
- “Centro Galego de Arte Contemporánea e as súas monstruosas transformacións”. Revista Obradoiro N° 26. Autores: X C.López y C.G.Seoane. Barcelona, España.
- “Het kerkgebouw op het einde van het millenium. De sacraliteit van het licht”. Revista Vlannderen N° 265. Autor: M. Dubois. Pág. 90
- “Álvaro Siza: opere recenti”. Revista L´industria delle costruzioni N° 313-314. Autor: M. Faiferri.
- “Á.Siza y R.Otero.Viv.social.,Cádiz, 1996. Doce meses y cuatro estaciones”. Revista Arquit.y Viv. Monografías N° 63-64. Autor: L. Fernández Galiano.
- “Septiembre. Iglesias de autor”. Revista Arquit.y Viv. Monografías N° 63-64. Autor: L. Fernández Galiano.
- “Orientierung an der Peripherie. Kirche in Marco de Canavezes”. Revista Bauwelt N° 8. Autor: C. Gaenshirt. Berlín, Alemania.
- “La Magia del demiurgo”. Revista BAU N° 16. Autor: E. A. García.
- “Universitätsbibliothek in Aveiro”. Revista Baumeister N° 12. Autor: A. Graf. Múnich, Alemania.
- “Progetto del quartiere Malagueira raccontato da Vincenzo Riso”. Revista Parámetro N° 219. Autor: G. Gresleri.
- “Á.Siza:die Poetik des Raums.Das CGAC in Santiago de Compostela”. Revista DU N° 4. Autor: H. Leiprecht.
- “Recontre avec Álvaro Siza”. Revista Mégapole N° 16. Autor: D. Machabert.
- “Osservazioni sull´intervento di Álvaro Siza al Chiado”. Revista Lotus N° 92. Autor: Pierluigi Nicolin. Milán, Italia.
- “Álvaro Siza. Torre dell´acqua, Biblioteca”. Revista Casabella N° 643. Autores: L. Peretti y M. Clement. Milán, Italia.
- “Grudissatlas. Wohnungsbau. Floor Plan Atlas”. Housing. Editor: F. Scheneider. Basilea.
- “Scritti di Architettura. Siza, A.” Editor: F. Scheneider. Milán, Italia.
- “Uma casa con arte”. Revista Exame N° 103. Autor: A.R. Ramos.
- “Uma casa con arte. Álvaro Siza 1954-1976”. Editor: L. Trigueiros. Lisboa, Portugal.
- “Álvaro Siza Vieira. Facultad de Arquitectura, Universidad de Oporto”. Revista Arquitectura N° 312. Editor: L. Trigueiros.
- “Álvaro Siza. Móveis e objectos”. Catálogo de la Exposición ICEP. Editor: L. Trigueiros. Oporto, Portugal.
- “Álvaro Siza, obras y proyectos”. Revista BASA N° 19. Editor: L. Trigueiros. Junio.
- “Álvaro Siza. Rectory of the University of Alicante”. Revista GA N° 51. Editor: L. Trigueiros.
- “Church of M.de Canavezes near Porto, Portugal;University of Aveiro...”. Revista GA N° 51. Editor: L. Trigueiros.
- “Esquisso de Ponte”. Autor: Carlos Praga. Editor: L. Trigueiros. Revista Abitare N° 363. Milán, Italia.
- “Esquisso de Ponte”. Autor: Carlos Praga. Revista Kenchiku Bunka N° 607. Editor:L. Trigueiros. Tokio, Japón.
- “Piers für Thessaloniki; Hombroich”. Revista Bauwelt N° 14. Editor: L. Trigueiros. Berlín, Alemania.
- “Portugal.Architektur mi 20.Jahrhundert.Architektur und Wandlung”. Catálogo. Editor: L. Trigueiros. Múnich, Alemania.
- “Álvaro Siza entrevistado por Matilde Pessanha”. Revista Cadernos ESAP. Autor: Matilde Pessanha. Editor: ESAP. Oporto, Porugal. Pag 9 a 27
- “Sta.María´s Church.Parochial Centre of San Marco de Canavezes”. Revista Dialogue N° 10. Editor: L. Trigueiros.
- “Álvaro Siza. Barrio da Malagueira. Évora”. Libro. Autor: Enrico Molteni. Editor: Ediciones UPC. Barcelona, España.
- “Álvaro Siza 1954-1976”. Libro. Editor: De. Blau. Lisboa, Portugal.

1998.

- “Esculturas. El placer de trabajar”. Libro. Autor:A. Siza. Madrid, España.
- “Álvaro Siza”. Libro.Autor: P. Testa. Editor: Martins Fontes. Sao Paulo, Brasil.
- “Iglesia Santa María - Premio IberFAD 98”. Revista Arte y Cemento. Autor: B. Arriola.
- “Vieira de Castro house, Vila Nova de Famalição, Portugal, 1987-1988”. Revista Twentieth Century Houses. Europe. Autor: O. Boissière. París, Francia.
- “Um mes antes da abertura (Expo ´98 antevísao)” .Revista Casa Arquitectura e Construção N° 4. Autor: J. De Castro.
- “Álvaro Siza. Revista Progeti e opere”. Autor: M. Faiferri. Roma, Italia.

- “Álvaro Siza. *De Oporto a Lisboa*”. Revista Arquitectura Viva Nº 59. Autor: L. Fernández Calisto.
- “*Fragile Monumentalität. Der Portugiesische Pavillon von Álvaro Siza*”. Revista Bauwelt Nº 26. Autor: C. Gaenshirt. Berlín, Alemania.
- “*Die Skultur mi Park. Zwei Häuser in Den Haag. Einfamilienhäuser aus Backstein*”. Autor: A. Graf. Múnich, Alemania.
- “Álvaro Siza”. Catálogo Centre Georges Pompidou. Editor: A. Guiheux. París, Francia.
- “*Wasserspiele. Expo '98 in Lissabon: Die Ozeane. Ein Erbe für die Zukunft*”. Revista AIT Nº 7-8. Autor: H. Hoffmann.
- “*Ritual Modification. Church Marco de Canavezes, Portugal. Architect Álvaro Siza*”. Revista The Architectural Review. Autor: R. Lewitt. Agosto.
- “*The Portuguese Pavilion*”. Connaissance des Arts. Autor: S. Luz Alfonso. Junio.
- “*Entretien avec Álvaro Siza*”. Connaissance des Arts. Autor:F. Rambert. Octubre.
- “*La Facoltà di Architettura di Porto*”. Autor: V. Riso. Florencia, Italia.
- “*Expo Lisbona 98. A Lisbona l'ultima Esposizione Mondiale del Novecento*”. Revista Casabella Nº 654. Autor: C. Sat. Milán, Italia.
- “*Immaginare l'evidenza*”. Autor: Álvaro Siza. Roma-Bari, Italia.
- “*Á.Siza, R.Torgo. Chiesa del complesso parrocchiale di Marco de Canavezes*”. Revista Domus Nº 802. Autor: L. Spinelli. Milán, Italia.
- “*Les Utopies (Océans) de Lisbonne*”. Revista Beaux Arts Nº 170. Autor: P. Trétiack.
- “*Il piano urbanistico e ambientale della zona est di Lisbona. Le realizzazioni*”. Revista Casabella Nº 654. Autor: R. Vassalo. Milán, Italia.
- “Álvaro Siza”. Revista Arquitect.y Vivienda. Monografías. Nº 69-70. Autor: R. Vassalo.
- “Álvaro Siza. *Complejo de edilizia popolare a Schilderwijk War, Den Haag*”. Revista Lotus Nº 96. Autor: R. Vassalo. Milán, Italia.
- “Álvaro Siza. *Maison van Middellem-Dupont, Ourdenburg, Belgium*”. Revista GA Nº 55 Autor: R. Vassalo.
- “Álvaro Siza. *Marienkirche in Marco de Canavezes bei Porto, Portugal*”. Revista Architektur & Wettbewerbe Nº 174. Autor: R. Vassalo.
- “Álvaro Siza. *Portuguese Pavilion*”. Revista Kenchiku Bunka Nº 621. Autor: R. Vassalo. Tokyo, Japón.
- “*Baixa-Chiado Station. Access ivens. Álvaro Siza, Porto, Portugal*”. Revista Hiroba Autor: R. Vassalo. Enero.
- “*Intorno alla fotografia.Trentasette cornici per trentasette fotografie (Á.Siza/R.Collovà)*”. Catálogo Association J.Vodoz et Bruno ...Autor: R. Vassalo. París-Milán, Francia-Italia.
- “*Lisbon Expo Reviewed. Portuguese Pavilion. Álvaro Siza*”. Revista The Architectural Review Nº 1217. Autor: R. Vassalo.
- “*Luminosa Abstracción. Centro Parroquial, Marco de Canavezes*”. Revista Arquitectura Viva Nº 58. Autor: R. Vassalo.
- “*N.Portas conversa con Siza.Chiado:o fim do mito-10 anos depois,Chiado em lume brando*”. Revista Vida Mundial Nº 7. Autor: R. Vassalo. Agosto.
- “*Premios IberFAD 1998. Igl.Sta.Marñia,M.de Canavezes,Port. Á.Siza con Rolando Torgo*”. Revista On Diseño Nº 194. Autor: R. Vassalo.
- “*Premios IberFAD 1998. Igl.Sta.Marñia,M.de Canavezes,Port. Á.Siza con Rolando Torgo*”. Revista Techniches & Archit Nº 439. Autor:R. Vassalo.

1999.

- “Álvaro Siza. *Serralves Museum of Contemporary Art*”. Revista Bomb Nº 68. Autor: J.A. Aldrete-Haas.
- “*Ein Heim für Architekten*”. Revista Bauwelt Nº 1-2. Autor: U. Brikmann. Berlín, Alemania.
- “*Á.Siza e R.Collovà.Ricostruz.della Chiesa Madre.Redisegno di Piazza Alicia e ...*”. Revista Domus Nº 813. Autor: F. Burkhardt. Milán, Italia.
- “*Mikrochirurgische Eingriffe. Metrostation Chiado in Lissabon*”. Revista Deutsche Bauzeitung Nº 2. Autor: D. Chon. Alemania.
- “*Una piazza coperta*”. Revista Lotus Nº 99. Autor: Roberto Collovà. Milán, Italia.
- “*Santa María in Marco de Canavezes. Álvaro Siza mit Edite Rosa*”. Revista Baumeister Nº 6. Autor: C. Fuchs. Munich, Alemania.
- “*Kunstmuseum. Neubar der Fundação de Serralves in Porto*”. Revista Bauwelt Nº 32 Autor: C. Gaenshirt. Berlín, Alemania.
- “*Placeres de la Memoria. Álvaro Siza. Museo Serralves en Oporto*”. Revista Arquitectura Viva Nº 66. Autor: J. M. Hernández de León.
- “Álvaro Siza”. Autor: P. Jodidio. Colonia, Alemania.
- “*Intimité Topographique. Piscine a Matosinhos, Portugal*”. Revista Techniches & Architecture Nº 441.

Autor: M.C. Loriers.

- "*Hail Siza. House, Vila Nova de Farmalição, Portugal*". Revista The Architectural Review N° 1228. Autor: P. McGurie.
- "*Rectoraat in Alicanti door Álvaro Siza*". Revista De Architect N° 8. Autor: L. Melis.
- "*Esculturas de Álvaro Siza en la Fundación ICO*". Revista Guadalimar N° 145. Autor: J. Navarro Baldeweg.
- "*Rettorato dell'Università, Alicante. Álvaro Siza Vieira*". Revista Área N° 44. Autor: G. Polazzi.
- "*The Multifunctional Library. London 20-24, 1998*". Catálogo de la Exposición. Autores: J. Puig y D. Osuna Páez. Barcelona, España.
- "*Á.Siza. La muratura armata del padiglione della Facoltà di Architettura di Porto*". Revista Costruire in Laterizio N° 67. Autor: V. Riso.
- "*Álvaro Siza: l'interminabile disegnare*". Revista Casabella N° 667. Autor: J. Salgado. Milán, Italia.
- "*Barcelona*". Revista Área N° 42. Autor: I. de Solà-Morales.
- "*Anotaciones ImpreSizas*". Revista Arquitectura y Urbanismo N° 2. Autor: M. Suarez.
- "*Siza Vieira. Edificio per studi di architetture, Porto, Portogallo*". Revista Domus N° 813. Autor: Peter Testa. Milán, Italia.
- "*Por entre o olhar de Laurent Beadoun sobre Álvaro Siza*". Revista Arquitectos N° 190. Autor: M. Toussaint.
- "*Álvaro Siza. Alicante*". Revista Architectural Design N° 75-76. Autor: M. Toussaint.
- "*Álvaro Siza. Arquitecto*". Revista Dialogue N° 27. Autor: M. Toussaint.
- "*Álvaro Siza. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brazil*". Revista GA N° 58. Autor: M. Toussaint.
- "*Álvaro Siza. Rectory of the University of Alicante 1995-1999*". Revista GA N° 57. Autor: M. Toussaint. Enero. Pág. 30
- "*Álvaro Siza Vieira. Vieira de Castro House, Vila Nova de Famalição, Portugal*". Revista A+U N° 345. Autor: M. Toussaint. Tokio, Japón.
- "*Á.Siza ando R.Collovà.Rebuilding of the Cathedral and Piazza Alicia...*". Revista A+U N° 347. Autor: M. Toussaint. Tokio, Japón.
- "*Habitar el paisaje. Casa Vieira de Castro, Vila Nova de Famalição*". Revista Arquitectura Viva N° 65. Autor: M. Toussaint.
- "*Álvaro Siza 1995-1999*". Revista El Croquis N° 95-96 (N° Especial). Autor: M. Toussaint.
- "*Mau tempo na Barra*". Revista Cubo N° 1. Autor: A. de Sousa Pedrosa. Editor: Centro de. CESAP. Oporto, Portugal. Pág. 2-3
- "*Á. Siza. Obra completa*". Libro. Autor: K. Frampton. Editor: G.Gili. Milano, Italia.

2000.

- "*Das gesamtwerk*". Libro. Autor: Kenneth Frampton. Pref.: Francesco Dal Co. Texto: Álvaro Siza. Editor: DVA. Stuttgart, Munchen.
- "*Álvaro Siza: Obra Completa*". Libro. Autor: Kenneth Frampton. Editorial: Gustavo Gili. Barcelona, España.
- "*Barrio de la Malagueira, Évora*". A cura di: Enrico Molteni. Editor: Edicom Edizioni. Monfalcone (GO)
- "*Álvaro Siza: Complete Works*". Libro. Autor: Kenneth Frampton. Editor: Phaidon. Londres, Inglaterra.
- "*Chiesa di Santa María Marco de Canavezes*". Libro. Autores: Á.Siza y N.Higino. Editor: Francisco Guedes, DL. Marco de Canavezes: Parrocchia Santa María de Fornos, Portugal
- "*Fondazione Frate Sole: Premio Internazionale de Architettura Sacra: Álvaro Siza*".
- "*Monografía Álvaro Siza: 1958-2000*". Autor: El Croquis. Coordinador: Fernando Márquez. Editor: El Croquis Ediciones. Madrid, España
- "*Universidade de Aveiro. Arquitectura e Urbanismo = University of Aveiro. Architecture and Urbanism*". Autores: Nuno Portas, Jorge Arreteia, Michel Toussant. Editor: White & Blue-Arquitectura e Urbanismo. Lisboa, Portugal.
- "*Álvaro Siza - Facultad de Ciencias de la Información de Santiago de Compostela*". Autor/Editor: Constructora San José. Madrid, España
- "*Álvaro Siza: Premio Secil Arquitectura 2000*". Autor: Ordem dos Arquitectos. Editor: Secil, DL. Lisboa, Portugal.
- "*Museo y Ciudad: los proyectos de Siza y Gallego en Santiago y A Coruña*". Art. En revista Ars Nova Mediterránea, n° 2/00 (Revista "Dossier Galicia" y CD "60 Artistas Gallegos"). Autor: Felipe Peña Pereda. Coordinadores: Antón Castro y Alberto Ruiz Samariego. Editor: Eurosud 2000, Ediciones de Arte, S.L. Barcelona, España

2001.

- "*As cidades de Álvaro Siza*". Libro. Autores: Á.Siza y N.Higino. Editor: Figueirinhas. Oporto, Portugal.

- “*Álvaro Siza*”. Foto. Autor: Duccio Malagamba. Editor: Dinalivro. Lisboa, Portugal.
- “*Jardim e casa mortuária Igreja Santa Maria: Álvaro Siza Vieira*”. Autor: Nuno Higinio. Editor: Cenateca. Marco de Canavezes, Portugal
- “*Álvaro Siza: Museo de Serralves = Serralves Museum*”. Autores: Paulo Martins Barata, Raquel Henriques da Silva. Editor: White & Blue-Arquitectura e Urbanismo. Lisboa, Portugal
- “*El antiguo café moderno de Pontevedra*”. Autores: Carlos Casares, Baldomero Cores y Xosé Fortes. Editor: Fundación Caixa Galicia. Galicia, España
- “*Edificio Fundación Caixa Galicia en Pontevedra: Café Moderno*”. Editor: Fundación Caixa Galicia. Galicia, España
- “*Álvaro Siza: Un viaje de estudios*”. Autor: Juan Miguel Hernández León. Editor: Colegio Oficial de Arquitectos de Cádiz. Cádiz, España.
- “*Álvaro Siza in Maastricht*”. Autores: Huub Smeets, Álvaro Siza, Marc Dubois. Editor: Vesteda Architectuur. Maastricht, Holanda.

2002.

- “*Die Stadte von Álvaro Siza*”. Catálogo Carlos Castanheira, Chiara Porcu. Autor: Á.Siza y N.Higinio. Editor: Figueirinhas, DL. Oporto, Portugal.
- “*Álvaro Siza: to the expressivity of one line*”. Autor: Álvaro Siza, Tadeo Ando, Atsushi Sugita. Editor: Ecace. Tokio, Japón.
- “*Facultad de Ciencias de la Información - Siza*”. Autores: Luis Muñoz y Carlos Seoane. Introducción: Felipe Peña y X. M. Rey Pichel. Editor: Laberinto de Paixóns. Santiago de Compostela, España.

2003.

- “*Imaginar la evidencia*”. Libro. Autor: Álvaro Siza. Pref.:Vittorio Gregotti. Editor: Abada Editores. Madrid, España.
- “*Álvaro Siza: móveis e objectos = Furniture and objects*”. Catálogo Carlos Castanheira. Autor: Álvaro Siza, Mario Botta, Ignacio Solá-Morales. Editor: Figueirinhas, DL. Lisboa, Portugal.
- “*Edificio Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Percurso do projecto = The building of the faculty of Architecture au Oporto university. Course of the project*”. Autor: Álvaro Siza. Editor: Faup. Oporto, Portugal
- “*Álvaro Siza: Tutte le opere*”. A cura di Carlos Castanheira. Prefacio: Francesco Dal Co. Foto Alexandra Chemollo. Editor: Electa (3º edic). Milano, Italia

2004.

- “*Álvaro Siza, casas 1954-2004*”. Libro. Autores: Alexandra Cianchetta y Enrico Moltoni. Editorial: G. Gili. Barcelona, España

1.1.2.- BIBLIOGRAFÍA ALFABÉTICA POR AUTORES / EDITORES.

- Abrams, Janet*. "Name to reckon with". Revista Building design, Nº 532. Londres, Inglaterra, 13 de febrero de 1981. Pág.2
- Aido, P.* "Olhar as ruínas, 1990". Livros do Oriente. Lisboa, Portugal, 1995.
- Aldrete-Haas, J.A.* "Álvaro Siza. Serralves Museum of Contemporary Art". Revista Bomb Nº 68. 1999
- Allies, Bob.* "Architectural import: report of an exhibition at the ICA". Diario Archts JNL Nº 4. 28 de enero, 1983. Pág. 30-33
- Alves Costa, A.* "Oporto and the young architects, some clues for a reading of the works". Revista 9H, Nº 5. Londres, Inglaterra, 1983 Pág. 43-45
- Alves Costa, A. (autor). G. Pompidou/Secr.Estado da Cultura (editor).* "Álvaro Siza. Arquitecturas 1980 – 1990". Catálogo Exposición en el Pompidou.. Lisboa, Portugal, 1990
- Alves Costa, A. (autor). MOPU y Dir.Gral viv. y arquit.(editores).* "Álvaro Siza. Arquitecturas 1980 –1990". Catálogo Álbum de la Exposición. Madrid, España, 25 de oct y 30 de dic, 1990.
- Alves Costa, A. (autor). Contemporânea de ... (editor).* "Conferências em Matosinhos. A.S. en Matosinhos". Libro. Matosinhos, Portugal, 1996.
- Angelillo, A.* "Plano de Urbanizaçao de Macau. Descrição de Álvaro Siza a Fernando Távora". Revista Architécti Nº 5.. Junio de 1990.
- Angelillo, A.* "Álvaro Siza appronta una galleria di architettura e disign in Italia". Revista Casabella Nº 617.. Milán, Italia, 1994.
- Angelillo, A y Quintans, C.* "Sgo.de Compost.:política di progetti.Parco di Sto.Dom.de Bonaval.Museo Granell". Revista Casabella Nº 618. Milán, Italia, 1994.
- Angelillo, A.* "Santiago e Setúbal: conversazione con Álvaro Siza". Revista Casabella Nº 612. Milán, Italia, 1994.
- Angelillo, A.* "Álvaro Siza Vieira". Revista Diseño Interior Nº 33. 1994
- Angelillo, A.* "Anos 60, anos de ruptura. Arquitectura portuguesa nos anos sesenta. Lisboa '94". Catálogo: Livros Horizonte,cat.Sala do Risco.. Lisboa, Portugal, 1994.
- Angelillo, A.* "Centro de Arte Contemporânea, Santiago". Revista Arquitectura Viva Nº 45-46. 1994.
- Angelillo, A.* "Chiado". Diario: Jornal dos Arquitectos Nº 134. 1994
- Angelillo, A.* "I classici di domani". Revista Architektur und Wohnen Nº 759. 1994
- Angelillo, A.* "Lisbonne per Álvaro Siza". Revista Philips Nº 94-95. 1994
- Angelillo, A.* "Saggio d'estetica industriale". Revista Abitare Nº 333. Milán, Italia. 1994
- Angelillo, A.* "Santiago + FAUP". Revista GA. Marzo, 1994.
- Angelillo, A.* "Viviendas y Oficinas en Boavista - Álvaro Siza Vieira y Antonio Madureira". Revista Arquitectura Viva Nº 47. 1994
- Angelillo, A.* "Álvaro Siza. " Revista El Croquis Nº 68-69 (Nº Especial). 1994
- Angelillo, A.* "Opinioni e Progetti di Álvaro Siza". Revista Casabella Nº 630-631. Milán, Italia, 1996.
- Angelillo, A.* "Álvaro Siza. Chiesa a Marco de Canavezes". Revista Casabella Nº 640-641. Milán, Italia, 1997.
- Aquino, L.* "Álvaro Siza. Arquitecto do mundo". Revista de Matosinhos Nº 10. Matosinhos, Portugal, 1995.
- Arkitektskolen of ... (edit.).* "Álvaro Siza. Catálogo de la exposición de la Escuela de Arquitectura de Aarhus". Aarhus, Dinamarca. Enero, 1976.
- Armesto, A. y Pardó, Q.* "Casas Atlánticas. Galicia y Norte de Portugal". Barcelona, España, 1996.
- Arriola, B.* "Iglesia Santa María - Premio IberFAD 98". Revista Arte y Cemento. 1998
- Arroteia, Jorge y otros (autores). W&B (editores).* "Universidade de Aveiro. Arquitectura e Urbanismo = University of Aveiro. Architecture and Urbanism". Lisboa, Portugal. 2000
- Autor desconocido.* "Dibujos de Proyectos". Revista Ver, Nº 2. Oporto, Portugal, 1966.
- Autor desconocido.* "L'Architettura popolare si transforma in moderna". Revista Due Attegiamenti. Portugal, 1967.
- Autor desconocido.* "Álvaro Siza Vieira". Revista Arte Moderno em Portugal, 1911-1961. Lisboa, Portugal, 1970.
- Autor desconocido.* "Álvaro Siza Vieira". Boletín Copeerativista. Lisboa, Portugal, 1973.
- Autor desconocido.* "Álvaro Siza Vieira". Revista Lotus Nº 8. Milán, Italia, septiembre de 1974.
- Autor desconocido.* "Siza-en overlennende arkitekt fra Porto". Revista Arkitekten, Nº 4. Copenhague, Dinamarca, abril de 1974. Pág. 144
- Autor desconocido.* "Casa unifamiliar a Oporto, Gruppo "A Caxina".Studio per abitazione economiche..."

- Revista Lotus Nº 9, Milán, Italia, febrero de 1975. Pág.54-55
- Autor desconocido. "I.D.Z. Symposium-Ideen zur Stadtgestalt". Revista Bauwelt, Nº 2. Berlín, Alemania, enero de 1977. Pág.70-91
- Autor desconocido. "Architecture under debate-Aveiro 79". Revista Arquitectura Nº 134. Lisboa, Portugal, junio/julio, 1979. Pág. 50-55
- Autor desconocido. "Small scale projects and works". Revista Lotus Nº 22. Milán, Italia, 1979. Pág. 3-128
- Autor desconocido. "The first sketch". Revista Daidalos Nº 5. Berlín, Alemania, 1982. Pág. 42-43
- Autor desconocido. "Álvaro Siza Vieira: Vacation House at Modelo do Minho". Revista Parámetro Nº 121. Faenza, noviembre, 1983. Pág. 56-57
- Autor desconocido. "Habitazione a Gondomar". Como. Italia, diciembre de 1983
- Autor desconocido. "Wohnbau in Berlín". Revista Bauforum Nº 104. Viena, Austria, 1984. Pág. 10-32
- Autor desconocido. "Progetto di concorso per il Prinz Albercht Palais a Berlín". Revista Lotus Nº 42. Milán, Italia, febrero de 1984. Pág. 107
- Autor desconocido. "Entretien avec Álvaro Siza". Revista Sección A 1 Nº 4. Quebec, agosto/septiembre, 1984. Pág. 16-17
- Autor desconocido. "Comentarios extraídos de conversación con Á. Siza Vieira y la dirección de AQ". Revista Arquitectura Andalucía Oriental Nº 6. Oporto, Portugal, diciembre, 1990. Pág.58-59.
- Baglione, C. "Álvaro Siza in Veneto". Revista Casabella Nº 646. Milán, Italia, 1997.
- Baldellou, M.A. "Mano a Mano con Álvaro Siza". Revista Oro Nº 40. Diciembre, 1997.
- Ballesteros, J.A. "Insomnios". Revista Arquitectura Nº 294. Lisboa, Portugal, diciembre de 1992. Pág 73.
- Barata, P.M. y da Silva, R.H. *White & Blue (editor)*. "Álvaro Siza. Museo de Serralves". Libro. Oporto, Portugal, 1988.
- Barbieri, U. "Álvaro Siza Vieira: Due isolati residenziali. L'Áia". Revista Domus Nº 705.. Milán, Italia, 1989.
- Barda, M. "Schilderswijk Centrum, Holanda, proyecto de Álvaro Siza". Revista Arquitectura e Urbanismo. Enero de 1991.
- Batán, C. "¿Será un Monumento?. Concurso para el Centro de la Defensa". Revista Arquitectura Viva. 1989.
- Beaudouin, L./Rousselot, C. "Álvaro Siza-Projects et réalisations 1970-1980". Revista L'Architecture d'Aujourd'hui, Nº 211 París, Francia, octubre de 1980 Pág.1-80
- Beaudouin, L. /Rousselot, C. "Berlin un reimmeuble d'angle". Revista AMC, Nº 2. París, Francia, octubre de 1983. Pág. 16-21
- Beaudouin, Laurent. "Álvaro Siza". Revista L'Architecture d'Aujourd'hui Nº 278. París, Francia, diciembre de 1991. Pág. 53-140
- Beaudouin, Laurence. "Noi siamo il paesaggio di tutto quanto abbiamo visto". Revista Casabella Nº 605.. Milán, Italia, 1993.
- Bedaria, M. "Portugal: I'Ecole de Porto". Revista AMC. Nº 7. París, Francia, 1985.
- Benavides, G. "Siza en el Perú". Revista Arkinka Nº 5. Abril de 1996. Pág. 57.
- Besch, J.D. "Elogio della trasformazione, Álvaro Siza Vieira: Progetti per l'Áia". Revista Casabella Nº 538.. Milán, Italia, 1987.
- Biondi, L. "Progetto per gli spazi pubblici di Malagueira". Revista Casabella Nº 597-598. Milán, Italia, 1993.
- Boassen, Doriën. "Interview with Álvaro Siza". Revista Wohnen TABK, Nº 9. Amsterdam, Holanda, mayo de 1983. Pág. 9-11
- Bodenbach, C. "Vitra Produktions-Gebäude in Weil am Rhein". Revista Bauwelt Nº 24. Berlín, Alemania, 1994.
- Bohigas, Oriol. "Álvaro Siza Vieira". Revista Arquitecturas Bis, Nº 12. Barcelona, España, 1976.
- Bohigas, Oriol (edit.). "Álvaro Siza Vieira". Revista Once arquitectos. Barcelona, España, 1976. Pág. 11-18
- Boissière, O. "Vieira de Castro house, Vila Nova de Famalicao, Portugal, 1987-1988". Revista Twentieth Century Houses. Europe. París, Francia, 1998.
- Borella, G. "Álvaro Siza. Progetto di recupero per l'area del Chiado a Lisbona". Revista Domus Nº 714.. Milán, Italia, 1990.
- Borella, G. "Itinerario Nº 127. Siza e il Portogallo". Revista Domus Nº 78. Milán, Italia, 1996.
- Bottero, M. "Á.Siza tre opere-Casa Duarte,ristorante Boa Nova; piscina a Leça da Palmeira" Revista Abitare Nº 286. Milán, Italia, 1990.
- Boyer, C.A. "Álvaro Siza: le prix Pritzker pour le plus sensible des architectes". Revista Jardin des modes Nº 162. Francia, 1992.
- Brandau, P y Jorge, F. "Lisboa do Tejo, a Ribeirinha". The Riverside. Lisboa, Portugal, 1996.
- Brausch, M. y Emery, Marck. "Fragen zur Architektur". Revista 15 Architekten in Gespräch. Basilea, 1995.
- Bravo, I. "Álvaro Siza Vieira. Escuela Superior de Educación de Setúbal". Revista Diseño Interior Nº 48.

1995. Pág. 8
- Brikmann, U.* "Ein Heim für Architekten". Revista Bauwelt Nº 1-2. Berlín, Alemania, 1999
 - Bru, Eduardo.* "L'Obra de Siza está en continua evolución". Revista Quaderns, Nº159. Barcelona, España, octubre-diciembre de 1983.
 - Burkhardt, Françoise.* "Álvaro Siza, Portugal: Bauen zwischen Tradition und Moderne". Revista Regionalismus im Bauen inspir. Darmstadt, Alemania, 1979
 - Burkhardt, Françoise.* "Traumhaus 6 - Arcadia von Póvoa". Revista Bauwelt, Nº 47.. Berlín, Alemania, diciembre, 1982. Pág.1917
 - Burkhardt, Françoise.* "Á.Siza e R.Collovà.Ricostruz.della Chiesa Madre.Rediseño di Piazza Alicia e ...". Revista Domus Nº 813. Milán, Italia, 1999
 - Bussel, A.* "Searching for Siza". Revista Progressive Architecture Nº 4. 1995
 - Byrne, G.* "Lisbona; una città vulnerabile. Il Chiado di Álvaro Siza". Revista Lotus Nº 64. Milán, Italia, 1990.
 - Cagnardi, Augusto.* "Luoghi, problemi, progetti: dodici anni dopo il terremoto". Revista Polis, Nº25. Venecia, Italia, 1981.
 - Campos Matos (edit.).* "Álvaro Siza Vieira". Revista Boletín Cultural, Nº 2. Póv. Varzim, Portugal, 1976. Pág.168-172
 - Cannatà, M y Fernández, F.* "Álvaro Siza a Santiago de Compostela." Revista Abitare Nº 345. Milán, Italia, 1995.
 - Cardoso de Menezes, F.* "A aposta numa casa impar". Revista Expansao Nº 35-36. 1995
 - Casagrande, E./ Val, P.A.* "...einen Palast durch die Hintertür betreten". Revista Stadtbauwelt, Nº 44. Berlín, Alemania, 1981. Pág.1973
 - Casares, Carlos y otros (autores).* *Fund.Caixa Galicia (editor).* "El antiguo café moderno de Pontevedra". Galicia, España. 2001
 - Cassirer, Brigitte.* "Bürgerbeteiligung in Portugal, die SAAL-Projekte in Porto 1974-1976". Revista. Berlín, Alemania, 1981.
 - Cassirer, Brigitte.* "Entretien avec Álvaro Siza". Revista AMC, Nº 2.. París, Francia, octubre de 1983 Pág. 16-21
 - Cassirer, Brigitte.* "Un Inmueble d'Anle a Berlín". Revista AMC . París, Francia, 1984
 - Castanheira, Carlos (autor).* *Francesco Dal Co (prefacio) Chemollo, Alexandra (foto). Editor: Electa (3ª edic).* "Álvaro Siza: Tutte le opere". Milano, Italia, 2003
 - Celani, M / D'Ugo, P.* "La Vicenda di Bouça e Malagueira: Álvaro Siza". Revista Spazio e SocietàSept-Dic, 1985
 - Cerri, P.L. y Gazzaniga, L.* "Álvaro Siza - Un laboratorio di mobili 1987-1994". Revista Domus Nº 759. Milán, Italia, 1994.
 - Cervello, Marta.* "Entrevista a Álvaro Siza". Revista Quaderns Nº 169-170.. Barcelona, España, abril - septiembre , 1986. Pág. 76-89
 - Cianchetta, Alejandra y Moltoni, Enrico (autores).* *G. Gili (editor).* "Álvaro Siza, casas 1954-2004". Libro. Barcelona, España, 2004
 - Cohn, D.* "Pilgrimage to Santiago". Revista Architectural Record Nº 10. 1994.
 - Cohn, D.* "Siza in Granit". Revista Bauwelt Nº 24. Berlín, Alemania, 1994.
 - Cohn, D.* "Mikrochirurgische Eingriffe. Metrostation Chiado in Lissabon". Revista Deutsche Bauzeitung Nº 2. Alemania, 1999.
 - Colebrander, B.* "Chiado, Lissabon. Álvaro Siza und die Strategie der Erinnerung". 1993.
 - Collovà, Roberto.* "Álvaro Siza: Action Building". Revista Lotus, Nº 37.. Milán, Italia, 1983. Pág. 74-78
 - Collovà, R. / Frampton, K.* "Álvaro Siza Vieira: Casa Duarte e apartamento Teixeira". Revista Casabella Nº 514. Milán, Italia, 1985.
 - Collovà, Roberto.* "Sul Centro di Arte Contemporanez di Galizia". Revista Casabella Nº 612. Milán, Italia, 1994.
 - Collovà, Roberto.* "Una piazza coperta". Revista Lotus Nº 99. Milán, Italia, 1999
 - Comas, E.* "Casa e cidade: reflexao gaúcha, realizações europeias". Revista Arquitectura e Urbanismo. Enero de 1991.
 - Constructora San José (autor/editor).* "Álvaro Siza – Facultad de Ciencias de la Información de Santiago de Compostela". Madrid, España. 2000
 - Consiglier, V. / Lopes, J.T.* "Álvaro Siza e Tomás Taveira, dois arquitectos portugueses". Revista Projecto Nº 98. 1987
 - Cordeiro, C.* "Nos Campos de Moledo". Revista Casa Claudia Nº 82. 1995
 - Couto Gulín, Francisco.* "Álvaro Siza Vieira, la lección de un maestro". Boletín Consejo.Superior del Colegio de Arquitectos. Nº 43. Madrid España, marzo de 1981. Pág.20-29
 - Croset, Pierre Alain.* "Berlino 87: la costruzione del passato". Revista Casabella. Nº 506. Milán, Italia, 1984. Pág. 4-26

- Croset, Pierre Alain. "Banca a Vila do Conde". Revista Casabella Nº 526. Milán, Italia, 1986.
- Croset, Pierre Alain "Condensare la complessità". Revista Casabella Nº 526. Milán, Italia julio - agosto, 1986. Pág. 9
- Croset, P.A. / Safra, Yehuda W. Wang (edit.). "Álvaro Siza: Recent Work". Catálogo de exposición 9H Gallery... Londres, Inglaterra, julio de 1986. Pág.16
- Croset, P.A. / Angelillo, A. "Scuola in Portogallo di Á.Siza:la svolta di Penafiel; Á.Siza: recenti lavori in Portogallo..." Revista Casabella Nº 579.. Milán, Italia, 1991.
- Cruz, V. "Pasado e futuro (Quinta de Santiago)". Revista Casa Claudia Nº 94. 1996. Pág. 84.
- Da Silva, G.C. "Álvaro Siza Vieira. Uma aula de Arquitectura". Revista Galería de Arte Nº 1. 1994. Pág. 6
- De Blau (editor). "Álvaro Siza 1954-1976". Libro. Lisboa, Portugal, 1997.
- De Carbalho, Rosa. "De avantgardistische kracht van het verleden. Wederopbouwplan van Siza voor Lissabon". Revista De Architect.. 1991
- De Castro, J. "Um mes antes da abertura (Expo'98 antevisao)". Revista Casa Arquitectura e Construção Nº 4. 1998
- Decillers, C. "Le Centre-Ville". Revista AMC Nº 40.. París, Francia, 1993
- De Giorgi, M/Torricella,A. "Atlante comparato dell'architettura contempor.:le otto posizioni emergenti e" Revista Modo. Nº 69. 1984
- De Michelis, M.. "Case d'affitto a Berlino negli anni ottanta". Revista Lotus Nº 41. Milán, Italia, 1984.
- De Michelis, M. "Nuovi progretti alla Giudecca". Revista Lotus Nº 51.. Milán, Italia, 1987.
- De Solá-Morales, M. "Quartiere Pendino a Napoli. Un'altra tradizione moderna". Revista Lotus Nº 64.. Milán, Italia, 1990.
- De Solá-Morales, M. "Barcelona 92. Centro meteorológico. Geometrías macladas. Álvaro Siza Vieira". Revista Arquitectura y Vivienda Nº 22. . 1990
- De Solá-Morales, M. "Centro Galego de Arte Contemporánea en Santiago de Compostela". Revista Geometría Nº 7. 1990
- De Solá-Morales, M. "Farmacia Moderna. Álvaro Siza Vieira". Revista Lápis Nº 70. 1990
- De Solá-Morales, M. "Farmacia Moderna. Álvaro Siza Vieira". Revista Bauwelt Nº 29-30 (Nº Especial).. Berlín, Alemania, 1990.
- De Solá-Morales, I. "Barcelona". Revista Área Nº 42. 1999
- De Sousa Pedrosa, A. "Mau tempo na Barra". Revista Cubo Nº 1. Editor: Centro de. CESAP. Oporto, Portugal, 1999. Pág. 2-3
- Dias, M^a. Graça. "Los ojos de Minerva.Biblioteca de la Universidad de Aveiro". Revista Arquitectura Viva Nº 40. 1995
- Di Marcoi, A.R. "Álvaro Siza em destaque". Revista Projecto Nº 120. 1989
- Dos Santos, José Paulo. " 2 projects by Á. Siza, one for West Berlin and one for Vila do Conde, Portugal" Revista 9H, Nº 3.. Londres, Inglaterra, 1980. Pág.12,13-17
- Dos Santos, J.P. (edit.). "The Architecture of Álvaro Siza". Milán, Italia, 1987.
- Dos Santos, C.R. "Á.Siza, uma arquitectura que pensa e faz pensar. Jardim Escola Joao de Deus". Revista Projecto Nº 146. 1991
- Dos Santos, J.P. "Casa a Valbom nella valle del Douro". Revista Domus Nº 778. Milán, Italia, 1996.
- Dubois, M. "In de naam ven de schelpág. Siza's museum in Santiago". Revista Archis Nº 1.. 1995
- Dubois, M. "Het kerkgebouw op het einde van het millenium. De sacraliteit van het licht". Revista Vlannderen Nº 265. 1997. Pág. 90
- Düttmann. Martina. "Plano de pormenor para a zona da Malagueira, Évora". Revista Arquitectura, Nº 132.. Lisboa, Portugal, febrero-marzo de 1979. Pág. 34-49.
- Düttmann. Martina. "Débat synthèse. Boletín Construire incu u populu". Alzipratu, Francia, mayo 1979. Pág. 162.
- Düttmann. Martina (autor).Intern.Design Zentrum (editor). "Analyse und Kommentar". Revista 5 Architekten zeichnen für Berlín. . Berlín, Alemania, 1979
- Düttmann. Martina. Padiglione d'Arte Cont.di Milano (edit.). "Álvaro Siza: Architetto, 1954-1979". Catálogo de Exposición.. Milán, Italia, 1979.
- Düttmann. Martina. "Görlitzer Bad. Revista Aktuelle Wettbewerbe. Múnich, Alemania, junio 1979.
- Düttmann. Martina. "Görlitzer Bad". Revista Bauwelt, Nº 33. Berlín, Alemania, septiembre de 1979. Pág.1346-1361
- Düttmann. Martina. "Bauettbewerbe Görlitzer Bad". Revista Senator für Bau und Wohnungswessen. Berlín, Alemania, 1979.
- Faiferri, M. "Álvaro Siza: opere recenti". Revista L'industria delle costruzioni Nº 313-314. 1997.
- Faiferri, M. "Álvaro Siza. Revista Progrei e opere". Roma, Italia, 1998.
- Fernández Calisto, L. "Álvaro Siza. De Oporto a Lisboa". Revista Arquitectura Viva Nº 59. 1998
- Fernández Galiano, L. "Á.Siza y R.Otero.Viv.social.,Cádiz, 1996. Doce meses y cuatro estaciones". Revista

- Arquit.y Viv. Monografías Nº 63-64. 1997
- Fernández Galiano, L.* "Septiembre. Iglesias de autor". Revista Arquít.y Viv. Monografías Nº 63-64. 1997.
 - Fernández, J.M.* "Álvaro Siza Vieira. Ristorante "Piscina de Marés", Leça, Oporto, Matosinhos". Catálogo II Portogallo del mare, delle pietre.. Milán, Italia, 1996.
 - Fernández, J.M.* "Portugal em Milao e a herança moderna. Juntos ao mar". Diario: Jornal dos Arquitectos Nº 158.. 1996
 - Ferreira, Fernando.* "Álvaro Siza e a Arquitectura Portuguesa Actual". Revista Vertical.. La Haya, 1983.
 - Figueiredo, P.* "Siza Vieira - A arquitectura ao encontro de si própria". Revista Atlantis (Ait Portugal) Nº 5. 1992.
 - Fleck, B.* "Álvaro Siza". Basilea. 1992.
 - Fleck, B.* "Álvaro Siza. City Sketches". Basilea, 1994.
 - Fleck, B.* "Álvaro Siza". Londres, Inglaterra, 1995.
 - Fleck, B.* "Álvaro Siza". Basilea, 1996.
 - Flores, Carlos.* "La obra de Álvaro Siza Vieira". Revista Hogar y Arquitectura. Nº 68. Madrid, España, enero-febrero de 1967. Pág. 34-71
 - Fort, J.M.* "Centro Meteorológico de la Villa Olímpica". Revista Diseño Interior Nº 18. 1992
 - Frampton, K. (introd.).* Electra (eit.). "Álvaro Siza. Professione Poética". Cuaderno: Quaderni di Lotus Nº 6. Milán, Italia, 1986
 - Frampton, K. (introd.).* "The Architecture of Álvaro Siza". Milán, Italia, 1997. Pág. 128
 - Frampton, Kenneth.* "On Álvaro Siza". Revista Arkkitehti Nº 4.. Helsinki, Suecia, 1988.
 - Frampton, K. (introd.).* *Gustavo Gili (editor).* "Álvaro Siza, profesión poética". Barcelona, España, 1988.
 - Frampton, Kenneth (autor).* *Gustavo Gili (editor).* "Poesía y transformación: la arquitectura de Álvaro Siza. Álvaro Siza. Profesión Poética". Barcelona, España, 1988 Pág. 10-24
 - Frampton, Kenneth.* "Il disegno veloce. Le annotazioni di Álvaro Siza". Revista Lotus Nº 68. Milán, Italia, 1991.
 - Frampton, Kenneth.* "En busca de una línea lacónica. Notas sobre la Escuela de Oporto". Revista Arquitectura Viva Nº 47. 1994.
 - Frampton, Kenneth.* "Seis puntos sobre los dilemas de la vivienda". Revista Arquitectura Viva. Monografías Nº 56. 1995.
 - Frampton, K. (autor).* *Editorial Akal (editor).* "Estudios sobre lacultura tectónica". Libro. 1995
 - Frampton, K (autor).* *Gili, Gustavo (editor).* "Á. Siza. Obra completa". Libro. Milano, Italia, 1999
 - Frampton, K (autor).* *Dal Co, Francesco (pref.) A. Siza (texto).* "Álvaro Siza: Das gesamtwerk". Stuttgart, Manchen. 2000
 - Frampton, K (autor).* *Gili, Gustavo (editor).* "Á. Siza. Obra completa". Libro. Barcelona, España. 2000
 - Frampton, K. (autor).* *Phaidon (editor).* "Álvaro Siza: Complete Works". Londres, Inglaterra. 2000
 - Franke, Rainer.* "Entrevista con Álvaro Siza". Revista Bauwelt Nº 29-30. Berlín, Alemania, 10 de agosto, 1990. Pág. 1462-1498
 - Fuchs, C.* "Santa María in Marco de Canavezes. Álvaro Siza mit Edite Rosa". Revista Baumeister Nº 6.. Munich, Alemania, 1999
 - Für Stadt, Senator.* "Präsent.und Entscheidung am 7 & 8 Nov.1983 in der Staatsbibliothek(Protokoll): Siza". Catálogo Internationales Gutächchten.... Berlín, Alemania, 1983. Pág. 86 y 102
 - García, E.A.* "La Magia del demiurgo". Revista BAU Nº 16.. 1997
 - Gaenshirt, C.* "Der Chiado mi Angust 1993". Revista Bauwelt Nº 36.. Berlín, Alemania, 1993.
 - Gaenshirt, C.* "Orientierung an der Peripherie. Kirche in Marco de Canavezes". Revista Bauwelt Nº 8. Berlín, Alemania, 1997.
 - Gaenshirt, C.* "Fragile Monumentalität. Der Portugiesische Pavillon von Álvaro Siza". Revista Bauwelt Nº 26. Berlín, Alemania, 1998.
 - Gaenshirt, C.* "Kunstmuseum. Neubar der Fundação de Serralves in Porto". Revista Bauwelt Nº 32. Berlín, Alemania, 1999.
 - Gazzaniga, L.* "Edificio della Facoltà di Architettura dell'Università di Porto". Revista Domus Nº 770. Milán, Italia, 1995.
 - Ginés, E.* "Álvaro Siza o el dulce encanto de la obra de la arquitectura". Revista Arte y Cemento Nº 7. 1989
 - Giovannini, J.* "Siza Misses at Vitra". Revista Architecture Nº 9. 1994
 - Glusberg, J.* "Conversa com Álvaro Siza". Revista Projecto Nº 124. 1989.
 - Glusberg, Jorge.* "AD Profile 56". Revista Architectural Design Nº 11-12. Londres, Inglaterra, 1984. Pág. 5-88
 - Graf, A.* "Universitätsbibliothek in Aveiro". Revista Baumeister Nº 12. Múnich, Alemania, 1997.
 - Graf, A.* "Die Skultur mi Park. Zwei Häuser in Den Haag. Einfamilienhäuser aus Backstein". Múnich, Alemania, 1998.
 - Gregotti, Vittorio.* "Architetture recenti di Álvaro Siza". Revista Controspazio Nº 9. Milán, Italia, septiembre

1972. Pág. 22-39
- Gregotti, Vittorio. "Nota di Oporto". Revista Lotus, Nº 18. Milán, Italia, marzo de 1978.
 - Gregotti, Vittorio. "Recent architecture of Álvaro Siza". Revista Design+Art, Nº 14. Atenas, Grecia, 1983. Pág. 16-69
 - Gregotti, Vittorio y otros. "Architecture as modifications". Revista Casabella Nº 498-499.. Milán, Italia, enero/febrero, 1984. Pág. 2-111
 - Gresleri, G. "Fuori dalle leggi del peso".. Revista Paramento Nº 208. Milán, Italia, 1995. Pág. 75
 - Gresleri, G. "Progetto del quartiere Malagueira raccontato da Vincenzo Riso". Revista Parámetro Nº 219. 1997
 - Guerra, Joao Paulo. "A Força organizada da população é a base da transformação da cidade". Diari: O Diari Lisboa, Portugal, 13 de abril de 1981.
 - Guiheux, A (editor). "Álvaro Siza". Catálogo Centre Georges Pompidou. París, Francia, 1998
 - Haigh Beck (editor). "Álvaro Siza Vieira's Guggenheim transformation". Revista UIA International Architect, Nº 4.. Londres, Inglaterra, 1981. Pág.3
 - Hammer, G. "Chiado in Lissabon". Revista Baumeister Nº 2. Múnich, Alemania, 1995.
 - Henmi, R. y otros. "Envisioning Architecture: An Analysis of Drawing".. San Luis, 1994.
 - Hernández de León, J.M. "Un paso de frente. El centro Cultural de la Defensa". Revista Arquitectura Viva Nº 11. 1990
 - Hernández de León, J.M. "Placeres de la Memoria. Álvaro Siza. Museo Serralves en Oporto". Revista Arquitectura Viva Nº 66. 1999
 - Hernández de León, J.M. (autor). Colegio Oficial de Arquitectos de Cádiz (editor). "Álvaro Siza: Un viaje de Estudios". Cádiz, España. 2001
 - Higino, Nuno (autor). Cenateca (editor). "Jardim e casa mortuária Igreja Santa Maria: Álvaro Siza Vieira". Marco de Canavezes, Portugal. 2001
 - Hollenstein, R. "Die Architekturburg über dem Fluss". NZZ-Folio.Julio, 1995
 - Hoffmann, H. "Wasserspiele. Expo'98 in Lissabon: Die Ozeane. Ein Erbe für die Zukunft". Revista AIT Nº 7-8. 1998
 - Hubeli, Ernest. "Álvaro Siza Vieira". Revista Werk, Bauen + Wohnen, Nº 7-8 .. Zurich, Alemania, julio de 1983. Pág. 32-43
 - Huet, Bernard. "La Passion d'Álvaro Siza". Revista L'Architecture d'Aujourd'hui, Nº 185. París, Francia, mayo-junio de 1976. Pág. 42-57.
 - Irace, F. "Il quartiere Malagueira a Évora". Revista Abitare Nº 252.. Milán, Italia, 1986.
 - Irace, F. "Scuola Superiore di Educazione".. Revista Abitare Nº 338. Milán, Italia, 1985.
 - Isasi, J. "El Corredor de Fondo - Álvaro Siza, premio Pritzker". Revista Arquitectura Viva Nº 24.1992
 - Jodidio, P. "Álvaro Siza". Colonia, Alemania, 1999.
 - Kelly, L. "Álvaro Siza. Der Architekt als Künstler".. Revista Architektur & Technik Nº 4. 1995.
 - Komonen, Markku. "Neilikkatwallanku-Mousken arkkitehti". Revista Arkkitehti, Nº 7.. Helsinki, Suecia, julio de 1980. Pág..20
 - Komonen, Markku. "Portugalilaisen Kapunkitradition. Á.Siza uusi suunnitelma historiallisessa ...". Revista Arkkitehti, Nº 8. Helsinki, Suecia, agosto de 1983. Pág. 79-82,94-95
 - Krafft, Anthony. "Álvaro Siza Vieira". Revista Architecture, Formes et Fonctions. Lausanne, Suiza, 1969.
 - Lampugnani, Magnano. "Álvaro Siza Vieira". Revista Architektur und Städtebau des 20. Stuttgart, Alemania, 1980.
 - Lampugnani, V.M (editor). "Álvaro Siza. The Window in History". Revista YKK Architect.design Review + Domus. Diciembre, 1995. Pág. 220.
 - Lapa Carneiro, E. (edit.). "Catálogo. Expo Indiv. Pintura e Desenho". Póvoa do Varzim, Portugal, 1957 .
 - Lapa Carneiro, E. (edit). "Exposição de pintura do Arquitecto Siza Vieira". Revista Franqueiro. Póv. Varzim, Portugal, octubre, 1960.
 - Lazenby, M. y Maxwell, R. Institute of Contemporary Arts (edit.). "Álvaro Siza- Malagueira Cooperative Housing". Catálogo Ten new Buildings.. Londrés, Inglaterra, 1983
 - Leiprecht, H. "Á.Siza:die Poetik des Raums.Das CGAC in Santiago de Compostela". Revista DU Nº 4.. 1997.
 - Lengart, D y Vince,A. "Universités-Écoles Supérieures". París, Francia, 1992.
 - Lewitt, R. "Ritual Modification. Church Marco de Canavezes, Portugal. Architect Álvaro Siza". Revista The Architectural Review. Agosto, 1998
 - Llano, P. / Castanheira, C. "Álvaro Siza. Opere e progetti". Milán, Italia, 1995.
 - López, X.C. y Seoane, C.G. "Centro Galego de Arte Contemporánea e as súas monstruosas transformaciones". Revista Obradoiro Nº 26. Barcelona, España, 1997.
 - Loriers, M. C. "Intimité Topographique. Piscine a Matosinhos, Portugal". Revista Techniches & Architecture Nº 441. 1999

- Lovero, P.* "Z.E.N. generation: Évora, vitoria, Palermo: Tre quarters compared". Revista Lotus Nº 36 . Milán, Italia, marzo, 1982
- Luz Alfonso, S.* "The Portuguese Pavilion". *Connaissance des Arts*. Junio de 1998
- Machabert, Dominique.* "Álvaro Siza face au Chidao". Revista AMC Nº 6. París, Francia, noviembre, 1989. Pág. 28-30.
- Machabert, C.* "Une production artistique manifeste. Álvaro Siza". Revista Techniques & Architecture Nº 406. 1993.
- Machabert, D.* "Saint-Jacques de Compostelle. Siza dialogue avec la ville". Revista D'Architecture Nº 62. 1996
- Machabert, D.* "Álvaro Siza à Montreuil". Revista Techniques & Architecture Nº 427. 1996
- Machabert, D.* "Recontre avec Álvaro Siza". Revista Mégapole Nº 16. 1997
- Mackay, D.* "Últimas tendencias en arquitectura de transición. La Casa Unifamiliar".. Barcelona, España, 1984.
- Magrini, C. y Roncalli, C.* "Álvaro Siza e i bagni in Portogallo". Revista Il Bagno Nº 124. 1993.
- Magrini, C. y Roncalli, C.* "Galician Centre for Contemporary Art". Revista GA. Abril, 1993.
- Magnani, C./ Trevisan, C.* "Il corso dello IACP di Venezia per el Campo di Marte alla Giudecca". Revista Casabella Nº 518.. Milán, Italia, 1985
- Magnani, C./Trevisan, C.* "Italian Job: Competition of Housing in the Campo di Marte alla Giudecca". *Diario Architect's Journal*. Nº 45 1985
- Maillard, Robert (edit.).* "Álvaro Siza Vieira. Diccionario de Arquitectos". Barcelona, España , 1981.
- Maillinger, R.* "Ein Portugiese in Barcelona. Meteorologische Station in Olympischen Dorf". Revista Baumeister Nº 1. Múnich, Alemania, 1993.
- Malagamba, D.* "Alvaro Siza". Foto. Lisboa, Portugal. 2001
- Mansilla, L.M.* "Álvaro Siza Vieira". Revista Arquitectura Nº 261. Lisboa, Portugal, 1986.
- Marconi, Francesco.* "Portogallo, Operação SAAL". Revista Casabella, Nº 419. Milán, Italia, noviembre de 1976. Pág. 14-15
- Marquez, Fernando (autor-coordinador El Croquis). El Croquis Editorial (editor).* "Monografía Álvaro Siza 1958-2000". Madrid, España. 2000
- Martins Barata, P. y otro (autores). White & Blue-Arquitectura e Urbanismo (editor).* "Álvaro Siza: Museo de Serralves = Serralves Museum. Lisboa, Portugal. 2001
- Martins Fontes (editor)* "Álvaro Siza". Libro. Autor: P. Testa.. Sao Paulo, Brasil, 1998
- Mata, S. y Porras, Fernando.* "Entrevista con Álvaro Siza Vieira". Revista Arquitectura Nº 271-272.. Madrid, España, marzo-junio, 1988. Pág. 172-197
- Mateo, Josep Lluís.* "Si qualsevol descripció suposa una interpretació". Revista Quaderns, Nº 159.. Barcelona, España octubre- diciembre de 1983.
- Max Vogt, Adolf.* "Wohnungsquartier S. Vitor". Revista Architekt -1940-1980-. Múnich, Alemania, 1980. Pág. 257
- Maxwell, Robert.* "The ten new buildings exhibition at the ICA". Revista Building Design Nº 7276.. Londres, Inglaterra, 28 de enero 1983. Pág. 24-25
- McGurie, P.* "Hail Siza. House, Vila Nova de Farmaliçao, Portugal". Revista The Architectural Review Nº 1228. 1999
- Melis, L.* "Rectoraat in Alicanti door Álvaro Siza". Revista De Architect Nº 8. 1999
- Milesi, S.* "Montreuil: strategie di politica urbana". Revista Casabella Nº 605. 1993
- Milheiro, A.* "Um Siza Vieira na Catalunha - Ema obra para Barcelona". Revista Sábado Nº 237. 1992
- Molteni, Enrico (autor). Ediciones UPC (editor).* "Álvaro Siza. Barrio da Malagueira. Évora". Libro. Barcelona, España, 1997
- Molteni, Enrico (autor). Edicom Edizioni (editor).* "Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora". Monfalcone, Italia. 2000
- Moneo, José Rafael.* "Arquitecturas en las márgenes". Revista Arquitecturas Bis, Nº 12. Barcelona, España, marzo de 1976. Pág. 2-4-5.
- Moneo, J.R (autor). Harvard Univ.(editor).* "Comments in Siza's Architecture (1986-1988)". Catálogo de Exposición... New York, E.E. U.U., 1988. Pág. 8-9
- Montaner, J.M.* "Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela". Revista Nuevos Museos. Barcelona, España, 1990.
- Montaner, J.M.* "La continuidad del contextualismo cultural". Revista Arquitectura Europea 1977-1990. 1991
- Montaner, J.M.* "L'Idea del villaggio olimpico di Barcellona: tipi e morfologie". Revista Lotus Nº 67. Milán, Italia, 1991.
- Montuori, M.* "Un architetto portoghese: le piccole opere sono le piú difficili". Revista Mondo Nº 113 1989
- Moreno, J. R.* "Arquitectos Viajeros. El riesgo de lo foráneo (Kreuzberg)". Revista Arquitectura y Vivienda Nº 16..1988.
- Morteo, E.* "Álvaro Siza: il progetto come esperienza". Revista Domus Nº 746. Milán, Italia, 1993.

- Morteo, E. "Educational High School". Revista: Archea Nº VII..1993.
- Muñoz, L. y Seoane, C. (textos). Peña, F. y Rey Pichel, X. (introducción). *Laberinto de Paixóns* (editor). "Facultad de Ciencias de la Información – Siza" Santiago de Compostela, España. 2002
- Muro, C. "Álvaro Siza. Escritos". Libro: Aula d'Arquitectura. 1994
- Muro, C. "Nicht entworfen, nicht konstruiert". Revista Bauwelt Nº 37. Berlín, Alemania, 1996.
- Navarro Baldeweg, J. "Esculturas de Álvaro Siza en la Fundación ICO". Revista Guadalimar Nº 145. 1999
- Nicolin, Pierluigi. "Á.Siza:tre progetti per Kreuzberg, Fraenkeleufer, Schlesisches...". Revista Lotus, Nº 32. Milán, Italia, 1981. Pág.44-59
- Nicolin, Pierluigi. Milán "Dopo il terremoto". Revista., Italia, 1983
- Nicolin, Pierluigi. "Osservazioni sull'intervento di Álvaro Siza al Chiado". Revista Lotus Nº 92. Milán, Italia, 1997.
- Nobre, A.L. "Entrevista Álvaro Siza". Revista Arquitectura e Urbanismo Nº 37. 1991
- Okabe, A. "Museum em Santiago". Revista Nikkei Architecture Nº 503. 1994
- Osório, H. "Escola do Porto, Com a marca de Siza". Revista Casa Claudia Nº 94.. 1996
- Paciência, João. "A Propósito de uma Exposição". Revista Jornal dos Arquitectos, Nº 16-18. Lisboa, Portugal, marzo/mayo, 1983.
- Peña, F. "Á.Siza. Proyecto del Museo Galería de Arte Contemporánea. El retorno de Sto Domingo de Bonaval". Revista Obradoiro Nº 15.. Barcelona, España, 1989.
- Peña, F. "Álvaro Siza. C. G. A. C. " Revista Obradoiro Nº 15.. Barcelona, España, 1989.
- Peña, F. "Álvaro Siza. O portugues de Bonaval". Revista Luzes Nº13. Primavera de 1989.
- Peña, F. y otro (introducción) "Facultad de Ciencias de la Información – Siza". Santiago de Compostela, España. 2002
- Peña, F. "Museo y Ciudad: los proyectos de Siza y Gallego en Santiago y A Coruña". Revista Ars Nova Mediterránea, nº 2/00 (Revista "Dossier Galicia" y CD "60 Artistas Gallego"). Barcelona, España, sept.2000
- Peretti, L. y Clement, M. "Álvaro Siza. Torre dell'acqua, Biblioteca". Revista Casabella Nº 643. Milán, Italia, 1997.
- Pérez Bodegas, M. "Protagonistas 1991-1996. Hace cinco años y cincuenta números". Revista Diseño Interior Nº 50. 1996
- Periere, Montserrat. "Álvaro Siza Vieira: Entrevista realizada per Montserrat Periere". Revista Quaderns Nº 178.. Barcelona, España, 1988.Pág. 16-19
- Pessanha, Matilde. "Álvaro Siza entrevistado por Matilde Pessanha". Revista Cadernos ESAP. Editor: ESAP. Oporto, Porugal, 1997. Pag 9 a 27
- Petranzan, M. / Schiesari, D. "Intervista-diálogo con Álvaro Siza". Revista Architettura, Cronache e Storia. Nº 363. Milán, Italia, enero de 1986. Pág. 71-74 y 80
- Pina, M.A.. "Siza Vieira, arquitectura, arquitectura". Diario: Jornal de letras, Artes e Ideias, Nº 14. Lisboa, Portugal, 14 de Abril de 1981.
- Pinto Almeida, B. "Siza Vieira: mergulhar na confusão com un pé em terra firme". Revista Expresso. Lisboa, Portugal, 28 de agosto , 1982.
- Polazzi, G. "Álvaro Siza. Biblioteca di Aveiro". Revista Area Nº 27. 1996
- Polazzi, G. "Rettorato dell'Università, Alicante. Álvaro Siza Vieira" .Revista Área Nº 44. 1999
- Polín, G. "La chiesa di Salemi. Il teatro di Salemi". Revista Abitare Nº 320. Milán, Italia, 1993.
- Portas, Nuno. "Centro parroquial de Matosinhos". Boletín Parroquial de Matosinhos.. Matosinhos, Portugal, 1960.
- Portas, Nuno. "Tres Obras de Álvaro Siza Vieira". Revista Arquitectura, 88.. Lisboa, Portugal, julio, 1960.
- Portas, Nuno. "Inauguration of the headquarter building: 66°. Aniv.da Cooperativa de Lordedo". Revista. Lordelo, Portugal, octubre, 1960.
- Portas, Nuno. "Álvaro Siza Vieira". Revista World Architecture One. Londres, Inglaterra, 1964.
- Portas, Nuno. "Álvaro Siza Vieira". Revista Arquitectura para Hoje. Lisboa, Portugal, 1964.
- Portas, Nuno. "Sobre la joven generación de arquitectos portugueses". Revista Hogar y Arquitectura Nº 68 . Madrid, España, 1967.
- Portas, Nuno. "Álvaro Siza Vieira". Revista A Cidade como Arquitectura.. Lisboa, Portugal, 1969.
- Portas, Nuno. "Arquitecturas marginadas em Portugal". Cuadernos Summa - Nueva Visión, Nº 49. Buenos Aires, Argentina, 1970.
- Portas, Nuno. "Note sul significato dell'architettura di Álvaro Siza nell'ambiente portoghese". Revista Controspazio Nº 9. Milán, Italia, 1972.
- Portas, Nuno. "Arquitecturas marginadas en Portugal". Cuadernos Summa-Nueva Visión.. Bs. Aires, Argentina, 1982.
- Portas, Nuno. "The contextual interpretation and the incorporation of models". Revista 9H, Nº 5.. Londres, Inglaterra, 1983. Pág. 43-45
- Portas, Nuno y Vassalo, R.. "Álvaro Siza Vieira-Casa da Chá da Boa Nova". Revista Arquitectura, 88. Lisboa,

- Portugal, mayo/junio, 1965.
- Portas, Nuno (autor). Zevi, Bruno y França, José Augusto (edit.). "Historia da Arquitectura Moderna".. Lisboa, Portugal, 1970.*
 - Puig, J y Osuna Pérez, D. "The Multifunctional Library. London 20-24, 1998". Catálogo de la Exposición. Barcelona, España, 1999*
 - Quintans, C. "Centro Gallego de Arte Contemporáneo". Libro. Sgo. de Compostela, España, 1994.*
 - Quintans, C. "Centro Gallego de Arte Contemporáneo". Revista Diseño Interior. Julio, 1995.*
 - Raggi, Franco. International Design Zentrum (edit.). "Álvaro Siza Vieira. Revista Entwurfswoche zur Integration...". Berlin, Alemania, octubre de 1976.*
 - Raggi, Franco. "Álvaro Siza Vieira". Catálogo Europa-America.. Venecia, Italia, 1976. Pág.56-61*
 - Raggi, Franco. "Tres intervenciones en la ciudad de Oporto". Catálogo: Proyecto y ciudad histórica. Sgo. de Compostela, España, 1976.*
 - Raggi, Franco. "Linee di azione dei tecnici...La zona di S. Victor". Revista Lotus, Nº 13. Milán, Italia, diciembre de 1976. Pág. 80-93*
 - Raggi, Franco. International Design Zentrum (edit.) "Stadtstruktur-Stadtgestalt". Revista Jahresberich.. Berlín, Alemania, 1976. Pág. 27*
 - Rambert, F. "Entretien avec Álvaro Siza". Connaissance des Arts. Octubre de 1998*
 - Ramos, A.R. "Uma casa con arte". Revista Exame Nº 103. 1997*
 - Ray, R. "Cloisteres Creativity". Revista Architecture Review Nº 1172. 1994*
 - Ray, R. "Monastic Modern (Centre for Contemporary Art)". Revista Architecture Nº 9. 1994*
 - Rayón, Jean Paul. "Introduzione al metodo di Álvaro Siza". Revista Casabella, Nº 478.. Milán, Italia, marzo de 1982. Pág. 2-15*
 - Rayon, Jean Paul "Quartieri Malagueira". Revista Casabella, Nº 478.. Milán, Italia, marzo de 1982. Pág. 62*
 - Rayon, Jean Paul. "Álvaro Siza es un dels arquitectes més publicats". Revista Quaderns Nº159.. Barcelona, España, octubre- diciembre de 1983. Pág. 80-82*
 - Real, André. "Alvaro Siza na Galería Dominguez Alvarez." Diario de Noticias, s.f Oporto, Portugal, junio, 1959.*
 - Reig, M. "La Idea Feliz. Todo sobre Álvaro Siza". Revista Casa Vogue España Nº 17.. España, 1990.*
 - Riederhof, R. "Siedlung in Schilderswijk".. Revista Bauwelt Nº 13. Berlín, Alemania, 1995.*
 - Riso, V. "Il modo di costruire nell'architettura di Álvaro Siza". Revista Parámetro Nº 208 . Milán, Italia, 1995.*
 - Riso, V. "La Facoltà di Architettura di Porto". Florencia, Italia, 1998.*
 - Riso, V. "Á.Siza. La muratura armata del padiglione della Facoltà di Architettura di Porto". Revista Costruire in Laterizio Nº 67. 1999*
 - Robalo, Mario. "O Barrio Árabe de Álvaro Siza". Revista Expresso.. Lisboa, Portugal, 1 de Julio de 1983*
 - Rodríguez, J. "Álvaro Siza - Obra e método". Revista: Editora Civilização. 1992*
 - Rodríguez, A. J. "A Arte na Arquitectura de Álvaro Siza". Revista Obradoiro Nº 22. Barcelona, España, 1993.*
 - Romanelli, M. "Lampada da tavolo FIL". Revista Domus Nº 740. Milán, Italia, 1992.*
 - Rousselot, C./Beaudouin, L. "Berlín, Landwehrkanal". Revista Baumeister Nº1. Munich, Alemania, 1977.*
 - Rousselot, C./Beaudouin, L. "Entretien avec Álvaro Siza". Revista AMC Nº 44. París, Francia, febrero de 1978. Pág. 33-41*
 - Rousselot, C./Beaudouin, L. "Interview with Álvaro Siza". Revista Design+Art, Nº 14. Atenas, Grecia, 1983. Pág. 16-69*
 - Rumpf, Peter. "Internationales Gutachtverfahren für das kulturforum in Berlin". Revista Bauwelt, Nº 46-47. Berlín, Alemania, diciembre de 1983. Pág. 1843-1846, 1852-1853*
 - Rumpf, Peter. "L'Ultimo Concorso de IBA, I progetti dei leberi pensatori Hollein, Urgers, Siza". Revista Casabella Nº 500.. Milán, Italia, marzo de 1984. Pág. 30-33*
 - Ryan, R. "Álvaro Siza. Centro de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela". Revista Arquitectura y Urbanismo Nº 5. 1996*
 - Rykwert, Joseph. "Concorso per un ristorante de Pico do Areeiro, Madeira". Revista Lotus, Nº 11 Milán, Italia, junio de 1976. Pág. 154-157*
 - Sabater, Laureano- Hatje, Gerd (edit.). "Álvaro Siza Vieira". Diccionario ilustrado de arquitectura contemporánea. Barcelona, España, 1970. Pág. 290-291.*
 - Sabater, Laureano (edit.). "4 archit.and their contribution to the work.Faculty of Archit..University of Bogotá" Revista Proa, Nº 355. Bogotá, Colombia, abril de 1982. Pág. 48-57*
 - Sabater, Laureano (edit.). "Kreuzberg SO, 36, Block 121 (Nord)". Catálogo IBA.. Berlín, Alemania, octubre de 1982*
 - Safra, Yehuda. "City Segment". Revista Building Design. Nº 7892..Londres, Inglaterra, 1986.*
 - Salgado, J. "Álvaro Siza em Matosinhos". Matosinhos, Portugal, 1985.*
 - Salgado, J. "Álvaro Siza: l'interminabile disegnare". Revista Casabella Nº 667. Milán, Italia, 1999.*
 - Santos, J.P. "Álvaro Siza. Obras y Proyectos 1954-1992". Libro. Barcelona, España, 1993.*

- Santos, R. y de Mello, S.C. "E fez-se luz". Revista Casa Claudia Nº 79. Octubre, 1994. Pág. 76
- Sat, C. "Expo Lisboa 98. A Lisboa l'ultima Esposizione Mondiale del Novecento". Revista Casabella Nº 654. Milán, Italia, 1998.
- Schneider, F (editor). "Grudissatlas. Wohnungsbau. Floor Plan Atlas". Revista Housing. Basilea, 1997.
- Schneider, F (editor). "Scritti di Architettura. Siza, A." Milán, Italia, 1997.
- Secchi, B. "Il Corso per l'arez di Piazza Matteotti - La Lizza a Siena". Revista Casabella Nº 552. Milán, Italia, 1988.
- Simeoforidis, Y. "Cultural Oases or Refuges". 1991
- Siza, Álvaro (autor). Edit. 70 (editor). "Imaginar a evidência". Libro. Lisboa, Portugal, 1988
- Siza, A. y otros. "Porto: S. Victor". Revista Lotus Nº 18.. Milán, Italia, marzo, 1978. Pág. 72-76
- Siza, Álvaro. "Quello che è". Revista Lotus Nº 64.. Milán, Italia, 1990
- Siza, Álvaro. "Complexo da Boavista no Porto". Revista Architécti Nº 11-12. 1991
- Siza, Álvaro. "Torre Vigía. Centro Meteorológico". Revista A&V, Monografías Nº 37. 1992.
- Siza, Álvaro. "Chiado". Revista Tefchos Nº 9. 1992
- Siza, Álvaro. "Reiseskizzen". Revista Bau Art Nº 3. 1992
- Siza, Álvaro. "Centro Galego de Arte Contemporánea. Santiago de Compostela 1988-1993". Diario: Jornal dos Arquitectos Nº 128. España, 1993.
- Siza, Álvaro. "Facultade de Arquitectura, Universidade do Porto". Revista Architécti Nº 126-127. 1993
- Siza, Álvaro. "Facultade de Arquitectura". Revista Obradoiro Nº 22. Barcelona, España, 1993. Pág. 92
- Siza, Álvaro. "Centro de Arte Contemporáneo de Galicia en Santiago de Compostela". Info de la Construcción Vol. 47 Nº 439. 1995
- Siza, Álvaro. "Professione poetica". Milán, Italia, 1995.
- Siza, Álvaro y Aguirre, I. "Parque de Sto Domingo de Bonaval. Á.Siza Museumgarten in Sgo. de Compostela". Revista Topos Nº 11.. Junio de 1995. Pág. 35
- Siza, Álvaro y Collovà, R. "Vivere una casa". Revista Domus Nº 771. Milán, Italia, 1995.
- Siza, A. y Curtis, W. "Obras y Proyectos". Libro. Editor: Electra. Milán, Italia, 1995
- Siza, Álvaro. "Esculturas. El placer de trabajar". Libro.. Madrid, España, 1998.
- Siza, Álvaro. "Immaginare l'evidenza". Roma-Bari, Italia, 1998.
- Siza, A. y Higinio, N (textos). Francisco Guedes, DL (editor). "Chiesa di Santa María Marco de Canavezes". Marco de Canavezes: Parrocchia Santa María de Fornos, Portugal. 2000
- Siza, A. (autor). Gregotti V (pref.). Abada Editores (editor). "Imaginar la evidencia". Madrid. España. 2000
- Siza, A. y Higinio, N (autores). Figueirinhas (editor). "As cidades de Álvaro Siza". Libro. Oporto, Portugal, 2001.
- Siza, A. y otros (autores). Vesteda Architectuur (editor). "Álvaro Siza in Masstricht". Maastricht, Holanda. 2001
- Siza, A. y Higinio, N (textos). Figueirinhas (editor). "Die Stadte von Álvaro Siza". Catálogo. Chiara Porcu, Portugal. 2002
- Siza, A. y otros (textos). Ecase (editor). "Álvaro Siza: to the expressivity of one line". Tokyo, Japón. 2002
- Siza, A. y otros (textos). Figueirinhas (editor). "Álvaro Siza móveis e objectos = Furniture and objects". Catálogo. Lisboa, Portugal. 2003
- Siza, Álvaro. "Edifício Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Percorso do projecto = The building of the faculty of Architecture at Oporto University. Course of the project". Oporto, Portugal. 2003
- Sousa Oliveira, A. "Tres chás. Pico do Areeiro, Madeira. Proposta de Álvaro Siza Vieira". Revista Arquitectos Nº 1. 1989
- Souto de Moura, E. "An amoral architect". Revista 9H, Nº 3.. Londres, Inglaterra, 1980. Pág.12,13-17
- Souto de Moura, E. "Álvaro Siza- Interview". Revista Pan, 11ª sesión. París, Francia, mayo de 1980
- Souto de Moura, E. "Kreuzberg, Schlesisches Tor". Revista Erste projete zur behutsamen ... Editor: International Baua.. Berlín. Berlín, Alemania, 1980.
- Spinelli, L. "Á.Siza, R.Torgo. Chiesa del complesso parrocchiale di Marco de Canavezes". Revista Domus Nº 802. Milán, Italia, 1998.
- Suarez, M. "Anotaciones ImpreSizas". Revista Aquitectura y Urbanismo Nº 2. 1999
- Tange, Toshiaki. "Álvaro Siza" Revista A+U, Nº 123.. Tokio, Japón, diciembre de 1980. Pág.7-80 (Nº esp)
- Tange, Toshiaki. "Álvaro Siza. 1954-1988". Revista A+U..Tokio, Japón, diciembre, 1990
- Tatano, V. y Siza, A. "Un architetto lusitano". Revista Módulo Nº 226. 1996
- Tavares, Henrique. "Catálogo I Exp.dos Alunos das Escolas Superiores de Belas Artes do Porto". Coimbra, Portugal, 1959 .
- Tavares, Henrique. "Arte e Artistas. Siza Vieira expoe na Galeria Alvarez, aguarela e desenho". Diario Jornal feminino, s.f. Oporto, Portugal, junio, 1959.
- Tebaldi, M. "Siviglia: Concorso di idee per l'Esposizione Universale 1992". Revista Domus Nº 677.. Milán, Italia, 1986.

- Teixidor, Pepita. "Casa Luis Rocha Maia". Revista Quaderns N° 159. Barcelona, España, octubre/diciembre, 1983. Pág. 24-27
- Teixidor, Pepita. "Entrevista realizada a Porto, 1° abril de 1983". Revista Quaderns N° 159.. Barcelona, España, Octubre/diciembre, 1983. Pág. 4-71
- Teixidor, Pepita. "Álvaro Siza: siza et interview". Revista Skala N° 6.. Copenhague, Dinamarca, 6 de octubre de 1986. Pág. 11-15
- Testa, Peter. "The architecture of Álvaro Siza". Revista Thresholds Working Paper. N° 4. Editor: Massachusetts Instit.of Technology. Cambridge, Inglaterra, 1984.
- Testa, Peter. "Tradition and actuality in the Antonio Carlos Siza House". Diario: Journal of Architectural Education N° 40. 1987.
- Testa, Peter. "Unity of the Discontinuous: Álvaro Siza's Berlín Works". Revista Assemblage N° 2.. 1987.
- Testa, Peter (autor). F.A.U.P.(editor) "The architecture of Álvaro Siza". Libro. Oporto, Portugal, 1988
- Testa, Peter. "The marking of architecture: an interview with Álvaro Siza". Revista Harvard Architecture Review, vol 7. Cambridge, Inglaterra, 1989 Pág.182-187
- Testa, Peter. "Uma chimera a Porto: la Facoltà di Architettura". Revista Lotus N° 88. Milán, Italia, 1996.
- Testa, Peter. "Siza Vieira. Edificio per studi di architetture, Porto, Portogallo". Revista Domus N° 813. Milán, Italia, 1999.
- Testa, P. y Brinckert, P. "Álvaro Siza. Contrapunto poético". Revista Arquitectura + Urbanismo. Diciembre-enero 1989.
- Testa, P. y Brinckert, P. "Il piano di Macao: progetti di Álvaro Siza Vieira". Revista Casabella N° 559. Milán, Italia, 1989.
- Testa, P. y Brinckert, P. "Álvaro Siza, anteproyecto do complexo polideportivo na illa de Arousa". Revista Obradoiro N° 15. Barcelona, España, 1989.
- Testa, P. y Brinckert, P. "Concurso de Ideas. Centro Cultural de la Defensa. Madrid 88". Revista Arquitectura N° 275-276. Lisboa, Portugal, 1989.
- Testa, P. y Brinckert, P. "Lisboa, proposta per il recupero del Chiado incendiato". Revista Casabella N° 558. Milán, Italia, 1989.
- Testa, P. y Brinckert, P. "Proposta per a recuperaçao da Zona Sinistrada do Chiado, Álvaro Siza". Revista Engenharia & Arquitectura N° 114-115. 1989.
- Testa, P. y Brinckert, P. "Siza, un portugais a l'Haye; maître et modèles; deux maisons à leur place". Revista L'Architecture d'Aujourd'hui N° 261. París, Francia, 1989.
- Testa, P. y Brinckert, P. "El valor de la memoria. Remodelación en el sur de La Haya". Revista Arquitectura y Vivienda N° 19. 1989
- Testa, P. y Brinckert, P. "El valor de la memoria. Remodelación en el sur de La Haya". Revista Architécti N° 3 (N° Especial). 1989
- Testa, P. y Brinckert, P. "El valor de la memoria. Remodelación en el sur de La Haya". Revista A+U (N° Especial). Tokio, Japón, junio de 1989.
- Thorne, M. "Visiones para Madrid". Revista Arquitectura Viva N° 27. 1992.
- Toussaint, M. "Tradiçao,modernidade e violencia criativa". Revista Projecto N° 145.. 1991
- Toussaint, M. (autor). Meireles, A (editor). "O CCB en transiçao. Artistas/Arquitectos. Álvaro Siza. Obras e projectos". O Siza e eu. 1996. Pág. 17
- Toussaint, M. "Por entre o olhar de Laurent Beadouin sobre Álvaro Siza". Revista Arquitectos N° 190. 1999
- Toussaint, M. "Álvaro Siza. Alicante". Revista Architectural Design N° 75-76. 1999
- Toussaint, M. "Álvaro Siza. Arquitecto". Revista Dialogue N° 27. 1999
- Toussaint, M. "Álvaro Siza. Fundação Iberê Camargo, Porto Alegre, Brazil". Revista GA N° 58. 1999
- Toussaint, M. "Álvaro Siza. Rectory of the University of Alicante 1995-1999". Revista GA N° 57. Enero, 1999. Pág. 30
- Toussaint, M. "Álvaro Siza Vieira. Vieira de Castro House, Vila Nova de Famaliçao, Portugal". Revista A+U N° 345. Tokio, Japón, 1999.
- Toussaint, M. "Á.Siza ando R.Collovà.Rebuilding of the Cathedral and Piazza Alicia...". Revista A+U N° 347. Tokio, Japón, 1999.
- Toussaint, M. "Habitar el paisaje. Casa Vieira de Castro, Vila Nova de Famaliçao". Revista Arquitectura Viva N° 65. 1999
- Toussaint, M. "Álvaro Siza 1995-1999". Revista El Croquis N° 95-96 (N° Especial). 1999
- Tranfa, F. "La Rinascita del Chiado". Revista Construire N° 123. 1993
- Tranfa, F. "Álvaro Siza. Tejido de Piedra. Centro Gallego de Arte Contemporáneo". Revista Arquitectura Viva N° 33. 1993
- Tranfa, F. "Il Campus della Vitra: F. O. Gehry; Á. Siza; T. Ando; Z. Hadid; A. Cittero e T. Dwan". Revista Abitare N° 321. Milán, Italia, 1993.
- Tranfa, F. "Detachment and Involvement.Work of Á.Siza for the Schilderswijk area The Hague". Autor:

- Dr. H.P. Berlagestichting. La Haya, Holanda, 1993.
- Tranfa, F. "Il concorso per il Casino Winkler". Cuaderno: Quaderni di Lotus N° 19. Milán, Italia, 1993.
 - Tranfa, F. "New Vitra Factory Building, Weil am Rhein". Revista Zodiac N° 10. 1993
 - Tranfa, F. "Prémios de Arquitectura em Portugal". Diário: Jornal dos Arquitectos N° 129. 1993
 - Tranfa, F. "Portugalska stürje vidik". Lubiana, 1993
 - Tranfa, F. "The Pritzker Prize 1992. Álvaro Siza". Chicago, E.E. U.U., 1993.
 - Trétiack, P. "Les Utopies (Océans) de Lisbonne". Revista Beaux Arts N° 170. 1998
 - Trigueiros, L (editor). "Uma casa con arte. Álvaro Siza 1954-1976". Lisboa, Portugal, 1997.
 - Trigueiros, L (editor). "Álvaro Siza Vieira. Facultad de Arquitectura, Universidad de Oporto". Revista Arquitectura N° 312. 1997
 - Trigueiros, L (editor). "Álvaro Siza. Móveis e objectos". Catálogo de la Exposición ICEP. Oporto, Portugal, 1997.
 - Trigueiros, L (editor). "Álvaro Siza, obras y proyectos". Revista BASA N° 19. Junio, 1997.
 - Trigueiros, L (editor). "Álvaro Siza. Rectory of the University of Alicante". Revista GA N° 51. 1997
 - Trigueiros, L (editor). "Church of M.de Canavezes near Porto, Portugal;University of Aveiro...". Revista GA N° 51. 1997
 - Trigueiros, L (editor) . "Esquisso de Ponte". Autor: Carlos Praga. Revista Abitare N° 363. Milán, Italia, 1997.
 - Trigueiros, L (editor). "Esquisso de Ponte". Autor: Carlos Praga. Revista Kenchiku Bunka N° 607. Tokio, Japón, 1997
 - Trigueiros L (editor). "Piers für Thessaloniki; Hombroich". Revista Bauwelt N° 14. Berlín, Alemania, 1997.
 - Trigueiros, L (editor). "Portugal.Architektur mi 20.Jahrhundert.Architektur und Wandlung". Catálogo. Múnich, Alemania, 1997.
 - Trigueiros, L (editor). 1997 "Sta.María's Church.Parochial Centre of San Marco de Canavezes". Revista Dialogue N° 10.
 - Tronconi, M.C. "Centro Galego di Arte Contemporanea: un padiglione sul giardino". Revista Lotus N° 88. Milán, Italia, 1996.
 - Tronconi, M.C. "Öffnung eines Hortus Conclusus". Revista Bauwelt N° 37. Berlín, Alemania, 1996.
 - Tzirtzilake, E. "Malagueira 1991". Revista Tefchos N° 6. 1991
 - Van Kijk, Hans. "De kwetsbare transformaties van Siza". Revista Wonen TABK, N° 9. Amsterdam, Holanda, mayo de 1983. Pág. 8-12-23,24-29
 - Van Kijk, H. "Het wegontserpen van conflictisituaties:Siza's projecten (Haage Schilderswijk)". Revista Archis N° 7.. 1987.
 - Vanlaethem, France. "Álvaro Siza, le nouveau Quartier Malagueira a Évora". Revista ARQ Architecture/Quebec. Montreal, Canadá, 14 de agosto de 1983. Pág. 16-19,20-21
 - Vanlaethem, France. "Pour une architecture épurée et rigoureuse". Revista ARQ Architecture/Quebec.. Montreal, Canadá, 14 de agosto de 1983
 - Vassalo, R. "Il piano urbanistico e ambientale della zona est di Lisbona. Le realizzazioni". Revista Casabella N° 654. Milán, Italia, 1998.
 - Vassalo, R. "Álvaro Siza". Revista Arquitect.y Vivienda. Monografías. N° 69-70. 1998
 - Vassalo, R. "Álvaro Siza. Complesso di edilizia popolare a Schilderwijk War, Den Haag". Revista Lotus N° 96. Milán, Italia, 1998.
 - Vassalo, R. "Álvaro Siza. Maison van Middelem-Dupont, Ourdenburg, Belgium". Revista GA N° 55 1998
 - Vassalo, R. "Álvaro Siza. Marienkirche in Marco de Canavezes bei Porto, Portugal". Revista Architektur & Wettbewerbe N° 174.. 1998
 - Vassalo, R. "Álvaro Siza. Portuguese Pavilion". Revista Kenchiku Bunka N° 621. Tokyo, Japón, 1998.
 - Vassalo, R. "Baixa-Chiado Station. Access ivens. Álvaro Siza, Porto, Portugal". Revista Hiroba Enero de 1998
 - Vassalo, R. "Intorno alla fotografia.Trentasette cornici per trentasette fotografias (Á.Siza/R.Collovà)". Catálogo Association J.Vodoz et Bruno ... París-Milán, Francia-Italia, 1998.
 - Vassalo, R. "Lisbon Expo Reviewed. Portuguese Pavilion. Álvaro Siza". Revista The Architectural Review N° 1217. 1998
 - Vassalo, R. "Luminosa Abstracción. Centro Parroquial, Marco de Canavezes". Revista Arquitectura Viva N° 58. 1998
 - Vassalo, R. "N.Portas conversa con Siza.Chiado:o fim do mito-10 anos depois,Chiado em lume brando". Revista Vida Mundial N° 7.. Agosto de 1998
 - Vassalo, R. "Premios IberFAD 1998. Igl.Sta.Marña,M.de Canavezes,Port. Á.Siza con Rolando Torgo". Revista On Diseño N° 194. 1998
 - Vassalo, R. "Premios IberFAD 1998. Igl.Sta.Marña,M.de Canavezes,Port. Á.Siza con Rolando Torgo". Revista Techniches & Archit N° 439. 1998
 - Venezia, Francesco. "Het malagueira- Pojekt, Zelfbeuwrest Architectuur (Bouça, S. Victor, Lapa, Antas)".

- Revista Drie Steden in Portugal. Eindhoven, Holanda, julio de 1983
- Venezia, Francesco. "Old-New: Ancient-Modern". Revista Parametro, Nº 121. Milán, Italia, noviembre de 1983. Pág. 26-64
 - Venezia, Francesco. "Álvaro Siza Vieira: Casa di vacanze a Moledo do Minho". Revista Parametro, Nº 121.. Milán, Italia, noviembre de 1983. Pág. 56-57,63
 - Venezia, Francesco. "Álvaro Siza a Évora ou l'urbanité d'un paysage". Revista Techniques et Architectures, Nº 351.. París, Francia, diciembre- enero de 1983 Pág. 92-95
 - Venezia, Francesco. "A Casa do Dr. Fernando Machado; a casa interrompida". Revista Obradoiro, Nº 8. Barcelona, España, 1983
 - Venezia, Francesco. "Construito in loco; Álvaro Siza e Évora". Revista Lotus, Nº 37 . Milán, Italia, 1983 Pág. 78-87
 - Venezia, Francesco. "Siza". Revistas Internationales Gutachten Kult...., Berlín, Alemania, 1983.
 - Venezia, Francesco. "Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme". Cuadernos. Nº 159, especial. 1983.
 - Venezia, Francesco. "Nuovo padiglione universitario, Porto". Revista Domus Nº 679. Milán, Italia, enero de 1987.
 - Verzijl, W.I. "Interview with Álvaro Siza." Revista Archidea. Otoño, 1992.
 - Verzijl, W.I. "Facultade de Arquitectura. Segunda fase. Constructora San José".. Diciembre, 1992.
 - Verzijl, W.I. "Pronto e Virgula. Schilderwijk-Centrum 5, La Haya, Carlos Castanheira 1984-1991. Bloques de Viviendas". Barcelona, España, 1992.
 - Verzijl, W.I. "Untimely Notes". Revista Tefchos Nº 7. 1992 .
 - Verzijl, W.I. "Untimely Notes". Revista Anales de arquitectura Nº 4 (Nº Especial). 1992.
 - Vieira de Almeida, Pedro. "Un análisis de la obra de Álvaro Siza Vieira". Revista Hogar y Arquitectura. Nº 68. Madrid, España, 1967. Pág. 72-76
 - Vieira de Almeida, Pedro. "Uma Análise da Obra de Álvaro Siza Vieira". Revista Arquitectura Nº 96. Lisboa, Portugal, marzo-abril de 1967. Pág. 64-74
 - Vilas, Jorge. "Álvaro Siza Vieira en Madrid". Revista: Arquitectura.. Lisboa, Portugal, enero-febrero de 1980.
 - Vilas, Jorge. "Álvaro Siza". Diario Summarios -Jornal de Noticias- .. Bs. Aires, Argentina, 15 de mayo de 1981.
 - Vilas, Jorge. "Av.da Ponte.¿Que alternativa realista ao trabalho do Waisman, El rigor poético" Diario Summarios. Oporto, Portugal, 15 de mayo de 1981.
 - Vilas, Jorge. "Architecture Portugaise: Portrait d'Álvaro Siza Vieira". Revista BIP, Nº 113. París, Francia, mayo de 1981.
 - Vilas, Jorge. "Entwicklungsplanung und Kindertagstätten, Wettbewerb Block 133". Revista Bauwelt, Nº 34. Berlín, Alemania, septiembre de 1981. Pág.1432-1433
 - Vilas, Jorge. Bouwcentrum International (edit.). "The Malagueira Project in Évora". Catálogo Excursion to Portugal. Rotterdam., Holanda, octubre de 1981.
 - Vitale, Daniele. "Portugal, events and echoes". Revista Domus Nº 655.. Milán, Italia, noviembre de 1984. Pág. 2-5, 20-21
 - Waiszman, Marina. "El rigor poético de Álvaro Siza". Revista Summarios. Buenos. Aires, Argentina, abril de 1981
 - Wang, Wilfred. "Quinta da Malagueira, housing state, Évora. Álvaro Siza". Revista Bauwelt. Nº 40.. Berlín, Alemania, 20 de octubre de 1984. Pág.1730-1733.
 - Wang, Wilfred. "Edificio per appartamenti a Kreuzberg". Revista Abitare Nº 226.. Milán, Italia, 1984.
 - Wang, Wilfred. "Zentrum des Berliner Kulturforums". Revista Baumeister. Múnich, Alemania, enero de 1984. Pág.14
 - Wang, Wilfred. "Berlin Game". Revista Building Design.. Londres, Inglaterra, 14 de febrero de 1984. Pág.26-27
 - Wang, Wilfred. "San Leucio: cinque proposte per un territorio". Revista Casabella. Nº 505. Milán, Italia, septiembre de 1984. Pág. 4-25
 - Wang, Wilfred. "L'effet réglementaire:Habitation particulière".Revista L'Architecture d'Aujourd'hui, Nº 235. París, Francia, 1984.
 - Wang, Wilfred. "Neuordnungskonzept Berlín. Kreuzberg Fraenkelufer". Revista Zwischenbericht. Berlín, Alemania, febrero de 1984.
 - Wang, W. "House in Ovar, Portugal". Revista 9H, Nº 7. Londres, Inglaterra, 1985. Pág. 53-59.
 - Wang, W. "Álvaro Siza.Projekte für Berlín". Catálogo de exposición Galerie Aedes. Berlín, Alemania, 1985.
 - Wang, W. "Liaison: Restructuration du Campo di Marte, Giudecca, Venice".Revista L'Architecture d'Aujourd'hui Nº 242.. París, Francia, 1985.
 - Wang, W. "Arquitectos de Oporto: Távora, Siza, Souto de Moura". Revista Arquitectura Nº 261. Lisboa, Portugal, 1986.
 - Wang, W. "House in Ovar: Portugal". Revista A+U Nº 191. Tokio, Japón, 1986

- Wang, W. "E un gesto completo, rico, simples". Revista Arquitectura Portuguesa Nº 6. Lisboa, Portugal, 1986.
- Wang, W. (edit.). "Terrain de Campo di Marte sur la Giudecca". Revista L'Architecture d'Aujourd'hui Nº 248.. París, Francia, 1986.
- Wang, W. "Álvaro Siza Vieira. La nuova Facoltà di Architettura di Porto". Revista Casabella Nº 547. Milán, Italia, 1988
- Wang, W. (edit.). "Álvaro Siza. Figures and Configurations". Revista Mass. Cambridge, Inglaterra, 1988.
- Wang, W. (editor). "Álvaro Siza é o escolhido:vai reconstruir o centro de Lisboa". Revista Projecto Nº 115. 1988.
- Wang, W. (editor). "Álvaro Siza: Esquissos de Viagem". Revista: Documentos de Arquitectura Nº1. Oporto, Portugal, 1988.
- Wang, W. (editor). "Álvaro Siza premiatissimo". Revista Casabella Nº 552. Milán, Italia, 1988.
- Wang, W. (editor). "Edificio per Abitazione, L'Aia". Revista Domus Nº 696. Milán, Italia, julio-agosto de 1988.
- Wang, W. (editor). "Facultad de Arquitectura de Oporto". Cuadernos: Quad.d'Arquit. i Urbanisme Nº 176. 1988.
- Wang, W. (editor). "Ultimate le due case di Álvaro Siza all'Aia". Revista Casabella Nº 548.. Milán, Italia, 1988.
- Wang, W. (editor). "106 Viviendas en La Haya. Entrevista realizada por Montserrat Periel". Cuadernos: Quad.d'Arquit.i Urbanisme Nº 178. 1988.
- Wang, W (editor). "Viviendas y Locales en La Haya, 1985 -1988. Álvaro Siza". Revista Arquitectura Nº 271-272.. Lisboa, Portugal, 1988
- Wang, W. "Álvaro Siza: Some remarks on his architecture". Revista Forum International Nº 8. 1991
- Wang, W. "Il Congreso Internacional de Urbanismo – Maringá". Revista Arquitectura e Urbanismo Nº 39. 1991
- Wang, W.. "Álvaro Siza". Revista A+U. Tokio, Japón, junio de 1991.
- Wang, W. "Siza Vieira. A futura Praça de Espanha". Revista Decisao, Propiedade & Investimento Nº 1. 1991
- Wang, W. "Siza Vieira. A futura Praça de Espanha". Revista AQ Arquitectura de Andalucía Oriental. Oporto, Portugal, primer y segundo semestre de 1991.
- Wang, W. "Siza Vieira. A futura Praça de Espanha". Revista Architécti Nº 8 (Nº Especial). 1991
- Wang, W. "Álvaro Siza. Centro d'Arte Galiziana Contemporanea a Santiago de Compostela". Revista Domus Nº 760.Milán, Italia, 1994.
- Wang, W. "Álvaro Siza. Kunstzentrum in Santago de Compostela". Revista Baumeister. Múnich, Alemania, 1994.
- Wang, W. "Transformaties en referenties; vier recente projecten van Álvaro Siza". Revista De Architect Nº 11. 1994
- Wang, W. "Álvaro Siza: passione e fede in architettura". Revista Domus Nº 770. Milán, Italia, abril de 1995. Pág. 19
- Wang, W. "Álvaro Siza. Casa Luis Figueireido".. Anuario da Decoraçao.Interiores e Design1995. Pág. 26.
- Wang, W. "Álvaro Siza. Galician Center of Contemporary Art". Revista A+ U Nº 297.Tokio, Japón, junio de 1995.
- Wang, W. "Álvaro Siza Library, Faculty of Architecture, University of Oporto, Portugal".. Revista GA Nº 108. 1995
- Wang, W. "Álvaro Siza in mostra a San Marino".. Revista Casabella Nº 626. Milán, Italia, 1995.
- Wang, W. "Álvaro Siza in mostra a San Marino".. Revista Arquitectura Viva Nº 51-52. Enero – abril, 1995. Pág. 114
- Wang, W. "Á.S.V.Retoria da Univ.Alicanti; Centro Educaçao Infantil e Escola Primaria em Alcoi". Revista Architécti Nº 31. Dic. 1995 - ene.1996.
- Wang, W. "Design. Por conta e risco".. Revista Casa Claudia Nº 85. 1995
- Wang, W. "Pietra su pietra. Premio Internazionale Architetture in pietra".. Catálogo de la exposición, Feria de Verona. Verona, Italia, 1995. Pág. 48.
- Wang, W. "Porto, a spasso con l'architetto".. Revista Weekend viaggi. Marzo de 1995. Pág. 83.
- Wang, W. "PP do Pólo III da Universidade do Porto". Diario: Jornal dos Arquitectos Nº 154. Diciembre de 1995. Pág. 18.
- Wang, W. Álvaro Siza Vieira. Architektur Fakultät in Porto". Revista Baumesiter Nº 11. Múnich, Alemania, 1996.
- Webb, M. "Vitra: un mecenas para el diseño de vanguardia". Revista Diseño Interior Nº 33. Marzo, 1994. Pág. 20.
- Zabalbeascoa, A. "Álvaro Siza. Oporto, Portugal, 1996". Revista El Taller del Arquitecto. Barcelona, España, 1996

- Zabalbeascoa, A. "Álvaro Siza. Casa do Lagoal". Revista Architécti N° 35. 1996
- Zabalbeascoa, A. "Álvaro Siza. Rfo de Janeiro". Revista de Arquitectura N° 5. 1996
- Zabalbeascoa, A. "Álvaro Siza Vieira. La Facultad del Equilibrio". Revista ACB de las Artes. Junio, 1996.
- Zabalbeascoa, A. "Álvaro Siza Vieira. La Facultad del Equilibrio". Revista Architécti N° 34 Ago-sept-oct., 1996.
- Zabalbeascoa, A. "Álvaro Siza Vieira. La Facultad del Equilibrio". Between Sea & City. Rotterdam, Holanda, 1996
- Zabalbeascoa, A. "Compostela". Revista Detail N° 1. 1996
- Zabalbeascoa, A. "Compostela". Contemporary European Archit, vol. 4. Colonia, Alemania, 1996.
- Zabalbeascoa, A. "Crosscurrents: Fifty-one World Architects". Revista Contemporary Archit. Ideas and Works. Enero, 1996.
- Zabalbeascoa, A. "Esquisson de Álvaro Siza. Catálogo Sezon Museum of Art". Tokio-Hiroshima-Kamakura, Japón, 1996.
- Zabalbeascoa, A. "Esquisson de Álvaro Siza". Diario: Jornal dos Arquitectos N° 163. Septiembre, 1996.
- Zabalbeascoa, A. "Premio Secil. BUA, ESE, Castro & Melo". Diario: Jornal dos Arquitectos N° 165. 1996
- Zabalbeascoa, A. "Projecto di Marte de Álvaro Siza Vieira". Diario: Jornal dos Arquitectos N° 165. 1996
- Zabalbeascoa, A. "Sensing the Future.The Archit.as Sesimograph. 6° Internat. Architecture Exhibition". Catálogo de la Biennale di Venezia. Venecia, Italia, 1996.
- Zabalbeascoa, A. "Visita à Futura Casa da Juventude". Revista da Câ. Munic.de Matosinhos. Abril, 1996.
- Zanco, F. "Álvaro Siza. Centro di Arte Contemporânea, Santiago de Compostela". Revista Domus Dossier N° 2. Milán, Italia, 1994.
- Zardini, M. "Dalla città alla rocca". Revista Casabella N° 534. Milán, Italia, 1987.
- Zardini, M. "Agència Bancària". Cuadernos: Quaderni d'Archit.i Urbanisme N° 169-170.. 1987
- Zardini, M. "Álvaro Siza, Casino de Salzburgo". Revista Obradoiro.. Barcelona, España, 1987.
- Zardini, M. "Casino Wikler in Salzburgo". Revista Baumeister. Múnich, Alemania, julio de 1987.
- Zunino, M.G. "Università dalla A alla Z". Revista Abitare N° 332. Milán, Italia, 1994.
- Zunino, M.G. "Álvaro Siza. Un museo in Spagna, una scuola in Portogallo". Revista Casabella N° 612. Milán, Italia, 1994.

1.2.- BIBLIOGRAFÍAS Y TEXTOS ESPECÍFICOS SOBRE LAS OBRAS ESTUDIADAS

1.2.1.- EL PROYECTO DE OLIVEIRA DE AZEMEIS

Publicaciones con textos y documentos gráficos de la Banca Pinto & Sotto Maior en Oliveira de Azemeis, por orden cronológico.

- "*Architettura recenti di Alvaro Siza*". Vittorio Gregotti. Controspazio 9, Septiembre 1972.
- Arquitecturas Bis . Nº 12. Textos: Oriol Bohigas. Barcelona, España, mayo de 1976.
- "*Portugal*". Textos: Oriol Bohigas, Bernard Huet y Vittorio Gregotti. L'Architecture d'Aujourd'hui. Nº 185. Paris, Francia, mayo-junio de 1976, pp. 42, 56-57 .
- *Entrevista de Christine Rousselot y Laurent Beaudoin con Alvaro Siza. Oporto, 8 de Septiembre de 1977*. AMC, Architecture Mouvement Continuïte. Nº 44. Paris, Francia, 1978. Pag. 44.
- "*Alvaro Siza, architetto 1954-1979*". Padiglione di d'Arte Contemporanea di Milano. Milan, Italia, 1979.
- "*Alvaro Siza, Arquitecto*". Texto: Bernard Huet. Padiglione di d'Arte Contemporanea di Milano. Milán, Italia, 1979 (publicado también en: "*Professione Poética*". Cuaderni di Lotus, Editorial Electa, Milan, Italia, 1986).
- L'Architecture d'Aujourd'hui .Nº 211, Paris, Francia, octubre 1980, pp. 21-23.
- A+U. 80/12. Editor colaborador Toshiaki Tange. Tokio, Japón, diciembre, 1980, pp.44-49.
- "*A arquitectura de Alvaro Siza*". Peter Testa, 1984. Editado por Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, Portugal, 1988.
- "*Alvaro Siza: Profesion Poetica*" Textos de: Bernard Huet, Kenneth Frampton. Nuno Portas. Editorial. Electa, Milan, Italia, 1986. Págs. 16, 44, 45, 61-63.
- "*Alvaro Siza Vieira*" . Luis Moreno Mansilla. Arquitectura. Nº 261. Madrid, España, julio-agosto 1986, pág. 41
- "*Entrevista, Alvaro Siza*" . Entrevista realizada por Sara de la Mata y Fernando Porras. Arquitectura. nº 271-272. Madrid, España, marzo-junio 1988, pág. 172-178.
- A+U 89/6. Tokio, Japón, junio, 1989.
- *Catalogo de la Exposicion Mopu*. Octubre-Noviembre, 1990
- "*Alvaro Siza: Obras y proyectos 1954-1992*". Introducciones de Peter Testa y Kenneth Frampton. Editor Gustavo Gili, SA. Barcelona, España, 1992. Págs. 98-103.
- "*Alvaro Siza, Obra e Metodo*". Jacinto Rodrigues. Editorial: Civilizaçao, Porto, Portugal,. Diciembre, 1992. Págs. 21 y 110-113.
- "*Alvaro Siza, Obras y Proyectos, 1954-1992*". Artículo de Peter Testa: "*Alvaro Siza: arquitecto de la sensación*" Artículo de Kenneth Frampton: "*En loor a Siza*" . Editorial Jose Paulo dos Santos, Barcelona, España, 1993.
- "*Despues del movimiento moderno, arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*", Josep Maria Montaner. Arquitectura con Textos. Editorial: Gustavo Gili, Barcelona, España, 1993. (3ª edición. 1997.)
- "*Alvaro Siza 58-94*" . Entrevista de Alejandro Zaera y artículo de William Curtis. El Croquis. Nº 68-69. Madrid, España, junio de 1994. Págs. 66-71.
- "*Proyectos Arquitectonicos. Concepto de la Asignatura*". Jose Maria Merce. Cuadernos de apoyo a la docencia del Instituto Juan de Herrera de la Escuela de Arquitectura de Madrid. Madrid, España. 1997. Pág. 9
- "*Alvaro Siza, Barrio de la Malagueira, Evora*" .De la serie Textos y Documentos de Arquitectura Nº 5. Escuela Tecnica Superior de Arquitectura de El Valles. Editorial ETSAV y UPC, Barcelona, España, septiembre 1997 .
- "*Alvaro Siza, 1954-1976*". Editado por Luiz Trigueiros. Editorial: Blau. Lisboa, Portugal, 1997.
- Kenchiku Bunka 5. Vol. 52, Nº 607. Tokio, Japón, mayo, 1997 .
- "*Alvaro Siza*". Brigitte Fleck. Editorial: Akal. Madrid, España, 1999. (original: Birkhauser Verlag, 1992) Págs. 44 a 47.
- "*Alvaro Siza, Scritti di Architettura*", Editorial: Skira, Milan, Italia, 1997, recopilado por Antonio Angelillo. (escrito en mayo de 1979, publicado originalmente en Architecture and Urbanism, Nº123, en diciembre de 1980. Pág. 159).
- "*Alvaro Siza. Obra completa*". Kenneth Frampton. Prefacio de Francisco Dal Co. Editorial: Gustavo Gili, Barcelona, España, 2000. (Obra: Frampton, 2000) Págs.133-137.
- "*La arquitectura como transformacion critica: la obra de Alvaro Siza*". Kenneth Frampton. Editorial: Gustavo Gili, Barcelona, España, 2000 (Obra: Frampton, 2000). Pág. 22. (sobre Oliveira de Azemeis, en el epígrafe: Hacia una arquitectura orgánica 1969-1982).
- "*Alvaro Siza*", GA, Document. Extra 11. Editor y fotografo: Yukio Futagawa. Entrevista: Yoshio Futagawa. A.D.A. EDITA. Tokio, Japón, 1998. Pág. 27.

1.2.2.- EL PROYECTO DE BONAVAL

Publicaciones con textos y documentos gráficos del Museo Galego de Arte Contemporánea en San Domingos de Bonaval.

- “*Alvaro Siza, Obras y Proyectos, 1954-1992*”. Editorial: Jose Paulo dos Santos, Barcelona, España, 1993.
- “*Alvaro Siza: arquitecto de la sensación*” .Artículo de Peter Testa. Obra: “Alvaro Siza, Obras y Proyectos, 1954-1992”. Editorial: Jose Paulo dos Santos, Barcelona, España, 1993.
- “*En loor a Siza*”. Artículo de Kenneth Frampton. Obra: “Alvaro Siza, Obras y Proyectos, 1954-1992”. Editorial: Jose Paulo dos Santos, Barcelona, España, 1993.
- “*Álvaro Siza, arquitecto. Centro de Arte Contemporánea de Galicia*”. Xunta de Galicia. (Dep.Legal C-1401-93.ISBN 84-453-0881-5). Porto, mayo de 1993.
- “*La memoria de Obradoiro*”, “*Luzes de Galiza*”. Texto: Álvaro Siza.Revista Obradoiro. Nº23, Santiago de Compostela, España, 1994.
- “*Alvaro Siza*”, GA, Document. Extra 11. Editor y fotografo: Yukio Futagawa, entrevista: Yoshio Futagawa (GA). A.D.A. EDITA Tokio, Japón, 1998. Pág. 50, 157)
- “*Memoria del anteproyecto*”. y “*Análisis del Anteproyecto*”. Autor Felipe Peña. Revista Obradoiro. Nº 15. Santiago de Compostela, España, 1989.
- “*...nuevos museos.*”.Jose Maria Montaner. Revista Geometría. Nº 7, Malaga, España, 1990
- Revista BAU. Nº10, Valladolid, España, mayo, 1994.
- “*Alvaro Siza, 1958-1994*”. Entrevista de Alejandro Zaera y un artículo de William Curtis. Revista El Croquis. Nº 68/69. Barcelona, España, 1994.
- “*Santiago de Compostela: una política dei progetti-Parco di San Domingo de Bonaval e Museu Granell*”. Autores: Antonio Angelillo y Carlos Quintans. Revista Casabella. Nº 618. Milan, Italia, diciembre, 1994.
- “*In de naam van den schelp-Siza’s Museum in Santiago*” Autor: Marc Dubois. Archis Nº 1. Doetinchem, Holanda, enero 1994.
- “*Alvaro Siza, Obras y Proyectos 1982-1995*”. Texto:“*Alvaro Siza: Paisajes urbanos*” Autor: William Curtis. CEGAC 1995. Santiago de Compostela, España, 1995.
- “*Álvaro Siza, 1986- 1995*”. Autor: Luiz Trigueiros (textos de Alvaros Siza y varios autores) Editorial: Blau, Lisboa, Portugal, 1995.
- “*La Cultura, Galicia y la jaula de oro*”. (Cronica de los sucesos ocurridos en Santiago de Compostela tras el despido de la directora de CGAC) Autor: Gloria Moure. Periodico El País”, Madrid, España, domingo 8 de febrero de 1998.
- Kenchiku Bunka 5, Vol. 52, Nº 607, Tokio, Japón, mayo 1997.Texto: media pagina en lengua japonesa, no hay traducción a ningun otro idioma.
- “*Alvaro Siza*”, Brigitte Fleck. Editorial: Akal. Madrid, España, 1999 (s/versión original: Birkhauser Verlag, 1992). Págs. 136-139.
- “*Alvaro Siza. Obra completa*”. Prefacio de Francisco Dal Co. Editorial: Gustavo Gili S.A., Barcelona, España, 2000. (Obra: Frampton, 2000). p.338-351.
- “*Alvaro Siza. Obra completa*”. Texto de Álvaro Siza: “*El museo de Santiago de Compostela*”, . Editorial: Gustavo Gili S.A., Barcelona, España, 2000. (Obra: Frampton, 2000).
- “*Alvaro Siza. Obra completa*”. Texto de Kenneth Frampton: “*La arquitectura como transformación crítica: la obra de Alvaro Siza*”. Editorial: Gustavo Gili S.A., Barcelona, España, 2000. (Obra: Frampton, 2000).

1.3.- BIBLIOGRAFÍA GENERAL

1.3.1.- EL DIBUJO

- A.A. V.V. *Escritos de arte de vanguardia. 1900/1995*. Edit. Istmo. Madrid, 1999
- Alberti, L.B. *Los Diez Libros de Arquitectura* (s/ Versión de Francisco Lozano). Madrid, 1582.
- Alberti, L.B. *Los Tres Libros de la Pintura* (s/ Versión de Diego Antonio Rejón de Silva). Madrid, 1784.
- Alexander, Christopher. *A Pattern Language - Un Lenguaje de Patrones*. Barcelona, 1980.
- Alexander, Christopher. *Síntesis de la Forma*. Editorial Infinito. Buenos Aires, 1971.
- Araujo, Ignacio. *La Forma Arquitectónica*. Pamplona, 1976.
- Araujo, Ignacio. *Lecciones de Análisis de Formas*. Editorial Eunsa. Pamplona, 1971.
- Arendt, H. *De la historia a la acción*. Editoriañ Paidós. Madrid, 1996.
- Argán, G.C. *Proyecto y destino*. Editorial U.C.V. Caracas, 1972.
- Arnheim, Rudolf. *Arte y Percepción Visual*. Editorial EUDEBA. Buenos Aires, 1967.
- Arnheim, Rudolf. *Arte y Percepción Visual. Psicología del Ojo Creador*. Madrid, 1979.
- Arnheim, Rudolf. *El Guernica de Picasso*. Barcelona, 1976.
- Arnheim, Rudolf. *El Pensamiento Visual*. Barcelona, 1986.
- Arnheim, Rudolf. *El Pensamiento Visual*. Editorial EUDEBA. Buenos Aires, 1971.
- Arnheim, Rudolf. *El Poder del Centro*. Editorial Alianza Forma. Madrid, 1984.
- Arnheim, Rudolf. *Hacia una Psicología del Arte y Entropía*. Madrid, 1980.
- Arno, Stern. *El Lenguaje Plástico*. Editorial Kapelusz. Buenos Aires.
- Ashton, Dore. *A Rebours: La rebelión informalista*. Editoriañ MN-DARS. Madrid, 1999.
- Auge, Marc. *La Guerra de los sueños*. Editorial Gedisa. Barcelona, 1998.
- Bachelard, G. *La poética del espacio*. Editorial FCE. México, 1990.
- Bachelard, G. *El aire y los sueños*. F.C.F. México, 1972.
- Baker G.H.. *Análisis de la Forma*. Barcelona, 1986.
- Baquero, M. y Puig, A. *Els Dibuijos D´Arquitectos*. Barcelona, 1984.
- Berger, John. *Modos de Ver*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1974.
- Berger, John. *Y nuestros rostros, mi vida, breves como fotos*. Edit. Blume. Madrid, 1986.
- Berger, John. *Páginas de la herida*. Edit. Alfaguara. Madrid, 1996.
- Berger, John. *El sentido de la vista*. Edit. Alianza. Madrid, 1997.
- Berger, René. *El Conocimiento de la Pintura - I El Arte de Verla*. Editorial Noguer. Barcelona, 1976.
- Berger, René. *El Conocimiento de la Pintura - II El Arte de Comprenderla*. Editorial Noguer. Barcelona, 1976.
- Berger, René. *El Conocimiento de la Pintura- III El Arte de Apreciarla*. Editorial Noguer. Barcelona, 1976.
- Bertín, Jacques. *Semiologie Grafique. París-La Haye* Editorial Moutón et Cie.Gauthier V, 1973.
- Blanc, Charles. *Gramática de las Artes del Dibujo*. Editorial Victor Lerú, S.R.L. Buenos Aires.
- Blanco, Pablo. *Hacer arte, interpretar arte*. Editorial Eunsa. Pamplona, 1998.
- Bollnow, O. *Hombre y espacio*. Edit. Labor. Barcelona, 1970
- Bonome. *Concepto y Técnica del Dibujo y de la Composición*. Editorial Fabril. Buenos Aires.
- Bonta, J.P. *Sistemas de Significación en Arquitectura; Un Estudio de la Arquitectura y su Interpretación* . Barcelona, 1977.
- Boudon, Ph. *Sur l'espace architectural*. Editorial Dunod. París, 1971.
- Bozal, Valeriano. *El Lenguaje Artístico*. Editorial Península. Barcelona, 1970.
- Camy, Gisele. *La Educación del Gesto Gráfico*. Editorial. Fontanella. Barcelona, 1977
- Cartier-Brson, H. *Entrevista*. El País Semanal. Madrid, 2/8/98.
- Cassier, E. *Filosofía de las formas simbólicas*. Editorial F.C.E. México, 1998
- Castilla del Pino, C. *El delirio, un error necesario*. Editorial Nobel. Oviedo, 1998.
- Chauchard, Paul. *El Cerebro y la Mano Creadora*. Editorial Narcea, S.A. Madrid, 1972
- Ching, F. *Arquitectura: Forma, Espacio y Orden*. México, 1982
- Chueca Goitia, F. *Dibujos de Ventura Rodríguez para el Santuario de Nuestra Señora de Covadonga*. En Archivo Esp. de Arte, 56 pp.61-87, 1943
- Chueca Goitia, F. *El Museo del Prado*. Madrid, 1952
- Chueca Goitia, F. *La Catedra de Valladolid*. Madrid, 1947.
- Chueca Goitia, F. *La Vida y las Obras del Arquitecto Juan de Villanueva*. Madrid, 1949
- Chueca Goitia, F. *Los Invariantes Castizos de la Arquitectura Española*. Madrid, 1947.
- Chueca Goitia, F. *Ventura Rodríguez y la Escuela Barroca Romana*. Archivo Esp. de Arte, 52 pp.197 y ss,

- 1942.
- Clark, R.H. *Arquitectura. Temas de Composición*. México, 1987.
 - Colquoun, A. *Arquitectura Moderna y Cambio Histórico*. Barcelona, 1978.
 - Crespi, Irene. *Léxico Técnico de las Artes Plásticas*. Editorial EUDEBA. Buenos Aires, 1971.
 - Da Vinci, L. *Tratado de la Pintura*. s/ versión de M. Pittaluga. Editorial Losada. Buenos Aires, 1944
 - Da Vinci, L. *Tratado de la Pintura*. Editorial Schapire. Buenos Aires, 1974
 - Daucher, Hans. *Visión Artística y Visión Racionalizada*. Editorial Gustavo Gili, S.A Barcelona, 1978.
 - Deleuce, G. *Logique de la sensation*. París, 1974. y París, 1984.
 - De Villanueva, D. *Libro de Diferents Pensamientos, unos Inventados y Otros Delineados, 1754* . (ed. facsímil). Madrid, 1979
 - Dewey, John. *Experience and nature*. Editorial Dover. New York, 1958.
 - Dilthey, W. *Teoría de las concepciones del mundo*. Editorial. F.C.E. México, 1994.
 - Dondis, Donis A. *La Sintaxis de la Imagen*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1976.
 - Durborgel, Bruno. *El Dibujo del Niño. Estructura y Símbolos*. Editorial Paidós. Barcelona, 1981.
 - Eco, Humberto. *En busca de la lengua perfecta*. Editorial Crítica.
 - Focillón, H. *La Vida de las Formas* . Madrid, 1983.
 - Focillón, Pierre. *Vie des Formes* . Editorial Presses U. De France, París, 1970.
 - Foucault. *Las Palabras y las Cosas*. Editorial XXI. México, 1968.
 - Frankll, P. *Principios Fundamentales de la Historia de la Arquitectura*. Barcelona, 1987
 - Frisby, J.P. *Del Ojo a la Visión*. Madrid, 1987.
 - Fromm, E. *El miedo a la libertad*. Editorial Paidós. Barcelona, 1998.
 - Gadamer, H.G. *Verdad y Método*. Salamanca, 1977
 - Garandilla, J. *Escritos sobre pintura abstracta*. Madrid, 1990.
 - Garay, J. *Los Sentidos de la Forma en Aristóteles*. Pamplona, 1987.
 - Gentil, J.M. *Geometría descriptiva y Exprsión Gráfica Arquitectónica* .En Actas del II Congr. de Exp.Gráf.Arquit., Madrid, 1988
 - Germany-Fabris *Fundamento del Proyecto Gráfico*. Editorial. D.Bosco. Barcelona, 1973.
 - Ghyca, Matila C. *El número de Oro. I Los Ritmos* . Editorial Poseidón. Buenos Aires, 1968
 - Ghyca, Matila C. *El número de Oro. II Los Ritos*. Editorial Poseidón. Buenos Aires, 1968.
 - Ghyca, Matila C. *Estética de las Proporciones en la Naturaleza y el Arte*. Editorial Poseidón. Buenos Aires, 1953.
 - Gibson, James J. *La Percepción del Mundo Visual*. Editorial Infinito. Buenos Aires, 1974.
 - Goleman, D. *El punto ciego*. Editorial Plaza & Janes. Barcelona, 1997.
 - Gombrich E.; Hochberg, J y Black, M. *Arte. Percepción y Realidad*. Editorial Paidós. Barcelona, 1983
 - Gombrich, Erns.H. *Arte e Ilusión*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1979.
 - González, Hernán. *Educación Gráfica y Visual*. Ediciones Didascalía. Madrid, 1975.
 - Gombrich, Erns.H. *El Sentido del Orden*. Editorial Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1980
 - Gombrich, Erns.H. *Ideales e Ídolos* . Barcelona, 1981.
 - Grassi, G. *La Arquitectura como Oficio y otros Escritos*. Barcelona, 1980.
 - Grassi, G. *La Construcción lógica de la Arquitectura*. Barcelona, 1973.
 - Gregory, R.L. *Ojo y Cerebro*. Editorial Guadarrama. Madrid, 1965
 - Griffini, E. *Construcción racional de la casa*. Editorial Hoepli. Barcelona, 1953.
 - Guillán Scott, Robert. *Fundamentos del Diseño*. Editorial Víctor Lerú, SRL Buenos Aires, 1973.
 - Hall , E.T. *La dimensión oculta*. Editorial IEAL. Madrid, 1982.
 - Handke, Paul. *El año que pasé en la bahía de nadie*. Editorial Alianza. Madrid, 1999.
 - Heidegger, M. *Arte y poesía*. Editorial FCE. México, 1958.
 - Hersch, Jeanne. *El Ser y la Forma* . Editorial Paidós. Buenos Aires, 1969.
 - Hogg, J. *Psicología y Artes Visuales*. Barcelona, 1975
 - Huizinga, J. *Homo Ludens*. Buenos Aires, 1957.
 - Ibañez Langlois, J.M. *La Creación Poética*. Madrid, 1964.
 - Jimenez, A. *Análisis de Formas Arquitectónicas; Experiencias Docentes*. Sevilla, 1984.
 - Kanh, L. *Architecture and urbanism, N° 3* , 1973.
 - Kandinsky, Wassily. *Punto, Línea frente al Plano*. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, 1969.
 - Kepes, Giorgi. *El Lenguaje de la Visión*. Editorial Infinito. Buenos Aires, 1969.
 - Klee, Paul. *Bosquejos Pedagógicos*. Editorial Monte Ávila. Caracas, 1974.
 - Knobler, N. *El Diálogo Visual*. Ediciones Aguilar. Madrid, 1970.
 - Kohler, W; Koffka, Sander. *Psicología de la Forma*. Editorial Paidós. Buenos Aires, 1973.
 - Krier, R. *Architectural Composition*. Londres, 1988
 - Kris, E. *Psicoanálisis del Arte y del Artista*. Buenos Aires, 1964.

- Kris, E. y Kurz, O. *La Leyenda del Artista*. Madrid, 1982.
- Kubler, G. *La Configuración del Tiempo*. Madrid, 1975.
- Kultermann, Udo. *Historia de la historia del arte. El camino de una ciencia*. Editorial Akal. Madrid, 1996.
- Le Corbusier. *Mensaje a los estudiantes de arquitectura*. Buenos Aires, 1959.
- Le Ricolais. *Visiones y paradojas*. COAM, 1997.
- Lever, J. y Richardson, M. *The Art of Architecture*. Londres, 1984.
- Leymarie, Jean y otros. *El Dibujo*. Editorial Skira/Carrogio. Barcelona, 1979.
- Lhote, André. *Tratado de la Figura*. Editorial Víctor Lerú, SRL. Buenos Aires
- Linazasoro, J.I. *Apuntes para una teoría del proyecto*. Valladolid, 1984
- Linazasoro, J.I. *El Proyecto Clásico en Arquitectura*. Barcelona, 1981
- Linazasoro, J.I. *Escritos (1976-1989)*. Madrid, 1989
- López Chururra, O. *Estética de los Elementos Plásticos*. Editorial Labor. Barcelona, 1971.
- López Quintas, A. *Estética de la Creatividad*. Madrid, 1977.
- Lorda, J. Gombrich: *Una Teoría del Arte*. Pamplona, 1991.
- Lorda, J. y Montes, E.H. *Gombrich; Marco Conceptual y Bibliografía*. Pamplona, 1985.
- Lotman, Yuri. *Estructura del Texto Artístico*. Editorial Istmo. Madrid, 1982.
- Lotz, W. *La Arquitectura del Renacimiento en Italia*. Madrid, 1985.
- Lurcat, A. *Formes, Composition et Lois D'Harmonie*. París, 1955.
- Lynch, K. *La Imagen de la Ciudad*. Buenos Aires, 1976.
- Malins, Frederick. *Mirar un Cuadro*. Editorial Herman Blume. Madrid, 1983.
- Marcollini, Attilio. *Teoría del Campo*. Editorial Xarait. Madrid, 1978
- Mark, R. y Clark, W.W. *Experimentos sobre Estructuras Góticas*. Investigación y Ciencia Nº 100, enero 1985
- Marr, David. *La Visión*. Editorial Alianza. Madrid, 1985.
- Martín González, J.J. *Las Formas de Representación en la Arquitectura Clasicista Española del Siglo XVI*. En Herrera y el Clasicismo. Valladolid, 1986.
- Moholy-Nagy, Laszlo. *La Nueva Visión*. Editorial Infinito. Buenos Aires, 1963.
- Moles, A. *Teoría de la Información y Percepción Estética*. Ediciones Júcar. Madrid, 1976.
- Mondrian, Piet. *Realidad Natural / Realidad Abstracta*. Ediciones Barral. Barcelona, 1973.
- Moneo, R. y Cortés, J.A. *Comentarios sobre dibujos de 20 Arquitectos Actuales*. Madrid, 1976.
- Montes, C. *Dibujo y Realidad; El Problema del Parecido en las Artes Figurativas*. Valladolid, 1989.
- Morales, J.R. *Arquitectónica*. Editorial Biblioteca Nueva, 1999.
- Munro, Thomas. *La Forma en las Artes*. Ediciones 3. Buenos Aires, 1962.
- Neufert, E. *El Arte de Proyectar en Arquitectura*. Editorial G.G. Barcelona.
- Nicolaidis, K. *The natural way to draw*. Boston, 1969.
- Norberg-Schulz, C. *Intenciones en Arquitectura*. Barcelona, 1979.
- Ocampo, Estela. *Teorías del arte*. Editorial Icaria. Barcelona, 1991.
- Otxotorena, J.M. *Arquitectura y Proyecto Moderno*. Pamplona, 1991.
- Otxotorena, J.M. *El Discurso Clásico en Arquitectura. Arquitectura, Razón y Práctica*. Pamplona, 1989.
- Pacioli, Luca. *La Divina Proporción*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1959.
- Palladio, A. *Los Cuatro Libros de Arquitectura*. Según Traducción de L.de Alipandini y A.Martínez Campos. Madrid, 1988
- Panofsky, Erwin. *La Perspectiva como Forma Simbólica*. Editorial Tusquets. Barcelona, 1973.
- Pardo, J.L. *Las Formas de la Exterioridad*. Editorial Pretextos. Valencia, 1992.
- Pardo, J.L. *Sobre los espacios. Pintar, Escribir, Pensar*. Editorial del Serbal. Barcelona, 1991.
- Pareyson, L. *Estética. Teoría de la Formativita*. Editorial Bonpiani. Milano, 1996.
- París, J. *El Espacio y la Mirada*. Editorial Taurus. Madrid, 1967
- Pedoe, Dan. *La Geometría en el Arte*. Editorial G.C. Colección Punto y Línea. Barcelona, 1979.
- Perc, G. *Especies de Espacios*. Editorial Montesinos. Barcelona, 1999
- Pérez Carreño, F. *Los Placeres del Parecido*. Madrid, 1988.
- Pérez, Francisco *El Dibujo y su Metodología*. Autor-Editor: Pº Delicias 51, 7º. Madrid, 1971.
- Pevsner, Nikolaus. *Las Academias del Arte: Pasado y Presente*. Editorial Cátedra, S.A. Madrid, 1982.
- Pierantoni, Ruggero. *El Ojo y la Idea*. Editorial Paidós. Barcelona, 1984.
- Pignatti, Terisio. *El Dibujo, de Altamira a Picasso*. Editorial Cátedra, S.A. Madrid, 1982.
- Plinio, C. *Textos de Historia del Arte*. Edición y Selección de M.E. Torregó. Madrid, 1987.
- Pollitt, J.J. *Arte y Experiencia en la Grecia Clásica*. Bilbao, 1984.
- Popper, K. *Conocimiento Objetivo; un Enfoque Evolucionista*. Madrid, 1974.
- Prado, Javier del. *Teoría y Práctica de la Función Poética*. Editorial Cátedra. Madrid, 1993.
- Quaroni, L. *Proyectar un Edificio; ocho Lecciones de Arquitectura*. Madrid, 1980.
- Ragón, Michel. *Historia mundial de la Arquitectura y el Urbanismo Modernos*. Editorial Destino. Barcelona, 1971.

- Read, Herbert *La Educación por el Arte*. Editorial Paidós Educador. Barcelona, 1982.
- Read, Herbert. *Imagen e Idea*. Editorial Fondo de Cultura Económica. México, 1957.
- Rielg, A. *Problemas de Estilo*. Editorial G. Gili. Barcelona, 1980.

- Rilke, Reiner María. *Cartas a un Joven Poeta*. Editorial Siglo Veinte. Buenos Aires, 1959.
- Rilke, Reiner María. *Cartas a un Joven Poeta*. Editorial Alianza. Madrid, 1997.
- Rivera, J. *Juan Bautista de Toledo y Felipe II*. Valladolid, 1984
- Rosenthal, Werner. *Estudio de las Estructuras*. Ediciones 3. Buenos Aires, 1960.
- Rowel, Margit. *La Peinture, Legeste, L'Action*. Editorial Klincksieck. París, 1972.
- Rubín, Edgar. *Figura y Fondo*. Ediciones 3Buenos Aires, 1960
- Ruiz de la Rosa, J.A. *Traza y Simetría de la Arquitectura; en la Antigüedad y Medioevo*. Sevilla, 1985
- Russel, A. *El Juego de los Niños*. Barcelona, 1970
- Ruskin, John. *Elementos de Dibujo, Colorido y Composición*. Editorial Centauro, S.A. México, 1946.
- Sánchez Pérez, F. *La Liturgia del Espacio*. Editorial Nerea. Madrid, 1990.
- Saumarez, Maurice de. *Design: A Dynamique des Formes*. Editorial Dessain et Toltra París, 1973.
- Sedlmayr, H *El Arte Descentrado*. Barcelona, 1959
- Seguí, Burgaletta, Planell. *La Interpretación de la Obra de Arte*. Editorial Complutense. Madrid, 1996.
- Seguí, J. *Comprendiendo Toledo*. Toledo, 1983
- Seguí, J. *Para una Poética del Dibujo*. Revista EGA Nº 2. Valladolid, 1994.
- Seguí, J. *La Ciudad Radicalizada*. Editorial DIGA. Madrid, 1995.
- Seguí, J. *Escritos para una Introducción al Proyecto Arquitectónico*. Editorial DIGA. Madrid, 1996.
- Seguí, J. *La Cultura del Proyecto Arquitectónico*. Editorial DIGA. Madrid, 1996.
- Seguí, J. *Las Atenciones Arquitectónicas. En Escritos para una Introducción al Proyecto Arquitectónico*. Madrid, 1996.
- Seguí, J. *Acerca de Algunas Incongruencias en la Enseñanza del Dibujo y del Proyecto*. Editorial DIGA. Madrid, 1997.
- Seguí, J. *El dibujo que no se puede tocar*. Revista EGA Nº 5. Pamplona, 1999.
- Seguí, J. *El Reflejo de la Movilidad en la Arquitectura*. Actas Congreso. San Sebastián, 1999.
- Solá-Morales, I. *Clasicismos en la Arquitectura Moderna*. Quaderns nº 151 (Revista)
- Solá-Morales, I. *Teorías de la Forma de Arquitectura en el Movimiento Moderno*. Quaderns nº 152 (Revista)
- Steiner, R.A. *A Grammar of Abstraction*. Editorial P.S.U. Press. Pennsylvania, 1992
- Tomás, F. *Escrito, pintado*. Editorial Visor. Madrid, 1998.
- Van de Ven, C. *El Espacio en Arquitectura*. Madrid, 1981
- Vasari, G. *Vidas de Pintores, escultores y Arquitectos Ilustres*. Editorial El Ateneo. Buenos Aires, 1972
- Venturi, R. *Complejidad y Contradicción en la Arquitectura*. Barcelona, 1972
- Vidaurre, J. *La Plaza Mayor de Madrid a través del Lenguaje Gráfico*. Madrid, 1982
- Vitruvio, M. *Los diez Libros de Arquitectura*. Según versión de J.Ortiz y Sanz. Madrid, 1787.
- Weisberg, R.W. *Creatividad; El Genio y Otros Mitos*. Barcelona, 1987
- Wright, L. *Tratado de Perspectiva*. Barcelona, 1985
- Zevi, Bruno. *Architettura in Nuce; Una Definición de Architettura*. Madrid, 1989.
- Zunzunegui, Santos. *Mirar la Imagen*. Servicio Editorial de la Universidad del País Vasco. Zarauz, 1979
- Zunzunegui, Santos. *Pensar la Imagen*. Madrid, 1989.

1.3.2.- ARQUITECTURA

- Aalto, Alvar. *La Humanización de la Arquitectura*. Editorial Tusquets. Barcelona, 1978.
- Alexander, Christopher & Chermayeff, Serge. *Comunidad y privacidad*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1968.
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Fondo de Cultura Económica. México, 1965.
- Banham, Reyner. *Teoría y Diseño Arquitectónico en la Era de la Máquina*. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, 1965.
- Banham, Reyner. *La Arquitectura del Entorno Bien Climatizado*. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1975.
- Benévolo, Leonardo. *Historia de la Arquitectura Moderna*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1974.
- Bohigas, Oriol. *Arquitectura Española de la Segunda República*. Editorial Tusquets. Barcelona, 1970.
- Borchers, Juan. *Institución Arquitectónica*. Editorial. Andrés Bello. Santiago de Chile, 1968.
- C.I.A.M. *La Carta de Atenas*. Editorial Contemporanea. Buenos Aires, 1957.
- Calvino, Italo. *Las Ciudades Invisibles*. Ediciones Minotauro. Buenos Aires, 1974.
- Capitel, Antón. *Arquitectura Española años 50-años 80*. Editorial M.O.P.U. Madrid, 1986.
- Choay, Françoise. *El Urbanismo. Utopías y Realidades*. Editorial Lumen. Barcelona, 1971.
- Collins, Peter. *Los Ideales de la Arquitectura Moderna. Su Evolución (1750-1950)*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1970.
- Drew, Philip. *La Tercera Generación. La Significación Cambiante de la Arquitectura*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1973.
- Flores, Carlos. *Arquitectura Española Contemporánea*. Editorial Aguilar. Bilbao, 1961.
- Frampton, Kenneth. *Historia Crítica de la Arquitectura Moderna*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1981.
- Giedion, Siegfried. *Espacio, Tiempo y Arquitectura*. Editorial Científico Médica. Barcelona, 1968.
- Giedion, Siegfried. *La Mecanización Toma el Mando*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1978.
- Hall, Edward T. *La Dimensión Oculta*. Siglo XXI Editores. Madrid, 1972.
- Hitchcock, Henry-Russell. *Arquitectura de los Siglos XIX Y XX*. Ediciones Cátedra. Madrid, 1981.
- Hitchcock, Henry-Russell & Johnson, Philip. *El Estilo Internacional*. Galería Librería Yerba. Murcia, 1984.
- Jencks, Charles & Baird, George. *El Significado en Arquitectura*. Editorial Blume. Madrid, 1975.
- Jencks, Charles. *Movimientos Modernos en Arquitectura*. Hermann Blume Ediciones. Madrid, 1983.
- Kahn, Louis. *Forma y Diseño*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1965.
- Kandinsky, Wassily. *Punto y Línea frente al Plano*. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, 1969.
- Koolhaas, Rem. *Delirious New York*. 010 Publishers. Rotterdam, 1994.
- Koolhaas, Rem. SMLXL. 010 Publishers. Rotterdam, 1995.
- Le Corbusier. *Mensaje a los Estudiantes de Arquitectura*. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1961.
- Le Corbusier. *El Modulor*. Editorial Poseidón. Buenos Aires, 1962.
- Le Corbusier. *Hacia una Arquitectura*. Editorial Poseidón. Buenos Aires, 1964.
- Loos, Adolf. *Ornamento y Delito y otros escritos*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1972.
- Lynch, Kevin. *La Imagen de la Ciudad*. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1966.
- Mies van der Rohe. *Escritos, Diálogos y Discursos*. . Galería Librería Yerba. Murcia, 1981.
- Moore, Ch, G. Allen y D. Lyndon. *La Casa Forma y Diseño*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976.
- Navarro Baldeweg, Juan. *La Habitación Vacante*. Editorial Pre-Textos. Gerona, 1999.
- Neufert, Ernst. *Arte de Proyectar en Arquitectura*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1964.
- Norberg Schulz, Christian. *Existencia, Espacio y Arquitectura*. Editorial Blume, Barcelona 1975.
- Norberg Schulz, Christian. *Intenciones en Arquitectura*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1979.
- Pacioli, Luca. *La Divina Proporción*. Editorial Losada. Buenos Aires, 1959.
- Panofsky, Erwin. *El Significado de las Artes Visuales*. Ediciones Infinito. Buenos Aires. 1970.
- Panofsky, Erwin. *La Perspectiva como Forma Simbólica*. Editorial Tusquets. Barcelona, 1973.
- Pehnt, Wolfgang. *La Arquitectura Expresionista*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1975.
- Pevsner, Nikolaus. *Pioneros del Diseño Moderno*. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1963.
- Quetglas, Josep. *Imágenes del Pabellón de Alemania*. Les Editions Sections. Montreal, 1991.
- Quetglas, Josep. *Escritos Colegiales*. Editorial Actar. Barcelona, 1997.
- Quetglas, Josep. *Pasado a Limpio, II*. Editorial Pre-Textos. Gerona, 1999.
- Rasmussen, Steen Eiler. *Experiencia de la Arquitectura*. Editorial Labor. Barcelona, 1974.
- Rossi, Aldo. *La Arquitectura de la Ciudad*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1971.
- Rowe, Colin. *Manierismo y Arquitectura Moderna y Otros Ensayos*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1978.
- Rowe, Colin & Koetter, Fred. *Ciudad Collage*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1981.
- Rykwert, Joseph. *La Casa de Adán en el Paraíso*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1975.

- Salvadori, Mario & Heller, Robert. *Estructuras para Arquitectos*. Ediciones La Isla. Buenos Aires, 1966.
- Sartoris, Alberto. *Encyclopédie de L'Architecture Nouvelle*. Editorial Ulrico Hoepli. Milán, 1957.
- Schapiro, Meyer. *Estilo*. Ediciones 3. Buenos Aires, 1962.
- Scholfield, P. H. *Teoría de la Proporción en Arquitectura*. Editorial Labor. Barcelona, 1971.
- Smithson, Alison & Peter. *Without Rhetoric. An Architectural Aesthetic. 1955-1972*. Latimer New Dimensions. Londres, 1973.
- Smithson, Alison & Peter. *Team 10 Primer*. The MIT Press. Londres, 1974.
- Smithson, Alison & Peter. *Team 10 Meetings*. Rizzoli. Nueva York, 1991.
- Smithson, Alison & Peter. *Changing the Art of Inhabitation*. Editorial Artemis. Londres, 1994.
- Sostres, José María. *Opiniones sobre Arquitectura*. Galería Librería Yerba. Murcia, 1983.
- Sullivan, Louis Henry. *Autobiografía de una Idea*. Ediciones Infinito. Buenos Aires, 1961.
- Tafari, Manfredo. *Teorías e Historia de la Arquitectura; hacia una nueva concepción del Espacio Arquitectónico*. Editorial Laia. Barcelona, 1972.
- Terragni, Giuseppe. *Manifestos, Memorias, Borradores, Polémica*. Galería Librería Yerba. Murcia, 1982.
- Torroja, Eduardo. *Razón y Ser de los Tipos Estructurales*. Instituto Técnico de la Construcción y del Cemento. Madrid, 1960.
- Valéry, Paul. *Eupalinos o el Arquitecto*. Galería Librería Yerba. Murcia, 1982.
- V.V.A.A. *Historia de la Arquitectura Universal*. Editorial Aguilar. Madrid.
- V.V.A.A. *TEAM X*. Ediciones Nueva Visión. Buenos Aires, 1966.
- Venturi, Robert. *Complejidad y Contradicción en Arquitectura*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1972.
- Vitruvio, Marco Lucio. *Los Diez Libros de Arquitectura*. Editorial Iberia. Barcelona, 1955.
- Wingler, Hans. *La Bauhaus*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1975.
- Wright, Frank Lloyd. *Testamento*. Compañía General Fabril Editora. Buenos Aires, 1961.
- Wright, Frank Lloyd. *Autobiografía. 1867-1944*. El Croquis Editorial. Madrid, 1998.
- Zevi, Bruno. *Saber ver la arquitectura*. Editorial Poseidón. Buenos Aires, 1963.
- Zevi, Bruno. *Arquitectura in Nuce. Una definición de Arquitectura*. Editorial Aguilar. Madrid, 1969.
- Zevi, Bruno. *Historia de la Arquitectura Moderna / Espacios de la Arquitectura Moderna*. Editorial Poseidón. Barcelona, 1980.

1.3.3.- MONOGRÁFIAS DE ARQUITECTURA

Aalto, Alvar.

- *Alvar Aalto*. Karl Fleig. Editorial Artemis. Zurich, 1965.
- *Alvar Aalto. The Early Years, The Decisive Years, The Mature Years*. G. Schildt. Tres tomos independientes. Editorial Rizzoli.
- *Alvar Aalto and the International Style*. P.D. Pearson. Editorial Mitchell. London, 1989.

Albini, Franco.

- *Franco Albini. Architettura e design 1930-1970*. V.V.A.A. Comune di Milano. Milán, 1979.
- *Franco Albini*. Fabrizio Rossi Prodi. Officina Edizioni. Roma, 1996.

Ando, Tadao

- *Tadao Ando 1983-1993*. El Croquis, Madrid 1994

Archigram.

- *Archigram* Número Monográfico. Hogar y Arquitectura. Nº 72. Madrid. 1967.
- *Peter Cook 1961-89*. A+U no 12 1989.
- *Archigram. A guide to Archigram 1961-74*. Academy Editions. Londres, 1994.

Asplund, Erik Gunnar.

- *Gunnar Asplund, Architect*. Hakon Ahlberg y otros. Editorial Bygghörlaget, Estocolmo, 1981.
- *The Architecture of Erik Gunnar Asplund*. Stuart Wrede. The MIT Press. Cambridge, 1980.
- *Gunnar Asplund, Arquitecto*. Hakon Ahlberg. Galería-Librería Yerba. Murcia, 1982.
- *Asplund*. Claes Caldenby & Olof Hultin. Arkitektur Förlag. Estocolmo 1985.
- *Erik Gunnar Asplund*. J.M. López-Peláez y otros. Editorial Stylos. Barcelona, 1990.

Bach, J. & Mora, G.

- *Bach/Mora*. Vittorio Savi. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1987

Barragán, Luis

- *Barragán Obra Completa*. Tanais, Madrid 1995.

Bayón, Mariano.

- *Mariano Bayón*. Peter Behrens Haus. Stuttgart, 1992.

B.B.P.R.

- *B.B.P.R. a Milano*. Antonio Piva. Electa Ed. Milán, 1982.
- *B.B.P.R.* Serena Maffioletti. Zanichelli Ed. Bolonia, 1994.
- *B.B.P.R. Arquitectura*. Serena Maffioletti. C.O.A.A.O. Sevilla, 1996.

Bill, Max

- *Max Bill*. Tomás Maldonado, Stuttgart, 1956.
- *Max Bill*. Nueva Forma nº 92. Monográfico. Madrid 1973.
- *Max Bill*. Luciano Caramel / Angela Thomas. Fidia Edizioni d'Arte. Lugano 1991.
- *Das Atelierhaus Max Bill 1932/33*. V.V.A.A. Niggli Baumonografie. Zurich, 1997

Bonet Castellana, Antonio

- *Antonio Bonet y el Río de la Plata*. C.R.C. Barcelona, 1987.
- *Antonio Bonet Castellana 1913-1989*. Fernando Álvarez y Joordo Roig. Ministerio de Fomento / C.O.A.C. Barcelona, 1996.

Cabrero, Francisco de Asís.

- *Francisco Cabrero*. Climent, J. Xarait, Madrid 1975.

Campo Baeza, Alberto.

- *Albero Campo Baeza*. Munilla-Leria, Madrid 1996.

- Candilis, Josic Woods.
- *Candilis, Josic Woods. Una década de arquitectura y urbanismo*. Jürgen Joedicke. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1968.
- Celsing, Peter.
- *The Architecture of Peter Celsing*. Wilfried Wang. Arkitektur Förlag. Estocolmo, 1996.
- Clotet, Luis y Tusquets, Oscar.
- *Clotet / Tusquets*. Claudia M. A. Mann, Int. Alessandro Mendini. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1983.
- Coderch y Valls, José Antonio.
- *José Antonio Coderch*. Antón Capitel. Editorial Xarait.
- *J.A. Coderch de Sentmenat 1913-1984*. C. Fochs. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1989.
- Coop Himmelblau.
- *Architecture is now*. Coop Himmelblau. Editorial Rizzoli. New York 1983.
- Corrales, J.A. & Vázquez Molezún, R.
- *Corrales y Molezún, arquitectura*. Xarait Ediciones, Madrid, 1983.
- *Corrales y Molezún*. Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos. Madrid 1993
- Cruz, Antonio & Ortiz, Antonio.
- *Cruz/Ortiz*. Rafael Moneo. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1988.
- *Cruz/Ortiz*. Rafael Moneo. Editorial Tanais. Madrid 1996.
- Chareau, Pierre.
- *Pierre Chareau. Architecte-meublier. 1883-1950*. Marc Vellay / Kenneth Frampton. Editions du Regard. París, 1984.
- Chipperfield, David.
- *David Chipperfield*. Gustavo Gili, Barcelona 1989.
- Diener & Diener.
- *Diener & Diener*. U.J-S. Strathaus & M. Steinmann. Editorial Rizzoli. New York, 1991.
- Eames, Charles and Ray.
- *Eames Design*. John Neuhart, Marilyn Neuhart, Ray Eames. Harry N. Abrams, Inc. Publishers. New York, 1989.
- *Charles and Ray Eames. Designers of the Twentieth Century*. Pat Kirkham. The MIT Press. Cambridge, 1995.
- Eisenmann, Peter
- *Five Architects*. Arthur Drexler, Colin Rowe y Kenneth Frampton. Editorial Wittenborn. New York 1972.
- *Peter Eisenman. 1990-1997*. monográfico "El Croquis" nº 83. Madrid.
- Erskine, Ralph.
- *Ralph Erskine*. Peter Collymore. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1982.
- *Ralph Erskine, Architect*. Mats Egelius. Byggförlaget. Estocolmo, 1990.
- Fernández Alba, Antonio.
- *Antonio Fernández Alba*. Daniel Fullaondo y otros. Ministerio de Cultura. Madrid, 1980.
- Fisac, Miguel
- *Miguel Fisac*. Arques Soler, F. Pronaos, Madrid 1996
- *Fisac*. Edición a cargo de Andrés Cánovas. Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España y M.O.P.U. Madrid, 1994
- Galfetti, Aurelio
- *Aurelio Galfetti*. Mario Botta & Mirko Zardini. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1989.

Gallego, Manuel.

- *Manuel Gallego*. Int. David Cohn. Tanais Ediciones. Madrid, 1998.

García de Paredes, José María.

- *José María García de Paredes*. Carlos Hernández Pezzi. C.O.A. Málaga, 1992.

Gardella, Ignazio.

- *Ignazio Gardella*. Fabio Nonis y Sergio Boidi. Editorial Electa International. Harvard, 1986.

- *Ignazio Gardella e il professionismo italiano*. A. Samoná. Officina edizioni. Roma 1986.

Gaudí, Antonio.

- *Antoni Gaudí*. J.J. Sweeney y J.L. Sert. Editorial Infinito. Buenos Aires, 1961.

- *Antoni Gaudí (1852-1926)*. *Arquitectura Ideología y Política*. Juan José Lahuerta. Electa España. Madrid 1993.

Gehry, Frank O.

- *The Architecture of Frank Gehry*. V.V. A.A. Rizzoli y Walker Art Center. New York 1986.

- *Frank O. Gehry Special*. Luciano Rubino. Editorial Kappa. Roma, 1984.

Ginzburg, Moisej.

- *Moisej Ginzburg*. S.O. Chan-Magomedov. Editorial Franco Angeli. Milán 1975.

Grassi, Giorgio.

- *Arquitectura de Giorgio Grassi*. Juan José Lahuerta. Editorial C.R.C. Barcelona, 1985.

Gray, Eileen.

- *Eileen Gray. Architect / Designer*. Peter Adam. Harry N. Abrams, Inc. Publishers., New York, 1987.

- *Eileen Gray. Obras y Proyectos*. Stefan Hecker / Christian F. Müller. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1993.

Gropius, Walter.

- *Walter Gropius y el Bauhaus*. Giulio Carlo Argan. Editorial Nueva Visión. Buenos Aires, 1957.

- *Walter Gropius, opera completa*. W. Nerdinger. Editorial Electa. Milán, 1988.

Hedjuk, John.

- *Five Architects*. Arthur Drexler, Colin Rowe y Kenneth Frampton. Editorial Wittenborn. New York 1972.

Herzog & De Meuron

- *Herzog & de Meuron*. El Croquis no. 60 y 87, Madrid 1993-1997.

- *Herzog & de Meuron*. Architekturmuseum, Basel 1988.

- *Herzog & de Meuron*. Gustavo Gili, Barcelona 1989.

Holl, Steven

- *Monográfico*. El Croquis no. 78. Madrid 1996.

- *Entrelazamientos. Obras y Proyectos 1989-1995*. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1997.

Jacobsen, Arne.

- *Arne Jacobsen, opera completa 1909/1971*. Luciano Rubino. Editorial Kappa. Roma, 1980.

- *Arne Jacobsen*. Santa & Cole Ediciones de Diseño. Barcelona 1991.

- *Arne Jacobsen. Obras y Proyectos*. Félix Solaguren-Beascoa. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1992.

Jujol, Josep María

- *Josep María Jujol, Arquitecto. 1879-1949*. Quaderns 179-180. Número Monográfico. Barcelona, 1989.

- *Josep María Jujol*. Llinás J., Taschen, Colonia 1996.

Kahn, Louis I.

- *Louis I. Kahn, complete work 1935-1974*. H. Ronner & S. Jhaveri. Birkhäuser. Basel Boston, 1977.

- *Louis I. Kahn*. R. Giurgola & J Mehta. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1976.

- *Louis I. Kahn: In the Realm of Architecture*. Brownlee, David B. & De Long, David G. Rizzoli. New York, 1991.

- *Louis I. Kahn, Writings, Lectures, Interviews*. A. Latour. Editorial Rizzoli. New York, 1991.

Koolhaas, Rem

- *Oma/Rem Koolhaas, 1987-1998*. El Croquis 53+79. Monografías. Madrid, 1998.

Kollhoff, Hans

- *Hans Kollhoff*. Neumeyer, F., Gustavo Gili. Barcelona, 1991.

Lasdun, Denys.

- *Denys Lasdun. Architecture, city, Landscape*. William J. R. Curtis. Phaidon Press Ltd. Londres, 1994.

Le Corbusier.

- *Obra Completa*. Les Editions d'Architecture. Zurich, 1957.

- *Le Corbusier. 1910-65*. W. Boesiger & H. Girsberger. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1971.

Lewerentz, Sigurd.

- *Sigurd Lewerentz, Architect. 1885-1975* Janne Ahlin. Byggeförlaget. Estocolmo, 1986.

- *Architect Sigurd Lewerentz*. Claes Dymling / Janne Ahlin / Wilfried Wang. Byggeförlaget. Estocolmo, 1997.

Libera, Adalberto.

- *Adalberto Libera, Opera Completa*. Editorial Electa. Milán, 1989.

- *Adalberto Libera, l'architettura come ideale*. V. Quilici. Officina Edizioni. Roma, 1981.

Loos, Adolf.

- *Adolf Loos, pioneer of modern architecture*. L. Münz & G. Künstler. Thames & Hudson. London, 1966.

- *Adolf Loos. Theory and Works*. Roberto Gravagnuolo. Int. Aldo Rossi. Rizzoli. Nueva York, 1982.

López Cotelo, Víctor & Puente, Carlos.

- *López Cotelo & Carlos Puente*. C.O.A.M.

Lubetkin

- *Berthold Lubetkin. Architecture and tradition of progress*. John Allan. RIBA Publications. London 1992.

Llinás Carmona, José.

- *Josep Llinás*. Int. Alejandro de la Sota. Tanais Ediciones. Madrid, 1997.

Melnikov, Konstantin.

- *The Melnikov House*. Juhani Pallasmaa. Academy Editions. London, 1996.

Mendelson, Erich.

- *Erich Mendelson*. Wolf Von Eckardt. George Brazilliet, Inc. / Pocket Books Inc. Nueva York, 1960.

- *Erich Mendelsohn*. B. Zevi. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1984.

Meyer, Hannes.

- *Hannes Meyer, Buildings, projects and writings*. Claude Schnaidt. Editorial Arthur Niggli. Teufen, 1965.

Mies van der Rohe, Ludwig.

- *Mies van der Rohe*. Philip C. Johnson. Editorial Víctor Leru. Buenos Aires, 1960.

- *Mies van der Rohe, Die Kunst der Struktur*. Werner Blaser. Editorial Artemis. Zurich y Stuttgart, 1965.

- *Mies van der Rohe, una biografía crítica*. F. Schulze. Editorial H. Blume. Madrid, 1986.

- *La palabra sin artificio*. Neumeyer, Fritz. El Croquis Editorial, Madrid, 1995.

Moneo, Rafael.

- *Rafael Moneo*. Monografías Arquitectura Contemporánea. J.L. Sanz y F. Zeledón. ETSAM. Madrid, 1987.

- *Rafael Moneo 1987-1994*. El Croquis, nº 64. Monográfico. Madrid, 1994.

Moore, Charles.

- *Buildings and Projects 1949-1986*. E. J. Johnson. Editorial Rizzoli. New York, 1986.

Moretti, Luigi

- *Luigi Moretti*. Finelli, L. Officina Edizioni. Roma, 1989

Navarro Baldeweg, Juan.

- *Juan Navarro Baldeweg, Opere e Progetti*. J. José Lahuerta, A. González García, J. Navarro Baldeweg. Editorial Electa. Milán, 1990.
- *Juan Navarro Baldeweg 1982-1992*. El Croquis nº. 54 y 73. Madrid, 1992-1995.

Niemeyer, Oscar.

- *Richard Neutra*. Esther McCoy. George Braziller Inc. Nueva York, 1960.
- *Oscar Niemeyer*. Papadaki, S., Bruguera, Barcelona 1964.

Nouvel, Jean.

- *Jean Nouvel, 1987-1994*. El Croquis. Monográfico. nº 65/66, Madrid, 1994.

Pietila, Reyma.

- *Pietila*. Museo de Arquitectura Finesa. Helsinki, 1985.

Pikionis, Dimitris.

- *Dimitris Pikionis. A Sentimental Topography*. Kenneth Frampton / Alison & Peter Smithson. Architectural Association. Londres, 1989.

Poelzig, Hans.

- *Hans Poelzig 1869-1936*. T. Heuss. Electa. Milán, 1991.

Prouvé, Jean.

- *Jean Prouvé*. Separata de la Revista Architecture. nº.11-12. Bruselas, 1954.
- *Jean Prouvé*. Françoise Choay. L'Oeil. Tomo X. nº 46. París, 1958.
- *Jean Prouvé. Complete Works. 1917-1944*. Peter Sulzer. Wasmuth Berlín 1995.

Ridolfi, Mario.

- *Mario Ridolfi*. Controspazio. nº 1-3, set-nov 1974. Roma, 1974.
- *Mario Ridolfi*. Fabrizio Brunetti. Editorial Alinea. Florencia, 1985.
- *Mario Ridolfi*. Fabrizio Brunetti. Editorial Lalli. Florencia, 1988.
- *Mario Ridolfi (1904-1984). La Arquitectura de Ridolfi y Frankl*- M.O.P.T. Madrid, 1991.

Rietveld, Gerrit Th.

- *Gerrit Th. Rietveld. The complete works (1988-1964)*. Central Museum. Utrech, 1992.

Rossi, Aldo.

- *Aldo Rossi; Progetti e disegni 1962-1979*. Francesco Moschini. Editorial Centro Di. Roma, 1979.
- *Autobiografia científica*. Aldo Rossi. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1984
- *Aldo Rossi, Buildings and Projects*. V. Scully y R. Moneo. Editorial Rizzoli. New York, 1985.

Saarinen, Eero

- *Eero Saarinen*. Allam Tenko. Editorial Hermes. Buenos Aires, 1966.

Sáenz de Oíza, Francisco J.

- *El Croquis no. 32/33*. V.V. A.A. Madrid, Abril 1988.
- *Oíza*. R. Alberdi y J. Sáenz Guerra. Editorial Pronaos. Madrid, 1996.

Scarpa, Carlo.

- *Carlo Scarpa*. Ada Francesca Marciánó. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1985.
- *Carlo Scarpa. Obra Completa* Francesco Dal Co y Giuseppe Mazzariol. Electa / MOPU. Madrid, 1985.
- *Carlo Scarpa*. Sergio Polano. Electa Ed. Milán, 1989.
- *Carlo Scarpa*. Sergio Los. Benedikt Taschen. Colonia, 1993.

Scharoun, Hans

- *Hans Scharoun*. Bürkle, J.C., Studio Paperback Artemis, Zurich 1993.

Schindler, Rudolph.

- *Rudolph Schindler*. David Gebhard. Oikos-Tau. Barcelona, 1979.

Sert, José Luis.

- *José Luis Sert. Architecture, City Planning, Urban Design*. Knud Bastlund / Sigfried Giedion. Les Editions d'Architecture Zurich. Zurich, 1967.

- *José Luis Sert y el Mediterráneo*. Ed. Antonio Pizza. Ministerio de Fomento / C.O.A.C. Barcelona, 1995

Siza, Alvaro.

- *Alvaro Siza Vieira*. 'A'A no 211, Octubre 1980.

- *Alvaro Siza. Profesión Poética*. V.V.A.A. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1988.

- *Alvaro Siza*. A+U no. 6 1989.

Skidmore, Owings & Merrill.

- *La Arquitectura de Skidmore, Owings & Merrill. 1950-1973*. Ernst Danz y Axel Menges. Int. Arthur Drexler. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1975.

Smithson, Alison & Peter

- *A+P Smithson*. M. Vidotto. Sagep editrice. Génova 1991.

- *Modernism without Rethoric. Essays on the work of Alison and Peter Smithson*. Helena Webster. Academy Editions. Londres, 1997.

- *Alison and Peter Smithson*. Marco Vidotto. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1997.

Snozzi, Luigi.

- *Luigi Snozzi, progetti e architetture 1957-1984*. Editorial Electa. Milán, 1984.

Sostres, José María.

- *José María Sostres. Ciudad Diagonal*. C.R.C. Barcelona, 1986.

- *Josep María Sostres. Cinc Assaigs d'Arquitectura*. Carles Muro y Josep Quetglas. C.O.A.C. Barcelona, 1990

- *Sostres. Arquitecto*. Antonio Armesto y Carles Martí. C.O.A.C./C.D./Ministerio de Fomento. Barcelona, 1999.

Sota, Alejandro de la

- *Alejandro de la Sota*. Monográfico Hogar y Arquitectura, nº 115. Madrid 1974.

- *Alejandro de la Sota. Arquitecto*. C.R.C. Barcelona, 1985

- *Alejandro de la Sota. Pronaos*. Madrid, 1989.

- *Alejandro de la Sota. Construcción, Idea y Arquitectura*. José B. Rodríguez Cheda. C.O.A.G. Santiago de Compostela, 1994.

- *Alejandro de la Sota*. VV. AA. Departamento de Proyectos ETSAM. Madrid, 1996.

- *Alejandro de la Sota. The Architecture of Imperfection*. V.V.A.A. Architectural Association. Londres, 1997.

Stirling, James.

- *James Stirling. Edificios y Proyectos 1950-1974*. J. Stirling y L. Krier. Int. John Jacobus. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1975.

- *James Stirling*. Alberto Izzo y Camilo Gubitosi. Editorial Officina. Roma 1976.

- *James Stirling. Obras y Proyectos*. Int Colin Rowe. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1985.

- *James Stirling, Michael Wilford and Associates Buildings and Projects 1975-1992*. Int. Robert Maxwell. Thames and Hudson. Londres, 1994.

Távora, Fernando.

- *Fernando Távora*. Editorial Blau. Lisboa, 1993.

Taut, Bruno.

- *Bruno Taut, 1880-1938*. K. Junghanns. Franco Angeli Editore. Milán 1978.

Terragni, Giuseppe.

- *Giuseppe Terragni e la città del razionalismo italiano*. Enrico Mantero. Editorial Dedalo. Roma, 1969.

- *Giuseppe Terragni, opera completa 1925-1943*. A. F. Marcianó. Officina Edizioni. Roma, 1987.

- *Giuseppe Terragni. 1904-1943*. Thomas Schumacher. Electa Ed. Milán, 1992.

- *Giuseppe Terragni*. V.V.A.A. La Triennale de Milán / Electa / Ministerio de Fomento / Junta de Andalucía.

Madrid, 1997.

Tessenov, Heinrich

- *Heinrich Tessenov 1856-1950*. Gerda Wangerin / Gerhard Weiss. Verlag Richard Batch GmbH. Essen, 1976.

Utzon, Jörn.

- *Jörn Utzon*. Motma, Madrid 1995.

- *Utzon, Mallorca*. Cristian Norberg-Schulz. Arkitektens Forlag. Kobenhavn, 1996.

- *Jörn Utzon. Architetto della Sydney Opera House*. Fraçoise Fromonot. Electa. Milán, 1998.

Van Eyck, Aldo.

- *Aldo van Eyck. Projekten. 1948-1961*. Johan van de Beek. Groningen, 1981.

- *Aldo van Eyck. Projekten. 1962-1976*. Johan van de Beek. Groningen, 1983.

- *Aldo van Eyck. H. Hertzberger, A.v Roijen-Wortmann, F. Strauven. Stichting Wonen*. Amsterdam, 1982.

- *Aldo van Eyck's Orphanage. A Modern Monument*. Francis Strauven. Nai Publishers. Rotterdam 1991.

- *Aldo van Eyck. The Shape of Relativity*. Francis Strauven. Architectura & Natura. Amsterdam, 1998.

Vázquez Consuegra, Guillermo.

- *Vázquez Consuegra*. Peter Buchanan. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1992.

Venezia, Francesco.

- *Francesco Venezia*. Alvaro Siza. Editorial Gustavo Gili. Barcelona, 1988.

Venturi, Robert.

- *Venturi, Rauch & Scott Brown, buildings and Projects*. S. von Moos. Editorial Rizzoli. New York 1987.

- *Venturi and Rauch. The Public Buildings*. Architectural Monographs. Academy Editions. London, 1987.

Williams, Owen.

- *Sir Owen Williams. 1890-1969*. David Cottam. Architectural Association. Londres, 1986.

Wright, Frank Lloyd.

- *Usonia. Aspectos de la obra de Wright*. Eduardo Sacriste. Ediciones Infinito, Buenos Aires, 1960.

- *Frank Lloyd Wright. Ideas y Realizaciones*. E. Kaufmann y Ben Raeburn. Editorial Victor Lerú S.R.L. Buenos Aires, 1962.

- *Frank Lloyd Wright, la prima età d'oro*. Grant Carpenter Manson. Officina Edizioni. Roma, 1969.

- *Frank Lloyd Wright, Obras 1887-1941*. H.-R. Hitchcock. Editorial Gustavo Gili. Barcelona 1978.

Zumthor, Peter.

- *Peter Zumthor Works. Buildings and Projects 1979-1997*. Lars Müller Publishers. Baden, 1998.

2.- OBRAS DE ÁLVARO SIZA, RELACIÓN CRONOLÓGICA

- Cuatro Casas*. Matosinhos, Portugal, 1954-1957.
- Grupo de Viviendas Económicas Ninharelos*. Matosinhos, Portugal, 1956.
- Oficina de Turismo en Matosinhos* (como colaborador de Fco.Figueira).Matosinhos, Portugal, 1956.
- Centro parroquial* en Matosinhos. Portugal, 1956-1959.
- Casa Carneiro de Melo*. Oporto, Portugal, 1957-1959.
- Restaurante-Casa de té Boa Nova*. Leça da Palmeira, Portugal, 1958-1963.
- Piscina en Quinta da Conceição*. Matosinhos, Portugal, 1958-1965.
- Proyecto de Monumento: Aos Calafates* (construct.de barcas de pesca). Oporto, Portugal, 1959.
- Proyecto de Restaurante: Perafita*. Matosinhos, Portugal, 1960.
- Tumba Familia Martins Camelo*. Cemiterio de Sendim, Matosinhos, Portugal, 1960.
- Comedores de la Refinería de Angola*. Matosinhos, Portugal, 1960.
- Remodelación casa paterna*. Matosinhos, Portugal, 1960.
- Proyecto Pistas de tenis para Senhora da Hora*. Matosinhos, Portugal, 1960.
- Cooperativa Lordelo*. Oporto, Portugal, 1960-1963.
- Casa Luís Rocha Ribeiro*. Maia, Portugal, 1960-1969.
- Proyecto Casa para el Doctor Julio Gesta*. Matosinhos, Portugal, 1961.
- Piscina de las Mareas*. Leça da Palmeira, Portugal, 1961-1966.
- Casa Ferreira da Costa*. Matosinhos, Portugal, 1962-1965.
- Proyecto Casa para Familia Rui Feijo*. Moledo do Minho, Portugal, 1963.
- Tumba Familia Siza Vieira*. Matosinhos, Portugal, 1963.
- Casa Alves Santos*. Póvoa de Varzim, Portugal, 1964-1970.
- Casa Alves Costa*. Moledo do Minho, Portugal, 1964-1971.
- Estudio Proyecto Complejo Sacor*. Matosinhos, Portugal, 1965.
- Proyecto Tienda Marlã*. Matosinhos, Portugal, 1965.
- Casa para António L..Ribeiro*. Vila do Conde, Portugal, 1965.
- Almacén de Algodón* (demolida). Matosinhos, Portugal, 1966.
- Proyecto Casa para Adelino Sousa Felgueira*. Marco de Canavezes, Portugal, 1966.
- Estudio Restaurante de las Piscinas de las Mareas*. Leça da Palmeira, Portugal, 1966.
- Proyecto Estación de Servicio para Sacor*. Matosinhos, Portugal, 1966-1970.
- Estudio adecuación de carreteras de la Costa de Leça y zona de Boa Nova*. Leça da Palmeira, Portugal, 1966-1974.
- Proyecto Hotel Vale de Canas*. Coimbra, Portugal, 1967.
- Casa para Manuel Magalhães*. Oporto, Portugal, 1967-1970.
- Monumento al poeta Antonio Nobre*. Leça da Palmeira, Portugal, 1967-1980
- Estudio casa para Carlos Vale Guimarães*. Aveiro, Portugal, 1968.
- Estudio adecuación de Avda D. Alfonso Henriques*. Oporto, Portugal, 1968.
- Proyecto Edificio de Oficinas en la Avda. D. Alfonso Henriques*. Oporto, Portugal, 1968.
- Remodelación de Fachada e interior de una tienda*. Oporto, Portugal, 1969.
- Oficina Bancaria Borges & Irmão (I)*. Vila do Conde, Portugal, 1969-1974.
- Edificio de Oficinas en la Avda. D. Alfonso Henriques*, Oporto, Portugal, 1969-1974.
- Remodelación interior de la Unicoope Domus*. Oporto, Portugal, 1970.
- Complejo de Viviendas Vila Cova Caxinas*. Vila do Conde, Portugal, 1970-1972.
- Estudio parcelación Álvaro Bonifacio*. Ovar, Portugal, 1970-1972.
- Estudio Complejo de Viviendas para Mobil Oil*. Matosinhos, Portugal, 1971-1972.
- Casa para Alcino Cardoso* (Lugar da Gateira). Moledo de Minho, Portugal, 1971-1973
- Oficina Bancaria Pinto & Sotto Mayor* . Oliveira de Azeméis, Portugal, 1971-1974.
- Proyecto Casa Marqués Pinto*. Oporto, Portugal, 1972.
- Estudio parcelación Viviendas Barbara de Sousa*. Ovar, Portugal, 1972.
- Club de Lamego*. Lamego, Portugal, 1972.
- Oficina Bancaria Pinto & Sotto Mayor*. Régua, Portugal, 1972-1973.
- Supermercado Unicoope Domus*. Oporto, Portugal, 1972-1973.
- Oficina Bancaria Pinto & Sotto Mayor*. Lamego, Portugal, 1972-1974.
- Estudio para Capilla en Río Tinto*. Gondomar, Portugal, 1973.
- Estudio Complejo de viviendas para el Fundo de Fomento de Habitação*. Bouça, Oporto, Portugal, 1973.
- Galería de arte*. Oporto, Portugal, 1973-1974.

- Proyecto Casa Azeitão*. Setúbal, Portugal, 1973-1974.
- Casa Beires*. Póvoa de Varzim, Portugal, 1973-1976.
- Viviendas Sociales, SAAL, en Bouça*. Oporto, Portugal, 1973-1977.
- Viviendas Sociales, SAAL, en São Victor*. Oporto, Portugal, 1974-1977.
- Escalinata y remodelación (de escalera exterior y casa) Cálem*. Foz do Douro, Oporto, Portugal, 1975.
- Proyecto Escuela Paula Frassinetti*. Oporto, Portugal, 1975.
- Proyecto Restaurante Pico do Areeiro*. Madeira, Portugal, 1975.
- Viviendas Sociales SAAL, en Bouça II*. Oporto, Portugal, 1975-1977.
- Estudio Quiosco en el Mercado de la Ribeira*. Oporto, Portugal, 1976.
- Proyecto Casa Francelos*. Vila Nova de Gala, Portugal, 1976.
- Proyecto reconstrucción de dos Casas en el Barrio de Barredo*. Oporto, Portugal, 1976.
- Estudio Adecuación de plaza Lada y rehabilit. del B° de Barredo*. Oporto, Portugal, 1976.
- Casa de Antonio Carlos Siza*, en São João de Deus. Santo Tirso, Portugal, 1976-1978.
- Viviendas para el IBA Fränkeulfer Kreuzberg*. Berlín, Alemania, 1976-1979.
- Viviendas Sociales en Quinta da Malagueira*. Évora, Portugal, 1977-1997.
- Proyecto Oficina Bancaria Borges & Irmão (II)*. Vila do Conde, Portugal, 1977.
- Oficina Bancaria Borges & Irmão (II)*. Vila do Conde, Portugal, 1978-1986.
- Proyecto Grupo de Viviendas en Fränkelufer*. Berlín, Alemania, 1979.
- Proyecto Piscina Görlitezer Bad Kreuzberg*. Berlín, Alemania, 1979.
- Proyecto Grupo de viviendas para Coop. Habiflor/Florbela Espanca*. Villa Viçosa, Portugal, 1979-1981.
- Proyecto Grupo de viviendas para Coop. A Riconquista*. Aviz, Portugal, 1979-1981.
- Apartamento J. M. Teixeira*. Póvoa de Varzim, Portugal, 1979-1986.
- Casa María Margarida Aguda*, en Arcozelo. Vila Nova de Gaia, Portugal, 1979-1987.
- Proyecto Caixa General de Depósitos*. Matosinhos, Portugal, 1980.
- Proyecto Sede Administrativa de la Compañía Dom*. Colonia, Alemania, 1980.
- Finalista Concurso IBA Edificio de Apartamentos, 11-12 Kottbusser Dam Kreuzberg*. Berlín, Alemania, 1980.
- Crédito Predial Montalegre*. Portugal, 1980.
- Proyecto de Concurso Grupo de Viviendas en Schlesisches Tor*. Berlín, Alemania, 1980.
- Grupo de viviendas Bonjour Tristesse y Centro recreativo Schlesisches Tor*. Berlín, Alemania, 1980-1984.
- Casa Avelino Duarte*. Ovar, Portugal, 1980-1984.
- Viviendas y Centro recreativo Schlesisches Tor*. Berlín, Alemania, 1980-1990.
- Casa J. M. Teixeira*, en Taipas. Guimarães, Portugal, 1980-1991.
- Proyecto Casa Fernando Machado*. Oporto, Portugal, 1981.
- Viviendas Económicas*. Vila Viçosa, Portugal, 1981.
- Viviendas Económicas*. Aviz, Portugal, 1981.
- Proyecto Hotel y Restaurante Monte Picoto*. Braga, Portugal, 1981.
- Oficina Bancaria Borges & Irmão (III)*. Vila do Conde, Portugal, 1982.
- Proyecto Centro de Transportes*. Guimarães, Portugal, 1982.
- Proyecto Casa Anibal Guimarães da Costa*. Trofa, Portugal, 1982.
- Proyecto Centro Cultural*. Sines, Portugal, 1982-1985.
- Viviendas y Zona comercial 2ª fase*. Guimarães, Portugal, 1982-1988.
- Tienda Nina*. Oporto, Portugal, 1983.
- Proyecto Ampliación del Instituto Francés*. Oporto, Portugal, 1983.
- Proyecto Monumento a las víctimas de la Gestapo*. Palacio Prinz Albrecht. Berlín, Alemania, 1983.
- Proyecto Concurso Kulturfurforum*. Berlín, Alemania, 1983.
- Estudio Urbanístico para la expansión de Macao*. Macao, China, 1983-1984.
- Plan urbanístico Viviend. Sociales en Schilderwijk-west*. La Haya, Holanda, 1983-1984.
- Plan urbanístico Viviend. Sociales de Punkt en De Komma, Schilderwijk-west*. La Haya, Holanda, 1983-1988.
- Proyecto Hotel en Malagueira*. Évora, Portugal, 1983-1989.
- Proyecto Casa Mário Baia*. Gondomar, Portugal, 1983-1993.
- Proyecto Rehabilitación Iglesia de Salemi*. Salemi, Sicilia, Italia, 1983-1997.
- Ampliación y rehabilitación de la Escuela de arquitectura de la universidad*. Oporto, Portugal, 1984.
- Proyecto Sistematización urbanística*. Caserta, Italia, 1984.
- Proyecto casa del Dr. Erhard Josef Pascher*. Sintra, Portugal, 1984.
- Rehabilitación de la casa de Quinta da Póvoa para la Facultad de Arquitectura*. Oporto, Portugal, 1984-1986.
- Viviendas y Comercios en Schilderswijk*. La Haya, Holanda, 1984-1988.
- Guardería João de Deus*. Penafiel, Portugal, 1984-1991.
- Casa para Luís Figueiredo*. Gondomar, Portugal, 1984-1994.
- Casa para David Vieira de Castro*. Vila Nova de Famalição, Portugal, 1984-1994.

- Proyecto de Renovación Urbana del área de Campo di Marte en la Giudecca*. Venecia, Italia, 1985
- Casa Figueiredo*. Oporto, Portugal, 1985
- Estudio parcelación de la finca Espertina*. Águeda, Portugal, 1985
- Pabellón Carlos Ramos, de la Facultad de Arquitectura*. Oporto, Portugal, 1985-1986
- Jardín Van der Vennepark, Schilderswijk-West*. La Haya, Holanda, 1985-1988
- Proyecto Parque Urbano*. Salemi, Italia, 1986
- Concurso Estudio urbanístico general: Ideas para la expo '92*. Sevilla, España, 1986
- Proyecto Instituto Hidrográfico en el Convento dos Trina*. Lisboa, Portugal, 1986
- Proyecto Ampliación Casino y Restaurante Winkler*. Salzburgo, Austria, 1986
- Estudio Urbanístico Zona urbana en Monteruscielo*. Nápoles, Italia, 1986-1987
- Estudio Urbanístico Barrio del Pendino*. Nápoles, Italia, 1986-1987
- Parvulario y Hogar para la tercera edad*. Kreuzberg, Berlín, Alemania, 1986-1988
- Dos viviendas en el Parque Van Der Venne*. La Haya, Holanda, 1986-1988
- Instituto de Educación Superior*. Setúbal, Portugal, 1986-1994
- Facultad de Arquitectura, Universidad de Oporto (nuevo edificio principal)*. Oporto, Portugal, 1986-1996
- Reforma da casa Miranda Santos (Ferreira da Costa)*. Matosinhos, Portugal, 1987-1996
- Casa de César Rodríguez*. Oporto, Portugal, 1987-1996
- Proyecto Grupo de Viviendas en Malagueira*. Évora, Portugal, 1988
- Estudios e intervenciones para la reconstrucc. de la Zona del Chiado*. Lisboa, Portugal, 1988
- Proyecto Reconstrucción Portal de Riquer*, en Alcoy. Valencia, España, 1988
- Proyecto Complejo Deportivo*. Vilanova de Arousa, España, 1988
- Proyecto para Área de la Piazza Matteotti*. Siena, Italia, 1988
- Proyecto Casa Guardiola*. Puerto de Santa María, Sevilla, España, 1988
- Tienda-Galería Carvalho Araújo*. Lisboa, Portugal, 1988-1989
- Torre – Depósito de Agua. Torre piezométrica de la Universidad*. Aveiro, Portugal, 1988-1989
- Proyecto Centro Cultural de La Defensa*. Madrid, España, 1988-1989
- Proyecto Casa Alcino Cardoso*. Moledo do Minho, Portugal, 1988-1991
- Centro Galego de Arte Contemporanea (CGAC)*. Santiago de Compostela, España, 1988-1993
- Biblioteca de la universidad de Aveiro*. Aveiro, Portugal, 1988-1995
- Proyecto Iglesia y centro parroquial São João Bosco*. Malagueira, Évora, Portugal, 1989
- Estudio urbanístico: Plan de Viabilidad para la Praça de Espanha*. Lisboa, Portugal, 1989
- Viviendas sociales en Concepción Arenal*. Cádiz, España, 1989.
- Proyecto Concurso: Biblioteca de Francia*. París, Francia, 1989.
- Grupo de Viviendas Sociales Doedjinstraat, Schilderswijk*. La Haya, Holanda, 1989-1993
- Casa Ana Costa y Manuel Silva, en Finca de Sto. Ovidio*. Lousada, Portugal, 1989-1995
- Edificio de Oficinas Ferreira de Castro*. Oliveira de Azeméis, Portugal, 1989-1995.
- Remodelación Restaurante Boa Nova*. Leça de Palmeira, Portugal, 1990.
- Obra Pública: Cité de la Jeunesse*. Boulevard Brune, París, Francia, 1990
- Viviendas y oficinas Ceramique Terrein*. Maastricht, Holanda, 1990
- Proyecto Casa Perreira Ganháo*. Tróia, Portugal, 1990
- Proyecto Rectorado y Biblioteca Nou Camp, Universidad de Derecho*. Valencia, España, 1990.
- Proyecto urbanístico para la Avda. José Malhoa*. Lisboa, Portugal, 1990-1992.
- Centro Meteorológico Villa Olímpica y sede de la delegación de MOPT*. Barcelona, España, 1990-1992
- Proyecto restaurante Santo Domingo de Bonaval*. Santiago de Compostela, España, 1990-1993
- Jardín Santo Domingo de Bonaval*. Santiago de Compostela, España, 1990-1994
- Iglesia y centro parroquial Santa María de Marco de Canavezes*. Marco de Canavezes, Portugal, 1990-1996.
- Complejo Boavista*. Oporto, Portugal, 1990-1998
- Proyecto: Edificio de oficinas*. Oporto, Portugal, 1991
- Proyecto: Remodelación Cine Condes*. Lisboa, Portugal, 1991
- Proyecto: Complejo para Terraços de Bragança*. Lisboa, Portugal, 1991.
- Calle Rua do Arco de S. Mamede*. Lisboa, Portugal, 1991.
- Instituto Multimedia C. de Formación de periodismo y de arte contemporánea*. Bouça, Oporto, Portugal, 1991
- Rua do Ouro 40-70*. Massarelos, Oporto, Portugal, 1991.
- Proyecto Rehabilitación: Grandes Armazéns do Chiado*. Lisboa, Portugal, 1991
- Complejo Euro Center*. Boavista, Oporto, Portugal, 1991-1993.
- Proyecto Sede de la compañía de Seguros Lusitânia*. Lisboa, Portugal, 1991-1993.
- Rehabilitación Edificio 8/9 Castro & Melo, en el Barrio de Chiado*. Lisboa, Portugal, 1991-1994
- Proyecto Remodelación: Restaurante Pai Ramiro*. Oporto, Portugal, 1991-1994
- Fábrica de muebles de oficina, Vitra International*. Weil am Rhein, Alemania, 1991-1994
- Estudio Sede de la Fundación M. Cargaleiro*. Lisboa, Portugal, 1991-1995

- Rehabilitación Edificio 5º Grandella, en el Barrio de Chiado. Lisboa, Portugal, 1991-1996
- Rehabilitación Edificio 7º Cámara Chaves, en el Barrio de Chiado. Lisboa, Portugal, 1991-1996
- Museo de Arte Contemporáneo, Fundação Serralves. Oporto, Portugal, 1991-1999
- Proyecto Grupo de Viviendas. Málaga, España, 1992
- Exposición: Visiones para Madrid. Madrid, España, 1992
- Estudio Escuela de Idiomas en Malagueira. Évora, Portugal, 1992.
- Restaurante y Sala de Té en Malagueira. Évora, Portugal, 1992
- Proyecto Museo de Arte Contemporáneo. Helsinki, Finlandia, 1992-1993.
- Sede de la Asoc. de Jóvenes Empresarios (ANJE). Oleiras, Portugal, 1992-1995.
- Parada de metro. Recorrido: Baixa/Chiado. Lisboa, Portugal, 1992-1998.
- Estudio: Dos Casas Teixeira da Cunha. Filgueiras, Portugal, 1993.
- Sala de exposición, laboratorio y viviendas Dimensione Fuoco. San Donà di Piave, Italia, 1993.
- Proyecto Museo J.Paul Getty Museum. Malibú, Santa Mónica, E.E.U.U., 1993.
- Proyecto Ateliers para artistas. Montreuil, Francia, 1993.
- Estudio Urbanístico para el Centro de la Ciudad. Montreuil, Francia, 1993.
- Proyecto Rehabilitación Edificio Ludovice, para Asociac. 25 de Abril. Lisboa, Portugal, 1993
- Plan Urbanístico para Saõ João. Costa da Caparica, Portugal, 1993.
- Proyecto Grupo de Viviendas. Setúbal, Portugal, 1993.
- Proyecto Edificio de viviendas y oficinas. Matosinhos, Portugal, 1993.
- Proyecto Restaurante de la Piscina de las Mareas. Leça da Palmeira, Portugal, 1993
- Facultad de Ccas. de la Información de la USC. Santiago de Compostela, España, 1993.
- Oficinas / Escritorio Álvaro Siza. Oporto, Portugal, 1993.
- Proyecto Edificio de oficinas y Restaurante en Puerta Real 1. Granada, España, 1993-1995
- Restauración Edificio Costa Braga / Casa de la Juventud y pabellones. Matosinhos, Portugal, 1993-1997.
- Show-room Revigrés. Águeda, Portugal, 1993-1997
- Edificio de Oficinas en Oporto. Oporto, Portugal, 1993-1997
- Proyecto Grupo de Viviendas en Malagueira. Évora, Portugal, 1994
- Proyecto Centro para educación ambiental de la Fund. Serralves. Oporto, Portugal, 1994
- Proyecto Museo Granell. Santiago de Compostela, España, 1994.
- Proyecto Aparcamiento de La Salle. Santiago de Compostela, España, 1994
- Rehabilitación de Bar de la Fundación de Casa Serralves. Oporto, Portugal, 1994.
- Viviendas Económicas y Populares para la Cooperativa Casa Joven. Guarda, Portugal, 1994
- Proyecto Fuente para Vitra International. Weil am Rhein, Alemania, 1994.
- Proyecto Complejo Deportivo para la Universidad '97. Palermo, Italia, 1994.
- Rehabilitación Antiguo Mercado 2 de Maio. Viseu, Portugal, 1994
- Proyecto Rehabilitación del Ascensor de Santa Justa. Lisboa, Portugal, 1994
- Rehabilitación de Edificio para La Asociación 25 de Abril. Lisboa, Portugal, 1994.
- Estudio Urbanístico para el Rossio de São Brás. Évora, Portugal, 1994-1995.
- Proyecto Sede del Centro Ismaelita y de la Fund. Aga Khan. Lisboa, Portugal, 1994-1995
- Restauración y Ampliación del Stedelijk Museum. Amsterdam, Holanda, 1995
- Edificio Administrac. Portuaria de los Puertos del Duero y Leixões. Matosinhos, Portugal, 1995
- Casa Van Middeltem-Dupont. Oudenburg, Bélgica, 1995.
- Estudio Urbanístico para la Lagoinha. Belo Horizonte, Brasil, 1995.
- Estudio Urbanístico y Restaurante Área Palacio Duques de Bragança/Campo S. Mamede. Guimarães, Portugal, 1995.
- Ayuntamiento de Caorle. Caorle, Italia, 1995.
- Proyecto Casa Pinto Sousa. Oeiras, Portugal, 1995.
- Casa Agostinho Vieira. Baião, Portugal, 1995.
- Grupo de Viviendas y Rehabilitac. de dos Casas en la Quinta da Palmeira. Évora, Portugal, 1995.
- Ampliación proyecto Hotel Ritz. Lisboa, Portugal, 1995.
- Proyecto Guardería y Esc. Primaria. Alcoy, Alicante, España, 1995.
- Proyecto Instituto de Biofísica en la Isla de Hombroich. Düsseldorf, Alemania, 1995-1996
- Tumba Familia Fehlbaum. Weil am Rhein, Alemania, 1995-1996.
- Pabellón de Portugal en la Expo '98. Lisboa, Portugal, 1995-1998
- Rectorado de la Universidad de Alicante. Alicante, España, 1995-1998.
- Escenografía para Ballet en la Fundación Gulbenkian. Lisboa, Portugal, 1996
- Proyecto Metro. Oporto, Portugal, 1996.
- Muelle de Embarque European Architects in Thessaloniki. Tesalónica, Grecia, 1996
- Clínica en Malagueira. Évora, Portugal, 1996.
- Revisión Plan Urbanístico Matosinhos Sur. Matosinhos, Portugal, 1996.

- Complejo de Viviendas, Oficinas y Comercios en la Rotunda do Raimundo. Évora, Portugal, 1996
- Composición al aire libre. Kolonihaven, Copenhague, Dinamarca, 1996.
- Centro cultural Manzana del Revellín. Ceuta, España, 1997.
- Cervecería en el Chiado. Lisboa, Portugal, 1997.
- Proyecto: Palacio de Deportes. Vigo, España, 1997.
- Proyecto: Centro Social en Malagueira. Évora, Portugal, 1997.
- Parque y Centro Cultural en Caxinas. Vila do Conde, Portugal, 1997
- Proyecto: Biblioteca Universidad en Évora. Évora, Portugal, 1997.
- Hotel en Almería. Almería, España, 1997.
- Ordenación Urbanística de la Plaza Dr. Machado de Mantos. Felgueira, Portugal, 1997.
- Rectorado y Auditorio del Campus Universitario. Valencia, España, 1997.
- Fábrica y Show Room Renova. Torres Novas, Portugal, 1997.
- Ayuntamiento del Distrito Sur. Rosario, Santa Fé, Argentina, 1997.
- Edificio Leonel, en el Chiado. Lisboa, Portugal, 1998.
- Rehabilitación de la Villa Colonnese y Siete Casas. Vicenza, Italia, 1998.
- Iglesia de Santa María del Rosario alla Magliana. Roma, Italia, 1998.
- Complejo de Viviendas y Comercios. Oporto, Portugal, 1998
- Complejo de Oficinas, Comercios y Viviendas. Zaida, Granada, España, 1998
- Sede Banco Nacional de Cabo Verde Praia. Islas de Cabo Verde, 1998.
- Proyecto Centro Cult. y Auditorio para la Fundación Iberê Camargo. Porto Alegre, Brasil, 1998.
- Rehabilitación Casa Solar Magalhães para Fund. Rei Afonso Henriques. Amarante, Portugal, 1999.
- Proyecto de Requalificação de la Avda. Afonso Henriques. Oporto, Portugal, 2000.
- Biblioteca para la Facultad de Derecho de la Univ. de Salamanca. Salamanca, España, 2000.
- Rehabilitación Casa da Fundação de Serralves. Oporto, Portugal, 2000
- Porto 2001: Requalificação da Avenida D.Afonso Henriques (Av. da Ponte) Oporto, Portugal, 2000
- Porto 2001: Intervenção urbana na Praça da Liberdade. Oporto, Portugal, 2000
- Porto 2001: Fonte do Cativo. Oporto, Portugal, 2000
- Pavilhao Multiusos. Gondomar, Portugal. 2000
- Requalificação Urbana do Parque Atlântico. Vila de Conde, Portugal, 2000
- Fortaleza de Peniche (Pousada). 2000
- Marginal de Vila de Conde. Portugal, 2000
- Fundação Manuel Cargaleiro II, Seixal (Galeria para a Colecção do Cargaleiro na Quinta da Fidalga – Museu Oficina). 2000
- Parque Línea de la Séquia de Manresa. Barcelona, España, 2000
- Biblioteca da Câmara Municipal de Viana do Castelo. Viana do Castelo, Portugal, 2000
- Edificios Centrales del Campus de Tarongers. Universidad de Valencia. Valencia, España, 2001
- Plano para a Ilha de Príncipe – São Tomé e Príncipe. Portugal, 2001
- Reconstrução do Pavilhao de Portugal – Expo 2000 Hannover em Coimbra (com Souto de Mora). Coimbra, Portugal, 2001-2003
- Ouriversaria David Rosas. Lisboa, Portugal, 2001-2003
- Monumento 25 anos do Poder Local em Coimbra. Coimbra, Portugal, 2001-2002
- Parque de Campismo Mont-Roig del Camp. Tarragona, España, 2001
- Casa unifamiliar em Palma de Maiorca. Palma de Mallorca, España, 2001
- Edificio Sede do Instituto Internacional de Lengua Portuguesa. Praia, Cabo Verde, 2001-2003...
- Quinta do Portal. 2001
- Art Center Collage of Design (Ampliação). Pasadena Portugal, 2001
- Centro de Alto Rendimiento de Panticosa. Huesca, España, 2001
- Rehabilitação e Adaptação da Casa da Duquesa de Sueca. Madrid, España, 2001
- Fundação Júlio Pomar (C.M. Lisboa). Lisboa, Portugal, 2001
- Estádio Municipal da Maia. Maia, Portugal, 2002
- Plano Especial Recoletos-Prado. (Concurso). Madrid-España, 2002
- Plano pormenor da área ocupada pela fábrica Gist-Brocades (com Arq. Souto Moura). Matosinhos, Portugal, 2002
- Habitação Unifamiliar Carlos Alemão. Sintra, Portugal, 2002
- Recuperação da Casa do Tulha. Mosteiro de São João de Tarouca, Portugal, 2002
- Faculdade de Ciências da Educação do Campo Universitário de Cappont da Universidade de Lérida. Lérida, España, 2002
- Casa Pátio (Carrera del Genil, 6). Granada, España, 2002
- Casa Armanda Passos. Oporto, Portugal, 2002
- Plano do Pólo III da Universidade do Porto e Nova Ponte sobre o rio Douro (com Engº Adão da Fonseca).

- España, 2002
- Banco “Caja Rural” (*Edificio Zaida*). Granada, España, 2002
 - Centro de Incubação de Empresas (*ISQ*). Oeiras, Portugal, 2002
 - Junta de Freguesia da Malagueira. Évora, Portugal, 2002
 - Quartel dos Bombeiros de Santo Tirso. Santo Tirso, España 2002
 - Edificio New Orleans. Roterdão, Holanda, 2002
 - Adega. Almería, España, 2002
 - Parque de Pedras Salgadas. Pedras Salgadas, Portugal, 2002
 - Parque de Vidago. 2002
 - Moinho de Papel. Leiria, Portugal, 2003
 - CentroParoquial e Residência da Parroquia de S. Miguel de Ceide, Portugal, 2003
 - “Master Plan” da Urbanização Alcântara-Río. Lisboa, Portugal, 2003
 - Elaboração do Projecto de Arquitectura do Loteamento da “Quinta do Bom Sucesso”. Vau, Óbidos, Portugal, 2004

3. ILUSTRACIONES POR CAPÍTULOS

3.1 Capítulo 4: El Banco Pinto e Sottomaior en Oliveira de Azemeis

Nº Ilustración	Clave	Fuente
4.0	Casas en Matosinhos	FP
4.1	Piscina en Leça de Palmeira	"A+U", Junio 1989
4.2	Banco en Vila do Conde. Fachada	"AA", 211
4.3	Vila do Conde. Plantas	"AA", 211
4.4 (A,B,C,D,E)	Casa Alves Costa	"A+U", Junio 1989
4.5	Casa Alcino Cardoso	"AA", 211/FP (Foto)
4.6	Casa Alcino Cardoso	FP
4.7	Monumento a Antonio Nobre	FP
4.8	Casa J. Gesta	"A+U", Junio 1989
4.9 A	Casa M.Magalhaes	"Álvaro Siza 1954-76" (Planta)/FP (Foto)
4.9 B	Casa Beires	"A+U", Junio 1989
4.10	Croquis. Detalle y perspectiva	Exposición MOPU (G. Pompidou)
4.11	Emplazamiento 1	Região de Turismo de Rota da Luz
4.12	Emplazamiento 2	Roteiro Turístico-Terra de Santa Maria
4.13	Emplazamiento 3 (1:20 000)	C.M.de Oliveira de Azemeis
4.14	Emplazamiento 4 (1:10 000)	C.M.de Oliveira de Azemeis
4.15	Planeamiento (1: 5000)	C.M.de Oliveira de Azemeis
4.16	Estructura urbana. Detalle	Plano Geral de Urbanização da Vila, 1983
4.17	Parcelario general (1:2000)	C.M.de Oliveira de Azemeis
4.18	Parcelario (1:1000)	C.M.de Oliveira de Azemeis
4.19	Hoja de "Tulípero de Virginia"	FP
4.20	Trazado (1:500)	FP
4.21	Plantas y Alzados	"A+U", Junio 1989
4.22	Plantas y Secciones	"A+U", Junio 1989
f1 a f15	Trazados	FP
4.23	Maqueta porexpán	"Architecture D'aujourd'hui", Nº185, 1976
4.24	Maqueta acabados	"A+U", Junio 1989
4.25	Maqueta y Planos	"A+U", Junio 1989/ FP (Trazados)
4.26 (A,B)	Lucernario	"A+U", Junio 1989
4.27	Detalle constructivo	"Álvaro Siza 1954-76". Ed.Blau
4.28	Croquis a mano alzada	Exposición MOPU (G. Pompidou)
4.29	Croquis a mano alzada, detalle	Exposición MOPU (G. Pompidou)
4.30	Perspectiva	Exposición MOPU (G. Pompidou)

FP: elaboración propia

CM de Oliveira de Azemeis: Camara Municipal de Oliveira de Azemeis; arquitecta, Maria Emilia Costa

3.2 Capítulo 5: El Centro Galego de Arte Contemporánea en Santiago de Compostela

Nº Ilustración	Clave	Fuente
5.1	Parque de Bonaval	"Ruptura2", SdeC, 22/5/1994
5.2	Siza. Primer día	FP 3/3/1988
5.3	Panorámica desde torre NO	FP 3/3/1988
5.4	1910 Parcelario	Ayto.Santiago. Original 1:500
5.5(A,B)	Croquis 1 y detalle	Estudio Álvaro Siza
5,6 (A,B)	Porta do Camiño	FP
5.7	F.Ferreiro, 1750	CIAI. Cartografía Básica. M.Sobrino/ P.de Llano
5.8	López Freire, 1796	CIAI. Cartografía Básica. M.Sobrino/ P.de Llano
5.9	E. Meyer, 1886	CIAI. Cartografía Básica. M.Sobrino/ P.de Llano
5.10	P. Costa, 1908	CIAI. Cartografía Básica. M.Sobrino/ P.de Llano
5.11 (A,B)	Estado inicial	FP
5.12 (A,B)	Plano PEPRI	PEPRI de SdeC. Diciembre 1991
5.13 (A,B)	Cotas terreno	CGAC. Xunta de Galicia, 1993
5.14	Estado inicial	Oficina de Planeamiento (PEPRI)
5.14 (A,B,C,D,E)	Esquemas. Trazados	CGAC. Xunta de Galicia, 1993
5.15 (A,B)	Croquis 1 y 2	CGAC. Xunta de Galicia, 1993
5.16	Plano con nombres	CGAC. Xunta de Galicia, 1993
5.17	Croquis 2 ampliado	CGAC. Xunta de Galicia, 1993
5.18	Programa	"Architecture D'aujourd'hui", Nº278, 1991
5.19	Planta acceso	CGAC. Xunta de Galicia, 1993
5.20	Atrio	CGAC. Xunta de Galicia, 1993
5.21	Vestíbulo	CGAC. Xunta de Galicia, 1993
5.22 A	Alzados	CGAC. Xunta de Galicia, 1993
5.22 B	Fotos ventanal	"El Croquis", Nº 68-69, 1997
5.23 A	Ángulo de Salón de Actos	CGAC. Xunta de Galicia, 1993(Planta)/ FP(Foto)
5.23 B	Ángulo de Salón de Actos	"El Croquis", Nº 68-69, 1997
5.24	Primera Planta	CGAC. Xunta de Galicia, 1993
5.25	Cubierta	CGAC. Xunta de Galicia, 1993
5.26	Croquis 1	FP 24/7/1988
5.27	Croquis 2	FP 24/7/1988
5.28 (A,B)	Maqueta 1	FP 24/7/1988
5.29	Maqueta 2	FP 24/7/1988
5.30	Maqueta 3	FP 24/7/1988
5.31	Maqueta 4	FP 24/7/1988
5.32	Maqueta 5	"Obradoiro" Nº15. SdeC, 1989
5.33	Maqueta 6	"Obradoiro" Nº15. SdeC, 1989
Epíg. 5.3.2.3.1 a 5.3.2.3.4	Croquis a mano alzada	CGAC. Xunta de Galicia, 1993
5.34	Croquis a mano alzada	"Arquitectos" Nº 108. Madrid, 1989
5.35	Cartel Exposición CGAC	Exposición:Álvaro Siza: obras y proyectos, 1995
5.36	Trazado 1	FP sobre plano CGAC. Xunta de Galicia, 1993
5.37	Estado inicial	Oficina de Planeamiento (PEPRI)
5.37 A	Trazado 2	FP sobre plano CGAC. Xunta de Galicia, 1993
5.38	Trazado 3	FP sobre plano CGAC. Xunta de Galicia, 1993
5.39	Estado inicial	Oficina de Planeamiento (PEPRI)

FP: elaboración propia y estudio de Álvaro Siza

CIAI: Congreso Internacional de Arquitectura Institucional. Santiago de Compostela, 1990

CGAC. Xunta de Galicia: "Centro de Arte Contemporánea de Galicia. Álvaro Siza, Arquitecto" Xunta de Galicia, 1993

4. RESUMEN DE LA TESIS (TRADUCCIONES)

4.1. GALLEGO

4.2. FRANCES

4.3. INGLES

4. RESUMEN DE LA TESIS (TRADUCCIONES)

4.1. GALLEGO

(Traducción: F.P., Ana Perez, supervisado por el servicio de Normalización Lingüística de la Universidad de A Coruña)

1. RESUMO DA TESE

SABER

Saber sobre o proceso de proxecto a través de dous traballos de Álvaro Siza. Esta é a razón destas páxinas. Nestes procesos o debuxo ten sempre un importante papel e este arquitecto desenvolve neles unha -exuberante, elocuente e diversa- serie de trazos tanto de construción xeométrica como a man alzada que levan a formas edificables. Moitos deles foron publicados e o seu estudo permítenos chegar a un coñecemento bastante preciso dunha maneira de proxectar. Dúas obras se analizan neste achegamento, o banco Pinto & Sottomaioir de Oliveira de Azemeis e o Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela.

SIZA

No complexo panorama da arquitectura dos derradeiros vinte anos, a obra de Siza ocupa unha posición peculiar e clave entre as arquitecturas que intentan superar os postulados do Movemento Moderno desde una aceptación crítica e, por isto, tamén histórica. Siza conforma a súa temperá visión global do mundo a través das prácticas de debuxante e escultor, que é a súa primeira vocación antes de iniciar a aprendizaxe da arquitectura. Despois, durante os anos sesenta, permanece na rexión do Miño centrado en pequenos traballos de construción colaborando cos bos artesáns locais. Como referencias cultas dispón dos estudos sobre a arquitectura vernácula portuguesa, as ensinanzas de Fernando Távora, Fernando Ramos e outros arquitectos locais. Outras máis alleas coma as de Alvar

Aalto ou Wright. Permanece informado, pero distante, doutros acontecementos e debates como os suscitados eses anos pola obra e os escritos de Rossi, Venturi, Stirling, etc.

Agora, nestes anos de urbanización xeneralizada, de proliferación de periferias interminables, de globalización informativa, Siza segue encontrando as súas respostas arquitectónicas suxerentes nun terreo intermedio entre a exhibición de técnicas, materiais e xeometrías novas dos deconstrutivistas e tecnólogos radicais e as medidas e sobrias pezas da arquitectura neorracionalista próxima ás prácticas escultóricas dos *minimal*. Hai múltiples propostas movéndose entre estes dous polos e que se corresponden coas actitudes, peculiaridades e culturas persoais de cada arquitecto. Unha das máis complexas e suxerentes é a de Siza.

Ao mirar –ou ao ler, se as ideas sempre levan ás palabras- na arquitectura de Siza, a contención formal e a austeridade na presentación dos materiais e acabados obrigan a ter sempre como referencia a totalidade do edificio expresada polos seus volumes principais, que serán deliberadamente limpos e claros. E é a través deles e da súa maneira de instalarse no urbano, de asentarse o edificio, con que o arquitecto chega a expresar as cuestións máis xerais e universais. Siza consegue subtraer a súa arquitectura aos caprichos expresivos do autor, todo parece vir dunha historia, dunha memoria gardada no lugar. E cando esta lectura dos contornos se faga máis difícil (o que é cada vez máis frecuente) xurdirá unha complexa e probada reserva de figuras na fecunda memoria do arquitecto que se achegarán para dar una saída formal ao edificio.

Siza encontrou, e vai fabricando proxecto a proxecto, unha iconografía insólita -como os imaxineiros do barro de Barcelos- a través da que chegou nos seus últimos proxectos e cando a resposta racional e medida dos seus pequenos proxectos iniciais (Oliveira de Azemeis) xa non é posible, a adoptar unhas figuras eficaces e claras que se introducen no proxecto a través do prolongado traballo de elaboración debuxada no estudo, Siza o inscribirá nalgunha xeometría e o fará construíble, non necesitou para facer isto da exhibición ostentosa de tecnoloxías sofisticadas nin o recurso á expresividade de formas insólitas e non arquitectónicas, non é tampouco o laconismo das arquitecturas conceptuais a que ás veces se acerca. E é tamén un pouco de todo isto dentro duns parámetros nos que a disciplina arquitectónica (os recursos, os materiais e as limitacións) está sempre presente proporcionando un equilibrio á obra.

O DEBUXO

Siza utiliza o debuxo de dúas maneiras: por un lado os esbozos das súas follas soltas e cadernos, os máis coñecidos, feitos a man e nos que esboza lugares, formas de edificios, perspectivas intencionadas e ideas arquitectónicas en xeral, con frecuencia mesturados con outros temas persoais e cotiáns: viaxes, amigos, sitios pintorescos, etc. Pero tamén están, aínda que menos celebrados e publicados, os trazados xeométricos a lapis con que o arquitecto inicia os seus proxectos, antes ou simultaneamente cos primeiros esbozos. O rigor e precisión que hai na base dos proxectos de Álvaro Siza obríganos a situar estes últimos debuxos de maneira central e antes que ningún outro documento como material básico do proceso de proxecto.

No proxecto de Oliveira de Azemeis está presente desde o inicio unha xeometría euclidiana ortodoxa, unha construción lineal meticulosa e intensa para un edificio de reducido tamaño. Case non hai esbozos a man alzada deste proxecto.

En Bonaval o comezo do proxecto é un trazado básico que se apoia no contorno. Mais despois, rupturas, superposicións, desprazamentos, encontros non resoltos totalmente na xeometría (ou quizais noutra xeometría) van tratando de situar os grandes prismas maclados que foron suxeridos inicialmente polo programa e as formas do lugar. Neste proxecto o uso dos esbozos a man alzada (e as pequenas maquetas de cartón) é xeneralizado, son estes debuxos os que van guiando a evolución do proxecto sobre o precario soporte xeométrico inicial. Vanse facendo comprobacións, estudando alternativas, ensaiando iconos, probando formas, etc.

O BANCO DE OLIVEIRA DE AZEMEIS

É unha obra pequena pero precisa, exemplar, toda ela invadida ata o último detalle polas decisións do autor como nunha escultura. Un exhaustivo e refinado control xeométrico permite deixar referenciadas nas súas formas todos os acontecementos arquitectónicos e urbanísticos do seu contorno; faino de maneira sutil, case imperceptible, sen asumir ningún protagonismo no lugar. Nas súas formas hai pequenos e matizados xestos de atención a cada unha das construcións que o rodean: o banco é o modelado que resulta ao concibir xenerosamente a paisaxe do centro urbano dunha pequena vila portuguesa; una peza que ilumina o contorno coa mesma forza que ordena os seus propios espazos. Perspectivas,

desniveis, vexetación singular, edificios de vivendas, históricos o representativos, todos parecen adquirir o seu lugar, o seu papel, despois do meticuloso pautado espacial que orquestra de maneira invisible Álvaro Siza. Poucas veces tanto poder de dar forma á cidade se manifestou máis sutilmente e desde unha iniciativa secundaria e privada. A traza de base do proxecto é unha construción xeométrica rigorosa en que as liñas do debuxo e os puntos de apoio da agulla do compás, que proceden ás veces do contorno e outras de intencións do programa, precísanse despois sobre o gastado papel coa aplicación de todos os recursos do debuxo de liña: mediatrices, bisectrices, ortogonais, simetrías angulares, etc. A construción xeométrica enlázase andar a andar ata o último recanto ou derradeiro momento (o trazado do lucernario que remata o edificio actúa como inadvertido emblema de todo o anterior); a posibilidade de describir, esta construción, como un percorrido lineal pon en evidencia unha dimensión temporal, semellante á que - neste caso polo menos- pensamos, (e desta maneira se propón neste traballo) ten o proceso de elaboración deste proxecto. É unha acción física secuenciada, de xestos encadeados, que se contrapón á simultaneidade coa que se presenta sempre o edificio rematado. Tamén nos descobre, por estar implícito neste proceso, a lectura dunha arquitectura a través do percorrido pola mesma, xa sexa de dentro para fóra (a través de conceptos implícitos do programa) ou de abaixo para arriba como itinerario real, de tránsito de persoas, por un espazo público.

O NOVO MUSEO DE BONAVAL

Despois da apertura dunha rúa e o desmantelamento das hortas situadas ao Oeste do convento, un gran volume -co novo museo- vaise instalar no traumático baleiro que quedou xunto ao vello cenobio deseñado por Domingo de Andrade en Bonaval no século XVII. Siza resólveo maclando dous enormes prismas cuxos testeiros -arquitectonicamente entretecidos nunha operación entre cubista, neoplástica e fractal- entran en medida contraposición coa característica dupla entrada en ángulo do arquitecto barroco para o convento. Aquí é unha paisaxe do bordo do casco histórico o que resultará equilibradamente concluído despois desta operación. A xeometría de base iníciase con liñas que proceden das referencias do contorno (dos edificios a considerar e das perspectivas a establecer), mais pronto a continuidade da construción xeométrica se interrompe para que na elaboración caiban os escalonamentos, rupturas e discontinuidades necesarias para adaptalo ás incidencias do soporte físico e urbano, e así chegar á forma final. Aquí a descrición lineal é imposible. As decisións en múltiples direccións e as voltas

atrás superpóñense no proceso. Neste edificio a fragmentación xeométrica toma abertamente a iniciativa arquitectónica aínda que na resolución final se imponían os criterios de coherencia perceptiva e o arquitecto consiga organizalo como unha peza formalmente unitaria. Para isto conta coa sabia elección e disposición dos materiais e cos ricos recursos compositivos que Siza desprega. O percorrido polo interior do edificio non é posible de maneira lineal; crebas intencionadas semellan rachar todo intento de efectuar esta lectura. Logo é a continuidade do conxunto das salas de exposición a que resulta cortada (estimulando a percepción da obra exposta); o mecanismo funcional do museo que se suxire sorpréndenos ao deslizarmonos nunha interminable banda de Moebius que os espazos de Siza posibilitan na combinación de percorridos a nivel e en escaleiras; non é posible a lectura arquitectónica elemental que a claridade dos volumes exteriores fai supoñer.

CONCLUSIÓN

A descrición lineal dun proceso de proxecto para explicar a totalidade, non só non é posible senón que tampouco é desexable polo que ten de simplificación dos complexos mecanismos mentais da creación. Non é esta descrición o que procuramos neste traballo a pesar da suxerente proposta que se desvela analizando a elaboración de Siza no proxecto da pequena obra de Oliveira de Azemeis, mais si serviu de impulso inicial. A linealidade non é a característica máis importante e si a súa condición de proceso facilmente lexible. Mais a precisión despregada por Siza nalgúns dos proxectos estudados (Oliveira de Azemeis) pode suxerir, erroneamente, que esta é unha forma de describir un razoamento proxectual. A aparencia lineal dalgúns destes procesos leva a confiar en que mediante a descrición dun proceso lóxico se poñan de manifesto as características dun pensamento que conduce a concibir edificios; que se desvelen elementos e ingredientes deste pensamento e, chegando máis lonxe, indicios de como se producen saltos e formas de encadeamento no seu interior. Nesta mirada meticolosa sobre o proxecto maniféstanse tamén outros temas mesmo de maneira práctica como, por exemplo, o uso operativo do contorno, ou como facer levar ás elaboracións xeométricas argumentacións construtivas e perceptivas. No panorama da arquitectura deste momento, Siza, ofrécenos respostas positivas e aleccionadoras acerca de como o contorno pode ser unha inspiración mais nunca unha carga o unha barreira insuperable. As paisaxes, os lugares, tamén se modelan e se inventan. Nada é permanente –e non hai nada intocable, tampouco o “patrimonio

histórico”- na metrópole de hoxe, mais a súa construción se está a facer coa indiferenza dos proxectos rutineiros e conservadores da arquitectura da venda inmediata ou coa espectacular exuberancia plástica que aconsellan e exhiben os publicistas para situar as súas mensaxes na cidade. Entre a indiferenza e o “anuncio” os teóricos non dubidan en optar por este como o auténtico sinal dos tempos, mais é aquela –a indiferenza- a forma profunda e frecuente dos lugares para vivir que se fan hoxe e só a esperanza recente de que o caos poida converterse en material de traballo da arquitectura a través das poderosas máquinas de manexar informacións e datos de que dispoñemos abre una esperanza cara a unha cidade –hoxe imposible- construída con sentido. Mais “a cidade” sempre foi imposible –as teorizacións sobre ela sempre a convertían na sede da utopía- por isto, de momento, para dar algún sentido a este lugar necesario da vida en común, debemos seguir confiando nas -pequenas, precisas e elocuentes- pezas que ás veces se intercalan nos tecidos urbanos e cuxa elaboración é o resultado dos riscos e responsabilidades individualmente asumidos por uns poucos arquitectos.

4. RESUMEN DE LA TESIS (TRADUCCIONES)

4.2. FRANCES

(Traduccion: F.P., Danielle Steffen)

DESSIN ET PROJET

LE DESSIN DANS LE PROCESSUS DE PROJETER A TRAVERS L'ÉTUDE DE DEUX OUVRAGES D'ALVARO SIZA : LA BANQUE D'OLIVEIRA D'AZEMEIS ET LE MUSÉE DE BONAVAL..

AUTEUR: Felipe Peña Pereda

DIRECTEUR DE THÈSE : Juan Navarro Baldeweg

DÉPARTEMENT DE PROJETS ARCHITECTONIQUES ET D'URBANISME
ECOLE TECHNIQUE SUPÉRIEURE D'ARCHITECTURE DE LA COROGNE
UNIVERSITÉ DE LA COROGNE – Espagne
DEPARTAMENTO DE PROXECTOS ARQUITECTONICOS Y URBANISMO
ESCOLA TECNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA DA CORUÑA
UNIVERSIDADE DA CORUÑA

1. RÉSUMÉ DE LA THÈSE

SAVOIR

Savoir sur le processus de projet à travers les ouvrages d'Álvaro Siza, voilà la raison de ces pages. Dans ces processus, le dessin joue toujours un rôle important et cet architecte y déploie une série de tracés –exubérante, éloquente et diverse- aussi bien de construction géométrique qu'à main levée menant à des formes constructibles. Bon nombre de ces dessins ont été publiés et à travers leur étude nous pouvons parvenir à la connaissance bien précise d'une manière de projeter. Cette approche cerne l'analyse de deux ouvrages, la banque Pinto & Sottomaior de Oliveira de Azemeis et le Centro Galego de Arte Contemporánea de Saint Jacques de Compostelle.

SIZA

Dans le panorama complexe de l'architecture de ces vingt dernières années, l'œuvre de Siza occupe une position particulière et clé entre les architectures qui essaient d'aller au-delà des postulats du Mouvement Moderne à partir de son acceptation critique, et donc, aussi historique. Siza conforme une vision globale précoce –de la dimension spatiale- du monde à travers les pratiques du dessinateur et du sculpteur, sa vocation première, avant d'initier l'apprentissage de l'architecture. Ensuite, au cours des années soixante, dans la région du Miño, il se consacre à de petits travaux de construction en collaboration avec de bons artisans locaux. Ses références dans ce sens sont les études sur l'architecture vernaculaire portugaise, les enseignements de Fernando Tavora, Fernando Ramos et d'autres architectes qui lui sont proches, mais aussi d'autres plus lointains tels que Alvar Aalto ou Wright. D'autres événements et débats, comme ceux suscités par l'œuvre et les écrits de Rossi, Venturi, Stirling, etc. parviennent à ses oreilles, mais il en reste distant.

Cependant, malgré ces années d'urbanisation généralisée, de prolifération de périphéries interminables, de globalisation informative, Siza ne cesse de trouver des réponses architectoniques adéquates et stimulantes pour les espaces, se situant dans un domaine intermédiaire entre l'exhibition des techniques, des matériels et des géométries nouvelles des déconstructivistes et des technologues radicaux et les pièces sobres de l'architecture néorationaliste proches des pratiques sculptoriques des « minimalists ». Il existe de multiples propositions se déplaçant entre ces deux pôles et qui correspondent aux attitudes, particularités et cultures personnelles de chaque architecte. L'une des plus complexes et suggestives est celle de Siza.

En regardant –en lisant, les idées nous menant toujours à la parole- l'architecture Siza, la contention formelle et l'austérité dans la présentation des matériels et des finitions nous obligent à prendre toujours comme référence la totalité du bâtiment exprimée à travers ses principaux volumes, lesquels sont délibérément propres et clairs. Et c'est à leurs travers et à travers leur mode d'installation dans l'urbain et de pose du bâtiment, que l'architecte arrive à exprimer les questions les plus générales et universelles. Siza parvient à soustraire son architecture des caprices expressifs d'auteur, tout semble venir d'une histoire, d'une mémoire gardée dans un lieu. Et quand cette lecture des environnements devient plus

difficile (chose de plus en plus fréquente), surgit alors une réserve, complexe et prouvée, de figures dans la mémoire féconde de l'architecte, l'aidant à atteindre l'issue formelle de son bâtiment.

Siza a trouvé et fabriqué, projet à projet, une iconographie insolite –comme les imagiers en céramique de Barcelos- qui lui a permis dans ses derniers projets –et quand la réponse rationnelle et mesurée de ses petits projets initiaux (Oliveira de Azemeis) n'était alors plus possible- d'adopter des figures efficaces et claires s'introduisant dans le projet à travers un travail prolongé d'élaboration dessinée dans son étude. Siza l'a inscrit dans certaine géométrie, la rendant constructible, sans besoin pour autant de l'exhibition pompeuse des technologies sophistiquées ni du recours à l'expressivité de formes insolites et non architectoniques, ce n'est pas non plus le laconisme des architectures conceptuelles dont il se rapproche parfois. Mais c'est, en quelque sorte, un peu de tout, restant dans des paramètres où la discipline architectonique (l'histoire, le savoir, les recours, les matériels et les limitations) est toujours présente apportant l'équilibre à l'ouvrage.

LE DESSIN

Siza utilise le dessin de deux manières: d'une part, les croquis de ses feuilles et de ses cahiers, les plus connus, faits à main levée, ébauchant les lieux, les formes des édifices, les perspectives intentionnées et les idées architectoniques en général ; il les mélange souvent à d'autres sujets personnels et quotidiens: les voyages, les amis, les sites pittoresques, etc. Et d'autre part, bien que moins renommés et publiés, les tracés géométriques au crayon que l'architecte utilise pour initier ses projets, avant ou simultanément avec les premiers croquis. La rigueur et la précision que nous retrouvons dans la base des projets d'Alvaro Siza nous oblige à situer ces derniers dessins d'une manière centrale, précédant tout autre type de document, comme matériel basique du processus de projet.

Nous retrouvons dans le projet d'Oliveira d'Azemeis, dès le début, une géométrie euclidienne orthodoxe, une construction linéaire méticuleuse et intense pour un bâtiment à dimension réduite. Il n'existe pratiquement aucun croquis à main élevée de ce projet.

Le projet de Bonaval démarre sur un tracé basique qui s'appuie sur l'environnement. Mais, de suite après, les ruptures, les chevauchements, les déplacements, les points de rencontre pas tout à fait résolus géométriquement (ou peut être dans une autre géométrie) vont essayer de situer les grands prismes enchevêtrés, initialement suggérés par le programme

et les formes du lieu. Dans ce projet, l'utilisation des croquis à main levée (et les petites maquettes en carton) est généralisée, ce sont ces dessins qui vont guider l'évolution du projet sur le support géométrique initial précaire. On déploie sur le papier de vérifications, d'études d'alternatives, d'essais d'icônes, de test de formes, etc.

LA BANQUE D'OLIVEIRA D'AZEMEIS

Ce n'est qu'une petite œuvre, mais cela ne l'empêche pas d'être précis, exemplaire, entièrement envahi jusqu'au dernier détail par les décisions de l'auteur comme dans une sculpture. Un contrôle géométrique, exhaustif et raffiné, permet le reflet, à travers ses formes, de tous les événements (traits) architectoniques et urbanistiques de son environnement, mais ceci d'une manière subtile, presque imperceptible, sans qu'aucun protagonisme ne soit assumé sur le site. Ses formes renferment de petits gestes nuancés révélant un regard pour chacune des constructions l'entourant: la banque est le modelage surgissant de la conception généreuse du paysage du centre urbain d'une petite ville portugaise; une pièce qui illumine l'environnement avec la même force d'aménagement de ses propres espaces. Les perspectives, les dénivelllements, la végétation singulière, les bâtiments d'habitation, les bâtiments historiques ou représentatifs semblent tous acquérir leur site, leur rôle, derrière ce geste spatial méticuleux orchestré, d'une manière invisible, mais perceptible, par Álvaro Siza. Cette force de façonner la ville est rarement manifestée d'une manière plus subtile et à partir d'une initiative secondaire et privée. La trace de base du projet est une construction géométrique rigoureuse dans laquelle les lignes du dessin et les points d'appui de la pointe du compas, provenant parfois l'environnement et d'autres les intentions du programme, sont précis sur le papier usé en y appliquant toutes les ressources du dessin de ligne: médiatrices, bissectrices, orthogonales, symétries angulaires, etc. La construction géométrique s'entrelace étage par étage jusqu'au dernier recoin ou dernier moment (le tracé du lucernaire qui achève le bâtiment agit comme un emblème inaperçu de tout ce qui précède); la possibilité de décrire cette construction, tel un parcours linéaire mettant en évidence une dimension temporaire, semblable à celle à laquelle –dans ce cas tout du moins- nous pensons (et voilà le propos de ce travail) renferme le processus d'élaboration de ce projet. C'est une action physique, présentant une séquence de gestes enchaînés, s'opposant ainsi à la simultanéité toujours présente dans le bâtiment terminé. Elle nous découvre aussi, du fait d'être implicite dans ce processus, la lecture d'une architecture à travers son parcours, qu'il soit de l'intérieur vers l'extérieur (à

travers les concepts implicites du programme) ou de bas en haut comme itinéraire réel, de transit de personnes, à travers un espace public, de l'extérieur vers l'intérieur pour faire partie d'un paysage urbain.

LE NOUVEAU MUSÉE DE BONAVAL

Après l'ouverture d'une rue et le démantèlement des jardins potagers situés à l'ouest du couvent, un grand volume –avec un nouveau musée- va s'installer dans le vide traumatique laissé juste à côté du monastère conçu par Domingo de Andrade à Boneval au XVII^e siècle. Siza résout ce vide entrelaçant deux prismes énormes -dont les pans de mur enchevêtrés d'une manière architectonique dans une opération cubiste, néoplastique et fractale- rentrent en opposition mesurée avec la caractéristique double entrée en angle de l'architecte baroque pour ce couvent. Voilà donc un paysage en bordure du centre historique conclu avec équilibre après cette opération. La géométrie de base démarre avec des lignes dont les références sont l'environnement (des bâtiments à considérer et des perspectives à établir), mais très vite la continuité de la construction géométrique est interrompue pour que puissent y apparaître les échelonnements, les ruptures et les discontinuités nécessaires à son adaptation aux incidences du support physique et urbain et pour arriver ainsi à la forme finale. Là, la description linéaire est impossible. Les décisions en directions multiples et les retours en arrière se chevauchent dans le processus. Dans ce bâtiment, la fragmentation géométrique prend ouvertement l'initiative architectonique bien que dans la résolution finale s'imposent les critères de cohérence perceptive et que l'architecte réussisse à l'organiser comme une pièce formellement unitaire. Dans ce sens intervient le choix savant et la disposition des matériels et les riches recours de composition déployés par Siza. Le parcours à l'intérieur du bâtiment est alors impossible d'une manière linéaire, les ruptures intentionnées semblent rompre tout essai de réaliser cette lecture. Mais, c'est la continuité de l'ensemble des salles d'exposition qui semble coupée (stimulant la perception de l'ouvrage exposé) ; le mécanisme fonctionnel de musée qui y est suggéré, nous surprend quand nous nous déplaçons sur une bande de Moebius interminable rendue possible grâce aux espaces de Siza : combinaison de parcours à l'étage et dans les escaliers, une fois de plus la lecture architectonique élémentaire que nous fait supposer la clarté des volumes extérieurs est impossible.

CONCLUSION

La description linéaire d'un processus de projet pour en expliquer la totalité n'est pas seulement impossible, elle est aussi inopportune étant donné l'implication de simplification des mécanismes mentaux de la création plutôt complexes. Cette description ne constitue pas l'objet principal de recherche de ce travail, malgré la proposition pleine de suggestion dans ce sens dévoilée en analysant l'élaboration de Siza dans le projet du petit ouvrage d'Oliveira d'Azemeis, elle a cependant servi d'élan initial. La linéarité n'est pas la caractéristique la plus importante, sa condition de processus facilement lisible et transmissible l'est en revanche. La précision déployée par Siza dans certains projets étudiés (Oliveira d'Azemeis) peut suggérer, d'une manière erronée, que c'est une façon de décrire un raisonnement projectuel. Mais l'apparence linéaire de certains de ces processus ne doit nous mener qu'à une seule conclusion: la description d'un processus logique fait apparaître les caractéristiques d'une pensée source de conception des bâtiments, la révélation des éléments et des ingrédients de cette pensée, et –en allant plus loin- les indices du pourquoi et comment des sauts et des formes d'enchaînement dans son intérieur. Ce regard méticuleux sur le projet nous découvre aussi d'autres sujets plus pratiques tels que l'utilisation productive de l'environnement ou comment les argumentations constructives et perceptives surgissent dans les élaborations géométriques. Dans le panorama de l'architecture de ce moment, Siza nous offre des réponses positives et pleines de leçons: l'environnement est la source de l'inspiration, ce n'est jamais un fardeau ou une barrière infranchissable. Les paysages, les sites peuvent être modelés et inventés. Rien n'est permanent –et rien n'est intouchable, même le « patrimoine historique »- dans la métropole d'aujourd'hui, mais sa construction est soumise à l'indifférence des projets routiniers et conservateurs de l'architecture de vente immédiate ou à l'exubérance plastique spectaculaire conseillée et exhibée par les publicistes pour situer leurs messages dans la ville. Entre l'indifférence et «l'annonce», il est certes vrai que les théoriciens n'hésitent pas à considérer ce dernier, comme le signal authentique du moment. Mais c'est l'indifférence –forme profonde et fréquente des lieux pour y vivre- ce qui nous pousse à penser que seul le fait de pouvoir convertir le chaos en matériel de travail de l'architecture grâce aux machines puissantes actuelles capables de manipuler grande nombre d'informations et données, pourrait encore alimenter l'espoir d'une ville –aujourd'hui impossible- construite avec sens. Mais « la ville » a toujours été impossible– les

théorisations sociales et urbanistiques qui en ont été faites, l'ont toujours convertie en siège de l'utopie- pour cela et pour le moment, pour octroyer un sens à ce lieu nécessaire de vie en commun, nous devons porter notre confiance sur les petites, précises et éloquentes pièces qui parfois s'intercalent dans les tissus urbains et dont l'élaboration est le résultat des risques et des responsabilités individuellement assumés que par quelques architectes.

DRAWING AND PROJECT

THE DRAWING IN THE PROCESS OF PROJECTING FROM THE STUDY OF TWO **ALVARO SIZA WORKS**: EL BANCO DE OLIVEIRA DE AZEMEIS (The couch of Oliveira and Azemeis), and EL MUSEO DE BONAVAL (The Bonaval Museum)

AUTHOR: Felipe Peña Pereda

PROJECT MANAGER: Juan Navarro Baldeweg

DEPARTMENT OF ARCHITECTONIC STRUCTURES AND CITY PLANNING AT
TECHNICAL UNIVERSITY OF ARCHITECTURE. A CORUNA

1. PROJECT SUMMARY

KNOWLEDGE

The aim of this paper is to study the techniques used by Álvaro Siza in his works. In this way, the drawings of Álvaro Siza seem to have always an important purpose. This architect displays on them a - exuberant, eloquent, diverse – series of geometric sketches as well as freehand drawings leading to building forms. Many of these drawings have been published and their study allows us to get a precise knowledge of a way to plan. We analyse more specifically two of these works, “El banco Pinto & Sottomaior de Oliveira de Azemeis” and “El Centro Gallego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela”.

SIZA

Within the complex scope of architecture during the last twenty years, Siza’s work is peculiarly positioned. His criticism architecture is essential among the architectures that are trying to overcome the postulates of the Modern Movement –and therefore historical-. These are the first stages of his interest about architecture. Before learning architecture Siza models a first global vision -of the spatial dimension- of the world using his vocation to sketch and sculpt. Afterwards, during the seventies, he stays in the region of Miño building in collaboration with the best local craft makers. Thevernácula architecture from Portugal besides the indications of people closes to him like Fernando Tavora and

Fernando Ramos are a reference point for Siza. Some other but remote references are Alvaro Aalto or Wright. Siza remains informed, but distant, about other events and debates happening during those years like those generated by the works and writes of Rossi, Venturi, Stirling, etc.

Nowadays, with the generalised town planning, the proliferation of endless outskirts and the global information, Siza continues finding suitable and stimulating architectural answers. They have an intermediate terrain between the exhibition of techniques, materials and new geometry's from deconstruct and radical technicians, and the sober and restrained pieces of the neorationalist architecture close to the sculpt practices of the "minimal". There are several proposals shifting between these two poles, they correspond to attitudes, peculiarities and personal development of each architect. One of the most complex and attractive is the one proposed by Siza.

When looking, - when reading, if the ideas always drive us to the words- in Siza's architecture, the formal content and austerity in the presentation of materials and finishes drive us always to use the entire building as a reference point. This is done in terms of its main volumes that must be very clean and bright. And it is through these features and the way they are installed in the urban environment, settling the building, the architect expresses the most general and universal meanings. Siza gets to draw his architecture to the attendance of the author's whims. Everything seems to come from a history, from a memory kept in a site. And when this reading about the atmosphere becomes more difficult (more frequently happening) a more complicated reserve of figures would emerge from the fertilised memory of the architect. This will led the way to the formal statement of the building.

Project by project Siza has found and developed an unusual iconography -like "los imagineros del barro de Barcelos"- that he uses in his last projects -and when the rational and sized answer of his small initial projects (Oliveira de Azemeis) was not suitable anymore- to adopt efficient and clear figures which are introduced in the project through the long drawing study work. Siza inserts these figures in some kind of geometry making it suitable for construction. To that end he does not need any ostentatious exhibition of sophisticated technologies. He does not use unusual expressive or non-architectonic forms, neither the abridgement of the conceptual architecture, some times very close to him. It is

also a bit of all that mentioned previously within some parameters where the architectonic discipline (the history, knowledge, the resources, the materials and boundaries) is always present providing equilibrium to Siza's work.

THE DRAWING

Siza uses the drawings in two different ways: on the one hand, the rough sketches of his notes and notebooks. The best known is freehand made showing places, building shapes, intentioned perspectives, and architectonic ideas in general. Frequently, he mixes the sketches with daily subjects like voyages, friends, picturesque sites, etc. Moreover, there are also some geometric sketches pencil made which are less published and known utilized by the architect on his starting projects, just before or simultaneously to the first sketches.

The rigour and precision present in Álvaro Siza's projects led us to place his last drawings in a central manner and before any other document as a project baseline.

In the project of Oliveira de Azemeis it appears from the very beginning an Euclidean-orthodox geometry and a meticulous and intense lineal construction for a small size building. There are no many freehand sketches of this project available.

In the project of Bonaval however, the first part of the project contains basic traces making use of the environment. Afterwards, disruptions, superpositions, siftings and findings not completely solved in the geometry (perhaps in other geometry) try to place the big "maclados" prisms initially suggested by the program and shapes of the site. The use of freehand sketches (small carton models) is very generalized in this work, driving the project evolution over the missing initial geometric support. Different alternatives and checks are performed and studied besides icon testing, shape verification, etc.

EL BANK DE OLIVEIRA DE AZEMEIS

This is a small but precise piece of work, reference point, fully accomplished by the precise decisions of the author like a sculpture. An exhaustive and refined geometric control of this piece of work let the shapes be the reference point of architectonic and urban events for its environment in a delicate and almost undetectable way, without any protagonist in the place. The shapes show small and tinge gestures of attention to each one of the constructions in the surroundings. The bank is the model resulting from the careful

assumption of the sight view of a small Portuguese city; a part illuminating the surroundings with the same strength as sorting its own space. Perspective, lineaments, odd vegetation, historical or representative apartment buildings, all of them seems to get their own place and role after a meticulous space approach invisibly and sensibly performed by Alvaro Siza. Few times so much power to plan the city is showed as delicate and from a secondary private initiative as now. The project baseline is a rigorous geometric construction where the drawing lines and the standing points of the compass coming either from the environment or from the program intentions are drawn over the paper note applying all the line drawing resources like: midsections, bisections, orthogonal, angle symmetries, etc. The geometric construction is linked floor by floor till the last corner or the last moment (the layout of the skylight ending up the building acts as a senseless emblem of all that mentioned). The possibility to describe this construction as a lineal path makes evident a temporal dimension such as that -at least in this case-, we think (purpose of this work), is taking place in the procedure of this project. This is a sequential physical action, of concatenated gestures, that are opposing the simultaneousness of the finished building. It inherently helps to discover the reading of architecture across its reading process, either from the inside-out (through the implicit program concepts) or from the upside-down like an itinerary for people transit along a public area; from outside-in as a consequence of a urban environment.

THE NEW BONAVAL MUSEUM

After opening a street and dismantling the gardens located at the west side of the convent. A big volume –with a new museum- is going to be installed in the traumatic gap that has been left next to the old cenobio designed by Domingo de Andrade in Bonaval during the XVII century.

Siza decides to overlap two big prisms whose fore part– architecturally merged in a cubist, “neo-plásic” and fractal operation - confronting the double entrance in angle characteristic of the baroque architect for this convent. As a result of this operation, a landscape border of a historical centre is well balancing concluded. The basic geometry begins with lines emerging from the references of the environment (consider the buildings and established perspective), but soon the continuity of the geometric construction is interrupted to include steps, disruptions and discontinuities. These are needed to adapt it to the influence of the physical and urban support, achieving in this way the final shape. The lineal description is

impossible here. Decisions in multiple directions turn around breakthrough the process. In this building the geometric fragmentation has an open architectonic initiative. Though in the final solution the criteria of coherent perspective takes over the process and the architect organises it as a unitary formal piece. To that end he counts with the wise election and order of materials besides the enriched composing resources of Siza. A lineal journey across the building is impossible; unintentional twists seem to attempt to brake the journey. Afterwards, the continuity of the exhibition rooms is cut (stimulating the perception of the exhibited deed). The suggested functional museum mechanism surprises while sliding in an endless Moebius strip provided by Siza's spaces in the combination of unevenness and stairs; the elementary architectonic reading suggested by the clear exterior volumes is impossible.

CONCLUSION

The lineal description of a project process to explain the whole context is not only impossible but also undesirable. This leads to simplify the complex mental creation mechanisms. In spite of the attractive proposal revealed after analysing Siza's small project called Oliveira de Azemeis, it is not the suggested purpose of this work, but it has been an initial worthy launch. The linearity is not the main characteristic, but its condition of legibility and transferability. The precision showed by Siza in some of his studied projects (Oliveira de Azemeis) could suggest wrongly that this is a form to describe a project reasoning. However, the linear appearance of some processes must lead us to trust only the description of a logical process to get to know the features of a thought. This is conducting to the building imagination; revealing: elements and ingredients of this thought, and -going further- signs of how jumps and links are produced in the interior. In this meticulous view of the project many other subjects are present in a practical way, like the operative use of the environment or how to make perceptible and able to construct the geometric productions. Currently, in the architectural scope, Siza offers positive and teaching answers about how the environment can become an inspiration and not a load or an unbreakable boundary. The landscape, the places, are modelled and invented. There is nothing permanent –neither untouchable, nor even the “historical legacy”- in today's metropolis. Nevertheless, its construction is being performed with indifference from the routinely and conservative projects of the immediate old out architecture, or with the spectacular plastic exuberance suggested by the publicists placing their messages in the

city. Between the indifference and the announcements, the theoreticians do not hesitate adopting this as an authentic today's reference. However, nowadays that is – the indifference- the deep and frequent form of the places to live. Only recently there is hope to transform the chaos into resources for the architecture through the powerful informative machines and the available data, expecting a city –impossible today- built with sense. But “the city” was always impossible –the social and urban theorisation's about it transformed it always into a utopia- therefore, by now, to give some sense to this necessary place for common live, we must trust the –small, precise and eloquent- pieces sometimes inserted in the urban nets. Their elaboration is the result of the risks and responsibilities individually assumed by few architects.