

Espacios intermedios frente al paisaje natural:

Reflexiones sobre la obra de Álvaro Siza Vieira

Espacios intermedios frente al paisaje natural:

Reflexiones sobre la obra de Álvaro Siza Vieira

Tesis Doctoral

Director: Dr. Josep Muntanola Thornberg
Co-Director: Dr. Jaime Ferrer Forés

Doctorando: Rafael Reyes Torres

Universitat Politècnica de Catalunya · UPC
Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona · ETSAB
Departament de Projectes Arquitectònics

Barcelona, noviembre 2015

Portada: Dibujo de Álvaro Siza Vieira.
Iglesia de Santa María de Marco de Canaveses.
Portugal, 1992.

Contraportada: Cita extraída de SIZA, Álvaro.
"Sobre Pedagogía" (1995). En *Álvaro Siza. Textos*.
Madrid: Abada Editores, 2014, p. 178.

Para Camila y Ana María

Índice

Introducción	7
Capítulo 1 · La prefiguración del espacio-tiempo relatado y construido.	
1.1 · Aproximación al espacio-tiempo educativo en la narrativa y en la arquitectura.	19
1.1.1 · La comprensión creativa y diseñar para la experiencia.	23
1.1.2 · La triple mimesis: prefiguración, configuración y refiguración.	27
1.1.3 · La noción del cronotopo de Mijaíl Bajtín.	31
1.1.4 · El cronotopo de los umbrales.	35
Capítulo 2 · La configuración del espacio-tiempo educativo.	
2.1 · El cronotopo educativo en la novela de Johann Wolfgang von Goethe y la arquitectura de Álvaro Siza.	43
2.1.1 · La pedagogía de la representación.	49
2.1.2 · La densidad del tiempo histórico en el espacio y su reflejo en la obra.	63
2.1.3 · La actualidad creadora del pasado.	70
2.2 · Las pulsaciones internas de la obra de Álvaro Siza: Hacia la configuración poética.	75
2.2.1 · El autor-creador de la obra arquitectónica.	81
2.2.2 · Los personajes del autor-creador.	91
2.2.3 · La trama educativa de la obra: La disposición de los hechos.	95
Capítulo 3 · La lectura del espacio-tiempo educativo: “Tres obras de buen recuerdo”.	
3.1 · Diseñar para la experiencia: Piscinas de Leça de Palmeira, Matosinhos, Portugal.	103
3.1.1 · El papel del autor en la prefiguración del proyecto.	105
3.1.2 · La configuración y uso del proyecto: El espacio-tiempo polifónico.	111
3.1.3 · La refiguración y dialogía social del proyecto.	122

3.2 · El tiempo vivido y el tiempo universal: Barrio de la Malagueira.	127
3.2.1 · La fusión de los tiempos (del pasado con el presente): La prefiguración del tejido urbano.	137
3.2.2 · La plenitud y la claridad de los signos visibles del tiempo en el espacio: La configuración de sus calles, “conduta” y espacios libres.	145
3.2.3 · El carácter creativamente activo del tiempo en el espacio refigurado: Las viviendas.	153
3.3 · La materialización del tiempo del calendario: Iglesia de Santa María de Marco de Canaveses.	161
3.3.1 · Entre continuidad y renovación: Proyectar una iglesia.	167
3.3.2 · La configuración poética del edificio en tres momentos: La plataforma, la puerta y la ventana.	175
3.3.3 · La dimensión háptica del espacio: Una aproximación fenomenológica al edificio.	191
Observaciones finales	197
Anexos	205
A · Precedente, técnica y contexto de los casos de estudio.	
Bibliografía	307
Créditos de las ilustraciones	317
Agradecimientos	333

Introducción

Introducción

*Cuando pienso Arquitectura, tomo siempre el ejemplo de los escritores,
y de ellos, los Poetas, artífices competentísimos del registro y del sueño,
habitantes de la soledad.*

Álvaro Siza, El ejemplo del escritor, 1994.

Con el título *Espacios intermedios frente al paisaje natural* se plantea el estudio de la obra arquitectónica como contenedora de umbrales socio-físicos capaces de mantener en constante tensión situaciones contradictorias, pero al mismo tiempo necesarias, que le dan sentido al habitar humano. Se trata de dirigir la mirada hacia el estudio de los umbrales presentes en la arquitectura, con especial interés y vocación por comprender su configuración a partir del paralelismo entre Narrativa y Arquitectura.

Comenzaremos con la relación inicial que prefiguran el relato y el dibujo, los cuales se anticipan a evidenciar la experiencia del autor en la configuración de los umbrales de su obra. La Tesis del Arq. Felix Solaguren-Beascoa *El Dibujo en arquitectura: La arquitectura como historia, la arquitectura como relato*, planteaba en la década de 1980 la reflexión sobre el “relato en arquitectura o el relato arquitectónico”, guiando nuestra mirada hacia lo que él denominaba “ambigüedad intermedia”, es decir, “esa zona fluctuante que hace las veces de mediación entre una prefiguración y una refiguración de una realidad concreta”.¹

¹ La Tesis Doctoral del Arq. Felix Solaguren-Beascoa *El Dibujo en arquitectura: La arquitectura como historia, la arquitectura como relato* (ETSAB-UPC, 1986), p. 1.6, ha servido de motivación para continuar el camino trazado por su autor. La siguiente cita refleja la importancia que tiene para la investigación en la arquitectura la relación entre narrativa y arquitectura, entre espacio tiempo narrado y arquitectónico: “Desde ahora, este trabajo, que hace un tiempo era futuro y que fue alguna vez presente y que es actualmente pasado, vuelve a ser presente, gracias a la actividad de la lectura, por lo que saldrá de su oscuridad y se le devolverá la vida”. En estas líneas se manifiesta el valor de la refiguración del relato, del que su contenido histórico contribuirá a configurar el presente

En esta profunda interrelación que se configura entre relato y dibujo, la hermenéutica de Paul Ricoeur y su “triple mimesis”, permitirá comunicar el intercambio entre el “tiempo”, que dejará de ser exclusivo al relato, y el “espacio”, concerniente al hecho arquitectónico, es decir, que la “puesta en configuración” arquitectónica del espacio y la “puesta en configuración” narrativa del tiempo entrecruzarán “la espacialidad del relato y la temporalidad del acto arquitectónico mediante algún tipo de intercambio bidireccional “espacio-tiempo”.² Es en este entrecruzamiento que el espacio del relato y el tiempo arquitectónico se encuentran para dar paso a tres momentos: La prefiguración, la configuración y la refiguración.

Dentro de este escenario espacio-temporal, protagonizado por el paralelismo entre Narrativa y Arquitectura, nos encontraremos con el trabajo de Mijaíl Bajtín sobre la teoría del cronotopo literario y el análisis que realiza de la obra escrita de Johann Wolfgang von Goethe, la cual plantea una visión pedagógica del mundo que se manifiesta al ver cómo el tiempo irrumpe en el espacio y lo transforma, abriendo espacio al tiempo de edades, a la plenitud del tiempo y a la actualidad creadora del pasado. Se trata de comprender el valor cronotópico de su obra literaria y su capacidad de enseñar, mostrando con claridad el valor que tiene el tiempo al llenar el espacio. El cronotopo “determina la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad”,³ y nos permite comprender la interrelación dialógica que se produce entre el autor, sus personajes y la trama de la novela. Es en este momento, en esta interrelación dialógica que se produce en la novela, donde se hallan las claves para abordar el estudio de las relaciones espacio-temporales de los umbrales

vivo y el futuro próximo.

2 La “triple mimesis” de Ricoeur se refiere a la forma en que el autor aborda el análisis de la novela, lo que permite construir el paralelismo con la arquitectura. Éste análisis empieza por “la fase que yo llamo “prefiguración”, en la que el relato es empleado en la vida cotidiana, en la conversación, antes de separarse de ella para producir las formas literarias. Luego pasaré a la fase de tiempo realmente construido, tiempo relatado, que constituirá el segundo momento lógico: la “configuración”. Y terminaré hablando de lo que he denominado, refiriéndome a la situación de lectura y relectura, la “refiguración”. Ver RICOEUR, Paul. “Arquitectura y Narratividad”. En *Arquitectura y Hermenéutica*. Barcelona: Edicions UPC (Arquitectonics 4), 2003, p. 13.

3 BAJTÍN, Mijaíl. *Teoría y Estética de la Novela*. Madrid: Editorial Taurus, 1989, p. 393.

que configuran la arquitectura.⁴ El papel que desempeña el autor durante el proyecto, su construcción y uso, se verá reflejado en la trama representada y en cómo sus personajes (usuarios potenciales) encuentran respuesta a sus necesidades cuando la obra se materializa. Entra en juego la poética del espacio arquitectónico y la inversión espacio-temporal al encontrarnos con los dobles personajes previstos por el autor durante la etapa prefigurativa del proyecto. La dialogía social del proyecto, ampliamente analizada por Josep Muntañola,⁵ permitirá consolidar este encuentro entre Narrativa y Arquitectura, para que el espacio intermedio, de mediación, “de bisagra, que no intenta solucionar las contradicciones existentes entre una y otra, sino que basa su razón de ser, su propia capacidad vital, en esa faceta contradictoria que se establece al producirse el encuentro entre ambas lógicas”⁶ (la lógica racional y la lógica intuitiva), produzca espacios de un elevado contenido poético que hayan sabido tramar las relaciones entre la cultura y las formas geométricas que les rodea, entre la historia y la geografía, entre lo natural y lo construido, tal y como se refleja en el quehacer profesional del arquitecto portugués Álvaro Siza Vieira: “Construimos con estos fragmentos, creamos un espacio intermedio que se convierte en imagen; les damos un

4 La Tesis Doctoral de la Arq. Beatriz Ramírez *En la penumbra: sobre el umbral en la arquitectura* (ETSAB-UPC, 2000), ha sido uno de los trabajos de investigación que ha servido de referente para el desarrollo de esta Tesis por abordar, desde la fenomenología y la hermenéutica del espacio, el estudio de los umbrales en la arquitectura. Su autora nos dice: “El término umbral supone un punto medio donde se establece un cambio, un traspaso o una transformación de un estado a otro. Si hablamos de arquitectura, nos damos cuenta de que el simple hecho de habitar es una sucesión continua de cambios, de transformaciones, de traspasos”.

5 En *Arquitectura y Dialogía*, el Dr. Arq. Josep Muntañola presenta la triple naturaleza del cronotopo como “construcción socio-física de un territorio, en el que construir y habitar se relacionan cronotópicamente”. Ver MUNTAÑOLA, Josep. “Hacia una aproximación dialógica a la arquitectura contemporánea”. En *Arquitectura y Dialogía*. Barcelona: Edicions UPC (Arquitectonics 13), 2006, p. 64. Cabe destacar la incansable labor realizada por Josep Muntañola quien a lo largo de sus más de 40 años de investigación dedicada a la teoría del proyecto de arquitectura, ha permitido que trabajos como estos vean la luz. Su labor de síntesis es de gran ayuda para todos los que incursionamos en teorías como la fenomenología y la hermenéutica del espacio, ayudándonos a comprender con mayor claridad la importancia de éstos temas para la investigación en arquitectura, ya que logra configurar la “trama” con campos disciplinares vitales para la supervivencia de nuestra profesión.

6 SOLAGUREN-BEASCOA, Felix. *El Dibujo en arquitectura: La arquitectura como historia, la arquitectura como relato*. Barcelona: Tesis Doctoral · ETSAB · UPC, 1986, p. 1.1.

significado que vendrá en función del que tengan cada uno de los demás. Hasta la última piedra, hasta el último conflicto, todo está englobado en este espacio”.⁷

En esta construcción de relaciones entre Narrativa y Arquitectura que permitan profundizar en el estudio de los umbrales que configuran el objeto arquitectónico, surge la hipótesis de este trabajo que intentará demostrar: Que si existe una notable interrelación entre el autor, sus personajes, la trama, y los objetos creados, entonces estos objetos estarán en capacidad de comunicar a los sujetos su papel mediador entre el mundo natural y el comportamiento social, dejando entrever la fusión de los tiempos que lo configuran. Para alcanzar la comprobación de la hipótesis, este trabajo se desarrolla siguiendo los siguientes objetivos generales:

- Construir el paralelismo entre Narrativa y Arquitectura a partir del estudio de las obras de Goethe y Siza. Los cronotopos de la novela educativa analizada por Bajtín ofrecerán las herramientas para ahondar en el estudio del papel del autor, sus personajes y la disposición de los hechos en su trama educativa. En la novela de la educación de Goethe observaremos que los personajes y el desenvolvimiento de estos dentro de la trama, tienen la capacidad de hacer pedagogía, de educar al lector, a la vez que se verá cómo la arquitectura de Siza plantea una relación dialógica, pedagógica e integradora con la trama del lugar, contenida por la historia y la memoria de sus habitantes.
- Evidenciar en el proyecto arquitectónico la fusión de los tiempos (del pasado con el presente) y la plenitud y la claridad de los signos visibles del tiempo en el espacio, tal como lo relata Goethe en sus obras y lo estudia Bajtín en la novela de la educación y los cronotopos que la configuran.
- A partir del estudio de la obra arquitectónica de Siza y bajo la mirada atenta a los umbrales configurados, comprender la

⁷ En el Prólogo del Libro *Profesión Poética*, Siza afirma que sus obras son “el resultado de participar en un proceso de transformación cultural que comprende la construcción y la destrucción”, pero siempre “algo queda en nuestro interior, se conservan fragmentos dispersos que, después, alguien encontrará, retazos que dejan signos en el espacio y en las personas fusionándose con el proceso de transformación integral.” Siza, Álvaro. *Profesión poética*. Barcelona: Gustavo Gili, 1988, p. 7.

intencionalidad del autor que va en busca de enriquecer la experiencia de quienes habiten la obra. Esta experiencia vivida será abordada desde la propia experiencia fenomenológica del autor sobre el lugar que proyecta. Estaremos ante la configuración de umbrales que plantearán constantes contradicciones en relación con el contexto en el que se insertan. Esto permitirá que se obtengan múltiples lecturas e interpretaciones de la realidad configurada en la que la metáfora tendrá el papel de “reducir el choque entre dos ideas incompatibles” con el fin de “hacer aparecer un “parentesco” allí donde la visión ordinaria no percibe ninguna convivencia mutua”.⁸ Y es este parentesco el que logrará manifestar la obra de Siza, en la que el individuo se convierte en el centro de atención, capaz de hacer suya la realidad construida y de dejarnos verla y comprenderla de otras maneras posibles, teniendo siempre en cuenta tal y como plantea Ricoeur, que hacer buenas metáforas es percibir la semejanza y que esta supone una información nueva, que dice algo nuevo sobre la realidad.

Para lograr cumplir los objetivos planteados, la metodología de trabajo consistirá en el estudio de los trabajos de los autores antes mencionados, y en la visita a las tres obras seleccionadas de Siza, que permitan construir el cuerpo teórico y práctico de este trabajo. Los dibujos, las entrevistas y textos escritos por Siza serán objeto de estudio con el fin de corroborar la interrelación e intercambio que se produce entre el espacio-tiempo narrado y arquitectónico. Esta metodología aplicada al estudio del proyecto arquitectónico permitirá comprender que ambos mundos, el mundo de la teoría y el mundo de la práctica, son inseparables.

En esta profunda convivencia entre teoría y práctica, hacen presencia los espacios intermedios configurados en la obra de Siza, específicamente en “tres obras de buen recuerdo” tal y como su propio autor lo relatara en mayo de 1998, a sus 65 años de edad. En ese momento, deja constancia escrita de tres proyectos que permanecen en su memoria como obras

⁸ RICOEUR, Paul. *Hermenéutica y Acción: De la Hermenéutica del Texto a la Hermenéutica de la Acción*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2008, p. 25.

que reflejan el carácter de la cultura local y que, gracias a su aceptación, han logrado envejecer y permanecer en la memoria de sus habitantes. Estas tres obras encierran en sus rincones y corredores, como sucede en la casa de la que nos habla Gaston Bachelard, la complejidad que las distingue, seguramente, del resto de sus obras: “Claro que gracias a la casa, un gran número de nuestros recuerdos tienen albergue, y si esa casa se complica un poco, si tiene sótano y guardilla, rincones y corredores, nuestros recuerdos hallan refugios cada vez más caracterizados. Volvemos a ellos toda la vida en nuestros ensueños”.⁹

A continuación el relato de Siza sobre sus “Tres obras de buen recuerdo”:

“Me piden que mencione tres obras de las que guarde buenos recuerdos.

1. **Iglesia de Marco de Canaveses:** tema particularmente interesante (el peso de los modelos históricos en el debate contemporáneo sobre la evolución del espacio religioso). Recuerdo la curiosidad sobre si soy creyente o ateo o agnóstico. Me callo.

2. **Piscina de Leça de Palmeira:** macizo rocoso transformado en recinto público por media docena de muros de cemento.

3. **Malagueira (Évora):** trabajo en curso hace más de veinte años y mi obra que tanto más premios como más escarnio ha recibido. Una comunidad de 1.200 familias, hoy consolidada, a la que no le preocupan los premios ni los escarnios.

Lo que tienen en común estos trabajos: el apoyo y el entusiasmo del propietario de la obra, condición indispensable –que pocas veces se cumple– para construir Arquitectura”.¹⁰ Y la capacidad de su creador para generar espacios intermedios en los que transcurren acontecimientos que pueden proyectarse

9 BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 38.

10 SIZA, Álvaro. “Tres obras de buen recuerdo”. En *Álvaro Siza Textos*. Madrid: Abada Editores, 2014, p. 206.

sobre la vida de sus habitantes. Estas tres obras de Siza y, fundamentalmente, la dialogía en ellas contenida, lo sitúan como el poeta que nos “habla en el umbral del ser”,¹¹ que configura una arquitectura que sabe articular “las experiencias del ser-en-el-mundo y fortalece nuestro sentido de realidad y del yo; no nos hace vivir en mundos de mera invención y fantasía”.¹² Se presenta a Siza como creador que no sólo muestra una visión técnico-ecológica en su modo de proyectar, sino que también deja constancia de su preocupación por el estudio de la cultura del lugar.

Esta investigación contiene los relatos escritos y representados por medio del dibujo, de acontecimientos vinculados a la realidad específica de Goethe y Siza. Serán parte fundamental de este trabajo las citas bibliográficas y dibujos de los autores antes mencionados, así como de aquellos autores que han contribuido en la construcción del paralelismo entre Narrativa y Arquitectura, con la intención de comunicar el conocimiento contenido en la prefiguración, configuración y refiguración del espacio-tiempo presente en sus obras.

11 BACHELARD, Gaston. “op.cit.” (nota 9), p. 8.

12 PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006, p. 11.

Capítulo 1

La prefiguración del espacio-tiempo relatado y construido

Desenho de Viagem

Nenhum desenho me dá tanto prazer como estes: desenhos de viagem.

Viagem é prova de fogo, individual ou colectivamente.

Cada um de nós esquece à partida um saco cheio de preocupações, aborrecimentos, stress, fadiga, preconceitos. Simultaneamente perdemos um mundo de pequenas comodidades e os encantos perversos da rotina.

Viageiros íntimos ou desconhecidos dividem-se em dois tipos: admiráveis ou insuperáveis.

Um bom amigo sofre verdadeiramente porque o Mundo é grande. Jamais poderá permitir-se — diz — repetir uma visita; está nervoso, crispado, os olhos a saltar das órbitas.

Por mim gosto de sacrificar muitas coisas, de ver spender o que imediatamente me atraí, de passear ao acaso, sem mapa e com uma absurda sensação de descobridor.

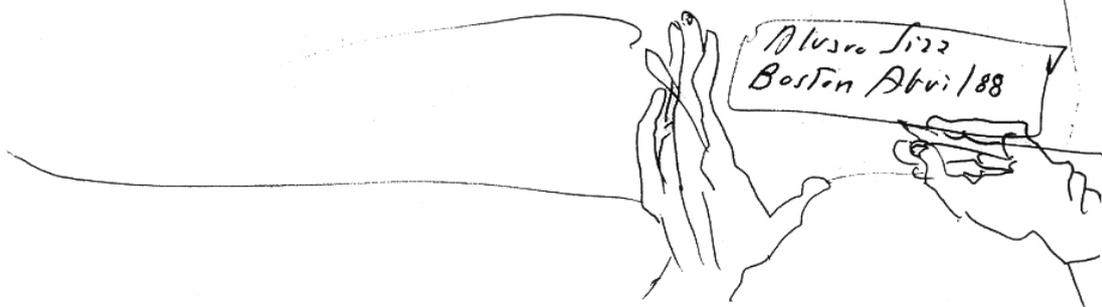
Haverá melhor do que sentar numa esplanada, em Roma, ao fim da tarde, experimentando o anonimato e uma bebida de cor exquisita — monumental e monumental por ver e a preguiça suspirando docemente?

De-súbito o lápis ou o bic começam a fixar imagens, rastros em primeiro plano, perfis esbatidos ou luminosos pormenores, as mãos que os desenhavam.

Riscos primeiro tímidos, presos, pouco precisos, logo obstinadamente analíticos, por instantes vertiginosamente definitivos, libertos até à embriaguez; depois fatigados e gradualmente irrelevantes.

Num intervalo de verdadeiras Viagens os olhos, e por eles a mente, ganham insuspeita capacidade

Aprendemos desmedidamente; o que aprendemos reaparece, dissolvido nos riscos que depois trazemos



1.1 Aproximación al espacio-tiempo educativo en la narrativa y en la arquitectura.



“Cada nuevo edificio se inscribe en el espacio urbano como un relato en un medio de intertextualidad”.¹

Dirigir la mirada hacia la noción del espacio-tiempo educativo de la obra de Álvaro Siza Vieira pretende contribuir a la configuración de una metodología de análisis del proyecto que permita comprender la complejidad socio-física de su obra y ser aplicada al análisis de otros proyectos arquitectónicos. La arquitectura de Siza dispone de un abanico inmenso de posibilidades para ser estudiada y esta investigación se centrará en el estudio de la fuerza pedagógica que contienen sus proyectos construidos y textos escritos, de gran valor educativo para todo aquel que decida adentrarse en su saber. Se trata de continuar el camino ya trazado por Paul Ricoeur y Josep Muntañola quienes, entre otros autores, se han atrevido a estudiar el paralelismo existente entre Narrativa y Arquitectura.

Una clara comprensión de la relación dialógica entre narrativa y arquitectura requiere el estudio de la noción del cronotopo de la novela planteada por Mijaíl Bajtín. El desarrollo de su análisis será fundamental para entender las relaciones que se producen entre el creador de la obra (autor), los futuros usuarios de la obra (personajes), y la obra diseñada (la trama de la novela)²

¹ Ver RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta, 2003, p. 196.

² Además de los autores antes citados, el trabajo realizado por Peter Wright y John McCarthy en “The value of the novel in designing for experience” ha sido de gran utilidad para el desarrollo de la primera parte de esta investigación por

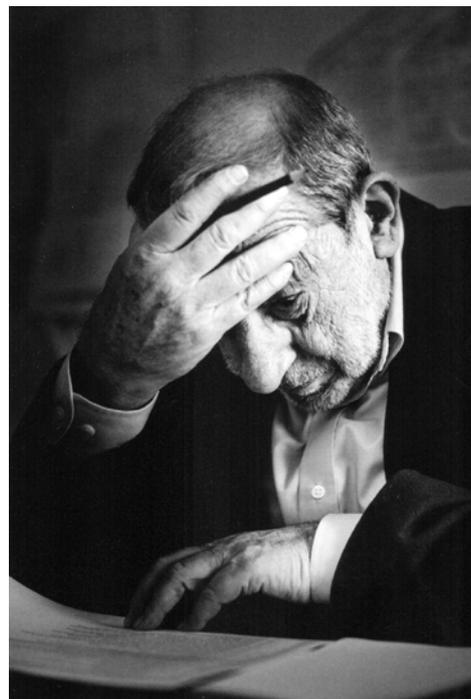


Figura 1 (izquierda): Relato y dibujo titulado *Dibujos de Viaje* realizado por Siza en 1988. Traducción al castellano en el apartado Créditos de las ilustraciones (p. 319).

Figura 2 (superior derecha): Dibujo realizado por Siza. Escuela Superior de Educación de Setúbal, Portugal.

Figura 3 (inferior derecha): Álvaro Siza Vieira. Fotografía de Juan Rodríguez.

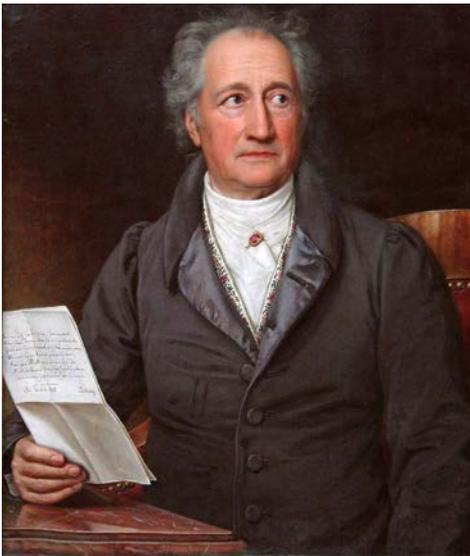


Figura 5 (superior): Johann Wolfgang von Goethe, *Corsa de Roma*, por Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, 1787.

Figura 6 (inferior): Johann Wolfgang von Goethe, por Joseph Karl Stieler, 1828.

(Figura 4), y adentrarnos así en la configuración poética de la obra de Siza.

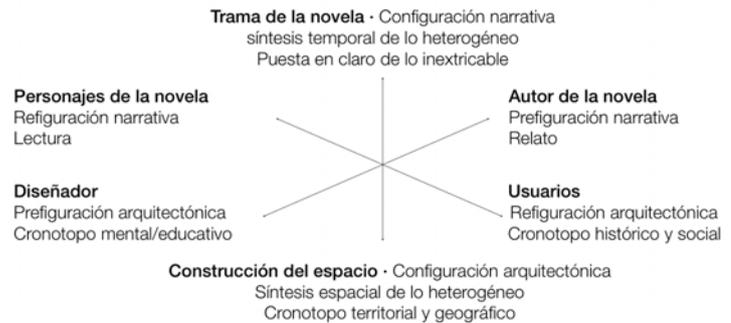


Figura 4. “La triple naturaleza del cronotopo socio-físico” de Muntañola junto a la “triple mimesis” de Ricoeur.³

La “triple naturaleza del cronotopo socio-físico” (Muntañola, J. 2006) puesta en relación con la “triple mimesis” (Ricoeur, P. 1995) estará presente durante todo el desarrollo de este trabajo con el fin de comprender el paralelismo entre la obra literaria, a partir del estudio del cronotopo educativo de la obra escrita de Goethe; y la obra arquitectónica, gracias a los cronotopos educativos presentes en la arquitectura de Siza.

En el año 1963, primera década de su ejercicio profesional, Siza escribe lo siguiente: “[...] es necesario invertir el método de trabajo: saber qué va a pasar dentro de un edificio y qué pasa fuera de él. Entonces surge algo así como el molde que lo conformará. Ese molde no depende, evidentemente, del cerebro de una sola persona. El arquitecto es el observador atento de los problemas que hay que resolver y de las discusiones que esos problemas generan. En vez de fusión de una suma de opiniones, el resultado de su trabajo es una síntesis de todas las contribuciones, después de escrupulosamente discutida y verificada la justeza de cada una”.⁴

atreverse a utilizar la teoría del cronotopo de la novela de Bajtín en el análisis de la relación entre diseñadores, usuarios y productos diseñados: McCARTHY, John y WRIGHT, Peter. “The value of the novel in designing for experience”. En *Future Interaction Design*. London: Springer-Verlag, 2005, págs. 9-30.

3 Ver MUNTAÑOLA, Josep. “Hacia una aproximación dialógica a la arquitectura contemporánea”. En *Arquitectura y Dialógica*. Barcelona: Edicions UPC (Arquitectonics 13), 2006, p. 64. Ver también RICOEUR, Paul. “Arquitectura y Narratividad”. En *Arquitectura y Hermenéutica*. Barcelona: Edicions UPC (Arquitectonics 4), 2003, p. 13.

4 SIZA, Álvaro. “A propósito del edificio...”. En *Álvaro Siza Textos*. Madrid:

Esta cita extraída del texto “A propósito del edificio...”, se aproxima a la importante labor que representa el diálogo entre los diseñadores responsables de la elaboración de un proyecto y sus futuros habitantes. Tal como señala Bajtín, en el campo literario, la labor del autor deberá ir más allá de la observación de lo que sucede en un determinado lugar, es necesario mantener un continuo diálogo entre los personajes de la obra y el autor, con el fin de ofrecer al lector una especie de “lugar dialógico” en el que se procure conseguir lo que Bajtín denominaba “comprensión creativa”, es decir, que la obra ofrezca un conocimiento compartido con sus lectores, de manera que éstos logren identificarse con las múltiples situaciones e historias que narra el autor por medio de sus personajes.

En el campo de la arquitectura, esta relación dialógica entre los futuros habitantes y los diseñadores del proyecto contribuirá a generar mayores posibilidades de comprensión y adaptación de la obra a las necesidades de sus moradores.

Veamos con más detenimiento cómo se va construyendo este paralelismo entre Narrativa y Arquitectura, siempre haciendo uso del juego dialógico que nos dan el autor (diseñador), sus personajes (con sus diálogos), y la trama (contexto) en que se desenvuelve la obra (proyecto).

Muntañola dice que “en la lectura de relatos, sean estos de ficción o históricos, el mundo del lector y el mundo del protagonista del relato escrito se entrecruzan, y el poder de inteligibilidad del texto escrito sirve para que la intriga del relato afecte la sensibilidad y el conocimiento de los lectores a partir de un proceso muy complejo de intertextualidad [...]. Simultáneamente, este mismo relato entrecruza permanentemente ficción y realidad en la vida real de cada día, reconstruyéndose continuamente la frontera o el límite entre ambas dimensiones fundamentales de la existencia humana, como son la realidad histórica y la ficción”.⁵ Es en esta

Abada Editores, 2014, p. 20.

5 MUNTAÑOLA, Josep. “La arquitectura de la transparencia (En el espacio humano)”. En *Arquitectura y Hermenéutica*. Barcelona: Edicions UPC (Arquitectonics 4), 2003, págs. 34-35.

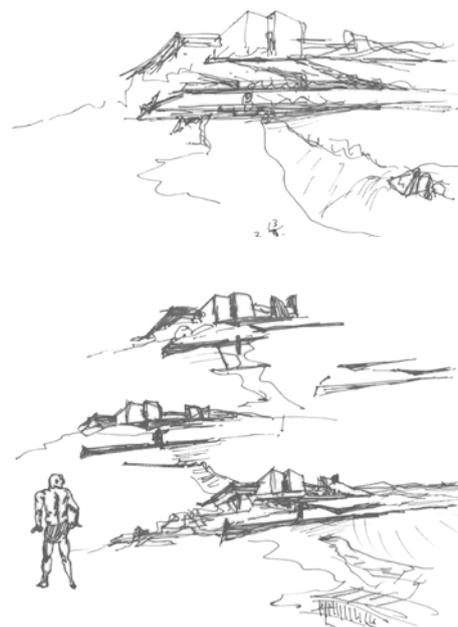


Figura 7: Siza representa la experiencia de aproximación al lugar donde será construido el edificio para la Casa de Chá da Boa Nova. Deja constancia de su obsesión por dibujar al repetir el proyecto en su entorno con pequeñas variaciones poco perceptibles. Al mismo tiempo, Siza se coloca dentro de la representación por medio de sus personajes, que le ayudarán a descubrir las potencialidades del lugar.

En el dibujo se aprecian los cambios de pendiente que se ven acentuados al situar el edificio en un plano más elevado en relación al lugar desde donde es observado, rodeado por los trazos irregulares de la naturaleza que se oponen a los ángulos rectos de su edificio.



Figura 8: En muchos de sus dibujos Siza se incorpora a lo que está representando, reafirmando lo que escribió en el año 83 en el texto "Ocho puntos" al decir que ningún lugar está desierto, ya que él puede ser uno de sus habitantes. Siza se representa a sí mismo en la experiencia, dejando constancia de su existencia y la de sus personajes. En Salzburgo, 1986.

frontera o límite en la que se mueve Siza durante el proceso de desarrollo del proyecto, procurando siempre diseñar para la experiencia en vez de diseñar la experiencia, con la intención de que el usuario pueda configurar y relatar sus propias experiencias. Más adelante, en el análisis concreto de la obra de Siza, se verá cómo durante el acto de proyectar éste entra y sale constantemente de la realidad, dando la impresión de encontrarse atrapado en este espacio intermedio conformado por la ficción y la realidad histórica (Figura 8).

Comprender esta relación entre personajes, diálogos y la trama de la novela, con el fin de que ésta sea capaz de ofrecer conocimiento, es una compleja labor por parte del autor. Como bien se ha dicho, se trata de diseñar para la experiencia y no de diseñar la experiencia con el fin de que cada lector pueda configurar su propia vivencia a partir de su comprensión. La obra ha de mantener la tensión necesaria entre sus partes, acompañadas siempre de las múltiples voces y puntos de vista que sólo buscarán enriquecer la experiencia durante todo su desarrollo, procurando que siempre exista disfrute, motivación y satisfacción.

Se produce así la que Bajtín clasifica como novela polifónica, en la que los personajes son expuestos y provocados por una serie de acontecimientos sucedidos en la trama y llevados al conflicto, es decir, a que se produzcan situaciones diversas vinculadas a la experiencia de cada personaje.

Pero ¿qué sucede con la arquitectura? ¿Se podría hablar de arquitectura polifónica? Posiblemente sería aquella en la que se produzca la triple mimesis planteada por Ricoeur, aquella que podría dar a conocer por medio de su configuración poética todo lo relacionado con la especificidad del lugar, su historia, rituales, etc. La obra lograría crear una síntesis de acontecimientos socio-físicos que relatarían de distintas formas y desde diversos puntos de vista la realidad de un lugar concreto con el fin de consolidar las distintas narrativas que construirían sus habitantes.⁶ Su autor-creador sería capaz de

6 En su libro *Topogénesis: Fundamentos de una nueva arquitectura*, Muntañola analiza las tres dimensiones que conforman el lugar arquitectónico, constituido por la síntesis de acontecimientos socio-físicos y representado dentro de sus tres dimensiones topogénicas: la dimensión estética, la dimensión ética y la

ver la totalidad, pero no sólo a partir de su propia experiencia, sino a partir de la experiencia de los otros (Figuras 9 y 10). Éste alcanzaría a ver la totalidad del otro que a su vez interactúa con otros en el espacio que le envuelve, y de esta forma, podría generar las condiciones necesarias para que el que habite la obra siga comprendiendo la totalidad del otro. El espacio creado estaría entonces cargado de significados que fomentarían y contribuirían a producir una mejor “comprensión creativa”⁷ por parte de los que habitan la obra.

1.1.1 · La comprensión creativa y diseñar para la experiencia.

La comprensión creativa, siguiendo las palabras de Wright y McCarthy, “también requiere algo que Bajtín identifica como pre-requisito de la novela polifónica, la habilidad del autor de existir en el mismo plano que sus personajes”⁸ (Figura 11). Si nos trasladamos al campo del diseño arquitectónico, y lo mismo sucede en la ingeniería tal y como afirman Wright y McCarthy, el diseñador se sitúa por encima de la actividad del usuario, y por lo general termina estableciéndose un diálogo sólo entre diseñadores a partir de lo que hace el usuario y de las actividades que representan. Los usuarios son vistos como sujetos de análisis, pero no como participantes activos ubicados en el mismo plano del diseñador: “El carácter reflexivo de la observación no forma parte de esta manera de ver; más bien los diseñadores piensan en un objetivo, asumen

dimensión lógica. Muntañola nos ofrece en su libro la siguiente cita de Ricoeur, en consonancia con lo que se viene explicando hasta ahora: “La poética es el arte de construir y siempre ‘intriga’ con el fin de argumentar el imaginario de una cultura. La retórica es el arte de argumentar para persuadir a una audiencia. La hermenéutica es el arte de interpretar textos desde un contexto diferente al del autor. Configurar, argumentar y redescubrir, tres operaciones mayores que son totalizadoras, pero que la finitud de los lugares de origen de cada una de ellas las obliga a complementarse...” Ver MUNTANOLA, Josep. *Topogénesis: Fundamentos de una nueva arquitectura*. Barcelona: Edicions UPC, 2000, p. 61.

7 La “comprensión creativa” o “creative understanding” tal como lo define Bajtín, se genera en la relación entre el autor, los personajes, la trama y el lector de la novela a partir del diálogo. Y este diálogo surgirá a partir del momento en que se produzca el reconocimiento, cuando entendemos nuestra totalidad a partir de la exterioridad del otro. Ver BAKHTIN M. *Speech Genres and Other Late Essays*. Austin: University of Texas Press, 1986, p. 7.

8 WRIGHT, Peter y MCCARTHY, John. “op. cit.” (nota 2), p. 21.

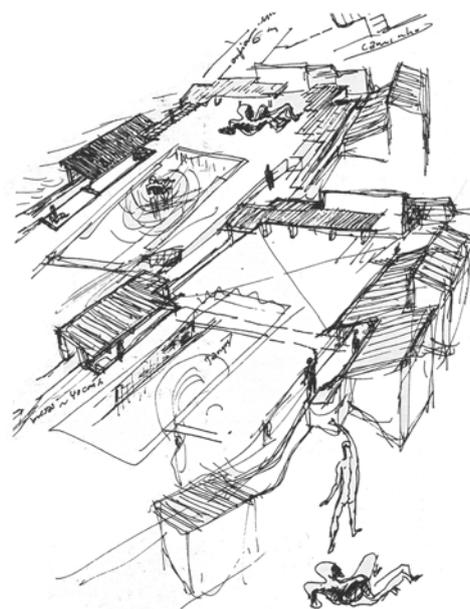


Figura 9 (superior): Representación del proyecto para la Piscina en la Quinta da Conceição, Matosinhos, 1958-1965.

Figura 10 (inferior): Ideas iniciales para el proyecto de una Casa en Pego, Sintra, Portugal, 2002-2007.

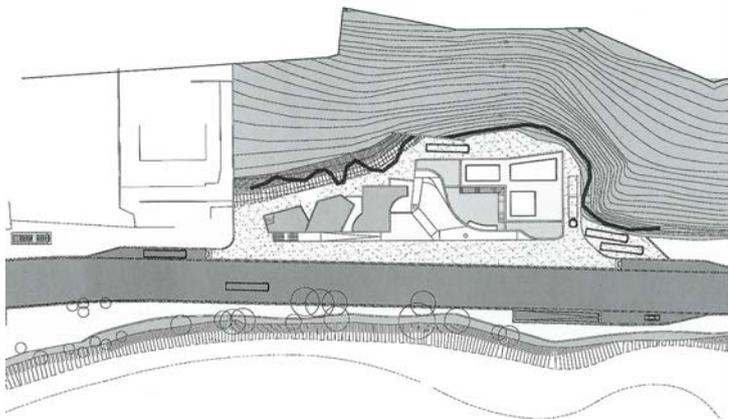
En ambas actuaciones están presentes los personajes que actúan de mediadores entre el objeto dibujado y la conciencia de Siza como autor del proyecto.



Figura 11 (superior - al exterior de la página): Dibujo de Siza. Sus personajes habitan la representación del proyecto para la Fundación Museo Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil, 1998-2008.

Figura 12 (superior - al interior de la página): La representación de la experiencia materializada por el cruce entre geometrías y uso del espacio. Fotografía exterior del edificio para la Fundación Museo Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil, 1998-2008.

Figuras 13 y 14 (centro e inferior): El disfrute de la experiencia basado en el cruce de geometrías (naturales y artificiales) representadas en el nuevo proyecto. Fotografía interior y planta conjunta del edificio para la Fundación Museo Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil, 1998-2008.



una postura científica, buscan registros precisos acerca de lo que hacen los usuarios y usan luego toda esta información para innovar en el diseño, el cual asumirá que todo lo demás permanecerá igual [...]. En resumen, los diseñadores tienen una posición de autoridad con respecto al usuario en los que las actividades, los individuos que las realizan y los artefactos diseñados están finalizados”, acabados, perfectamente culminado. “En cambio, la “comprensión creativa” requiere de los diseñadores adentrarse en el diálogo de una forma distinta a la acostumbrada, con la expectativa de que diseñadores y usuarios aprenderán e intercambiarán sus ideas como resultado del diálogo, y lograrán así la configuración de una auténtica experiencia”.⁹ Se trata de diseñar a partir del uso, de diseñar para la experiencia. El edificio para la Fundación Museo Ibêre Camargo ejemplifica lo dicho anteriormente. Siza establece un claro diálogo entre las obras de arte del museo y el museo como contenedor de experiencias vinculadas al arte y al reconocimiento del entorno natural del edificio. La intencionalidad de su obra cobra su máxima expresión en el momento en que la percepción sensorial del visitante se ve estimulada al comprender la tensión entre arte y construcción, entre la ficción y la realidad que encierra el edificio (Figuras 11 a 15).

Esta experiencia en la arquitectura estará conformada, como bien señala Muntañola, por objetos como escaleras, columnas, puertas, ventanas, etc., los cuales representarían a los “personajes de la novela”: “Tener una puerta o dos, una principal o dos iguales, etc., es “narrar” con “voces” diferentes. Los arquitectos han de ser expertos retóricamente con estos objetos, de la misma manera que los escritores han de ser sensibles a cómo se mueven sus personajes, cómo piensan y hablan en su novela [...]. La arquitectura y la literatura de cualquier cultura son interesantes porque definen la mezcla específica entre ficción y realidad que ha conseguido dicha cultura”.¹⁰ Es en este entrecruzar realidad y ficción donde se desempeña la labor de Siza, con unos niveles muy complejos y sofisticados de resolución de la forma a partir de su comprensión

9 *Ibid.*, p. 21.

10 MUNTAÑOLA, Josep. “op. cit.” (nota 6), p. 164.



Figura 15: Las salas del museo adquieren una doble función, albergar las obras de arte para su contemplación y permitir el disfrute del entrecruce de formas, usos, y juegos de luces y aberturas que relacionan el interior con el exterior del edificio. Fundación Museo Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil, 1998-2008.



Figura 16: Siza durante la prefiguración del Edificio Zaida en Granada, España. 1998-2006. En este dibujo aparecen sus manos que, esta vez, representan el contexto existente junto al futuro edificio. Desaparece el bloc de notas sobre el que escribe algún apunte de lo observado, como se aprecia en su dibujo en Salzburgo (Figura 8).

Siza establece una clara diferencia entre los dibujos de proyectos en los que suelen aparecer sus personajes y él mismo representando la realidad observada junto al futuro proyecto; y aquellos dibujos de acontecimientos vinculados a la cotidianidad en los que se representa dibujando o escribiendo en su bloc de notas.

de la realidad y de la manera en que configura el diálogo entre sus futuros habitantes.

Una aportación que genera a nivel educativo el estudio de este entrecruce entre ficción y realidad, del paralelismo entre Narrativa y Arquitectura, se encuentra contenida en la siguiente afirmación de Ricoeur: “[...] la arquitectura sería para el espacio lo que el relato es para el tiempo, es decir, una operación “configuradora”; un paralelismo entre, por un lado, el acto de construir, es decir, edificar en el espacio, y por otro lado, el acto de narrar, disponer la trama en el tiempo”.¹¹ Pero ¿qué sucede, como bien señala Ricoeur, si se entrecruzan la puesta en configuración arquitectónica del espacio y la puesta en configuración narrativa del tiempo?, es decir, ¿qué sucede cuando se funde la espacialidad del relato y la temporalidad del acto arquitectónico mediante algún tipo de intercambio bidireccional espacio-tiempo?.

Este entrecruzamiento entre tiempo narrado y espacio arquitectónico nos permite pensar en el juego poético que se genera en la obra de arquitectura de Siza en el momento en que el espacio proyectado es capaz de reflejar el tiempo contenido, observado, desde distintos puntos de vista por los múltiples personajes que lo conforman. Esta múltiple observación del tiempo contenido en el espacio queda bien reflejada en la siguiente cita de Ricoeur: “medimos el tiempo cuando pasa; no el futuro que no existe ni el presente que no tiene extensión, sino “los tiempos que pasan”. En el paso mismo, en el tránsito, hay que buscar a la vez la multiplicidad del presente y su desgarramiento. Compete a los tres ejemplos célebres de la voz –a que está sonando, la que acaba de sonar y la de las dos que suenan consecutivamente- mostrar este desgarramiento como si fuera el del triple presente”.¹² Todo se conjuga en la relación espacio-tiempo, he aquí el valor de los umbrales configurados en la obra de Siza, capaces de configurar una poética que acumula y proyecta las distintas voces y puntos de vista que en este se producen e interactúan (ver Figura 17).

11 RICOEUR, Paul. “Arquitectura y Narratividad”. En *Arquitectura y Hermenéutica*. Barcelona: Edicions UPC (Arquitectonics 4), 2003, p. 11.

12 RICOEUR, Paul. *Tiempo y Narración I*. Barcelona: Siglo XXI Editores, 1995, p. 58.

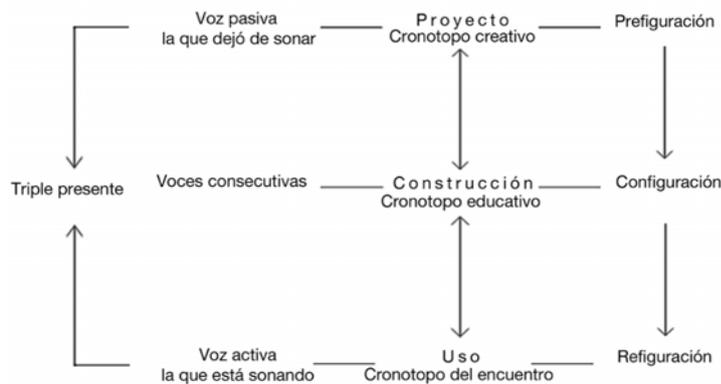


Figura 17. El cruce entre narrativa y arquitectura: el triple presente en el que se conjugan las voces en el espacio-tiempo.¹³

1.1.2 · La triple mimesis: prefiguración, configuración y refiguración.

Se abordarán brevemente las tres fases del relato (prefiguración, configuración y refiguración) propuestas por Ricoeur y ampliamente estudiadas por Muntañola, con la intención de contribuir a la aplicación de estos conceptos que, en vez de resultar ajenos a la teoría del proyecto, se han convertido en una herramienta de enorme utilidad para el análisis de la arquitectura, y específicamente para este trabajo, de la obra de Siza.

En este triple presente (triple mimesis) manifestado en el relato, en el que se desarrolla el tránsito, el ir de un lugar a otro, cada mimesis jugará un papel determinante sobre el desarrollo de la siguiente mimesis, hasta consolidar el triple presente del que nos habla Ricoeur en el estudio de la narrativa. Es evidente cómo su trabajo puede contribuir a la construcción de una metodología de análisis del proyecto de arquitectura. Siguiendo las palabras de Ricoeur sobre la mimesis I, imitar o representar

¹³ Nuevamente la labor realizada por Muntañola durante toda su carrera proporciona un amplio conocimiento de gran utilidad en el análisis de la poética arquitectónica y su poder dialógico: "Aunque no existe propiamente, los mundos cósmicos y sociales del cronotopo literario, si existe la posibilidad de "conversar" imaginariamente con formas y usuarios de otras épocas a través de la proyección de un espacio-tiempo, de una forma nueva". Ver MUNTANOLA, Josep. *Las formas del tiempo I. Arquitectura, educación y sociedad*. Badajoz: Editorial Abecedario, 2007, p. 11.

la acción es, en primer lugar, comprender previamente en qué consiste el obrar humano: su semántica, su realidad simbólica, su temporalidad (Ricoeur, 1995, p. 129).

En esta primera **fase prefigurativa**, de precomprensión, se anunciará lo percibido con antelación, el relato hará presente el futuro, protagonizado por el obrar humano y presentado al autor en forma de imágenes, de “signos” y “causas” de las cosas futuras. En arquitectura es evidente el paralelismo que existe entre el acto de proyectar y este primer momento analizado por Ricoeur en la narrativa. Para Siza el acto de proyectar “Traspasa la historia toda, local y ajena, y la geografía, historias de personas y de experiencias sucesivas, cosas nuevas, entrevistas, música, literatura, los éxitos y los fracasos, impresiones, olores y ruidos, encuentros ocasionales. Una película a cámara rápida interrumpida aquí y allá, en nítidas viñetas”.¹⁴ Se entrecruzan todas las historias posibles pertenecientes a otros proyectos, a otras situaciones de vida, que inician así la creación de un nuevo relato en un nuevo lugar.

Hagamos una primera aproximación al proyecto de arquitectura tomando en cuenta lo que acontece en esta primera fase prefigurativa del proyecto. Se trata de la Iglesia de Marco de Canaveses (Siza, Portugal, 1990-1996), obra de gran significación socio-cultural que representa un cambio de paradigma en la liturgia tradicional a partir de la introducción de elementos compositivos distintos a los usados comúnmente para este tipo de proyecto. Dejemos que sea el relato de Siza el que nos dé a conocer los aspectos clave presentes en la prefiguración de la obra: “Dentro del espacio que circunda el altar hay toda una serie de elementos que participan en el ritual: el púlpito, el altar mismo, el sagrario, la cruz y los asientos de los celebrantes, los cuales tomaron cuerpo lentamente, defendiendo el espacio en relación a los movimientos preestablecidos de la misa. Así la iglesia adquirió forma como una escultura en negativo, en la cual se establecían poco a poco relaciones de tensión y continuidad entre cada una de sus partes”.¹⁵ Todas estas

Não sei escrever sobre a luz
 Não sei escrever sob a luz
 Poderei descrever a luz?

Luz intemporal
 Luz em temporal
 Luz palavra
 Luz captada
 Luz aprisionada
 Luz embalsamada

Luz eterna
 Luz incansável
 Luz máquina

Motor
 Luz indiscreta

Atenta

Mão na minha testa

Luz berço

Luz ~~companheira~~ *intelectiva*

O outro lado de nada

Luz do Sol

Luz da Lua

Luz de Fogo

Luz nas escamas do peixe

Luz nos olhos

Luz roçando os flancos

revelando Revelando os músculos

Luz reflexo de dentes

Luz esvoaçante

Luz sentida como um peso

Luz de dentro

Luz ao fim do Túnel

Luz que mente às vezes

Luz dentro da cratera

Luz raio

Luz faísca

Luz de prata

Luz onix

Luz cristal

Luz do senso

Luz da mente

Luz imaginada

Luz do Alto

Luz subterrânea

Ferida

Luz suave

Luz de fonte invisível

Luz mutante

Luz beijo

Luz carícia

Luz rasante

Luz explosiva

Agonia

Luz vermelha

Lilás

Ariz Luz do nariz

Ariz Luz do presente

14 SIZA, Álvaro. “Proyectar”. “op. cit.” (nota 4), p. 332.

15 SIZA, Álvaro. “La iglesia”. En *Imaginar la evidencia*. Madrid: Abada Editores, 2003, p. 53.

partes en tensión y continuidad configuran durante esta etapa inicial del proyecto el entrecruzamiento entre ficción y realidad en el espacio-tiempo de la obra. Siza afirma que ninguna de las decisiones adoptadas para este proyecto provinieron de ideas preconcebidas, muchas de estas decisiones tienen su origen en la variación de la liturgia, pero conservando la relación entre objetos y movimientos característicos de la celebración. En el tercer capítulo de este trabajo se explicarán con mayor precisión las múltiples relaciones entre las partes que configuran el edificio, con la intención de demostrar cómo se encuentran correlacionadas las distintas fases del relato (prefiguración, configuración y refiguración) constituyendo la “trama” sobre la que se configura la poética de éste lugar.

Si nos aproximamos a la segunda fase del relato (**configuración**), Ricoeur señala que “el acto de construir se da como el equivalente espacial de la configuración narrativa mediante la construcción de la trama; del relato al edificio: es la misma intención de coherencia interna que mora en la inteligencia del narrador y del constructor”.¹⁶ Esta fase configurativa podemos verla en la Iglesia de Marco de Canaveses cuando Siza explica que las decisiones sobre qué materiales utilizar y de cómo éstos serían empleados en el edificio surgieron durante el proceso de construcción (configuración) a partir de la experiencia del espacio. Siza añade que “la manera en la cual están ligados estos tres materiales –madera, azulejos y revoco– es muy especial, y probablemente hay ciertas cosas, que ahora no puedo describir, que surgieron de la experiencia del espacio durante el tiempo de la construcción”.¹⁷ Se reafirma la puesta en tensión y continuidad entre ficción y realidad, los materiales y elementos compositivos contenidos en el edificio sirven de mediador entre los usuarios y el espacio que refleja su contenido simbólico. Si hacemos el paralelismo con la narrativa, tal como se ha comentado anteriormente, los materiales y elementos serían los “personajes de la novela”, el espacio “narra” con “voces” su contenido y se convierte en el lugar donde sus habitantes “reconocen” su paisaje cultural (Muntañola, 2000). Es durante esta experiencia del espacio

16 RICOEUR, PAUL. “op. cit.” (nota 1), p. 196.

17 SIZA, Álvaro. “op. cit.” (nota 15), p. 61.

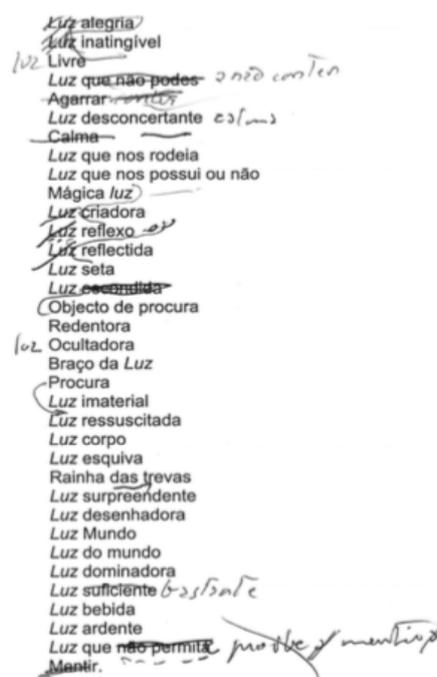


Figura 18: El texto como acto prefigurativo, presente en el proceso reflexivo del proyecto arquitectónico. Siza escribe sobre el papel de la luz en distintas facetas, sobre distintos cuerpos, objetos, momentos del día, capaz de relacionar la dimensión real, objetiva, con la dimensión espiritual, del ser-en-el-mundo. Escrito por Siza en 2002, publicado y traducido por primera vez en el trabajo de investigación *Los dibujos de Álvaro Siza: Anotaciones al margen*, por Nuno Pereira, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía, 2007. Traducción:

“No sé escribir sobre la luz
 No sé escribir bajo la luz
 ¿Podré describir la luz?
 Luz intemporal
 Luz en temporal
 Luz palabra
 Luz captada
 Luz aprisionada
 embalsamada
 E incansable
 Luz eterna
 Luz máquina
 Motor
 Luz indiscreta
 Mano en mi frente
 Luz cuna
 Luz entera
 Al otro lado de nada
 Luz del Sol
 Luz de la Luna
 Luz de fuego
 Luz de las escamas del pez

Luz en los ojos
Luz rozando los flancos
Revelación de los músculos
Luz reflejo de dientes
Luz en revoloteo
Luz sentida como un peso
Luz de dentro
Luz al fin del Túnel
Luz que miente a veces
Luz dentro del cráter
Luz rayo
Luz centella
Luz de plata
Luz ónice
Luz cristal
Luz de la sensatez
Luz de la mente
Luz imaginada
Luz de lo Alto
Herida
Subterránea
Luz suave
Luz de fuente invisible
Luz mutante
Luz beso
Luz caricia
Luz rasante
Agonía
Explosiva
Luz roja
Lilas
Fría luz de la noche
Luz mortal
inalcanzable alegría
Luz libre
Luz que no puede contenerse
Luz desconcertante calma
Luz que nos rodea
Luz que nos posee o no
Creadora
Mágica luz
Reflejada y reflejo
Luz saeta
Luz objeto de búsqueda
Redentora
Luz ocultadora
Brazo de la Luz
Luz inmaterial
Búsqueda
Luz resucitada
Luz cuerpo
Luz esquiva
Reina de las tinieblas
Luz sorprendente
Luz dibujante
Luz Mundo
Luz del mundo
Luz dominadora
Luz bastante
Luz bebida
Luz ardiente
Luz que prohíbe mentir”.

cuando se producen los tres momentos descritos por Ricoeur, involucrados en esta segunda fase del análisis narrativo y relacionados con el acto arquitectónico: se trata de la síntesis espacial de lo heterogéneo, hacer inteligible lo inextricable y la intertextualidad, es decir, confrontar distintos edificios entre sí en un mismo contexto. Todos estos momentos serán explicados con detenimiento en el tercer capítulo de este trabajo, lo que sí es importante destacar ahora es que en esta fase configurativa se “tramarán” los distintos elementos que conforman el proyecto y que harán que el acto de habitar encuentre su razón poética.

Por último, la tercera fase del relato, la **refiguración**, de la escritura a la lectura y relectura de los espacios de vida a partir de nuestra propia forma de habitar. Es en esta última fase donde se constata que el proyecto ha sido diseñado para la experiencia.

No podemos dejar pasar por alto, sobre todo después de este muy breve enunciado de la última fase del relato (refiguración), la cita que el mismo Ricoeur hace de San Agustín en la que queda de manifiesto el valor poético de la triple mimesis, de la “dialéctica de la espera, de la memoria y de la atención, consideradas no aisladamente, sino en interacción”: “Cuando deseo cantar una canción conocida, antes de comenzar, mi expectación abarca (tenditur) su totalidad, pero apenas comienzo, todo lo que voy recordando de ella relacionado con el pasado se amplía (tenditur) en mi memoria. Y la vitalidad de esta acción (actionis) mía se dilata (distenditur) en ella por lo que ya he recitado y en expectación por lo que aún recitaré. Pero mi atención (attentio) sigue estando presente, y por ella pasará (transitur) lo que era futuro para convertirse en pasado. Y a medida que esto se va realizando (agitur et agitur), disminuye la expectación y se prolonga la memoria. Al fin disminuye la expectación, al acabarse toda la acción y pasar enteramente a la memoria”.¹⁸

18 RICOEUR, Paul. “op. cit.” (nota 12), p. 63.

1.1.3 · La noción del cronotopo de Mijaíl Bajtín.

“...El artista sabe que no trabaja para el objeto en sí ni para conseguir que su objeto se parezca a otro objeto, sino para representar la vida que se esconde detrás del aspecto visible del objeto que se crea...”.¹⁹ En esta representación artística de la vida que se esconde detrás del aspecto visible del objeto que se crea, es donde se encuentra contenida la noción del cronotopo. Para aproximarse a esta noción espacio-temporal contenida en los espacios intermedios que configuran la obra arquitectónica de Siza se hará, como paso inicial, una primera lectura del trabajo realizado por Bajtín con el fin de definir, por medio del estudio del cronotopo literario, la relación existente entre tiempo-espacio y el proceso creativo de la obra arquitectónica.

Siguiendo las palabras del propio Bajtín, el cronotopo es “la conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura”.²⁰ Los cronotopos son los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela, en éstos se enlazan y desenlazan los nudos argumentales y son los que determinan la unidad artística de la obra literaria en sus relaciones con la realidad (Bajtín, 1989, p. 403).

Esta comprensión del espacio-tiempo en la obra literaria, y en el arte en general, ofrece las herramientas necesarias para contribuir, con esta investigación, a la construcción de una teoría del proyecto arquitectónico que vaya a favor de la reflexión y el análisis de los lugares de vida, con la mirada atenta a las múltiples relaciones socio-físicas que se producen en el uso de los umbrales que los conforman.

En la arquitectura, la utilización del cronotopo como herramienta de análisis permite comprender cómo se producen las



Figura 19: Siza durante la prefiguración de cada proyecto da inicio a la cadena de acontecimientos que irán conformando la totalidad del proyecto y consolidando su nudo argumental. Nuevamente sus personajes controlan la percepción de lo que acontece en el lugar.

19 Cita que hace Muntañola del texto escrito por Bernard Maybeck sobre “un pabellón monumental al aire libre para albergar una colección de pinturas con motivo de la Exposición Internacional de San Francisco en 1915.” Ver MUNTAÑOLA, Josep. *Poética y arquitectura*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1981, p. 41.

20 BAJTÍN, Mijaíl. *Teoría y Estética de la Novela*. Madrid: Editorial Taurus, 1989, p. 237.

Dibujo para el edificio del Rectorado de la Universidad de Alicante (1995-1998).

relaciones entre el proyecto, su construcción y su uso. En el nudo argumental de cada proyecto se condensa el cronotopo principal que le da sentido a la cadena de acontecimientos que, a su vez, determinarán la existencia de la obra y su éxito en un lugar concreto (Figura 19).

El nudo argumental está definido por las intenciones artísticas del autor con el fin de comunicar el contenido abstracto de su obra. Todo aquello que el autor logre comunicar será leído de manera diferente por cada habitante a partir de su propia experiencia, referencia y conocimiento. Serán estas múltiples lecturas las que potencien el valor de la obra y las que reafirmen la existencia de los cronotopos creados por el autor, capaces de vincular la relación espacio-tiempo con la memoria individual y colectiva de sus habitantes: “La obra y el mundo representado en ella se incorporan al mundo real y lo enriquecen; y el mundo real se incorpora a la obra y al mundo representado en ella, tanto durante el proceso de elaboración de la misma, como en el posterior proceso de su vida, en la reelaboración constante de la obra a través de la percepción creativa de los oyentes-lectores. Como es natural, ese proceso de cambio es él mismo, cronotópico: se produce, primeramente, en un mundo social que evoluciona históricamente, pero sin alejarse del cambiante espacio histórico. Incluso puede hablarse también de un cronotopo creador en el que tiene lugar ese intercambio entre la obra y la vida, y en el que se desarrolla la vida específica de la obra”.²¹

Cuando se diseña para la experiencia, el papel del cronotopo creador facilitará este intercambio del que habla Bajtín entre la obra y la vida. Como se verá en el tercer capítulo de este trabajo, Siza coloca en sus personajes todo el conocimiento que le permite ir modelando la obra, de él adquieren los personajes el protagonismo necesario para determinar las decisiones del propio autor, es decir, se da la interacción entre autor-creador y los personajes, a los que Muntañola define como usuarios potenciales que le dan sentido a la obra, hasta que éstos posean toda la información del proceso creativo que se manifestará en el objeto final. Ese objeto configurado tendrá

21 *Ibíd.*, p. 404.

el poder de comunicar a los “usuarios reales” la intencionalidad del autor durante el proceso creativo (ver Figura 20).

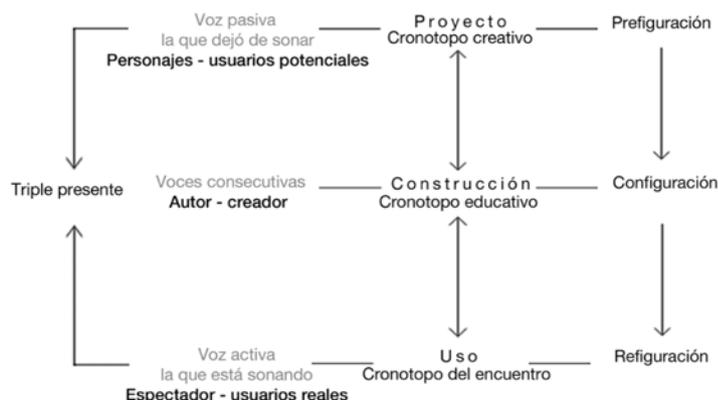


Figura 20: Puesta en relación de las voces y puntos de vista dentro de la configuración hermenéutica de la obra arquitectónica.

Son los tipos de personajes los que contribuyen a modelar la obra. El autor-creador, en su interés artístico, decide qué rol desempeñarán y de qué forma interactuarán dentro de la obra (Figura 21). Los análisis poéticos que se realizarán más adelante pondrán de manifiesto cómo el autor-creador, en este caso Siza, configura una poética del espacio a partir de los personajes que interactuarán en la obra, y será esta interacción prefigurada la que contribuirá a establecer los nudos, vínculos y cadenas de acontecimientos entre el usuario final y la forma construida. “Porque el autor no sólo ve y sabe todo aquello que ve y sabe cada uno de sus personajes por separado y todos ellos juntos, sino que ve y sabe más que ellos, inclusive sabe aquello que por principio es inaccesible para los personajes, y es en este determinado y estable excedente de la visión y el conocimiento del autor con respecto a cada uno de sus personajes donde se encuentran todos los momentos de la conclusión del todo, trátase de la totalidad de los personajes o de la obra en general”.²² Es decir, el autor-creador conoce cómo han de juntarse los distintos cronotopos que configurarán la obra para asegurar una producción dialógica.

²² БАЖИ́Н, Мijaíl. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores, 1982, p. 20.



Figura 21: Los personajes y héroes hacen presencia en la representación de la obra. En muchos de sus dibujos, Siza utiliza la figura del caballo, el cual podría llegar a simbolizar, según Jean Chevalier, la montura, el vehículo, el navío, y su papel inseparable de la dimensión humana (Chevalier, 1986, p. 209).

Dibujo para el proyecto de la Facultad de Arquitectura de Oporto. Universidad do Oporto, Portugal, 1986-1996.



Como bien señala Bajtín, la relación entre individuos se realiza de forma intersubjetiva, y es esta relación la que produce conocimiento a partir de la experiencia. Durante el proceso educativo “el autor debe ubicarse fuera de su propia personalidad, vivirse a sí mismo en un plan diferente de aquel que realmente vivimos nuestra vida; sólo con esta condición puede completar su imagen para que sea una totalidad de valores extrapuestos con respecto a su propia vida; el autor debe convertirse en otro con respecto a sí mismo como persona, debe lograrse ver con ojos de otro; por cierto, en la vida real lo hacemos a cada paso, nos valoramos desde el punto de vista de otros, a través del otro tratamos de comprender y de tomar en cuenta los momentos extrapuestos a nuestra propia conciencia...”.²³ Esta valoración de uno como autor a partir de la existencia del otro, encuentra lugar en las representaciones de la realidad que realiza Siza, y así lo trasmite cuando se dibuja a sí mismo y se sitúa, al mismo tiempo, como parte de sus personajes, capaces de abarcar la totalidad observada, en la cual, él como autor, no tiene posibilidades de hacerlo. De ahí su insistencia en dibujar incansablemente distintos puntos de vista que permitan registrar las múltiples voces que conforman y abarcan la realidad existente.

1.1.4 · El cronotopo de los umbrales.

La noción del cronotopo artístico que contiene relaciones intersubjetivas entre individuos, las cuales se prefiguran durante el proceso creativo, da paso a la definición que hace el mismo Bajtín del cronotopo de los umbrales presentes en la obra de Dostoiewski, que permite reforzar esta idea del paralelismo existente entre narrativa y arquitectura. El umbral “es el cronotopo de la *crisis* y la *ruptura* vital [...] En las obras de Dostoiewski, por ejemplo, el umbral y los cronotopos contiguos a él –de la escalera, del recibidor y del corredor–, así como los cronotopos que los continúan –de la calle y de la plaza pública–, son los principales lugares de acción, los lugares en que se desarrollan los acontecimientos de las crisis, caídas, regeneraciones, renovaciones, aciertos, decisiones que

²³ *Ibid.*, p. 22.



Figura 22 (izquierda): Por medio del dibujo, Siza aborda las distintas escalas del proyecto. No pierde de vista su totalidad, llegando incluso a la resolución del mobiliario acorde con las necesidades de uso del edificio. En el dibujo se manifiesta su preocupación por mantener en constante relación las proporciones de las salas del museo con la totalidad del edificio, manteniendo el diálogo entre las distintas escalas del proyecto. Dibujo para el edificio de la Fundación Serralves, Oporto, Portugal, 1991-1999.

Figura 23 (superior derecha): Siza, Fundación Serralves, Oporto, Portugal, 1991-1999.

Figuras 24 y 25 (centro e inferior derecha): Potenciar la percepción y experiencia en el uso del espacio a partir de la comprensión y valoración del entorno histórico-cultural, es una de las virtudes del Centro Gallego de Arte Contemporáneo proyectado por Siza. Santiago de Compostela, 1988-1993.



determinan toda la vida del hombre. De hecho, el tiempo es en este cronotopo un instante que parece no tener duración, y que se sale del transcurso normal del tiempo biográfico [...]. En Dostoiewski es como si, en las calles y en las escenas de grupo en el interior de las casas (preferentemente en los salones), reviviese y se transluciera la plaza de los antiguos carnavales y misterios”.²⁴

Es en este punto donde se encuentra la fuerza poética y educativa del cronotopo del umbral, capaz de mantener la concordancia discordante, tal como señala Ricoeur, de todos los elementos que, juntos, defienden la riqueza de sus significados. Esta afirmación es la misma, aunque dicha de otra manera, a la realizada por Robert Venturi en su libro *Complejidad y contradicción en la arquitectura*: “Prefiero “esto y lo otro” a “o esto o lo otro”... Una arquitectura válida evoca muchos niveles de significados y se centra en muchos puntos: su espacio y sus elementos se leen y funcionan de varias maneras a la vez”²⁵ (Figuras 27 y 28).

En el tercer capítulo de esta investigación, se verá cómo se manifiestan los cronotopos de umbrales en cada una de las obras analizadas, pero antes, y manteniendo el hilo conductor constituido por el paralelismo entre el espacio-tiempo narrativo y arquitectónico, parece oportuno recordar al arquitecto finlandés Alvar Aalto, quien en su artículo “De los escalones de entrada al cuarto de estar” escrito en 1926, expresa la importancia de relacionar las costumbres populares con la arquitectura, valorando así el poder configurativo del cronotopo educativo y su capacidad de transmitir la tensión y continuidad entre ficción y realidad.

Aalto da un interesante ejemplo de cómo se pueden conseguir múltiples lecturas de un mismo espacio, a partir de la comprensión de las relaciones que mantiene la cultura de un lugar con los elementos que la integran. Esta integración de relaciones con distintos niveles de lectura, por ejemplo, desde el mobiliario dispuesto en un salón que simboliza a los

24 BAJTÍN, Mijaíl. “op. cit.” (nota 20), p. 399.

25 VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1974, p. 26.



Figura 26 (izquierda): Cuadro “Guernica” como parte del proyecto para la exposición *Visiones para Madrid*, 1992. Ambos dibujos han sido realizados por Siza.

Figura 27 (superior derecha): Múltiples puntos de vista configuran el itinerario por la Facultad de Arquitectura de Oporto. Universidad do Oporto, Portugal, 1986-1996.

Figura 28 (inferior derecha): El “esto y lo otro” de R. Venturi que “evoca muchos niveles de significados”. Así sucede en la Facultad de Arquitectura de Oporto. Un trozo de escalera de la ciudad de Oporto se hace presente entre los edificios que albergan los talleres de proyectos.

La “concordancia discordante” se produce en el momento que su arquitectura es capaz de transmitir su mensaje polifónico.

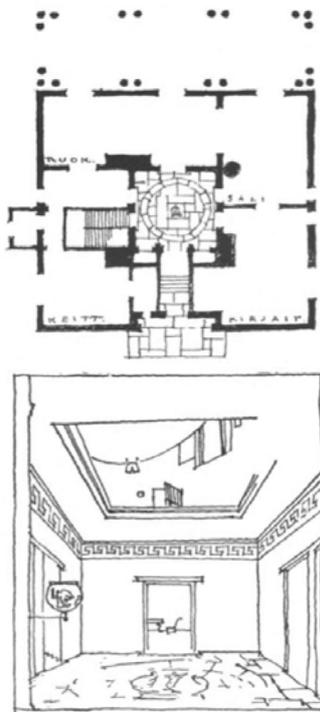


Figura 29 (superior): Edificio de viviendas “palacio de empresas” en Turku, Finlandia, Arq. Erik Bryggman. En relación a este espacio se detalla, gracias a la observación aguda de Aalto, que los arcos representan a la ciudad exterior, y sus muebles a la intimidad de hogar. Ambas situaciones opuestas, lo público y lo íntimo, se entrecruzan en el mismo espacio (Aalto, 2000, p. 74).

Figuras 30 y 31 (centro e inferior): Similar al caso anterior (Figura 29) el espacio central de la vivienda se convierte en el nudo argumental donde todo lo que puede acontecer permitirá tender puentes con realidades que se produzcan a otras escalas. La intención se centra en mantener vigente el papel de la experiencia y su contribución a enriquecer la percepción de las personas. Casa Väino Aalto, Alajärvi. Alvar Aalto.

habitantes de la casa, hasta las formas utilizadas para separar y comunicar a la vez las distintas estancias del hogar, mantienen una estrecha vinculación con los acontecimientos que se viven en una calle finlandesa. El arquitecto logra comunicar su intencionalidad con éxito cuando sabe disponer, en un mismo lugar, los distintos elementos que poseen un claro papel simbólico dentro de la experiencia individual y colectiva de sus habitantes. Con estas decisiones, se alcanza mantener la concatenación de acontecimientos que ayuden a garantizar la calidad perceptiva de los espacios habitados (Figura 29).

En el mismo artículo, Aalto describe otra situación que relaciona el exterior con el vestíbulo de la vivienda como aquel espacio habitado capaz de evidenciar los acontecimientos que suceden en ese lugar. Se trata del hall de la Casa Aalto: “El vestíbulo no tiene mueble alguno, pero las puertas abiertas dejan ver las entrañas de las habitaciones, creando una sensación de suficiente calidez [...]. Se trata pues de una sala de ceremonias, pero la apertura del techo que permite vislumbrar la planta superior, con sus dormitorios, cuartos infantiles y ropas colgadas del tendal, quitará rigidez al ambiente. He aquí la banalidad cotidiana como factor arquitectónico primordial: un trozo de calle napolitana inmerso en las mismas entrañas de una casa finlandesa”²⁶ (Figuras 30 y 31).

A partir de esta relación entre los acontecimientos exteriores e interiores contenidos en los umbrales que configuran los espacios habitados, se ofrecen las claves que ayudan a comprender la intencionalidad poética del autor-creador en cada una de sus obras. La intencionalidad poética contenida en los umbrales vendrá acompañada de las múltiples experiencias que vivirán sus personajes (usuarios potenciales). Estas experiencias contribuirán a determinar la diferenciación entre cada proyecto. Por ejemplo, las experiencias que vivirían los usuarios potenciales de las Piscinas de Leça de Palmeira serían muy distintas a las que desarrollarían los usuarios potenciales en el Museo Gallego de Arte Contemporáneo, y del mismo modo ocurriría en la Iglesia de Marco de Canaveses. Lo que busca el autor en la etapa prefigurativa del proyecto

²⁶ AALTO, Alvar. “De los escalones de entrada al cuarto de estar”. En *De palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis Editorial, 2000, p. 74.

es aproximarse a la configuración (construcción) de la obra por medio de sus usuarios potenciales (personajes) que le permitan obtener una lectura inicial sobre cómo podría llegar a desarrollarse la experiencia, pero nunca con la intención de diseñar una experiencia finalizada, ya que deberá ser el que habite la obra quien construya su propia experiencia gracias a la polifonía de su mensaje.

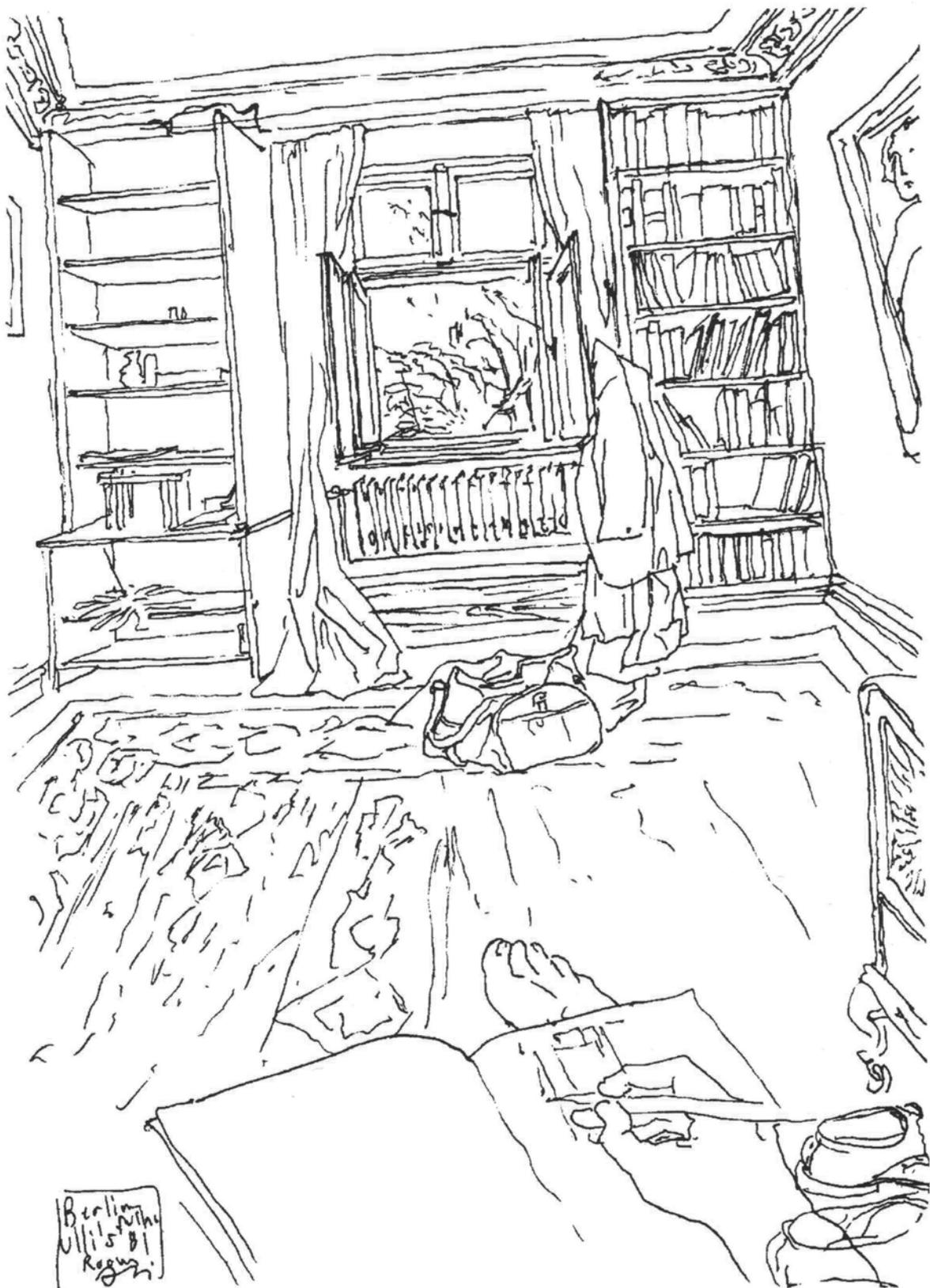


Figura 32: Narrativa y dibujo presentes en la construcción polifónica de la obra de Siza. El dibujo de "Rocinante" realizado en 2003, como parte de las ilustraciones de un cuento infantil.

Esta vez el caballo formará parte de un cuento infantil, pero irá apareciendo en distintas representaciones de muchos de sus proyectos. Es como si Rocinante saliera de su relato infantil y ocupara un nuevo espacio-tiempo narrado y construido en cada proyecto.

Capítulo 2

La configuración del espacio-tiempo educativo



Berling
N. 15. 01
Reggio

2.1 · El cronotopo educativo en la novela de Johann Wolfgang von Goethe y la arquitectura de Álvaro Siza.

La configuración del espacio-tiempo de la novela educativa de Goethe y la obra arquitectónica educativa de Siza, tienen en común la “percepción aguda” que Goethe manifiesta de la realidad social y natural y los distintos tiempos que en ésta se entrelazan dando sentido al paralelismo entre Narrativa y Arquitectura. El tiempo ha de estar localizado en un espacio concreto, “se encuentra impreso en él” señala Bajtín, y así lo refleja la obra de Siza al abstraer de lo vernacular, lo simbólico, lo bucólico de su contexto, lo necesario para configurar las nuevas relaciones que ha de plantear el proyecto.

La noción del tiempo planteada por Goethe en la novela educativa consiste en lograr percibir el tiempo en el espacio, sabiendo que éste se configura no como un telón de fondo inmóvil que no se transforma con el paso del tiempo, sino como una totalidad cambiante junto con sus personajes. Goethe en su novela educativa plantea la necesidad de saber leer el paso del tiempo en todo lo que le rodea, tanto en la naturaleza como en las costumbres y tradiciones culturales de un lugar concreto. Bajtín destaca la vital importancia que otorgaba Goethe a la labor de observación del paisaje y de los entornos transformados por la cultura local. Para Goethe allí estaba el verdadero conocimiento, al observar de forma aguda lo que acontecía en una determinada cultura le permitía comprender su historia y la cadena de acontecimientos que le daban sentido a sus tradiciones. De esta manera entendía

Figura 1 (izquierda): Siza dibuja y redibuja su realidad observada en la casa de Ulli Böhem, 1981. Berlín. Alemania.

que la realidad construida estaba cargada de significados y que este conocimiento cultural debía ser relatado y comunicado de forma precisa y detallada a través de sus escritos.

En *Conversaciones con Goethe*, texto del poeta y escritor alemán Johann Peter Eckermann, el autor recoge de Goethe las siguientes palabras que sirven para ilustrar su capacidad aguda de observación, que en todo momento le permitía entrelazar observaciones vinculadas a la experiencia, para luego transmitir conocimiento: “–Constituye una peculiaridad de Walter Scott que sean precisamente sus grandes méritos en la descripción del detalle los que tiendan a degenerar en una equivocación –observó–. Así, en el *Ivanhoe* aparece una escena nocturna en la que los personajes están sentados en la sala de un castillo cuando llega un forastero. A mi me parece bien que describa al forastero de la cabeza a los pies, haciendo constar cuál es su aspecto y cómo va vestido, pero se me antoja un error que también nos describa sus pies, sus zapatos y sus medias. Cuando estamos sentados a la mesa en plena noche y alguien entra en la habitación, lo único que podemos ver de él es el torso. Pero si describo sus pies, es como si de repente se colara la luz del día en la estancia, con lo que toda la escena pierde su carácter nocturno”.¹ Esta capacidad de observación tan atenta por parte de Goethe, le permite transitar por el interior de los espacios relatados en los textos escritos por otros autores con el fin de aprehender todo lo que pueda estar ocurriendo alrededor de los personajes que desarrollan la trama de la novela. Tal como sucede en el texto citado anteriormente, es posible apreciar la habilidad de Goethe de situarse dentro de la narración y observar lo que sucede alrededor de los personajes, es como si entrara un personaje más en la narración que fuese capaz de observar lo que Walter Scott no pudo apreciar. Su capacidad de observación y de vivir la experiencia espacio-tiempo no sólo le otorga a Goethe una gran habilidad descriptiva y analítica de la realidad, sino que además le permite profundizar en su sentido crítico sobre las cosas que vivía con el fin de transmitir una experiencia que sirviera de enseñanza al lector.

¹ ECKERMANN, Johann P. *Conversaciones con Goethe*. Barcelona: Acatilado Editorial, 2006, p. 544.

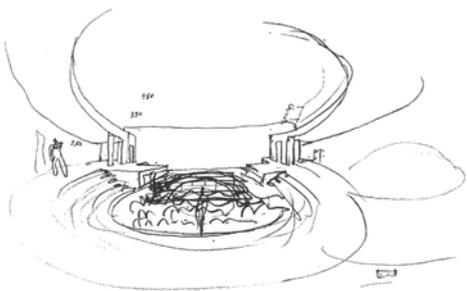
El cronotopo educativo presente en la obra de Goethe pone de manifiesto la relación entre el tiempo y el desarrollo humano de sus personajes. Sus novelas no transcurren sin hacer presente la evolución del tiempo en el desarrollo de la trama. Tanto sus personajes como el fondo (escenario) sobre el que interactúan son vulnerables al paso del tiempo, los personajes envejecen y el entorno se modifica, no permanece inmóvil, y es esta interacción entre el tiempo y los acontecimientos que se desarrollan en el espacio virtual de la novela lo que transmite, lo que comunica el valor pedagógico de su obra. Goethe ofrece al lector por medio de sus textos y representaciones gráficas como dibujos, esquemas, etc., conceptos e ideas complejas que contienen las huellas visibles de la creatividad humana, con la clara intencionalidad de transmitir su vivencia y experiencia aprendida por medio de la observación.

La novela educativa de Goethe contribuye a la construcción del puente entre narrativa y arquitectura a partir de la pedagogía que configura y comunica su obra escrita. En su libro *Viaje a Italia*, los distintos lugares que visita son descritos bajo la mirada del rigor, de la comprensión de la relaciones entre individuos y de la configuración de los entornos que habitan. Dentro de esta noción pedagógica de aprender de lo observado y saber comunicar la experiencia, Goethe a su llegada a Verona se encuentra por primera vez con un anfiteatro, y relata su vivencia al percibir el valor de la gran escala de estos monumentos construidos y la capacidad de transformarse por su masiva ocupación por parte del pueblo en los tiempos de José II y Pío VI. La forma en que habían sido diseñados estos monumentos, relata Goethe, facilitaba que el pueblo se asombrará y riera de sí mismo. La necesidad del pueblo de reunirse en masa para atender a acontecimientos o celebraciones, dio origen a la formación de estos espacios que se iban autoconstruyendo en la medida en que se iban ocupando. Poder presenciar lo que sucedía en torno a un escenario obligaba a los espectadores a que encontrasen los medios para ubicarse por encima de las personas que tenían delante, y así sucesivamente hasta crear de manera espontánea la forma del anfiteatro. Luego el arquitecto se encargaría de crear las formas precisas que fuesen llamativas visualmente y ofrecieran el confort necesario a sus espectadores. De esta manera, estos edificios poseían



Figura 2 (superior): Siza dibuja desde las ruinas del Foro Romano el pórtico del Tempio dei Dioscuri, la Casa delle Vestali, S. Maria Antigua. Roma, 1980.

Figura 3 (inferior): Durante la refiguración, Siza representa la escala del espacio interior del edificio al indicar los niveles y colocar a uno de sus personajes, a la vez que concede proporciones a la geometría que tendrá el Anfiteatro del edificio del Rectorado de la Universidad de Alicante, España, 1995-1998.



un carácter monumental necesario para que el pueblo pudiera ocuparlo en su totalidad y se viera representado en su propia ocupación, lo que conllevaba a la desaparición temporal del edificio durante los acontecimientos que en estos se producían.

El poder educativo de este cronotopo se configura en la relación que se establece entre la forma geométrica, en este caso la forma de anfiteatro, y el sentido que toma esta geometría en el momento que es ocupada por las personas. Es en esta interrelación entre forma y uso donde se encuentra el cronotopo educativo que desarrolla Goethe en su novela, en la que la forma es capaz de expresar su poder simbólico a partir de su uso. Este planteamiento también se ve representado en las palabras de Pierre Kaufmann en su libro *Qu'est-ce qu'un civilisé?* (¿Qué es una civilización?), cuando establece que la historia se encuentra bajo la apariencia de una obra sólida (arquitectónica) con una organización simbólica de comunicación, la forma arquitectónica representa la costumbre civilizadora que rige el desarrollo individual de cada miembro de la colectividad.

En la obra construida de Siza sucederá algo muy parecido a la obra escrita de Goethe, ya que han sido prefiguradas a partir de la comprensión de las relaciones que existen entre el uso que las personas le han dado al entorno sobre el cual se emplazará la obra y las características de ese entorno capaz de transformarse y reflejar la acumulación de tiempo. El punto de encuentro entre ambas virtualidades, la prefiguración del texto de Goethe y la prefiguración de la obra arquitectónica de Siza, se halla en la riqueza de sus experiencias sensoriales comunicadas a plenitud por medio de sus trabajos. Y es que para Goethe la pedagogía de sus textos va más allá de la descripción del contexto natural y de su entorno urbano como una simple composición fija que no fuese capaz de transmitir, a través de sus huellas, de sus vestigios, de sus espacios intermedios, la memoria acumulada con el paso del tiempo. Tiene que ver con la experiencia vivida, tal como relata Rilke en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*: "Pues los versos no son, como creen algunos, sentimientos (se tienen demasiado pronto), son experiencias. Para escribir un solo verso, es necesario haber visto muchas ciudades, hombres y cosas; hace falta conocer

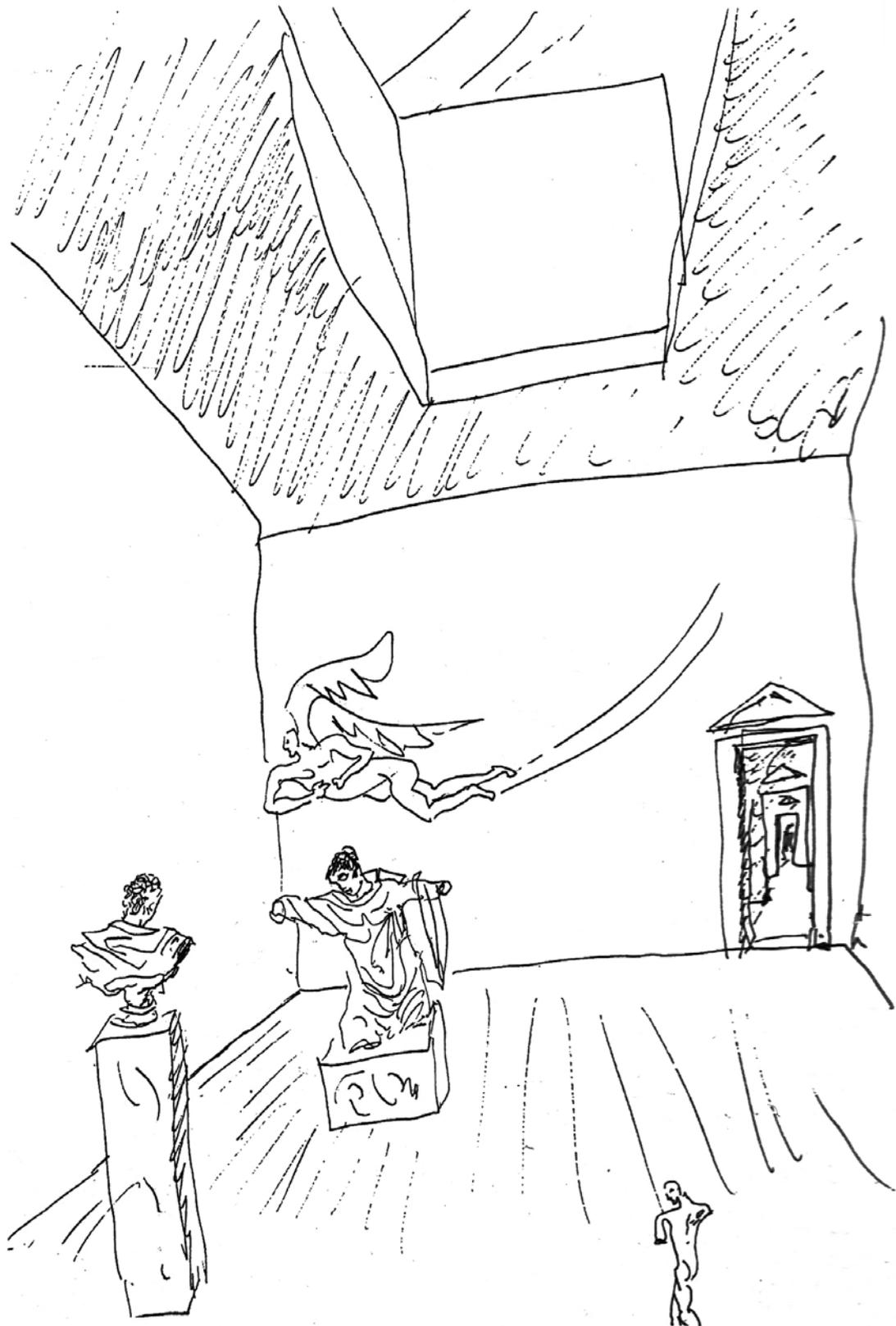
a los animales, hay que sentir cómo vuelan los pájaros y saber qué movimiento hacen las florecitas al abrirse por la mañana. Es necesario poder pensar en caminos de regiones desconocidas, [...] en días pasados en las habitaciones tranquilas y recogidas, en mañanas al borde del mar, en la mar misma, en mares, en noches de viaje que temblaban muy alto y volaban con todas las estrellas –y no es suficiente incluso saber pensar en todo esto–”.² Las experiencias narradas por Rilke contienen una diacronía esencial que acercan al lector a su compleja y cotidiana realidad poética contenida en sus versos.

De igual forma, Goethe solía llenar de tiempo la contigüidad espacial para descifrar y comprender las épocas de generación que la constituían. Se interesaba siempre en los procesos de formación de los elementos naturales y contruidos que se presentaban a simple vista como hechos inmóviles de origen desconocido. En el estudio de estos procesos de formación, Goethe hallaba el conocimiento que le permitía relacionar la forma y sus características con las manifestaciones culturales que se producían en los entornos habitados. Este conocimiento obtenido se reflejaría en la configuración de sus novelas en las que se transmitiría, con notoria claridad, el paso del tiempo en sus personajes y en el entorno del que formaban parte. Llenar de tiempo el espacio construido por el relato en la novela le permite aún mantener la tensión entre el mundo de ficción y el mundo real actual, facilitando la identificación y proximidad de los lectores con los acontecimientos narrados por el autor y vividos por sus personajes hace más de 150 años.



² RILKE, María Rainer. *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Buenos Aires: Editorial Losada, 1958, págs. 29-30. En la poesía de Rilke están los ángeles que vuelan sobre los paisajes que el propio Siza dibuja.

Figura 4: Dibujo de Siza que titula “Niñas de Dios”, realizado en la India en 1995. Se demuestra su gran vocación por el dibujo que le permite recoger en la memoria las experiencias vividas.



2.1.1 · La pedagogía de la representación.

“[...] es el cronotopo el que ofrece el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos. Y eso es posible, gracias, precisamente, a la especial concentración y concreción de las señas del tiempo –del tiempo de la vida humana, del tiempo histórico– en determinados sectores del espacio”.³

Dentro del proceso prefigurativo y creativo, tanto Goethe como Siza se aproximan a la realidad a partir de la representación, llena ésta de visión y conocimiento, producto de una aguda observación de la realidad que les permitirá luego entrar y salir de esta realidad tantas veces como sea necesario. Goethe solía esbozar sobre un papel un objeto o una localidad que le resultase interesante “mediante unos pocos trazos, y los detalles los completaba con palabras que inscribía allí mismo sobre el dibujo. Afirma Bajtín que aquellos asombrosos híbridos artísticos le permitían reconstruir en la memoria, de una manera exacta, cualquier paisaje que le habría podido servir para un poema o una narración.

Comprender la representación como un instrumento útil para exteriorizar lo contenido en la memoria y comunicar a viva voz la experiencia del autor, permite valorar el papel de los sentidos para aprehender la plenitud del tiempo y del espacio que le rodea, lo cual será fundamental para lograr que los cronotopos contenidos en su obra sepan comunicar lo pretendido, y que esta comunicación contenga la enseñanza necesaria para el disfrute del usuario (lector). Ricoeur afirma que la representación es “la toma de contacto de la convivencia”, la cual empieza “por los relatos de vida que nosotros intercambiamos”, relatos que “sólo adquieren sentido en este intercambio de recuerdos”.

Por otro parte, como es bien sabido, Siza demuestra que en la fase prefigurativa proyectual el dibujo es un instrumento de trabajo que nos permite obtener conocimiento, comunicarlo, transformarlo, y aproximarnos a la realidad. Siza afirma que “todos los gestos -también el gesto de dibujar- están cargados

³ БАЙТІН, Mijaíl. *Teoría y Estética de la Novela*. Madrid: Editorial Taurus, 1989, p. 401.

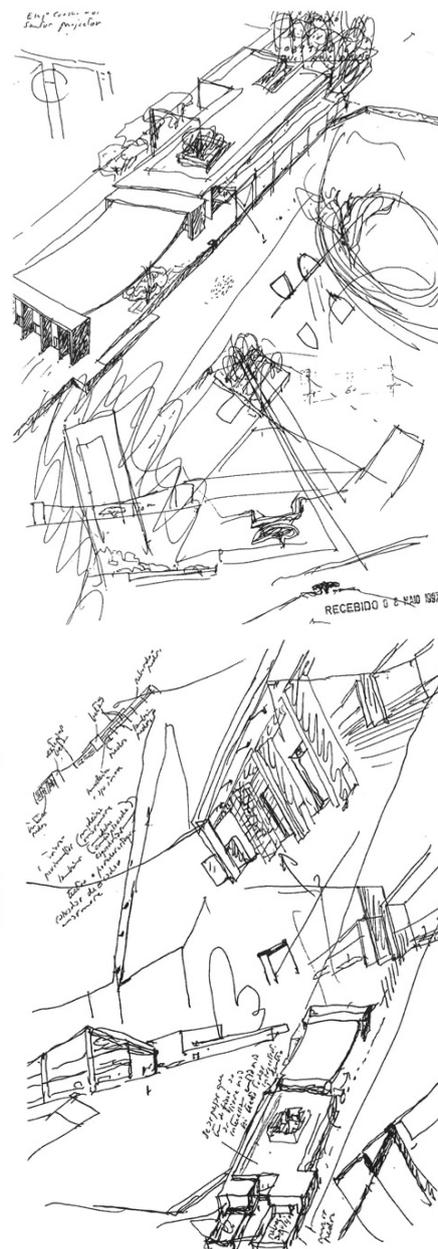
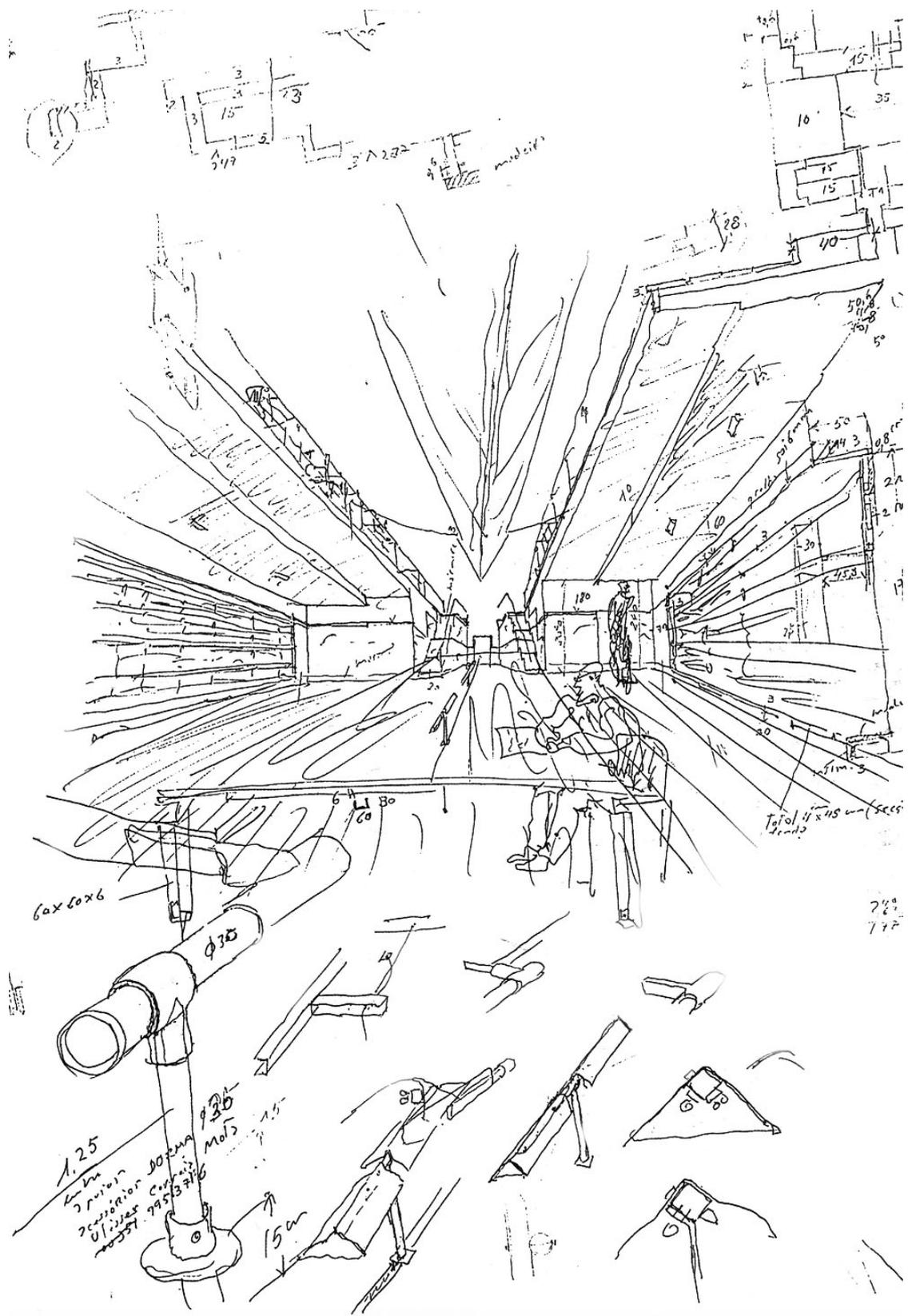


Figura 5 (izquierda): Siza, apasionado por los textos de Rilke, dibuja un ángel posiblemente proveniente de sus textos, que atraviesa una de las salas de exposiciones del proyecto para el Paul Getty Museum, Malibú, Santa Mónica, Estados Unidos, 1993.

Figura 6 (derecha): Dibujos para el edificio del Pabellón de Portugal para la Expo'98, Lisboa, 1995-1998. En ambas representaciones Siza observa el edificio a distintas escalas, dejando constancia, mediante sus trazos y breves escritos, de las inquietudes que le acompañan durante la etapa de prefiguración del proyecto.



de historia, de inconsciente memoria, de incalculable, anónima sabiduría [...]”.⁴ Y añade: “No dejéis de hacer croquis” (dice Siza a los jóvenes arquitectos que trabajan en su despacho). Mantiene la mente abierta. En un sentido, los ordenadores son buenos y, en otro, son malos. En un ordenador, un diseño siempre es definitivo, aunque se trate de un primer boceto. Cuando ves algo que parece terminado, resulta natural dejar de buscar. Ahora, cuando preparamos un anteproyecto ya tenemos los planos de ejecución”.⁵

Dentro del proceso creativo y de representación de la obra, la noción del tiempo que llena la contigüidad espacial vivida por el autor, le permitirá representar con mayor precisión su sentido artístico y transmitir su mensaje polifónico, en el que se producirá una clara colaboración esencial entre el ojo, la mano y la mente. Esta colaboración a la que también se refiere Pallasmaa,⁶ exige una conciencia sensibilizada que se manifiesta con claridad en la obra de Goethe. Un ejemplo de ésta queda evidenciada en una conversación sostenida entre Goethe y Eckermann sobre una pintura de Rubens: “El conjunto me pareció tan verosímil (dice J. Eckermann de la pintura de Rubens que Goethe le había enseñado) y cada uno de sus detalles resultaba tan creíble que manifesté la opinión de que Rubens debió de haber copiado la escena completamente del natural.

–¡De ninguna manera! –negó Goethe–. En la naturaleza nunca se ha visto un cuadro tan perfecto; esta composición se la debemos al genio poético del pintor. Sin embargo, el gran

4 SIZA, Álvaro. “La importancia de dibujar”. En *Álvaro Siza Textos*. Madrid: Abada Editores, 2014, p. 44.

5 JODDIO, Philip. *Álvaro Siza. Complete Works 1952 - 2013*. Colonia: Taschen GmbH, 2013, p. 6.

6 Juhani Pallasmaa en su libro *La mano que piensa*, hace referencia al modo de trabajo de Aalto, expresando las virtudes que tiene el dibujo que le permite a Aalto moverse por su memoria y expresar una “conciencia sensibilizada”: “El proyecto que surgió a partir de garabatos distraídos se convirtió en una de las obras fundamentales del funcionalismo (biblioteca pública de Viipuri, Finlandia, 1927-1935, Aalto). Aalto solía dibujar sobre un rollo de papel de croquis, del que estiraba tiras interminables, para seguir dibujando de una manera similar a una “línea de pensamientos” o un método de “escritura automática”. Estas tiras de papel de croquis permiten apreciar el modo de trabajo de Aalto, que no para de moverse del todo a las partes [...]”. PALLASMAA, Juhani. *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2012, p. 82.

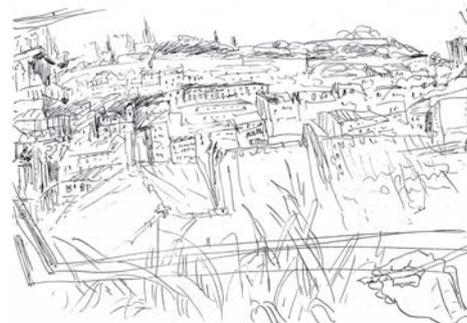


Figura 7 (izquierda): El “dibujo obsesivo” le permite abarcar detalles que van desde la resolución de los pasamanos, el diseño de lámparas o la disposición del mobiliario, hasta la totalidad del espacio que servirá a la Biblioteca de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Oporto, Portugal, 1986-1996.

Figura 8 (derecha): Dibujos de estudio de Siza durante la etapa prefigurativa para el proyecto de reconstrucción del Barrio del Chiado, Lisboa, Portugal, 1988.



Rubens tenía una memoria tan extraordinaria que guardaba la naturaleza entera en la cabeza, pudiendo disponer de ella en todo momento y con todas sus particularidades. De ahí esa verosimilitud del conjunto y de los detalles, que nos hace creer que podría tratarse de una copia pura del natural. Ahora ya no se pintan este tipo de paisajes. Esta forma de sentir y de ver la naturaleza ha desaparecido por completo. A nuestros pintores les falta poesía”.⁷ Rubens reúne los cronotopos mitológicos y tradicionales, es decir, logra entrecruzar en su pintura el mundo de ficción representado por figuras mitológicas con el mundo tradicional campesino en un entorno natural del Siglo XVII (Figura 9).

Es así como la representación permite al autor realizar las conexiones necesarias entre mundos históricos diferentes, colocar dentro de su mundo representado personajes y acontecimientos que amplíen la experiencia del que habitará y disfrutará la obra, con la intención de comunicar una posible y nueva realidad, de narrar con múltiples voces lo que acontece. Para Siza los dibujos permiten entrar en contacto con la búsqueda constante de una solución precisa, convirtiéndose para él en una actividad obsesiva que no se detiene aún cuando cree haber encontrado respuesta al problema planteado: “A veces relleno hojas y hojas de mis cuadernos en busca de alternativas posibles; es un trabajo obsesivo hasta alcanzar un punto de equilibrio”.⁸ Este trabajo obsesivo que se manifiesta en el dibujo se encuentra también presente en el trabajo prefigurativo que desarrollan aquellos arquitectos sensibles a la experiencia sensorial y a su constante preocupación por recuperar el sentido socio-cultural de la arquitectura, entre los que podríamos destacar a Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright, Louis Kahn, Carlo Scarpa, Luigi Snozzi, Aldo van Eyck, Dimitris Pikionis, Jørn Utzon, Sverre Fehn, Steven Holl, Peter Zumthor o Glenn Murcutt, entre otros.

El dibujo es el instrumento de trabajo que permite mantener una constante comunicación entre la memoria del autor y la memoria colectiva que configura el lugar, que queda

7 ECKERMANN, Johann P. “op. cit.” (nota 1), págs. 284-285.

8 SIZA, Álvaro. *El sentido de la cosas*. Madrid: El Croquis Editorial, 2008, p. 11.

Figura 9 (izquierda): Rubens. Danza de personajes mitológicos y aldeanos. 1635. En esta pintura Rubens genera el entrecruzamiento entre realidad y ficción al incorporar figuras mitológicas y reales rodeadas de un ambiente natural: “[...] Entre los danzantes se aprecia el Dios Baco, coronado de hiedra y vestido con su tradicional piel de leopardo y a un sátiro de torso desnudo. Al combinar figuras mitológicas y reales Rubens dotó esta escena del espíritu de una bacanal antigua, muy sugerente no sólo artística, sino también intelectualmente. El optimismo, el deseo y el juego en medio de una campiña, recuerda a su vez a las visiones literarias de la naturaleza como un lugar ideal para la vida, las llamadas pastorales [...]”. Museo del Prado.



Figuras 10 y 11 (superior y centro): Biblioteca Municipal de Viipuri (ahora Vyborg, Rusia), antes y después de su restauración. 1927-1935. Aalto. Restauración desde 1994 a 2010.

Figura 12 (inferior): Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Información, Santiago de Compostela, proyectada por Siza. 1993-2000. Es inevitable comparar los recursos que utiliza Aalto para la obtención de luz cenital al interior de sus edificios con algunas obras de Siza, quien observa la potencialidad de este recurso y lo traslada a muchos proyectos realizados. La experiencia sensorial se intensifica cuando, por medio de aberturas en las cubiertas que llenan el espacio de luz (de tiempo), se establece un vínculo con el exterior.

representada gracias a esta obsesión por dibujar y hacerla evidente como hace el relato en la prefiguración narrativa.

Los arquitectos antes mencionados demuestran en su desarrollo creativo un amplio conocimiento sobre la fenomenología de la memoria y del espacio, haciéndolo manifiesto en sus obras, y ofreciendo por medio de sus trabajos escritos más herramientas de análisis que permiten comprender el valor de la representación como parte de este proceso educativo que aparece contenido en su arquitectura.

Alvar Aalto en su texto “La trucha y el torrente de montaña” comenta el valor que tiene la representación dentro del desarrollo de una obra. Hace referencia al proceso de trabajo empleado durante la prefiguración de la Biblioteca Municipal de Viipuri: “pasé largos períodos buscando soluciones al azar, mediante dibujos ingenuos” y a partir de aquí vemos sus referencias vinculadas al paisaje y al arte abstracto: “De la configuración de un paisaje montañoso, con varios soles en distintas posiciones iluminando las diferentes laderas, nació paulatinamente la idea principal del edificio [...]. Mis dibujos infantiles estaban sólo indirectamente conectados al pensamiento arquitectónico, pero me condujeron en todo caso a la interconexión de la sección con la planta, y a la unión armónica entre construcciones horizontales y verticales”.⁹ Aalto logra encontrar, gracias al dibujo, las relaciones entre el entorno urbano y el uso en el interior del edificio. Se trata de que el usuario pueda vivir una percepción que rememore el ascenso por una colina, logrando que el interior y el exterior se entrecrucen gracias a la prioridad que ha dado Aalto al paisaje. Se observa una vez más cómo queda representada la tensión y continuidad entre ficción y realidad, con la presencia clara del cronotopo del umbral que permite relacionar el paisaje natural, introduciéndolo en su interior de forma abstracta para lograr una aproximación entre el afuera y el adentro, y alcanzar el disfrute en la experiencia sensorial.

⁹ AALTO, Alvar. “La trucha y el torrente de montaña”. En *De palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis Editorial, 2000, p. 149.

El papel de la pedagogía de la representación en esta primera fase prefigurativa de la obra arquitectónica se manifiesta en el momento que se produce la interacción entre la conciencia sensible del arquitecto sobre el “mundo real” y los dibujos realizados (mundo representado) que permiten comunicar las relaciones espacio-temporales del proyecto. Cabe en este punto introducir una interrogante planteada por Bajtín: ¿desde qué punto espacio-temporal observa el autor el acontecimiento que está representando?.

Para Bajtín el autor-creador de la obra literaria observa el acontecimiento que representa “desde su incompleta contemporaneidad”. Ya sabemos que el autor-creador sólo alcanza a ver su totalidad a través de la interrelación con el otro, su visión no es capaz de abarcar su totalidad. Éste observa los acontecimientos desde la tangente de la realidad que está representando, la cultura le da sentido y contexto a su representación, es decir, si el autor se ubicase fuera de la cultura, no se podría comprender la obra ni tampoco serían visibles en ella las intenciones de su autor. En este sentido, se podría afirmar que esta tangente o “umbral espacio-temporal” en el que se sitúa el autor, es el lugar desde donde se representan los cronotopos de la futura nueva realidad, la cual se nutrirá de su contexto cultural y gozará de la experiencia contemporánea de su autor-creador conteniendo, al mismo tiempo, acontecimientos del pasado.

Tal como se comentaba al inicio de éste segundo capítulo, en la arquitectura vemos como, por medio del dibujo, el autor sitúa a sus personajes y éstos a su vez pueden aparecer representados en forma de ventanas, puertas, escaleras, etc., es decir, el dibujo permitirá narrar con diferentes voces lo que podrá llegar a suceder al materializarse el proyecto. Vemos que el arquitecto como autor-creador de la obra vive y se ubica, al igual que en la literatura en esta fase prefigurativa, en la tangente de los cronotopos creados. Así lo deja ver Siza al expresar que “[...] El dibujo es una forma de comunicación, con el yo y con los otros[...]”.¹⁰

10 SIZA, Álvaro. “La importancia de dibujar”. “op. cit.” (nota 4), p. 43.



Figura 13: Al igual que Aalto, Siza juega con la luz y la geometría del proyecto. Nuevamente este juego le permite introducir la naturaleza en el espacio que construye. La experiencia sensorial se intensifica aún más al introducir el agua y lograr el encuentro entre la luz proveniente del cielo y contenida por la geometría de sus aberturas, y el agua de la piscinas. El sujeto se baña entre los círculos de luz natural que provienen del exterior. Complejo deportivo Ribera Serrallo, Cornellá de Llobregat, Barcelona, 2000-2006.



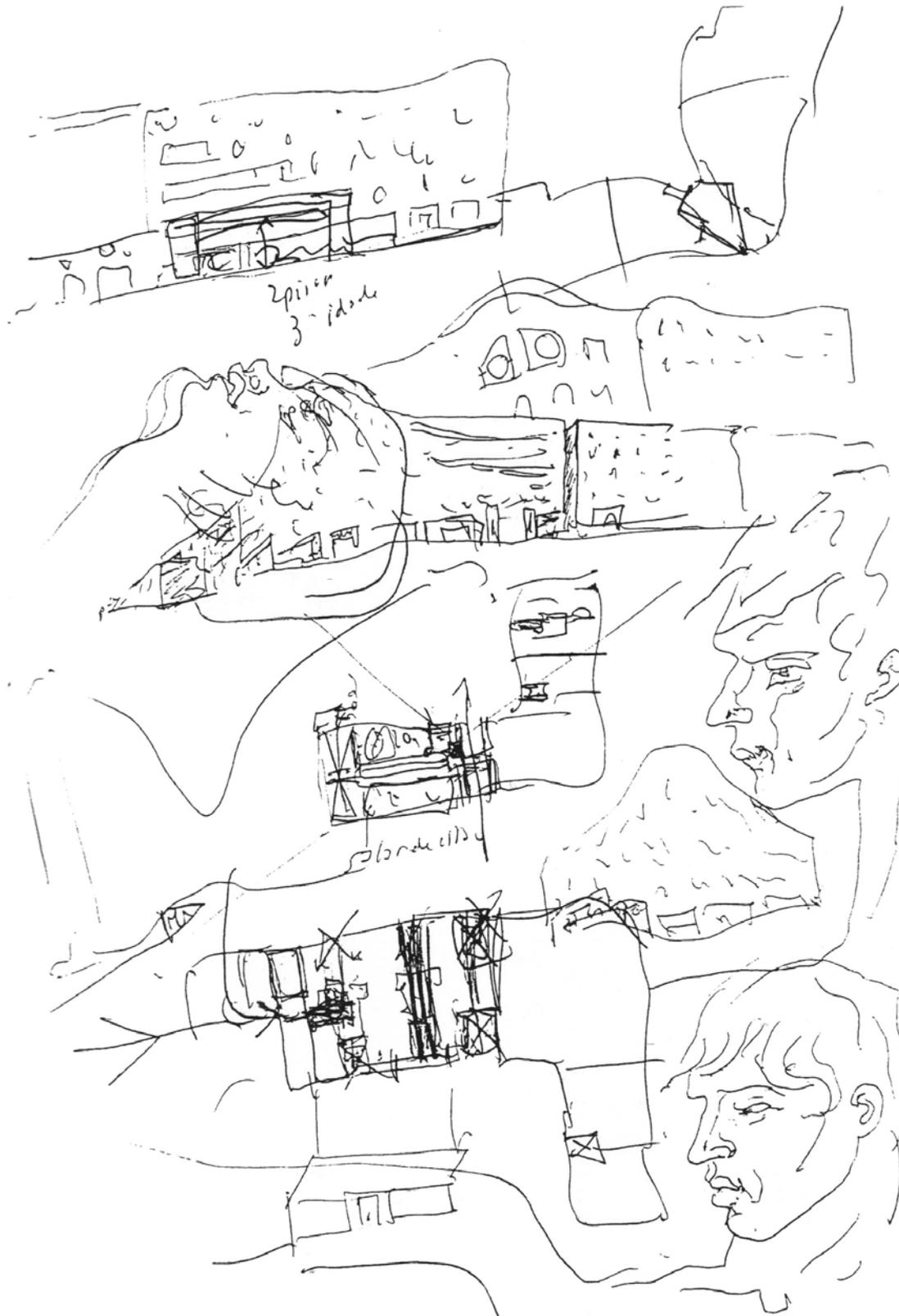
Igualmente, el autor deberá situarse fuera de la obra para poder comprender la totalidad y mantener el diálogo con todos los actores reales que participan en su proceso de desarrollo. Para Siza proyectar una casa, un puente o una copa de vino de Oporto “siempre es una cuestión de diálogo, de atención. Para hacer una copa de vino de Oporto tengo que hablar con los etnólogos, con los productores, con la industria del vidrio. Para hacer un puente tengo que hablar con el ingeniero, con el equipo encargado de los problemas de tráfico. Puede que sea más complejo, pero en esencia es lo mismo. El trabajo del arquitecto es un trabajo de diálogo, de atención; carece de arrogancia. Un arquitecto no trabaja solo, no está aislado mientras piensa cómo tiene que ser la casa. Por eso digo que los condicionantes son la herramienta más importante del arquitecto [...]”.¹¹ En el tercer capítulo veremos cómo las preexistencias condicionan la elaboración del proyecto y son las herramientas necesarias para comprender la realidad socio-física del lugar.

Continuando con la lectura de las preexistencias que forman parte de la configuración simbólica del lugar y ofrecen herramientas proyectuales a quien consigue leerlas, nos encontramos con la siguiente cita de Goethe: “Mi antiguo don de ver el mundo con los ojos del pintor cuyos cuadros acababan de impresionarme me condujo a la siguiente reflexión: Es evidente que el ojo se forma según los objetos que percibe desde su infancia, de ahí que los pintores venecianos vean todo de un modo más claro y alegre que gentes de otros lugares. Nosotros, acostumbrados a un suelo tan pronto fangoso como polvoriento, descolorido, que amortigua los reflejos, viviendo tal vez en espacios estrechos, no podemos desarrollar solo una mirada tan alegre”.¹² Y así continúa Goethe con la descripción de los gondoleros en Venecia, con sus trajes, góndolas y remos, la luz del sol y las sombras arrojadas, así como los reflejos del agua, producían material suficiente como para sentirse dentro de la experiencia sensorial viva y plasmada de forma nítida y precisa en un cuadro de la escuela veneciana. Esta experiencia en el uso del espacio

11 SIZA, Álvaro. *Conversaciones con Valdemar Cruz*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007, p. 44.

12 GOETHE, Johann W. *Viaje a Italia*. Barcelona: Ediciones B, 2009, p. 95.

Figura 14 (izquierda): Riva degli Schiavoni. Antonio Canaletto. 1736.



queda representada en la novela educativa de Goethe, que no se distancia de la experiencia educativa que nos proporciona la arquitectura de Siza, veamos cómo.

Es en la prefiguración cuando el proceso de creación y representación nos permitirán dar respuesta a esta necesidad de comprender la compleja realidad sobre la que se desarrolla el individuo: “*El ojo que ve en todas partes busca y encuentra tiempo*, o sea desarrollo, formación, historia. Detrás de lo concluido, el ojo distingue aquello que está en proceso de formación y en preparación, con una evidencia excepcional”.¹³

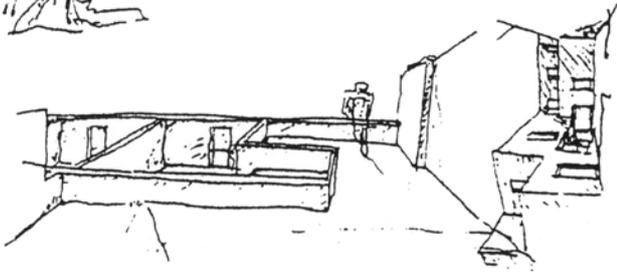
Y esta idea del “ojo que ve en todas partes busca y encuentra tiempo” lo vemos de manifiesto en los dibujos que realiza Siza. El dibujar constantemente sirve de herramienta para entrar y salir de la realidad, ya que conoce la función comunicativa que tiene el dibujo, como una forma de “vivenciar y concluirse estéticamente”, tal como afirma Bajtin: “yo he de vivir (ver y conocer) aquello que está haciendo el otro”, en este caso, gracias al dibujo es posible “ponerme en su sitio, como si coincidiera con él” (Bajtin, 1982, p. 30).

Surge la siguiente cuestión vinculada a la representación: ¿qué papel juega la memoria y cómo se manifiesta en la obra arquitectónica?

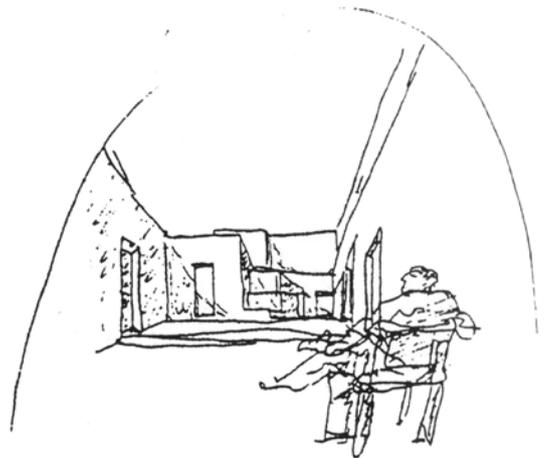
Cuando Ricoeur se refiere a la memoria en el plano fenomenológico, “decimos que nos acordamos de lo que hicimos, sentimos o aprendimos, en una circunstancia particular. Pero un abanico de casos típicos se despliega entre los dos extremos de las singularidades episódicas y de las generalidades, que podemos llamar “estado de las cosas”. Están también próximas al acontecimiento único las apariciones discretas (una puesta de sol en un atardecer particular de verano), los rostros singulares de nuestros allegados, las palabras oídas según su régimen de entonación siempre nueva, los encuentros más o menos memorables (que distribuiremos más tarde según otros criterios de variación). Ahora bien, cosas y gentes no sólo aparecen; reaparecen como siendo

13 BAJTÍN, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. México: Siglo XXI Editores, 1982, p. 220.

Figura 15 (izquierda): Personajes de Siza observando desde distintos puntos de vista el proyecto de viviendas en Schlesisches Tor (conocido como Bonjour Tristesse), Berlín, Alemania, 1980-1984.



Handwritten signature or text, possibly 'L. ...'.



las mismas; y nos acordamos de ellas según esta mismidad de reaparición. Y de esa misma manera nos acordamos de los nombres, direcciones y números de teléfono de nuestros allegados. Y los encuentros memorables se ofrecen a nuestra rememoración, no tanto según su singularidad no repetible, sino según su semejanza típica, incluso según su carácter emblemático”.¹⁴ Es esta semejanza típica que construye Siza en sus obras la que permite a los usuarios rememorar aquellas “apariciones discretas” que forman parte de su memoria. Para Siza, todo lugar contiene memoria, está impregnado de tiempo como afirma Goethe, lo cual va a permitir “re-aprender lo olvidado”. Existe una “rememoración laboriosa” que se construye, no a partir de la copia de lo existente o de “las ociosas remembranzas históricas”, de todo aquello que se le presentaba a Goethe “como algo fantasmático y carente de una relación necesaria y visible con la realidad circundante y viva” (Bajtín, 1982, p. 225), sino a partir de la acumulación de imágenes, yuxtapuestas entre ellas, y provenientes del imaginario individual y colectivo del que dispone Siza, imágenes a las que busca constantemente hilar y dar sentido a través de las distintas historias que entran en juego en la configuración de su obra, en la que “el recuerdo ya no consiste en evocar el pasado, sino en efectuar saberes aprendidos, ordenados en un espacio mental”.¹⁵ En el tercer capítulo de este trabajo, al abordar el estudio de cada proyecto, se verá cómo se producen estas acciones memorables y qué relación guardan con los espacios pensados y construidos por Siza.



Figura 16 (izquierda): Barrio de la Malagueira, Évora, 1977-1995. Proyecto que recupera el sentido de la calle como espacio urbano y reintroduce el patio como un elemento integrador de la vivienda social. Los patios son los espacios intermedios que diferencian lo urbano de lo privado.

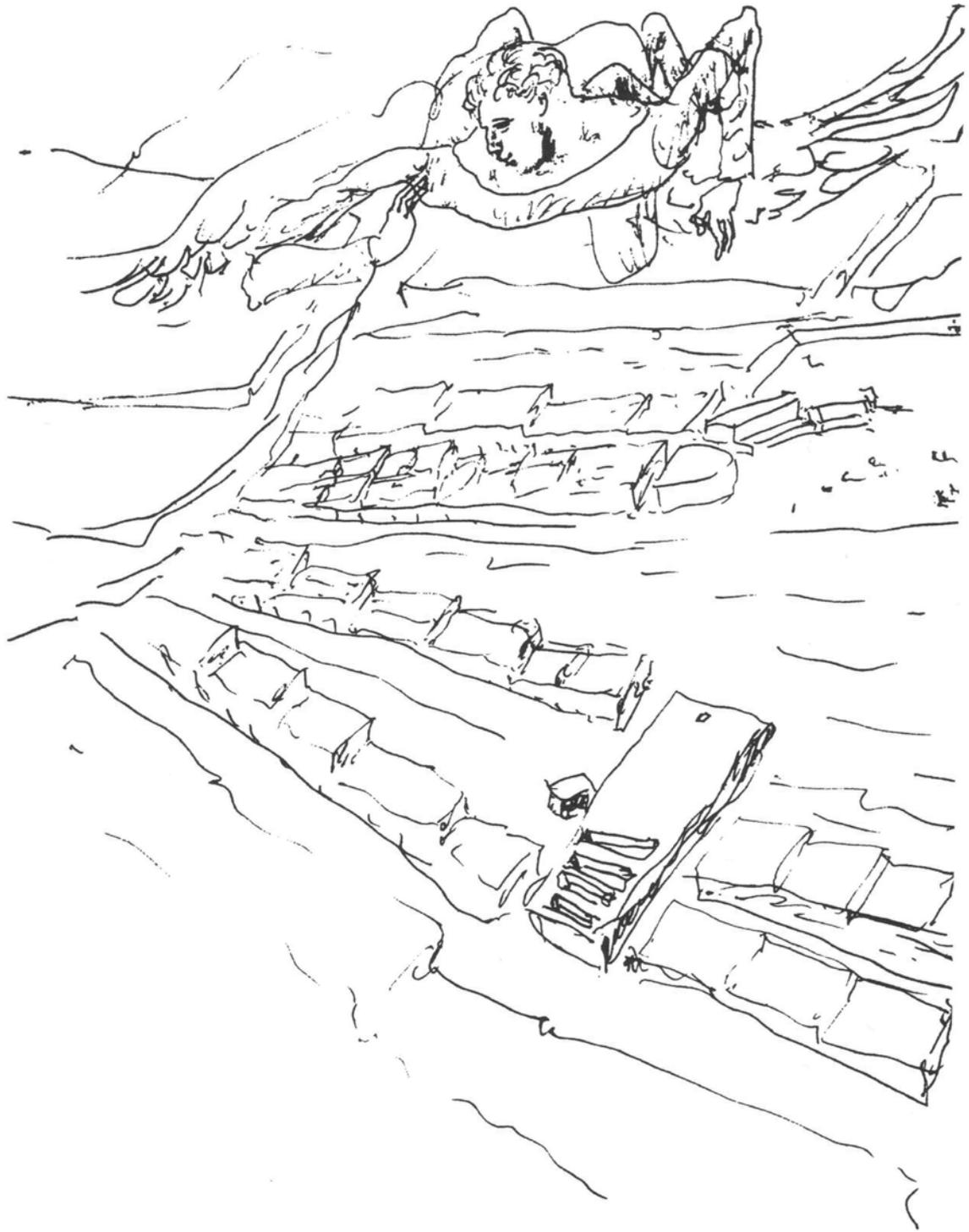
Siza coloca a sus personajes en el patio mirando hacia el interior de la vivienda y en el interior observando el exterior, diferenciando el arriba y el abajo por medio de la escalera y el deambular sobre la terraza. Son los distintos acontecimientos que Siza relata en sus dibujos. (Ver Capítulo Tres de este trabajo).

Figuras 17 y 18 (derecha superior e inferior): Siza y sus personajes se introducen como parte de su propia experiencia en la representación.

En la figura 18, autorretrato de Siza en el interior del Mercato di piazza Alessandria, en Roma (1980).

14 RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta, 2003, págs. 42-43.

15 *Ibid.*, p. 88.



2.1.2 · La densidad del tiempo histórico en el espacio y su reflejo en la obra.

Como ya se ha dicho, el cronotopo educativo de la novela de Goethe se caracteriza por la acumulación de tiempo histórico en el espacio. Éste está contenido de la visión aguda que posee Goethe y lleno de historia, lo cual le permite comprender la realidad de un determinado lugar. A esto Bajtín añade: “He aquí uno de los ejemplos de aplicación eventual de la agudeza visual histórica tan propia de Goethe. Pasando, camino hacia Pymont, por el pueblo de Einbeck, Goethe *vio* enseguida que el pueblo tuvo un excelente alcalde. ¿Qué fue lo que vio especialmente? Vio muchos espacios verdes, árboles, vio su carácter no casual, vio en ellos la *huella de una voluntad humana que actuó de acuerdo con un plan*, y por la edad de los árboles que determinó a simple vista, se percató de la época cuando había actuado aquella voluntad planificadora [...] Lo que importa aquí y ante todo es la huella *palpable y viva* del pasado en el presente”.¹⁶ Esta “huella palpable y viva” se encuentra presente en la arquitectura de Siza, haciéndola capaz de comunicar un “relato histórico preciso” y generar lo que Muntañola define como “modernidad específica”.

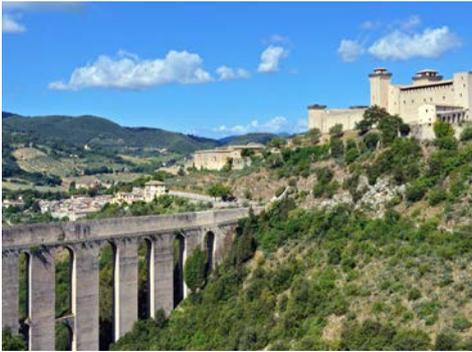
En relación al paralelismo entre el cronotopo educativo de la novela de Goethe y la arquitectura educativa de Siza, en la cita anterior, Goethe establece que todo lo que observamos tiene una vinculación con el pasado capaz de transmitir el conocimiento creativo que le dio origen. Es una consideración muy local, muy específica, que sólo puede entenderse en el momento que leemos que la existencia de las cosas bien situadas se debe al entendimiento de la cultura, del pasado, por parte de aquel que decidió colocar ese elemento en aquel sitio. Se relaciona el presente con el pasado a partir de la comprensión de que en aquel pasado ya existía una conciencia sensibilizada que pudo valorar su propio pasado y crear un presente proyectando hacia un futuro. Se trata de comprender la capacidad intersubjetiva que contiene el cronotopo creativo que logra conectar de forma local, precisa, la relación del pasado con el presente atento al futuro: “Goethe quiere ver los

16 BAJTÍN, Mijail. “op. cit.” (nota 13), p. 224.



Figura 19 (izquierda): Los ángeles de Rilke aparecen de nuevo en los dibujos de Siza, ellos le permiten salir de sus proyectos y abarcar la totalidad de su obra.

Figuras 20 a 22 (derecha): Los habitantes consolidaron un habitar que se distanció de la construcción de proyectos de vivienda en altura que se estaban edificando en aquel momento en Portugal. La Quinta da Malagueira logró configurar un nuevo paradigma de vivienda autoconstruida en el que se establece un encuentro entre tradición y modernidad. 1977-1995.



vínculos necesarios del pasado con un presente vivo, quiere comprender el *lugar necesario* que ocupa el pasado en el *proceso permanente del desarrollo histórico* [...]. Un pasado creativamente actual, que determine el presente, diseña, junto con el presente, el futuro, define en cierta medida el futuro. Así se logra la *plenitud del tiempo*, una plenitud evidente y visible”.¹⁷ Es innegable el valor educativo que tienen para Goethe los lugares llenos de historia, lugares en los que la actualidad creadora del pasado se hace presente para ser aprehendida y servir de inspiración. En este sentido, Goethe consideraba que las obras de los antiguos, su arquitectura, era la segunda naturaleza, capaz de transmitir la plenitud del tiempo y que estaba destinada a fines cívicos: “He subido a Spoleto y he estado en el acueducto, que sirve a la vez de puente entre dos montañas. Los diez arcos que se extienden de uno a otro lado del valle reposan hace siglos tranquila y firmemente sobre sus pilares de ladrillo. Ésta es la tercera obra de los antiguos que admiro, y siempre percibo en ellas el mismo espíritu grandioso. Una segunda naturaleza que sirve a los intereses de los ciudadanos, tal es su arquitectura, así son el anfiteatro, el templo y el acueducto. Ahora me doy cuenta por primera vez de cuánta razón tenía cuando todas las arbitrariedades me parecían odiosas. Lo que es arbitrario nace muerto, puesto que lo que no posee existencia interior verdadera no posee vida y ni es grande ni puede llegar a serlo jamás”.¹⁸ Así se expresaba Goethe del Palacio de Weissenstein, que él denominó como “nulidad absoluta”. Y Bajtín añade a esto lo siguiente: “La necesidad [...] llegó a ser el centro organizador en la percepción del tiempo para Goethe. Goethe quería juntar y ligar el presente, el pasado y el futuro en un círculo de la necesidad [...]. La necesidad de Goethe era visible, concreta, material, pero materialmente creadora, era una necesidad histórica”.¹⁹

La plenitud del tiempo se ve reflejada en cada aproximación que Goethe realiza sobre los lugares que despertan su interés, lo que le permite elaborar una minuciosa descripción y análisis de lo que está observando. Así sucede en Roma, lugar en el

17 *Ibíd.*, p. 226.

18 GOETHE, Johann W. “op. cit.” (nota 12), p. 131.

19 BAJTÍN, Mijaíl. “op. cit.” (nota 13), págs. 231-232.

Figura 23: Spoleto, Perugia, Italia.

que, como señala Bajtín, “la coexistencia visible de diferentes épocas convierte al espectador en una especie de participante de los destinos universales. Roma es el cronotopo de la historia humana”.²⁰ La experiencia de Goethe en Roma, en su primer encuentro con el “cronotopo de la historia humana”, es relatada por él mismo como el de un nuevo lugar rodeado de cosas que ya conocía, que habían estado en su memoria pero sin una vivencia real de aquel sitio. Toda su experiencia de Roma se había basado en las historias contadas por su padre, en los cuadros y dibujos de la ciudad que conocía, etc., “Dondequiera que vaya me topo con una cosa conocida en un mundo nuevo; todo es, simultáneamente, nuevo y tal como me lo imaginaba. Lo mismo es aplicable a mis observaciones, a mis ideas”.²¹ Y continúa relatando Goethe en relación a la simultaneidad de apariciones y recuerdos a su llegada a Roma: “Cuando percibes la existencia con una antigüedad de más de dos mil años, transformada de formas tan diversas y de modo tan radical y, no obstante, continúas pisando el mismo suelo, contemplando la misma colina, incluso a menudo la misma columna y la misma muralla que hace tanto tiempo, y cuando descubres en el pueblo vestigios del antiguo carácter, te conviertes en testigo de las grandes decisiones del destino, y así al observador le resulta al principio dificultoso discernir cómo Roma sucede a Roma, no solamente la ciudad nueva a la antigua, sino también cómo suceden las diferentes épocas de la Roma antigua y de la moderna. Primero intento reconocer por mí mismo aquellos puntos semiocultos. De este modo puedo utilizar los hermosos trabajos de otros estudiosos, ya que desde el siglo XV hasta nuestros días artistas y sabios de gran valía han dedicado sus vidas a estos asuntos”.²²

20 *Ibid.*, p. 232.

21 GOETHE, Johann W. “op. cit.” (nota 12), p. 140.

22 *Ibid.*, págs. 145-146. Goethe finaliza el texto anterior diciendo: “Y esta inmensidad repercute en nosotros de la manera más tranquila cuando recorremos Roma de una punta a otra con el objeto de visitar los objetos o lugares más relevantes. Si en otras ciudades hay que buscar los objetos dignos de interés, aquí estos nos acosan y saturan. Adonde quiera que vayas, se revelan paisajes de todo tipo: palacios y ruinas, jardines y terrenos incultos, espacios ilimitados y espacios cerrados, casitas, establos, arcos de triunfo y columnas, a menudo todo ello tan cerca entre sí que podría dibujarse en una sola hoja. Habría que escribir con mil buriles, pues ¿de qué servirá aquí una pluma? Luego llega la noche, y uno está cansado y agotado de tanto mirar y admirar”.

Un ejemplo concreto que permite una aproximación a esta relación entre narrativa y arquitectura, y que en el tercer capítulo de este trabajo será abordado en profundidad, se encuentra en las Piscinas das Marés de Leça de Palmeira, cuando Siza comprende, previo a la elaboración del proyecto, que aquel lugar era utilizado y valorado por sus habitantes para contemplar la transformación del paisaje marítimo, para observar la fuerza del Atlántico que se manifiesta por medio de las mareas vivas, donde las rocas desaparecen y vuelven a aparecer en un paisaje conformado por pequeñas piscinas naturales. Esta lectura del lugar le lleva a proyectar hacia el futuro lo que podría ser la combinación de unas piscinas con unas rocas en las que sea posible bañarse de forma segura y confortable, que permitiera mantener la lectura del paisaje marítimo y sus mareas vivas. Para lograr esto, introduce el cronotopo creativo del pasado (el baño entre rocas) y de forma abstracta lo reutiliza y representa para lograr estimular la memoria de sus usuarios y la comprensión local de aquel lugar específico, el autor hace uso del “poder productivo y creador” del tiempo, tal como lo señala Bajtín de la obra de Goethe.

Continuando con la mirada puesta sobre el tiempo histórico que llena el espacio, nos encontramos en la obra de Goethe, específicamente en su libro *Viaje a Italia*, con que el autor da a conocer la importancia que tiene la observación de un determinado emplazamiento con el fin de enseñar los aspectos culturales más relevantes que le dan sentido a la relación espacio-tiempo. Goethe narra durante su estancia en Verona que “En un país donde se disfruta el día, pero sobre todo se goza de la noche, la llegada de ésta es algo importantísimo. Entonces cesa el trabajo, el paseante se recoge, el padre quiere ver de nuevo en casa a su hija, el día tiene un fin, pero nosotros los cimerios (según Homero, un pueblo del lejano oeste, envuelto siempre en tinieblas. N. del E.), apenas sabemos qué es el día. Envueltos en tinieblas eternas, poco nos importa si es de día o de noche, puesto que ¿de cuánto tiempo disponemos para pasear realmente al aire libre, para recrearnos en él? Aquí, en el sur, cuando anochece ha transcurrido sin lugar a dudas el verdadero día, que consta de mañana y tarde; han pasado veinticuatro horas, empieza una nueva cuenta, suenan las campanas, se reza el rosario, la criada entra el cuarto con una

luz y dice: “Felicissima notte!”. Este momento cambia con cada estación, pero los hombres y mujeres no pueden desorientarse, porque aquí su vida es realmente viva, porque todos y cada uno de los placeres de su existencia guardan relación no con la hora sino con el momento del día. Si al pueblo se le impusiera un horario alemán, se desconcertaría, porque el suyo está ligado de manera íntima a la naturaleza”.²³ Y esta relación entre naturaleza y cultura es la que le da sentido a la obra arquitectónica. En efecto, al abordar el Capítulo Tres de este trabajo, se aclarará cómo esta noción del momento del día, relacionado con los placeres de la existencia de sus habitantes se manifiesta constantemente en la obra arquitectónica. Siza consigue comprender, en cada lugar donde desarrolla una obra, la relación constante que ésta ha de mantener entre la naturaleza y la cultura de sus habitantes, nunca busca la imposición de un objeto ajeno a las necesidades locales, por cierto, muy frecuente en la arquitectura actual, en la que resulta desconcertante ver constantemente edificaciones impuestas que no están vinculadas a la naturaleza del lugar.

Para Bajtín, la relación dialógica que configura la novela de Goethe con el momento histórico en que ésta ha sido desarrollada, surge gracias a los cronotopos educativos y creativos empleados por el autor, capaces de conectar con distintos espacios y momentos históricos conocidos: “En ese tiempo-espacio totalmente real, donde suena la obra, donde se encuentra el manuscrito o el libro, se halla también el hombre real que ha creado el habla sonora, el manuscrito o el libro; están también las personas reales que oyen y escuchan el texto. Naturalmente, esas personas reales (autores y oyentes-lectores) pueden encontrarse (generalmente se encuentran) en tiempos y espacios diferentes, separados a veces por siglos y grandes distancias, pero situados, a pesar de eso, en un mundo unitario, real, incompleto e histórico; un mundo cortado del mundo *representado* en el texto por una frontera clara y esencial. Por eso podemos llamar a ese mundo, el mundo *que está creando* el texto; pues todos sus elementos –y la realidad reflejada en el texto, los autores-creadores del texto, los intérpretes del mismo (si existen) y finalmente, los oyentes–

23 Ibid., p. 54.



Figura 24: Siza utiliza el dibujo como forma de comunicación efectiva que le permite relacionar los múltiples relatos que se producen a medida que avanza el proyecto. Al igual que en el Barrio de la Malagueira, en las viviendas sociales SAAL, Bouça II en Oporto (1975-1977), Siza deja constancia de la importancia que tiene realizar viviendas populares de baja altura, que sitúen a sus habitantes más cerca de las actividades que suceden en la calle.

lectores que están recreando y, en ese proceso, renovando el texto– participan de manera igual en la creación del mundo representado en el texto. De los cronotopos reales de ese mundo creador surgen los cronotopos, reflejados y *creados*, del mundo representado en la obra (en el texto)”.²⁴

De forma paralela, veremos que en la obra de Siza existen puntos de encuentro con los cronotopos que configuran el texto. Podríamos afirmar que en la arquitectura los usuarios potenciales y reales, que para Bajtín son los oyentes-lectores en literatura, pueden encontrarse en tiempos muy distintos en relación al autor creador de la obra, pero existen cronotopos capaces de generar la *renovación* y *dinamismo* que necesita la obra para mantenerse viva, a partir de su uso, de su lectura. Todo esto gracias a los que Bajtín llama cronotopos “reflejados y creados” que representan el mundo específico de la cultura y se ven posteriormente reflejados en la obra de arquitectura, capaces de crear nuevas “voces y puntos de vista” a medida que transcurre el tiempo. Podríamos decir que Siza como autor-creador ha sido capaz de configurar cronotopos educativos y creativos que contienen el reflejo de la historia y, a su vez, proyectan hacia el futuro múltiples “cadenas de acontecimientos” manifestadas en el uso y transformación del espacio. El espacio se mantiene “impregnado de tiempo” siempre que el autor-creador sepa leer las distintas historias que constituyen un determinado lugar, y manifestarlo en el proyecto.

El papel del autor-creador en la obra literaria guarda una estrecha relación con el papel del autor-creador de la obra arquitectónica. Bajtín señala que el autor-creador “al encontrarse fuera de los cronotopos del mundo representado por él, no se halla simplemente fuera, sino como en la tangente de esos cronotopos. Representa el mundo, bien desde el punto de vista del héroe que participa en el acontecimiento representado, bien desde el punto de vista del narrador, del autor testafarro, o bien, finalmente, sin recurrir a la mediación de nadie, conduce directamente la narración por sí mismo, como auténtico autor (en el habla directa del autor); pero también en este último

²⁴ BAJTÍN, Mijail. “op. cit.” (nota 3), p. 404.

caso, puede representar el mundo espacio-temporal con sus acontecimientos *como si* él fuese el que lo viera y observara, *como si* fuese testigo omnipresente”.²⁵ Bajtín hace referencia a que el autor-creador representa el mundo “desde el punto de vista del héroe que participa del acontecimiento representado”, y es esto lo que hace Siza al colocar su observación en los ojos de los futuros habitantes o usuarios potenciales, es esto lo que le permite descender al plano local y cultural sobre el que realiza el proyecto.

Esta visión de los usuarios potenciales se desarrolla, al igual que en la literatura, desde el proceso de creación de la obra, en el que se persigue la configuración de una virtualidad en la que ya estén presentes los mitos y ritos que constituyen la cultura local y que se manifestarán en esta etapa prefigurativa de la obra arquitectónica. Esta noción se ve reforzada cuando Bajtín señala que la representación del mundo también puede realizarse “desde el punto de vista del narrador, del autor testafarro”, y así lo hace Siza al colocar, durante la etapa creativa del proyecto, al personaje típico de la región alentejana a habitar en las viviendas de la Quinta de la Malagueira, es decir, que existe la presencia del “narrador o autor testafarro” que Siza sitúa dentro de sus proyectos para darle sentido a la relación entre las formas de habitar del pasado y la modernidad requerida en el nuevo proyecto. Este personaje ficticio que para Siza es capaz de narrar la historia concreta de una localidad y trasladarse a otra que le permita narrar una nueva historia, es el que hace que el proyecto se mantenga en una constante relación dialógica entre lo local y lo global, en la búsqueda de esa configuración virtual que enriquece el cronotopo educativo de la obra arquitectónica.



25 *Ibíd.*, págs. 406-407.

Figuras 25 y 26: Siza se representa como el héroe luchador a caballo en su propia narración. Dibujos realizados en el año 2001 (figura superior) y 2003 (figura inferior).



2.1.3 · La actualidad creadora del pasado.

La huella palpable y viva del pasado en el presente nos aleja de la remembranza del pasado como algo inmóvil, de pura y absoluta contemplación, del que Bajtín denomina pasado en sí para sí, de la noción del fantasma, entendida ésta por Goethe como “ociosas remembranzas históricas a propósito de los lugares históricos que son tan propias de los turistas que visitan estos lugares”.²⁶ Además de esto, el fantasma representado por las ruinas era considerado por Goethe, tal como afirma Bajtín, como “envolturas externas de un pasado desnudo propias de un museo o de una tienda de antigüedades; las llamaba fantasmas (*Gespernster*) y las rechazaba. Las ruinas irrumpían, para él, en el presente como un cuerpo ajeno, no hacían falta ni eran comprensibles en el presente”.²⁷

En cambio, el pasado creativo, continúa Bajtín, “debe manifestarse como necesario y productivo en las condiciones de una región determinada como una humanización creadora de la región que había convertido un pedazo de espacio terrestre en el lugar de la vida histórica de los hombres, en una parcela del mundo histórico”. Es por esto que en las obras de Goethe la noción del pasado activo y creativo da las claves para la comprensión del presente vivo.

Un ejemplo que permite clarificar la actualidad creadora del pasado contenida en el espacio, capaz de ofrecer al lugar una significación socio-física que dialoga con la historia y la cultura, y de construir una nueva dialogía, una “modernidad específica” (Muntañola, 2000), se encuentra presente en el Museo Hamar en Noruega, del Arq. Sverre Fehn construido entre los años 1969 y 1973 (Ver Figuras 28 a 39).²⁸

El autor describe su obra de la siguiente manera: “En el Museo de Hamar podemos ver cuatro estratos temporales: La Historia

²⁶ BAJTÍN, Mijail. “op. cit.” (nota 13), p. 225.

²⁷ *Ibid.*, p. 224.

²⁸ Este breve análisis de la obra del arquitecto noruego S. Fehn no pretende desviar la atención del lector sobre la obra de Siza, sino ofrecer una nueva lectura dialógica del proyecto de arquitectura, con el fin de introducir obras poco estudiadas pero de gran impacto por su contenido cronotópico que apuestan por una configuración poética del espacio.

Figura 27: Veintidós años después de su construcción, el Centro Gallego de Arte Contemporáneo sabe envejecer y deja visible las distintas edades que conforman el entorno del que forma parte. Santiago de Compostela, Galicia, España, 1988-1993.

del siglo XIV, el siglo XVIII con la reutilización de los restos de la fortaleza medieval para construir un establo, y el siglo XX (el actual museo). Es como un palacio lleno de depósitos de memoria rodeado de un gran patio, es la metáfora utilizada por San Agustín para explicar cómo trabaja la memoria de las personas, dentro de los depósitos está almacenada la memoria y todo el tiempo nosotros necesitamos hacer uso de estos depósitos de memoria para recordar, depósitos que aparecen en el gran patio para ser vistos de nuevo”.²⁹ Un museo suspendido sobre las distintas historias, en el que es posible apreciar las transparencias, voces y puntos de vista entre el pasado y el presente, entre lo local y lo global.

En las imágenes se observa la profundidad del tiempo contenido en la obra, representado por medio de la superposición de usos, itinerarios y materiales empleados. En la planta baja del edificio predominan los muros de gran espesor que configuran los espacios contenedores de ruinas y usos del Museo. En la planta primera el recorrido y reconocimiento del edificio cambia drásticamente, se pasa de la penumbra de la planta inferior a los espacios bañados por la luz natural que sirven a la exposición del Museo, conectados por medio de puentes de hormigón.

La metáfora del puente permite ilustrar la importancia que tiene generar espacios que mantengan la relación dialéctica entre lo virtual y lo real, lo mental y lo social, entre lo natural y lo construido de aquel lugar específico.

Se trata de saber leer y aprehender el solapamiento de todas las capas históricas y culturales que enseña el proyecto en su construcción mental, presente en los textos y dibujos realizados por el propio autor, y en su construcción social, representada por los itinerarios que vinculan todas las lecturas posibles de la que Bajtín llama “la huella viva y palpable del pasado en el presente” de sus espacios.

Dicho todo lo anterior y gracias al trabajo de Bajtín, sabemos que en la obra cronotópica y dialógica de Goethe “todo sucede muy intensamente”, que “allí no hay lugares muertos,

²⁹ FEHN, Sverre. “An Architectural Autobiography”. En *The poetry of the straight line*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture. 1992.

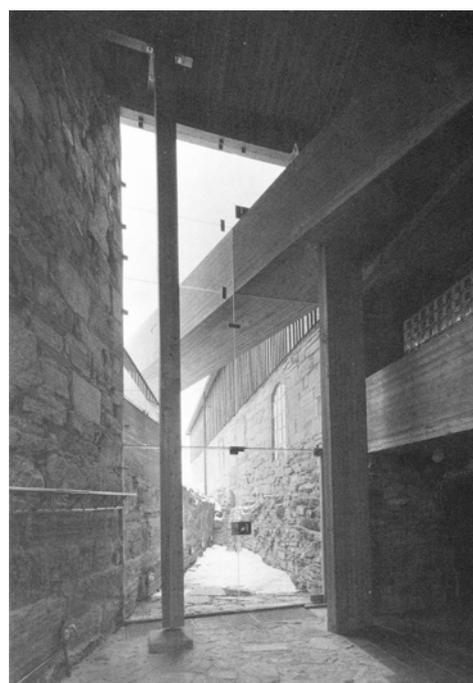
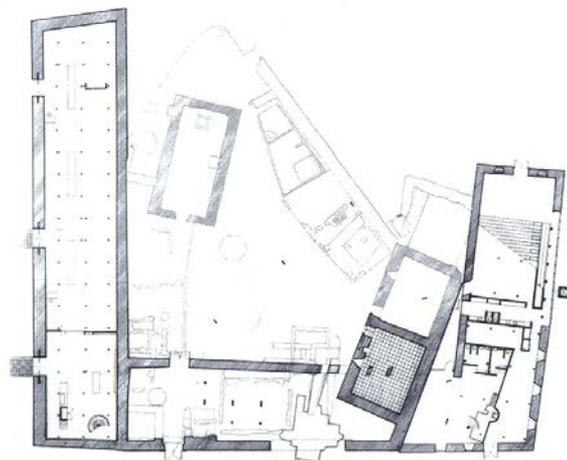
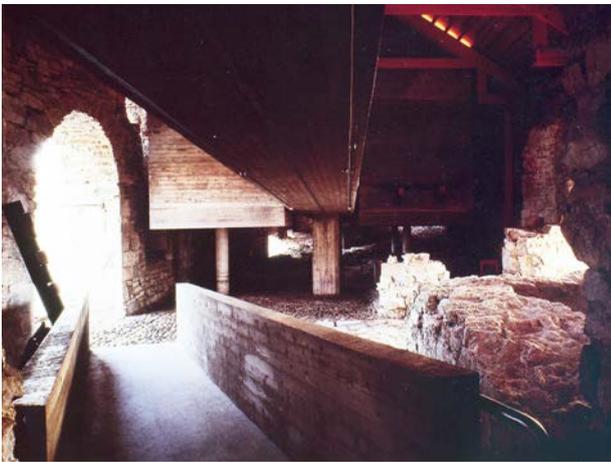
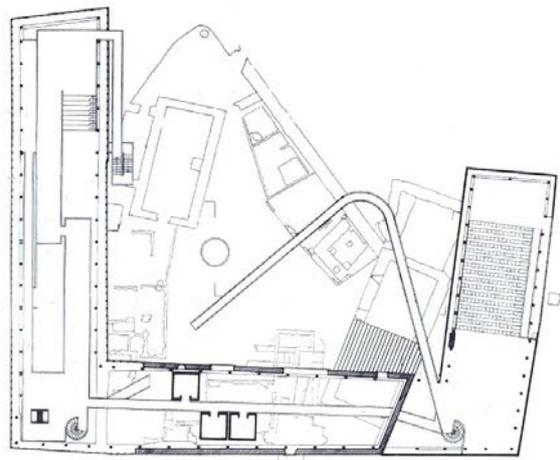


Figura 28 (superior): Museo Hamar. Noruega. Arq. Sverre Fehn, 1969-1973. En la imagen se aprecia el acceso a la planta primera por medio de una rampa curva que permite reconocer el entorno del Siglo XIV.

Figura 29 (inferior): Superposición de recorridos y permanencias como parte de la experiencia en el uso del espacio.



Planta baja



Planta primera

inmóviles, congelados, no existe un fondo invariable, no hay decoro ni ambientación que no participen en la acción y en el proceso (de los acontecimientos). Por otro lado, este tiempo, en todos sus momentos importantes, se localiza en un espacio concreto, se encuentra impreso en él; en el mundo de Goethe no hay sucesos, argumentos, motivos temporales que sean indiferentes en relación con el determinado lugar espacial donde tienen lugar; no hay sucesos que podrían cumplirse en todas partes o en ninguna. En el mundo de Goethe todo es tiempo-espacio, el auténtico *cronotopo*".³⁰

Si nos trasladamos a la obra de Siza, veremos el paralelismo entre ambos autores dado que, a pesar de encontrarse en campos disciplinares distintos, lugares y momentos históricos muy distantes, existen puntos de contacto en el análisis cronotópico de sus obras, lo cual permite determinar que cada obra (escrita/construida) pertenece a un momento concreto de la historia del lugar, en la que se pueden leer los distintos tiempos gracias a las "voces" y "puntos de vista" que utiliza el autor-creador para invitarnos a recorrerla y disfrutar de su experiencia. Bajtín así lo resume al decir que la obra de Goethe se caracteriza por: "La fusión de los tiempos (del pasado con el presente), la plenitud y la claridad de los signos visibles del tiempo en el espacio, la imposibilidad de separar el tiempo del suceso del lugar concreto donde tuvo lugar, la relación visible y *esencial* entre los tiempos (el pasado en el presente), el carácter creativamente activo del tiempo (del pasado en el presente y del presente mismo), la necesidad que caracteriza al tiempo, que liga el tiempo al espacio y a los tiempos entre sí, la inclusión del futuro que concluye la plenitud del tiempo en las imágenes de Goethe, con base en la necesidad que compenetra el tiempo localizado".³¹

Cada uno de los puntos antes mencionados y empleados por Bajtín para analizar la novela de la educación de Goethe, serán de gran utilidad para profundizar en el análisis de las obras de Siza seleccionadas para esta investigación, de igual forma que resulta fundamental detenerse en el estudio del valor educativo

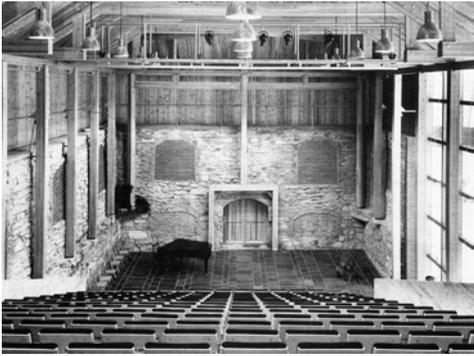
30 BAJTÍN, Mijaíl. "op. cit." (nota 13), p. 235.

31 *Ibid.*, p. 234.



Figuras 30 a 35 (izquierda): Museo Hamar. Noruega, Arq. Sverre Fehn, 1969-1973.

Figuras 36 y 37 (derecha): Se hace presente "la plenitud y la claridad de los signos visibles del tiempo en el espacio".



de algunos textos escritos por Siza, los cuales buscan comunicar la fuerza intrínseca del lugar en el que se prefigura, configura y refigura la obra arquitectónica.



Figuras 38 y 39: Se hace aprehensible la plenitud del tiempo contenida en el edificio.

2.2 · Las pulsaciones internas de la obra de Álvaro Siza: Hacia la configuración poética



2.2 · Las pulsaciones internas de la obra de Álvaro Siza: Hacia la configuración poética.

La observación aguda y la percepción creativa basada en la experiencia se manifiesta con notoria claridad en las novelas de Goethe, en el desarrollo de la trama se reflejan las relaciones entre los distintos elementos que conforman el paisaje por el que él transita. El diálogo entre personajes y el conocimiento que estos poseen del entorno que habitan comunican al lector una sabiduría específica basada en la experiencia del lugar por parte del autor-creador de la obra. En las obras autobiográficas de Goethe, como sucede en *Viaje a Italia*, sus propias narraciones buscan dar lecciones al lector sobre las características de una cultura y su relación con el entorno que habita. Para Goethe, el sentido de ser de las cosas está siempre vinculado a una noción histórica del pasado, capaz de ser percibida y aprehendida en el presente. La aguda visión de Goethe del presente le permite comprender la actualidad creadora del pasado ayudándole a profundizar y a conocer mejor qué determina las distintas y complejas relaciones entre el habitar y el construir de un determinado entorno.

Todo lugar y acontecimiento está contenido de pulsaciones internas que dan valor y sentido poético al texto y al habitar del proyecto, y así se manifiesta en la novela educativa de Goethe y en la arquitectura educativa de Siza. Estas pulsaciones internas nos declaran lo que sucede en un lugar, pero su declaración ha de ser encontrada gracias al trabajo arduo de la experiencia y a la percepción creativa del autor. El trabajo de observación se convierte en una labor obsesiva que permite profundizar en

Figura 40 (izquierda): En el Centro Gallego de Arte Contemporáneo en Santiago de Compostela, (1988-1993) los itinerarios en el interior del edificio invitan a la permanencia durante el recorrido. No son sólo pasillos que conducen al visitante a las salas del museo, son lugares que conectan con la luz de Santiago, con sus edificios vecinos, con la vida exterior que modela su interior.



el contenido interno de las cosas y hallar sus relaciones, para mantener viva, en el momento de creación de la obra, la tensión entre ficción y realidad, entre memoria y promesa. Goethe así lo manifiesta, una vez más, con el siguiente relato: “Si uno todavía quiere ver realizada esa idea poética según la cual los hombres primitivos vivían casi siempre al aire libre y sólo ocasionalmente, en caso de necesidad, se retiraban al interior de sus cuevas, entonces hay que visitar las casas italianas, en especial las del campo muy al estilo y gusto de las cuevas [...]. Aquí en Foligno, en un hogar totalmente homérico, donde todo el mundo se reúne en una sala espaciosa alrededor de un fuego que arde en el suelo, donde la gente grita y hace ruido, donde se come en una mesa larga como la que los pintores nos presentan en las bodas de Caná, aprovecho la ocasión para escribir estas líneas [...]”,³² en un momento concreto antes de emprender el camino a Roma. La descripción que Goethe realiza de un entorno específico que le resulte inquietante siempre estará vinculada con alguna experiencia del pasado, que haya vivido o leído, y que le permita comprender y transmitir lo que sucede en el presente. La plenitud del tiempo en el espacio que habita es ofrecida al lector y se convierte en la condición necesaria que mantendrá concatenada cada experiencia vivida por el autor.

Las pulsaciones se manifiestan también en el entorno natural, agudamente observado y estudiado por Goethe: “Al contemplar las montañas, de cerca o de lejos, observamos que sus cimas tan pronto relucen bajo el sol como aparecen tapadas por la niebla, rodeadas por nubes de borrascas, fustigadas por la lluvia o cubiertas de nieve. Atribuimos todo esto a la atmósfera, dado que nuestros ojos nos permiten ver y captar sus movimientos y cambios. Las montañas, por lo contrario, constituyen para nuestros sentidos algo inmutable, puesto que su forma no cambia. Pensamos que están muertas porque las vemos petrificadas, las creemos inactivas porque descansan. Yo, sin embargo, hace tiempo que no puedo evitar atribuir gran parte de las transformaciones que se manifiestan en la atmósfera a una acción interna, discreta y misteriosa, de las montañas”,³³

32 GOETHE, Johann W. “op. cit.” (nota 12), p. 130.

33 Continúa Goethe la narración explicando sus consideraciones sobre cómo se hacen y deshacen las masas de nubes cercanas a la montaña “[...] si las



Figura 41 (izquierda): Las bodas de Caná (1563), por Paolo Veronese.

Figura 42 (derecha): Representación del paisaje en cuatro dibujos, por Goethe en octubre de 1787.

acciones internas que se mantienen en “constante pulsación” y que contribuyen a que se produzcan los cambios atmosféricos percibidos por los habitantes de las planicies.

A Goethe le resulta inquietante el sentido intrínseco de los elementos que conforman la naturaleza y su relación con la constitución y transformación del territorio, es capaz de ver en la totalidad las distintas manifestaciones de sus partes y cómo éstas conforman eslabones de una larga cadena de acontecimientos naturales que se relacionan entre sí y a su vez forman parte de la cultura de los lugares, en los cuales siempre se haya un aprendizaje. Por otra parte, a Siza también le resulta inquietante encontrar las múltiples relaciones que existen entre lo natural y lo construido, su capacidad de percepción le permite hallar y comprender las pulsaciones internas del lugar y tramarlas poéticamente en sus textos y en el habitar del proyecto, y despojarse a su vez de lo innecesario, de lo culminado: “Aún así, algo permanece: fragmentos retenidos aquí y allá, dentro de nosotros mismos, o por alguien, más tarde; fragmentos que hacen mella en el espacio y las personas. Urge aproximarlos y convertir el espacio intermedio en imagen, para que cada uno conquiste significado, frente a los otros ‘sous la lumière’”,³⁴ y se alcance la plenitud y la claridad de los signos visibles del tiempo en el espacio.

A continuación veremos como Siza en su papel de autor-creador de la obra, introduce los personajes que le permitirán comprender y transformar el entorno y generar una nueva trama que servirá de punto de encuentro y fusión de los tiempos (del pasado con el presente) en el espacio proyectado. Se trata de analizar con más detalle los cronotopos educativos que configuran la estructura creativa de la obra.

montañas aumentan su fuerza de atracción, la elasticidad del aire se restablece, y esto ocasiona dos fenómenos importantes. Por un lado las montañas reúnen a su alrededor enormes masas de agua –reteniéndoles e inmovilizándolas como si de segundas cimas se tratase–, hasta que dichas masas nubosas, obligadas por las luchas internas de las fuerzas eléctricas, descienden en forma de borrasca, niebla o lluvia. Luego, el aire, recuperada su elasticidad, capaz de nuevo de contener, disolver y elaborar más agua, vuelve a actuar sobre lo que queda de nube”. GOETHE, Johann W. “op. cit.” (nota 12), págs. 21-22.

34 SIZA, Álvaro. “La mayor parte de mis proyectos”. “op. cit.” (nota 4), p. 315.

2.2.1 · El autor-creador de la obra arquitectónica.

“Creo que en la primera idea hay un fuerte componente de relación con el pasado a través de la memoria. La formación, el punto de desarrollo interior del autor es imprescindible para resolver la aportación gradual de conocimiento, de desarrollar el curso de racionalización y comunicabilidad, que es específico del proyecto dentro de la producción de la arquitectura. Lo espontáneo nunca cae del cielo, es más bien un ensamblaje de la información y del conocimiento, consciente o subconsciente... Cada experiencia proyectual se acumula para formar parte de la próxima solución. A mi me gusta mucho el modelo del arte para explicar el proyecto de arquitectura. He visto algunos documentales sobre Picasso donde la génesis de la obra se produce como un trazo que no contiene una idea previamente definida, sino que actúa como detonador de la acción. En mi caso esto se produce a menudo con un dibujo; quizá en otros arquitectos se produzca de otra manera, en otro medio, con una imagen, con una narración... En cualquier caso, no se puede imaginar sin instrumentos de soporte. Pero esta imaginación como reacción inmediata está siempre cargada de experiencias anteriores, de memoria, etc.”.³⁵

Siza, en su papel de autor-creador, no sigue una regla fija definida como la más adecuada para alcanzar el éxito de sus obras. Todo lo contrario, en cada encargo encuentra su método de trabajo, puede demorarse años en desarrollar una idea que luego podría o no materializarse en una obra concreta. Deambular o “volar” por el espacio-tiempo de cada proyecto, de cada lugar, acompañado siempre de sus amigos Rilke, Picasso, Lorca, Pessoa, Cavafis, Coltrane, entre otros, es lo que le permitirá aproximarse a los distintos tiempos que se conjugan en el espacio y en su propia experiencia como creador riguroso que busca siempre encontrar el anonimato. Liberarse del trabajo mecánico y estandarizado de hacer proyectos, actitud poco común hoy en día en la profesión del arquitecto que pareciera obedecer más a las prioridades del promotor inmobiliario que a la necesidad y sensibilidad de las personas, es lo que le permite configurar las ficciones en su etapa de pensamiento y creación

³⁵ SIZA, Álvaro. *Salvando las turbulencias: Entrevista con Álvaro Siza*. Madrid: El Croquis Editorial, 2000, p. 10.



de la obra (prefiguración). Su mejor aliado para dar sentido a todas estas ficciones proyectuales es el dibujo. Como ya se ha dicho, el dibujo es su mejor herramienta de trabajo y así lo demuestra el propio Siza en numerosos escritos y entrevistas realizadas: “Un retrato minucioso o un trazo al azar pueden iluminar al instante el estudio paciente, recorriendo los pasillos de la memoria, sin evocación o conciencia de ella. El dibujo es proyecto, deseo, liberación, registro y formas de comunicar, duda y descubrimiento, reflejo y creación, gesto contenido y utopía. El dibujo es estudio inconsciente y es ciencia, revelación de lo que no se revela al autor, ni él revela, de lo que se explica en otro tiempo”.³⁶

La observación aguda de la realidad que caracteriza a Siza, acompañada de la representación por medio del dibujo y la palabra, está amparada por una dimensión ética como autor en cada una de sus obras. Sus obras demuestran la virtud y sabiduría práctica que conforman la ética Aristotélica, recogida por Muntañola al demostrar el papel que juega la ética del arquitecto en relación con la ética del lugar. Siza se adentra en la ética del lugar socio-físico y buscará, en cada uno de sus proyectos, las estrategias que le permitan configurar un nuevo lugar ético, y estético al mismo tiempo, por su carácter creativo y productivo, que contribuyan al bienestar social.

La ética que configura Siza le permite aproximarse al anonimato para que los habitantes sean los protagonistas del proyecto configurado y hagan suyo el nuevo lugar, que en breve pasará a formar parte de la cadena de acontecimientos de la memoria de quienes lo habitan. Siza conoce la responsabilidad ética que conlleva la transformación de un lugar, sabe que el cambio que propicia cada intervención no es sólo un cambio físico, sino también social, y por esto su postura ética se ha de adaptar a la realidad de cada contexto urbano y a las distintas historias que confluyen en él. En sus proyectos logra configurar un saber comportarse en el lugar que, como dice Muntañola, “[...] es capaz de reflexionar sobre el pasado y el presente y conformar un futuro mejor para todos. Y esto es precisamente lo que se necesita para prever el futuro de una ciudad en la cual todos

³⁶ SIZA, Álvaro. “Dibujos - Exposición Japón”. “op. cit.” (nota 4), págs. 288-289.

Figuras 43 a 48 (izquierda): Fotogramas del documental *O Arquitecto e a Cidade Velha*, Cabo Verde, 2003. En la figura 48, Siza recrea junto a uno de los habitantes de Cabo Verde la configuración del espacio que proyecta para la posada.



vivan con comodidad, belleza y seguridad” (Muntañola, 2000, p. 164).

La visión histórica que permitió a Goethe hallar la “huella palpable y viva” del pasado en el presente de los lugares que conoció, le hizo adentrarse en una narración educativa llena de responsabilidad ética en la que, como autor, y siguiendo nuevamente las palabras de Bajtín, supo ubicarse fuera de su propia personalidad, vivirse a sí mismo en un plan diferente de aquel en que realmente vivimos nuestra vida. Este desdoblamiento del autor para completar su totalidad por medio de la comprensión de los distintos puntos de vista que le rodean, le permite asumir con responsabilidad ética el contexto histórico-social que envuelve su obra. De esta forma vemos reflejada en la narración educativa de Goethe, que se transcribe a continuación, la enseñanza que se deriva de la descripción que hace de las características formales del templo Santa María de la Minerva en la ciudad de Asís, que sirve, a su vez, de crítica a la observación y representación gráfica que había realizado Palladio de este monumento, la cual se alejaba de la realidad histórica del templo visitado por Goethe: “Tuve que abandonar la contemplación del edificio, lo que hice de mala gana, mas con el firme propósito de llamar la atención de todos los arquitectos sobre el mismo, con el fin de obtener su plano exacto, ya que he tenido una vez más la ocasión de comprobar lo engañosa que puede llegar a ser la tradición. Palladio, en quien tengo una confianza absoluta, proporciona una imagen de este templo, pero es imposible que lo haya visto personalmente, ya que sitúa los pedestales sobre la superficie plana, de suerte que las columnas se elevan de una forma desmedida, lo que le hace parecer un abominable monstruo palmiriano, en vez de una creación serena, graciosa, que satisface la vista y el entendimiento. Lo que la contemplación de esta obra arquitectónica hace germinar en mí es inexpresable y producirá frutos eternos”.³⁷ En el caso concreto del Templo di



Figura 49 (superior): Vista aérea de “la Plaza” donde se ubica el Templo di Minerva, Asís, Italia.

Figura 50 (centro): Templo di Minerva por Von Ruhl, Asís, 1817-1819.

Figura 51 (inferior): Vista actual del templo.

³⁷ GOETHE, Johann W. “op. cit.” (nota 12), págs. 127-128. La descripción detallada que realiza Goethe del Templo di Minerva corrobora el valor de la observación aguda como parte de la vivencia de una realidad específica que se contrapone a la realidad representada por Palladio: “El templo se alza en un emplazamiento muy bonito, donde se unen dos colinas, en la plaza que todavía se llama “la Plaza”. Este espacio hace un poco de pendiente y en él confluyen cuatro calles que forman una cruz de San Andrés muy alargada,

Minerva, la postura ética de Goethe se centra en transmitir su preocupación por la lectura alejada, distanciada, de la historia. No acercarse a ella conlleva a los errores de comprensión y representación cometidos por Palladio en sus dibujos (Figura 53), y así lo demuestra Goethe, quien supo situarse en la representación de Palladio y en su visión artística, y fue capaz de corregirla por medio del texto y de los posteriores dibujos que realizó sobre aquel monumento (Figura 52). El valor educativo de la narración de Goethe está presente, una vez más, en el gusto por descifrar lo que se presenta ante sus ojos, encontrando el balance interno, ético y estético, que compone la realidad observada, dando nuevamente mérito a su agudo nivel de percepción de la realidad.

Este valor educativo, presente en la novela de Goethe, se ve nuevamente reflejado en la arquitectura educativa de Siza, quien vive la prefiguración y configuración de sus proyectos de múltiples maneras posibles y utilizando distintos modos de representación: como observador que contempla y abarca la totalidad de los personajes que sitúa dentro de la obra, esta vivencia se aprecia cuando dibuja a un observador que vuela sobre la ciudad o cuando se dibuja a sí mismo representando su propia imagen dentro del espacio (Figura 54), totalidad que no es capaz de abarcar con su observación pero sí con su imaginación creadora, se produce un cierto distanciamiento

viniendo dos de estas calles de abajo y las otras dos de arriba. Es probable que las casas construidas frente al templo, que impiden ahora la vista, no existieran en aquellos tiempos. Suprimiéndolas con la imaginación, se avistaría hacia el mediodía una comarca riquísima y, además, el santuario de Minerva sería visible desde cualquier lado. El trazado de las calles es antiguo, sin duda, puesto que viene determinado por la forma y la pendiente de la montaña. El templo no se halla en la mitad de la explanada, pero si orientado de tal modo que pueda ser distinguido, en escorzo, por el viajero procedente de Roma. No sólo el edificio es digno de ser dibujado sino también su feliz situación. La contemplación de la fachada, la genial consecuencia con la que también aquí ha procedido el artista, ha constituido para mí una fuente de placer inagotable. El orden es corintio, la separación entre las columnas es de algo más de dos módulos. Las basas de las columnas y las placas de debajo descansan aparentemente sobre pedestales, pero sólo se trata de una ilusión, en efecto, porque el zócalo se ha cortado cinco veces, y cada vez hay cinco peldaños que suben entre las columnas; así se llega a la superficie plana sobre la cual se asientan, en realidad, las columnas y desde donde se accede al templo. La audacia de cortar el zócalo es, en este caso, acertada, puesto que estando como esta situado el templo contra la montaña, la grada que conduce a él hubiera tenido que adelantarse demasiado y la plaza hubiera quedado pequeña. No es posible indicar el número de peldaños que se encuentran debajo, pues salvo unos pocos que están al descubierto, los demás están tapados por la tierra y los pavimentos.

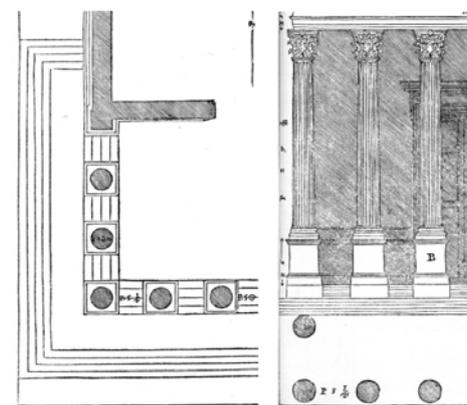
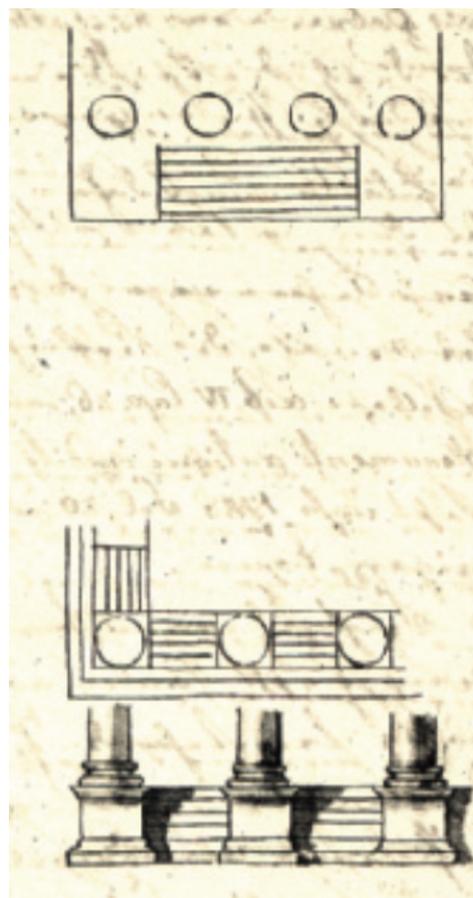


Figura 52 (superior): Representación del Templo di Minerva realizada por Goethe en 1795 en la que corrige la realizada por Palladio.

Figura 53 (inferior): Detalles del Templo di Minerva dibujados por Palladio en 1570.



sobre lo que se está observando, pero “el distanciamiento no significa no asumir un personaje, sino ser consciente de estar representándolo”;³⁸ y como un personaje más dentro de su propia representación y materialización, sobre todo en aquellos proyectos en los que habita y con los que mantiene una relación duradera en el tiempo.

En ambos casos, Siza se contagia de las relaciones entre los personajes que las conforman, interactúa con ellos, encuentra un espacio que podrá habitar en el momento de refiguración del proyecto, y una parte de la trama tendrá características autobiográficas del autor. La Quinta Malagueira, una de las obras analizadas en el tercer capítulo de este trabajo, refleja esta actitud autobiográfica. Cuando la proyectaba dialogó con sus personajes, y encontró en la mimesis de las casas de la región de Alentejo en Portugal un lugar en el que desearía habitar en un futuro. Y así sucedió, Siza construyó su propio habitar en el Barrio de la Malagueira: “Me gusta mucho estar allí”, relata Siza. “Es una casa con patio, un refugio; una casa muy tranquila”.³⁹



Figuras 54 y 55 (superior e inferior): Un ángel vuela sobre los proyectos: unas Casas en Cádiz (figura superior) y el Edificio Zaida en Granada, España (figura inferior).

38 “Es la actitud de Brecht respecto a la representación teatral”, comenta Siza. En Siza, Álvaro. “op. cit.” (nota 35), p. 11.

39 Siza, Álvaro. “op. cit.” (nota 11) p. 40.

En la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Oporto, especialmente en los cuatro edificios destinados a los talleres de diseño, se refleja el diálogo que Siza mantuvo con algunos de sus maestros durante la prefiguración del proyecto, como fueron Le Corbusier, Bruno Taut, Alvar Aalto, Luis Barragán, Adolf Loos, entre otros. Curiosamente, dos años después del inicio de éste proyecto, Siza publica el artículo “La Villa Savoye revisitada” en el que manifiesta con notoria claridad, pero siempre refiriéndose a la Villa Savoye, las intenciones presentes en la Facultad de Arquitectura: “Misteriosamente, hay calma, a base de una saturación de tensiones. La amplia distribución de la sala común domina las multiplicadas diagonales, reflejadas en el pavimento de mosaico del vestíbulo; el recorrido a través de la habitación principal –otra U– proporciona una sensación de profundidad, como en una casa vieja; y de nuevo, descubre la vista del patio y del claro. Cada elemento tiene una vida autónoma, se desenfoca de repente, como en una ciudad que conocemos de todos los días. El encuentro entre los elementos no es absolutamente perfecto. Los rodapiés vacilan ante el obstáculo, o las cañerías; los marcos de las puertas o las curvas de la escalera o de la pared del cuarto de baño están faltos de un control indiscutible. Nada es sistemático. Existen errores evidentes de diseño y de las manos que lo ejecutan, las mutuas indecisiones se cruzan y de cada error surge poesía, al enseñar a transformar”.⁴⁰ Es por medio de una narración referida a la experiencia vivida por Siza al visitar la Villa Savoye que se comprenden las intenciones prefiguradas en la Escuela de Arquitectura de Oporto. Es como si Siza y Le Corbusier hubiesen escrito juntos la narración que caracteriza e interrelaciona a ambos proyectos durante su proceso de prefiguración. Se produce una clara conexión entre ambas experiencias en el uso del espacio, y gracias a la narración de Siza es posible establecer esta interrelación.

En cada uno de sus proyectos vemos como la relación con el paisaje no es impuesta para quien habita la obra. Siza busca generar la intriga y tensión necesaria entre el exterior y el interior del espacio habitado, colocando ventanas y puertas en lugares que permitan vivir a plenitud la relación espacio-tiempo en el

40 SIZA, Álvaro. “La Villa Savoye revisitada”. “op. cit.” (nota 4), p. 49.



Figura 56 (superior): Dibujo de Siza del proyecto para la Facultad de Arquitectura de Oporto. Universidad do Oporto, Portugal, 1986-1996.

Figuras 57 y 58 (centro e inferior): Facultad de Arquitectura de Oporto. Universidad do Oporto, Portugal, 1986-1996.



Figuras 59 a 62: Fotogramas del film *La Escuela de Arquitectura de Oporto*.

traspaso de sus umbrales. Serán estos elementos los que permitirán a Siza dejar pasar el paisaje al interior del espacio proyectado, y en su paso por el interior, poder esculpirlo, darle forma para mantenerlos inseparables, con una clara búsqueda de una poética del lugar habitado dominado por la experiencia y percepción de sus umbrales. En relación a esta forma tan particular en las obras de Siza de relacionar el interior con el paisaje que envuelve cada uno de sus proyectos, relata lo siguiente: “Cuando yo era niño, estuve enfermo durante unos meses, y me llevaron a una aldea que hoy es una ciudad, pero en la época era de hecho un pueblo, y yo no podía salir de casa pues todavía no habían antibióticos y el tratamiento era reposo. En la casa que alquiló mi padre había un porche sobre una pendiente, estaba en Famalicão (Vila Nova de Famalicão, Braga) y la vista era lindísima, era de campo, el paisaje que la agricultura crea. Y yo todos los días, en verano, me iba al porche, estaba allí y no me dejaban ni leer, y miraba el paisaje. Después de un mes ya odiaba el paisaje, no podía ni mirarlo, porque era una obligación hacerlo. Así, una cosa que en general hago, es no imponer una única y permanente vista del paisaje porque creo que cansa y es algo que luego se vuelve aburrido. La relación con el paisaje no puede ser una imposición, una permanencia. Por ejemplo, muchas veces prefiero hacer unas ventanas relativamente pequeñas que enmarcan el paisaje en diferentes ángulos, en lugar de hacer un gran acristalado, un pan de verre (muro cortina) que integre el paisaje de modo permanente. Esto corresponde también a mi manera de relacionarme con el paisaje, que es personal y tiene mucho que ver con esta historia que he contado de niño...”⁴¹

Esta manera de relacionar sus obras con el paisaje está presente en el tercer ejemplo del que se hablará brevemente a continuación, se trata de la Casa de Chá - Restaurante Boa Nova en la costa de Leça de Palmeira, Matosinhos, proyecto con una carga autobiográfica que no puede dejar de mencionarse en este trabajo. Siza se traslada mentalmente a la obra de Frank Lloyd Wright, específicamente a Taliesin, y comprende la esencia de los talleres de arquitectura, que traduce y traslada a

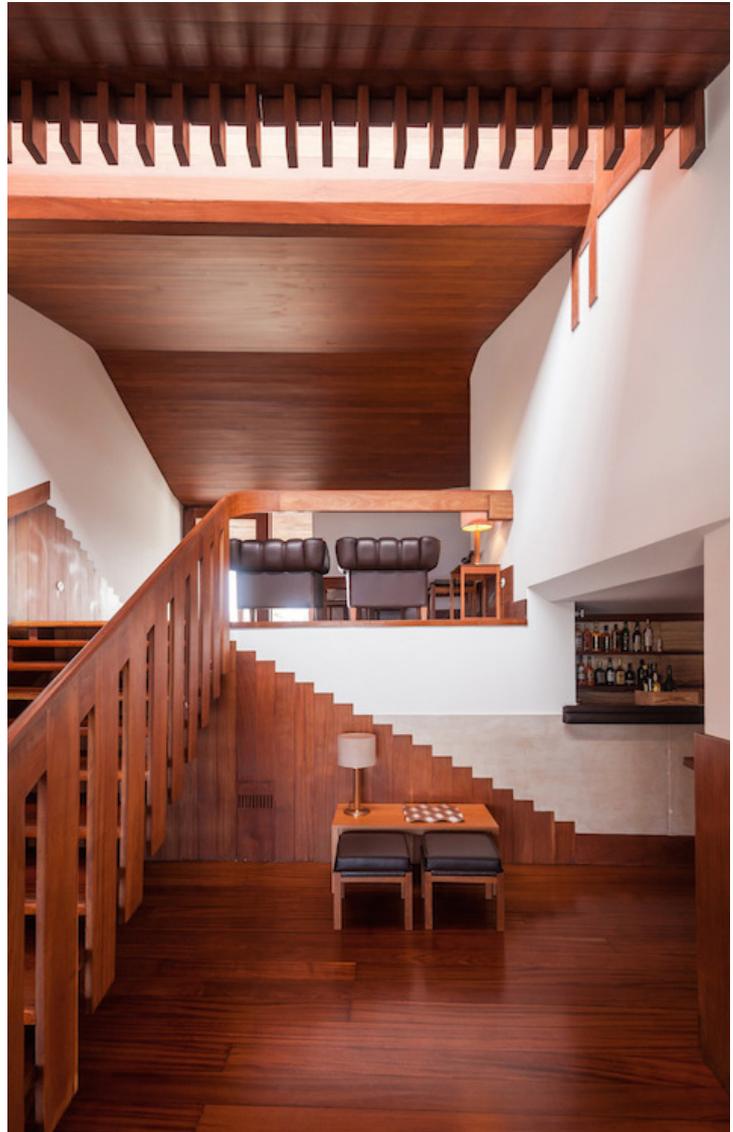
41 SIZA, Álvaro. *Vídeo exposición a cargo de Enrico Molteni*. Valencia: Museu Valencià de la Il·lustració i de la Modernitat - MuVIM, 2006.

la realidad de aquel lugar concreto donde debía realizar la obra.

En este proyecto se manifiesta con claridad la tensión entre su obra y el paisaje, se presenta como un espacio intermedio en el que se producirá una forma distinta de contemplar el paisaje rocoso de la costa de Leça de Palmeira. El edificio, a pesar de estar situado frente al Océano Atlántico, no ofrece al visitante la totalidad del paisaje cuando accede a este. Quien camina por su interior no sólo descubre el maravilloso paisaje de rocas y su relación con el océano a medida que visita el edificio, sino que vive la relación entre las partes del edificio (su cubierta, los distintos planos horizontales, los recorridos) con las ventanas a la escala apropiada para controlar la luz y la observación del paisaje costero. Las formas del edificio se anteponen a las formas de la naturaleza, y al mismo tiempo el edificio se oculta entre ellas, casi pasando desapercibido dentro del cúmulo de rocas que caracterizan la costa de Leça de Palmeira. El edificio refleja la gran capacidad intelectual del autor al trasladar el conocimiento de Frank Lloyd Wright contenido en Taliesin y externalizarlo en su propia obra.



Figuras 63 a 67: Casa de Chá da Boa Nova. Siza, 1958-1963.



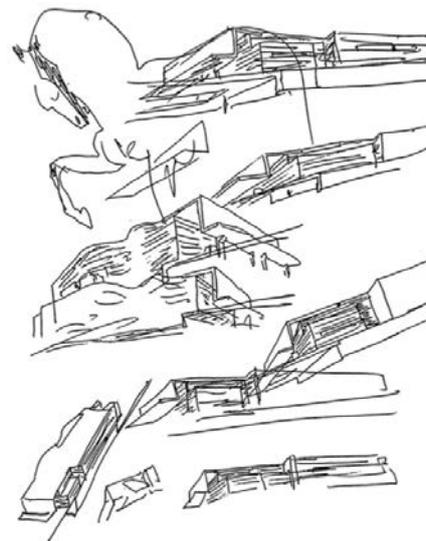
2.2.2 · Los personajes del autor-creador.

Visto el valor del autor-creador en la prefiguración del proyecto, a continuación se abordará el papel de los personajes, que Rafael Moneo ya había detectado en la obra de Siza al dirigir su mirada hacia el paralelismo existente, en este caso, ya no con la obra literaria, pero sí entre la obra teatral y la obra arquitectónica: “De ahí que su última arquitectura nos permita establecer la analogía con lo que es una obra teatral, con la trama y con lo que representan los distintos personajes que en ella intervienen. Al final su obra está poblada de personajes que él gobierna. Personajes que intervienen en este juego –en este drama o en esta comedia de la arquitectura– a los que él maneja y utiliza como autor, aunque pretenda decirnos y hacernos creer que todo es poco menos que inevitable [...]”,⁴² porque Siza como autor “no sólo ve y sabe todo aquello que ve y sabe cada uno de sus personajes por separado y todos ellos juntos, sino que ve y sabe más que ellos, inclusive sabe aquello que por principio es inaccesible para los personajes, y es en este determinado y estable excedente de la visión y el conocimiento del autor con respecto a cada uno de sus personajes donde se encuentran todos los momentos de la conclusión del todo [...]”.⁴³

Durante la etapa de creación del proyecto arquitectónico entrarán en escena los personajes que Siza considere necesarios para comenzar a vivir la experiencia de lo que sucederá en la obra finalizada. Por medio de sus personajes, Siza iniciará el recorrido por el proyecto que aún no se ha materializado, pero que empieza a configurarse sobre el nuevo y futuro lugar. Los personajes le permitirán recrear su imaginación creativa, que se manifiesta por medio del dibujo y que a su vez le permite establecer las tensiones necesarias entre los puntos de vista de los personajes que sólo él tiene posibilidad de percibir. Como afirma Bajtín, “el primer momento de la actividad estética es la vivencia” que Siza experimenta a plenitud por medio de sus personajes.

⁴² MONEO, Rafael. *Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004, p. 201.

⁴³ BAJTÍN, Mijail. “op. cit.” (nota 13), p. 20.



Figuras 68 a 72 (izquierda): Casa de Chá da Boa Nova. Siza, 1958 - 1963.

Figura 73 (superior derecha): Dibujo de la Casa Oudenburg. Siza, 1995 - 2001. El caballo blanco y su héroe en la representación.

Figura 74 (inferior derecha): Dibujo de la Universidad de Aveiro, Portugal. Siza, 1988 - 1995. Nuevamente aparece la figura del caballo como parte de la representación proyectual.

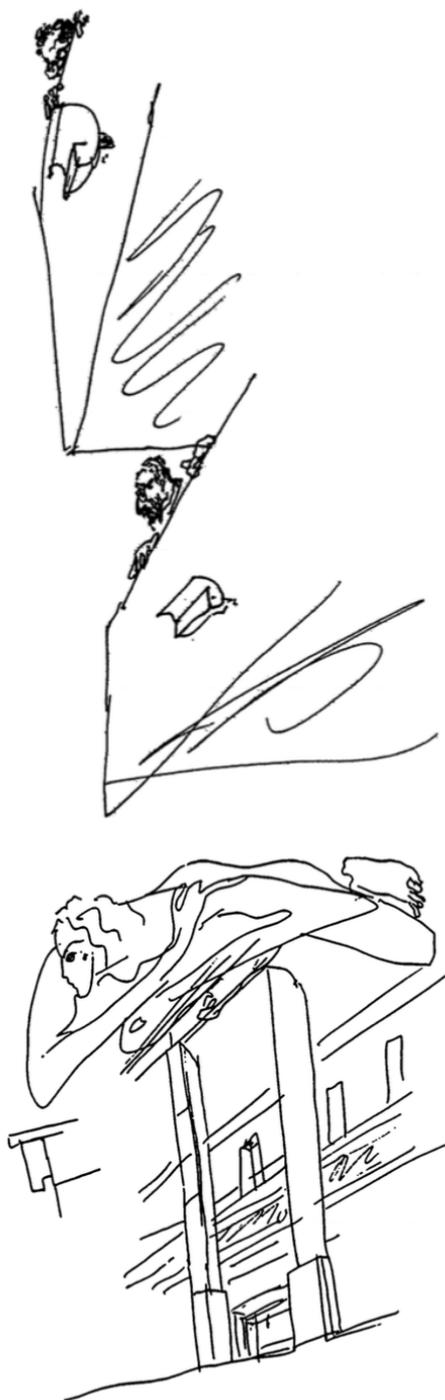


Figura 75 (superior): Siza contempla desde el balcón una realidad distinta a la observada desde el sitio donde realiza el dibujo. Siza actúa como autor y personaje, lo que le permite abarcar la totalidad del lugar que está representando.

Figura 76 (inferior): Volando sobre la Expo de Lisboa, 1992.

Los personajes de Siza tienen una característica que se podría considerar común a todos ellos, y es su conocimiento por la cultura local, por la especificidad del lugar donde se construirá la obra. Los personajes que participan en el proceso creativo de sus obras corresponden al lugar concreto al que pertenece el proyecto, es decir, Siza estudia de forma exhaustiva el entorno histórico y cultural de cada proyecto y no se aventura a introducir personajes que desconozcan el contexto sobre el cual se desenvolverán. De alguna manera, sus obras contribuyen a que se produzca lo que Bajtín denomina “culto local”, gracias a que el autor por medio de sus personajes sabrá introducir el imaginario colectivo en la nueva “realidad visible” que construirá el proyecto. El análisis que realiza Bajtín del cuento para niños *El nuevo París* de Goethe, permite comprender el significado del “culto local” en la narrativa, que consiste en colocar el argumento imaginario dentro de la realidad, generando la tensión poética entre ficción y realidad para alcanzar una percepción totalmente nueva del tiempo y espacio en una obra literaria. En el caso de Siza, este logra introducir, durante la etapa de la prefiguración del proyecto, los elementos necesarios que contribuyan a mejorar el imaginario colectivo de sus futuros habitantes. Sus personajes se aproximan al comportamiento que tendrán las personas cuando se materialice la obra, y esto se alcanza gracias al conocimiento y aguda percepción que Siza ha desarrollado a partir de su sensibilidad y vocación incansable por alcanzar el bienestar y disfrute de las personas. Siza, como autor-creador, “sabe y ve más no tan sólo en aquella dirección en que mira y ve el héroe, sino también en otra que por principio es inaccesible al personaje; ésta es la postura que el autor debe tomar con respecto a su personaje”.⁴⁴

Gracias a su actitud ética, y al mismo tiempo estética ya que acumula vivencia, Siza introduce sensibilidad y percepción sensorial al espacio, originando experiencias muy distintas en cada proyecto. Sus obras no se parecen entre ellas, pero los que conocemos y hemos estudiando su trabajo encontramos en la experiencia del uso del espacio los puntos de contacto entre ellas. En cada proyecto, Siza nos ofrece la posibilidad de encontrarnos con nosotros mismos y con aquellos personajes

⁴⁴ *Ibíd.*, p. 21.

que le permitieron decidir dónde colocar una ventana o una escalera, reducir un pasillo, inclinar una cubierta, etc., gracias a que ha diseñado para la experiencia, nos permite comprender el paisaje de una forma distinta a la manera que nos ha acostumbrado la arquitectura que habitamos. Nos enseña que existe una mirada distinta sobre el espacio-tiempo que ocupamos, una mirada cargada de intenciones poéticas. Siza afirma que “[...] la arquitectura depende mucho de la organización de los movimientos. Incorporar personas en este tipo de dibujos no tiene nada que ver con el problema de la escala, que incluso a veces no es real, y sí con la influencia que pueden tener estos movimientos previsibles de las personas en la forma arquitectónica final. Son dibujos que tratan cómo las cosas fluyen hasta convertirse en arquitectura. Si observamos los croquis, los ángulos de la arquitectura aparecen ya en la forma de las personas que se mueven. No es por capricho o por arte, la forma de la arquitectura proviene del movimiento de las figuras, que contaminan todo”.⁴⁵

Pero no sólo en la etapa prefigurativa de la obra se encuentran presentes los personajes, éstos continúan la vivencia espacio-tiempo en la configuración de la obra, así lo manifiesta el propio Siza al decir que “ver por primera vez los muros elevados a la cota deseada. Sentirme dentro y mirar desde lejos. Recorrer el terreno, sintiendo la sucesión de fragmentos de un cuerpo entero presente en la memoria. Ver la materia que me rodea y mirar más allá, encontrar la relación entre los vanos y lo que revelan. Entrar por la puerta inexistente desde este ángulo o aquel.

Imaginar por un instante un día de vida en una casa, sin ignorar los encuentros y los desencuentros, los placeres y los dolores, la fatiga y la energía, el tedio asumido y el entusiasmo, la fascinación y la indiferencia que la habitarán”.⁴⁶ Es en este imaginar responsable y creativo que su obra alcanza la “plenitud del tiempo”.

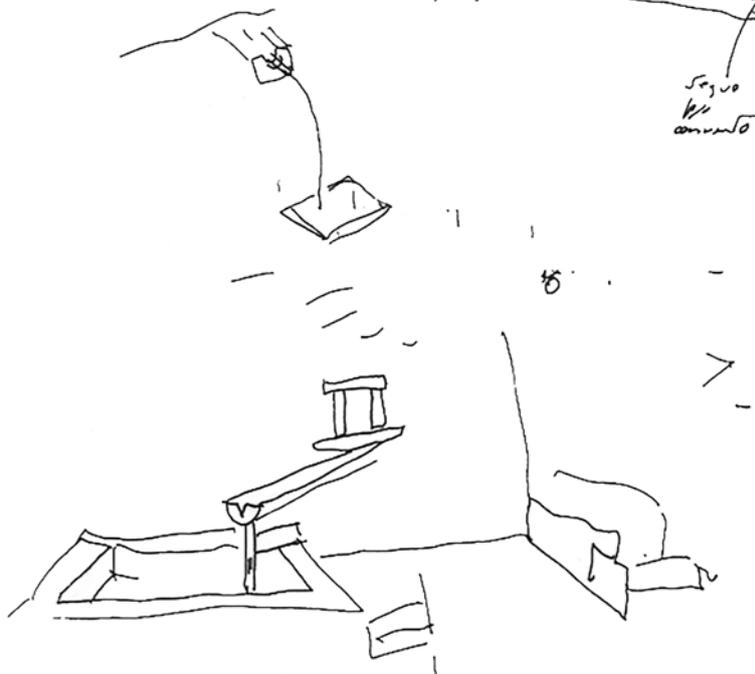
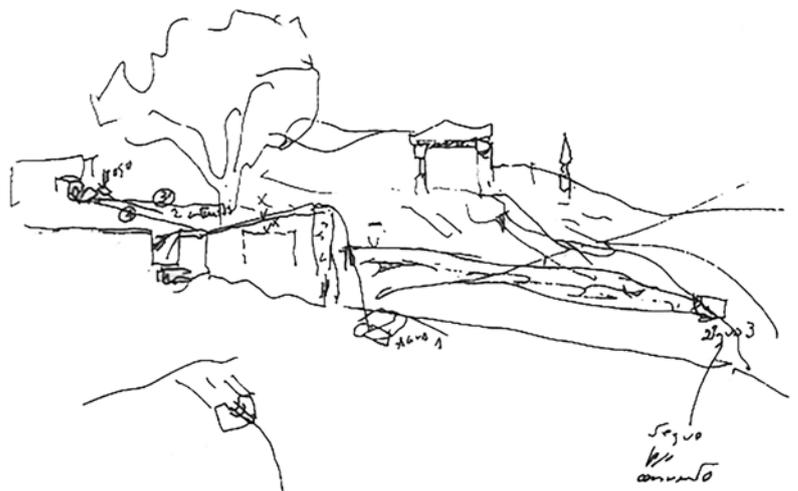
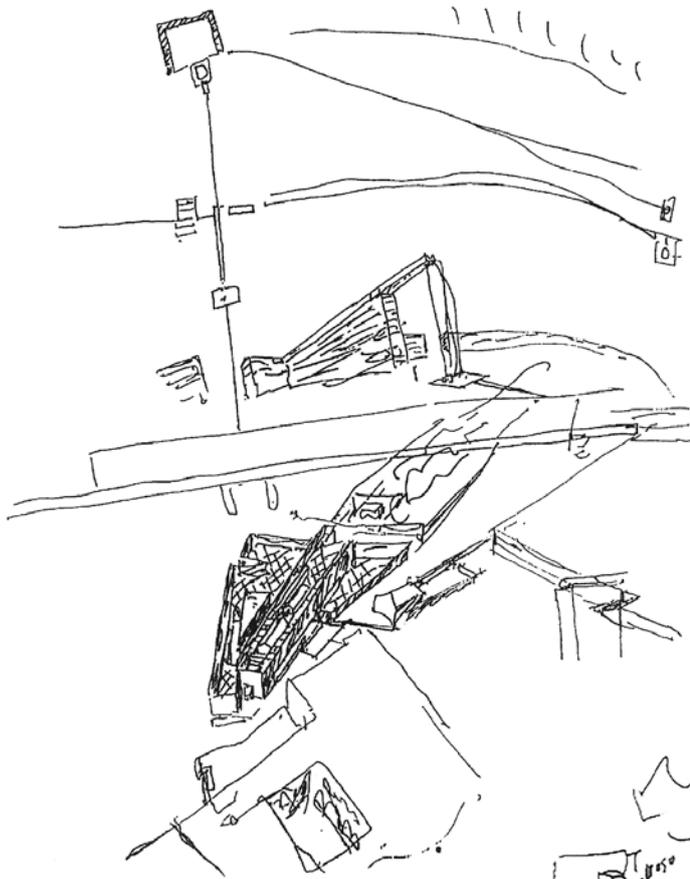
45 SIZA, Álvaro. “op. cit.” (nota 8) p. 58.

46 SIZA, Álvaro. “Arquitectura: Empezar-Acabar”. “op. cit.” (nota 4), p. 384.



Figura 77 (superior): En la obra finalizada, los personajes quedan representados en las ventanas, recorridos, escaleras, es decir, en todos los elementos que constituyen la totalidad de la experiencia dentro del edificio, elementos que durante la prefiguración se veían reforzados por la presencia de los personajes que observaban los acontecimientos que se iban desarrollando en cada esquema dibujado por su autor. Fundación Museo Iberê Camargo. Porto Alegre, Brasil, 1998-2008.

Figura 78 (inferior): Amigos y maestros, en la Loma, Venecia. 1994.



2.2.3 · La trama educativa de la obra: La disposición de los hechos.

“[...] Componer la trama es ya hacer surgir lo inteligible de lo accidental, lo universal de lo singular, lo necesario o lo verosímil de lo episódico [...]”.⁴⁷ La labor de Siza por hacer inteligible lo inextricable, hacer que lo local adquiriera una significación global, condensar en la trama el espacio-tiempo que educa, que enseña, hace que se cumpla lo que establece Ricoeur: “[...] El placer de aprender es, pues, el de reconocer. Eso hace el espectador cuando reconoce en el Edipo lo universal que la trama engendra por su sola composición. Así, pues, el placer del reconocimiento se construye en la obra y, a la vez, lo experimenta el espectador”.⁴⁸

Lo mismo sucede en las obras de Siza, el placer del reconocimiento construido en la obra y experimentado por quien la habita mantiene viva y constante la relación dinámica entre la memoria y la promesa, entre el pasado y el futuro. Sus obras se comportan como espacios intermedios que contienen los “testimonios actualizados del pasado que ya no es, pero que ha sido”, facilitando el diálogo y aprendizaje de esta fusión de tiempos e intertextualidad que se produce en los lugares donde ha trabajado.

El estudio de su obra nos aproxima a la comprensión de las múltiples situaciones que se producen al recorrer y permanecer en sus edificios. Hemos estudiado la condición ética y estética del autor-creador y sus personajes para, acto seguido, abordar el análisis de los diferentes acontecimientos que se desarrollan dentro de la trama de su obra, en la que Siza como autor ha sabido colocar a los personajes para recorrer los espacios, reconocerse entre ellos, y poner en relación poética todos los elementos que constituirán la obra.

Un ejemplo específico que nos permitirá comprender cómo Siza “trama poéticamente” el edificio con su entorno, otorgándole al nuevo lugar “[...] la posibilidad de leer y releer nuestros lugares

47 RICOEUR, Paul. *Tiempo y Narración I*. Barcelona: Siglo XXI Editores, 1995, p. 96.

48 *Ibid.*, p. 109.

Figuras 79 y 80 (izquierda): Dibujos de Siza para el edificio del Centro Gallego de Arte Contemporáneo y los Jardines del Convento Santo Domingo de Bonaval, Santiago de Compostela, 1988-1993.

El recorrido en zigzag de los canales de agua que configuran los itinerarios peatonales en los jardines, son recuperados por Siza y servirán para resolver los recorridos en zigzag dentro del Centro Gallego de Arte Contemporáneo.

Se evidencia la correcta lectura de las preexistencias por parte del diseñador durante el acto de prefiguración del proyecto.



de vida a partir de nuestra manera de habitar”,⁴⁹ es el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (1988-1993), edificio que, como veremos, se inserta en un contexto de gran valor histórico y patrimonial para los habitantes y visitantes de Santiago de Compostela.

“Como todas las grandes obras urbanas que le han precedido, ésta mantiene un diálogo con el terreno circundante, que en el caso de un lugar como Santiago no podía ignorar su epicentro, la gran basílica jacobea, donde se veían colmadas las ansias de los peregrinos de todo el turbulento mundo cristiano del medioevo, después de un largo e incómodo viaje a través de Europa. Aquel era el verdadero, el auténtico “finis térrae” del mundo, entonces conocido.”⁵⁰ Así lo relata E. Chillida, siendo aquel “finis térrae” el lugar donde Siza proyecta el Centro Gallego de Arte Contemporáneo.

Siza encuentra que en Santiago de Compostela se hallan todos los elementos necesarios para dar respuesta a los requerimientos del proyecto. La geometría, los materiales, el clima, la geografía y sus habitantes representan la materia prima para la creación del proyecto, y serán estos últimos quienes definan el valor y la trascendencia que alcanzará el edificio. Para aquel entonces, Santiago contaba con un arquitecto como Alcalde, Xerardo Esteves, quien desde el comienzo de las conversaciones con Siza vio con claridad la necesidad de deconstruir aquel lugar y hacerlo “aparecer” de nuevo: “Para Xerardo, la escalera no es para subir y bajar: es para vivir. La topografía de Santiago es así. Es probable que tanta energía no tenga cabida en un proyecto individual. El proyecto de Xerardo es Santiago, dentro y fuera de sus muros, de nuevo, final del camino, universal por vocación secular”. Y continúa Siza describiendo la ciudad de Santiago, en la que se encuentran los acontecimientos que aparecerán dispuestos en la trama de la obra:

“La búsqueda de la Nueva Ciudad Histórica explica los apoyos y las luchas y los consumos. Y el optimismo. Viejos y nuevos fragmentos de esa Ciudad asoman por aquí y por allá, unos con

Figuras 81 a 83: Canales de agua recuperados que cruzan los itinerarios peatonales en los Jardines del Convento Santo Domingo de Bonaval en Santiago de Compostela.

49 RICOEUR, Paul. “Arquitectura y Narratividad”. En *Arquitectura y Hermenéutica*. Barcelona: Edicions UPC (Arquitectonics 4), 2003, p. 27.

50 CHILLIDA, Eduardo. *Eduardo Chillida*. Barcelona: Ediciones Polígrafa, 1999.

alborozo, otros con delicadeza, como mucho, con la punta del pie, sobre plataformas cuando es necesario (hay que atender al tejido y a los monumentos, sin brutalidad ni exceso de medida). Estos fragmentos se hacen mágicas señales. Se corrigen mutuamente, en el mejor de los casos. Mueven ligeramente el cuello de jirafa, o se atan al suelo”.⁵¹

Siza logra que todas las condiciones y funciones exigidas estén presentes en el proyecto, que el edificio este impregnado de las percepciones que se obtienen de la ciudad para que forme parte del lugar como hecho cultural, que todas las lecturas posibles que se hagan del edificio, así como su relación con la ciudad, sean legibles, aprehensibles, logrando la síntesis entre las relaciones físico-temporales y sociales del lugar.

Para la creación del Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Siza aprovecha experiencias antiguas y las transforma en sensaciones y posibles experiencias modernas. Esto se aprecia al utilizar los ángulos y direcciones que ofrecen el jardín, el Convento de Santo Domingo de Bonaval y el Cementerio: “Cuando vi las escaleras y las fachadas en ángulo del Convento de Santo Domingo, junto al cual se había decidido la construcción del Museo de Santiago, cuando subí a esas plataformas invadidas por la vegetación y contenidas por muros semiderruidos, o cuando entré en el cementerio y vi desde lo alto del encinar los tejados y las mil torres de Santiago, me sentí, en primer lugar, inhibido. Me mojé los zapatos, la ropa y el cuerpo. El agua corría desordenada por todos lados”.⁵² Esta experiencia le permite a Siza iniciar la prefiguración del proyecto, hace uso de estas direcciones para implantar su edificio dentro del solar y comenzar de esta forma a establecer un diálogo con el contexto inmediato.

Utiliza formas geométricas que dialoguen con los edificios vecinos y materiales pertenecientes a las construcciones de Santiago de Compostela para componer la volumetría: “Me mostraron valiosos documentos y fotografías. Un escultor arrancaba del granito figuras religiosas, como en la Edad

51 SIZA, Álvaro. “Xerardo Esteves, alcalde de Santiago de Compostela”. “op. cit.” (nota 4), p. 127.

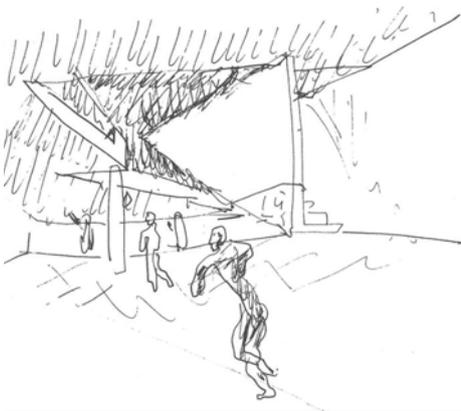
52 SIZA, Álvaro. “En Galicia”. “op. cit.” (nota 4), págs. 129-130.



Figuras 84 y 85: La manera en que Siza implanta el edificio en relación a la calle, al Convento y a los jardines, hace que el visitante descubra la presencia de estos espacios verdes, con sus canales de agua, rodeando los edificios de diferentes edades y diversos usos que configuran su entorno.

La responsabilidad ética y estética de Siza transforman un encargo concreto con un programa específico, en un lugar urbano de una gran calidad espacial y medio ambiental, que recupera la historia para mantener viva la memoria de sus habitantes.

Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela.



Media. Encontrábamos y desenterrábamos canales de granito, restos de tubos carcomidos, cauces de agua y pozos y fuentes y escalones ocultos desde hace mucho tiempo, capiteles de algún convento desaparecido; encontrábamos el lugar donde colocar los cimientos y donde levantar paredes, donde cubrir, impermeabilizar y abrir vanos, dejando entrar la luz”.⁵³

La idea de la claridad laberíntica de la que habla William Curtis en su artículo *Álvaro Siza, Paisajes Urbanos*, está presente en este proyecto. Curtis comenta que Siza se valió de un “mapa para captar las resonancias históricas y geológicas de toda una región, y para sacar los aspectos invisibles y míticos de Santiago de Compostela como culminación de un itinerario, el camino de las peregrinaciones”.⁵⁴ Es posible afirmar que este carácter laberíntico, presente no sólo en este proyecto, le permite a Siza interpretar las “múltiples perspectivas temporales que combina para componer la realidad psicológica de la ciudad.”⁵⁵

El edificio se ubica en el interior del recinto de la antigua huerta del Convento de Santo Domingo de Bonaval, a todo lo largo de la calle Valle Inclán. Con la intención de recuperar las plataformas de acceso al Convento de Santo Domingo e integrar el jardín ubicado al este del Convento de San Roque, el edificio se implanta sobre la topografía que desciende desde la Puerta del Camino hasta el Convento de Santo Domingo. Parte de la concepción del edificio obedece a los jardines en pendiente: “Los antiguos canales de granito salieron a la luz, junto con las fuentes semidestruidas y los fundamentos de los muros. El jardín se articula por medio de unas rápidas subidas, con escaleras y con algunas rampas, cuyo desarrollo avanza en zigzag. Paralela e intensamente, los recorridos internos del museo, como se había verificado en el convento, siguen la misma articulación. El jardín se termina en el espacio emocionante del cementerio, colocado tras el ábside de la iglesia [...]”.⁵⁶ Como bien relata Siza, el recorrido en zigzag por los jardines del Convento se traslada al interior del edificio,

⁵³ *Ibíd.*, p. 130.

⁵⁴ Ver artículo de William Curtis, *Álvaro Siza, Paisajes Urbanos*.

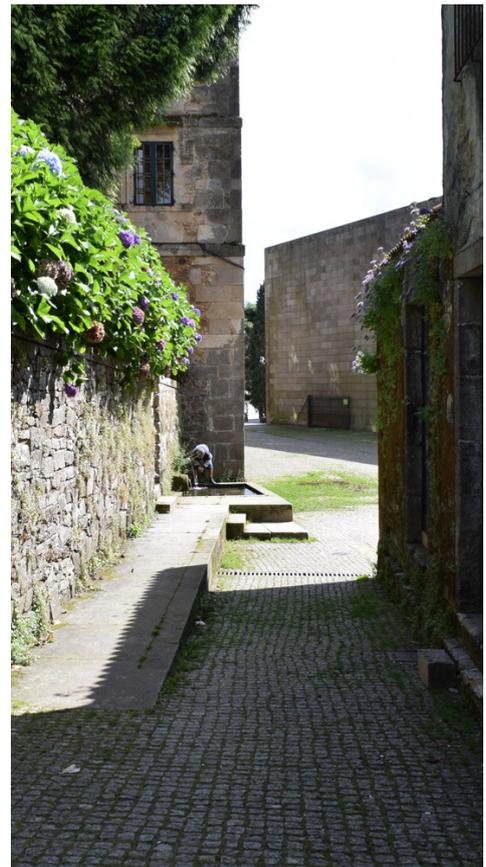
⁵⁵ Ver artículo de Peter Testa, *Álvaro Siza, Arquitecto de la Sensación*.

⁵⁶ SIZA, Álvaro. *Imaginar la evidencia*. Madrid: Abada Editores, 2003, p. 71.

Figuras 86 y 87: Surgen de nuevo los personajes de la obra, esta vez deambulando en el interior de las salas del Centro Gallego de Arte Contemporáneo.

pero ya no son los árboles, canales de aguas y muros los que marcan la trayectoria del camino como sucede en los jardines; dentro del edificio esta trayectoria la definen las salas, las aberturas en sus muros que permiten contemplar el encuentro del pasado y el futuro en un instante, los muros y pavimentos que sugieren las diagonales que organizan la percepción del espacio atravesando sus umbrales, en resumen, un recorrido en zigzag al interior del edificio que permite al espectador el disfrute y configuración de su propia experiencia perceptiva dentro del espacio.

La trama contenida en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo se alimenta de la experiencia acumulada por Siza como autor-creador, quien ha comprendido y trasladado al edificio que “[...] el habitar receptivo y activo implica una atenta relectura del entorno urbano, un continuo nuevo aprendizaje de la yuxtaposición de estilos y, por tanto, también de historias de vida cuya huella llevan los monumentos y todos los edificios en general. Hacer que estas *huellas* no sean solamente residuos, sino también testimonios actualizados del pasado que ya no es, pero que ha sido; hacer que el “haber sido” del pasado sea salvado a pesar de su “no ser más” (Ricoeur, 2003, p. 27). Y así perciben sus habitantes lo que Bajtin describe como “la plenitud y la claridad de los signos visibles del tiempo en el espacio” que han configurado el edificio y que se manifiestan en el disfrute, la identidad y el reconocimiento individual y colectivo.



Figuras 88 y 89: El edificio del Centro Gallego de Arte Contemporáneo desde los jardines del Convento de Santo Domingo

Capítulo 3

La lectura del espacio-tiempo educativo:
“Tres obras de buen recuerdo”



3.1 · Diseñar para la experiencia: Piscinas de Leça de Palmeira, Matosinhos, Portugal.

“Si el corazón de la poética se encuentra allá donde el “mito” y el “rito” se entrecruzan y se transforman mutuamente, bien trágicamente, bien cómicamente, ello quiere decir que la diversidad de mitos contiene innumerables categorías poéticas, tipos semióticos y estrategias retóricas, y que sus análisis no pueden dejar de aportar energía creadora a la arquitectura”.¹

El aporte de “energía creadora” a la arquitectura, citada por Josep Muntañola, proporciona una idea de conjunto y sirve de hilo conductor para enfocar el estudio de la relación espacio-tiempo en la que se inserta una de las obras del arquitecto Álvaro Siza, obra que distingue en su diseño la poética como esencia y eje transversal.

La comprensión de la actitud y responsabilidad socio-cultural que asume Siza al iniciar el proceso de diseño, requiere una breve referencia al contexto político y geográfico en el que se desarrolla su formación, dada la influencia que éste ejerce sobre su pensamiento y obra.

Desde el año 1940 hasta el año 1974, en Portugal rige una dictadura como forma de gobierno. Este período marca una etapa en la vida cultural, social y económica del País que influye en la formación académica y en las primeras décadas de actividad profesional de Siza. El régimen de facto crea

¹ MUNTANOLA, Josep. *Poética y arquitectura*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1981, p. 77.

Figura 1 (izquierda): Piscina das Marés, Leça de Palmeira. Portugal (1961 - 1966).

aislamiento, siendo las restricciones para salir del país una de sus manifestaciones, lo que constituye uno de los factores determinantes para que sus primeras obras se inserten en un marco local, desarrolladas por artesanos que lo acompañaron en su etapa de formación, conocedores de la técnica, los materiales y el tiempo necesario para efectuar un encargo.

La ubicación periférica de Portugal crea el ambiente para que la arquitectura resulte de formas y materiales pertenecientes a la cultura del lugar, donde la artesanía y la poesía constituyen la expresión del colectivo social. Gobierno de facto y ubicación geográfica se suman para que sea la energía creadora la que genere inquietud en Siza acerca de cuáles son sus verdaderos límites para que la poética forme parte de la identidad de su obra y trascienda internacionalmente. Las escasas posibilidades de conocer lo que sucedía más allá de las fronteras origina en Siza gran curiosidad y el incentivo para desarrollar obras con carácter más universal, que le permitieran ser conocido más allá de los límites de su propio país.

Siza inicia su actividad profesional siendo colaborador del Arquitecto Fernando Távora, miembro portugués del CIAM, obteniendo de esta forma sus encargos iniciales. El primer proyecto de carácter público fue una piscina en la ciudad de Matosinhos, en la Quinta de la Concepción (1958-1963), seguido de la Casa de Té - Restaurante Boa Nova (1958-1965). Se inicia el proceso de expresión de conocimientos por medio de su arquitectura, puesta al servicio social en proyectos de distintas características, identificados por la sencillez y la flexibilidad en el diseño y por la dialogía en su concepción, hasta lograr la integración con el paisaje natural y urbano.

Este análisis se enfoca en el estudio y comprensión de las relaciones socio-físicas que tienen lugar en las Piscinas das Marés de Leça de Palmeira (1961-1966) a partir de la postura del autor durante la prefiguración y configuración de la obra, en el análisis de sus personajes y la trama generada, constituida esta última por la secuencia de umbrales que buscarán enriquecer la experiencia sensorial de quienes visiten este lugar situado en la costa atlántica portuguesa, entre lo natural y lo construido, la luz y la sombra, lo individual y lo colectivo.

3.1.1 · El papel del autor en la prefiguración del proyecto.

Siza inicia su proceso de diseño con el dibujo de las primeras trazas que explican cuales son los elementos que conforman el lugar, las personas, los materiales, la luz, utiliza el dibujo como representación y lenguaje que comunica lo que desea mostrar, logrando el diálogo entre lo que hay y lo que no hay.

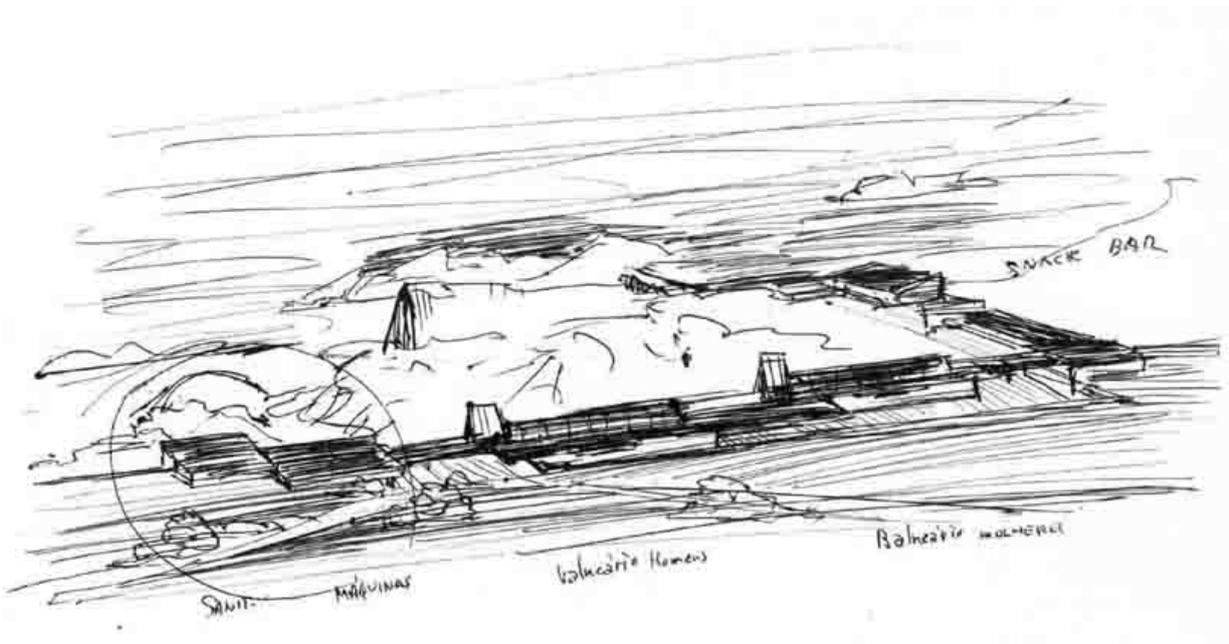
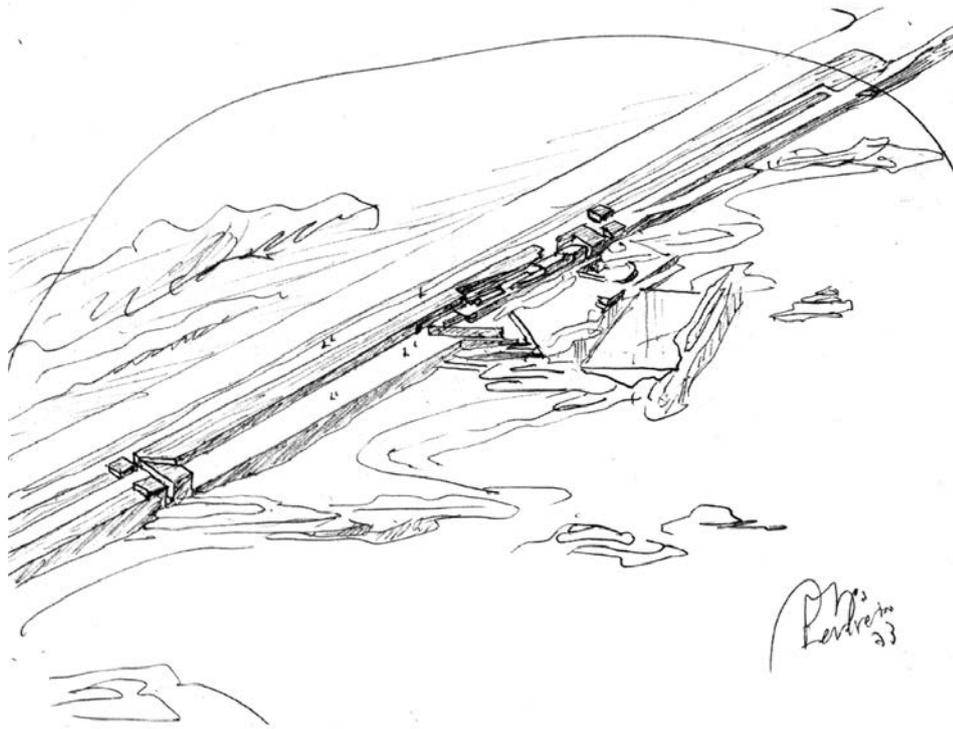
La imaginación de Siza juega un papel importante cuando logra establecer y mostrar el cruce entre lo real y lo virtual en sus dibujos, que resultan de la percepción y la sensibilidad que recibe del lugar. Se dibuja a sí mismo desde lo alto siendo capaz de observar varias historias y abarcar la totalidad de su ser-en-el-mundo. Intenta dar a conocer, en algunas ocasiones con mayor precisión que en otras, esas características que describen la cultura y la historia de un lugar. El dibujo le permite entrar y salir de la realidad (Figura 2).

Con los primeros trazos muestra partes que componen la totalidad del edificio claramente identificables e invita a participar en este proceso imaginativo y creativo que pareciera que comenzara a existir, que comenzara a hacerse real. La intención de hacer aprehensible el lugar por medio del dibujo es alcanzada, dando de esta forma el primer paso en el largo y complejo proceso de diseño. Según ha explicado el propio Siza en varias ocasiones, el dibujo, como instrumento de trabajo, le permite entablar una relación dialéctica entre lo que sabe realmente de un lugar y lo que sólo intuye de él, el dibujo le acompaña en un proceso progresivo hasta alcanzar su completa visualización y comprensión.

Por medio del dibujo Siza deja constancia de su experiencia sensorial, no sólo en la aproximación al lugar previsto para el desarrollo del proyecto, sino también en sus viajes, en encuentros con amigos, etc. Su pasión y obsesión por el dibujo le permite iniciar el proceso de prefiguración de una idea o simplemente dejar constancia en su memoria de lo que ha acontecido en algún momento que podrá, o no, ser de utilidad para algún encargo, o para construir un relato escrito: “Metropolitano de París, línea Montruil-Saint-Michel. Salta del vagón cada dos estaciones. Registra. Copia. Anota rápidamente la dimensión



Figura 2: Dibujo de Siza volando sobre Río de Janeiro.



de los azulejos, de las barandillas de las escaleras -y el dibujo. Observa la iluminación, apunta lo que disgusta y lo que será mejor reproducir. La hoja del cuaderno se llena de trazos y de números”.² Es así como su presente se construye mediante la observación aguda de un entorno sensible a ser representado.

De igual forma el dibujo le permite establecer un diálogo entre el pasado y el presente vivo, representando en el papel las ideas que van surgiendo como parte de un proceso de reconstrucción de los trozos de recuerdos dispersos en su memoria que inician un nuevo orden sobre el papel. Los recuerdos depositados en su memoria aparecen en el dibujo, y nuevamente se reafirman mediante sus propios relatos escritos: “Se alzan las torres de Notre Dame, las gárgolas de la Sainte-Chapelle explotan. O las palmeras del jardín botánico de Río, las caras de ángel de La Habana, o las colinas explayadas de Lisboa. O las propias manos, el rostro en un espejo de Cartagena de Indias; y los cipreses de Granada, alguna aldaba de una puerta de Palermo (una mano crispada de bronce)”.³ Siza conoce el poder de la palabra escrita y del dibujo para representar experiencias vividas.

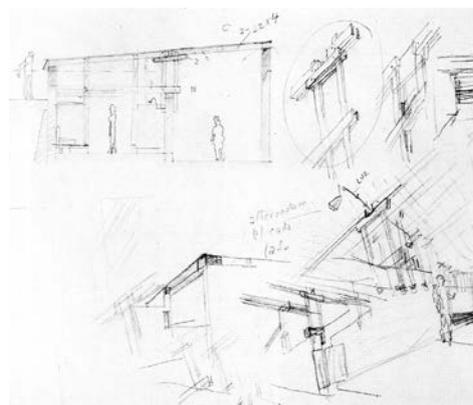
El dibujo le permite elaborar y describir secuencias de espacios y detalles que van dando respuesta a su aproximación al proyecto, sabiendo que desde el habitar por medio del pensar se construye el lugar: “El dibujo es el lenguaje y la memoria, la forma de comunicarse con uno mismo y con los otros, la construcción. No dibujes por exigencia de la Arquitectura (basta con pensar, imaginar). Dibuja por placer, necesidad y vicio”⁴ (Figura 5).

En Leça de Palmeira, Siza se aproxima y se adentra en la construcción virtual del lugar entendiendo y dando a conocer por medio de sus dibujos y escritos la relación entre la forma y el contenido, respondiendo a una intencionalidad definida. El proyecto se fundamenta en potenciar, optimizando, las

² Siza, Álvaro. “El dibujo como memoria”. En *Álvaro Siza Textos*. Madrid: Abada Editores, 2014, p. 147.

³ *Ibid.*, p. 147.

⁴ *Ibid.*, p. 148.



Figuras 3 y 4: (izquierda): Dibujo del proyecto de las Piscinas de Leça de Palmeira. Se observa en el dibujo inferior la propuesta completa que incluía el Snack Bar que no llegó a construirse.

Figura 5: (derecha): De la escala global del proyecto a la escala de resolución de detalles y relación háptica de sus personajes que se mueven dentro del espacio.



condiciones del lugar en el que de forma natural ya se había dado inicio a la creación de las piscinas. Siza aprovecha las rocas que ya actuaban como cerramiento y completa la contención del agua con la menor cantidad de muros posible, con el objeto de lograr la relación dialógica entre lo natural y lo construido (Figuras 6 y 7).

Siza aplica “una arquitectura de grandes líneas y largos muros para establecer un encuentro con las rocas en el lugar adecuado. El objetivo consistía en delinear una geometría en aquella imagen orgánica: descubrir aquello que estaba disponible y listo para recibir la geometría. La arquitectura es geometrizar”.⁵ Las metáforas entre elementos construidos y elementos naturales como estrategia retórica de persuasión y transformación están presentes en la piscina, con la intención de transformar poética y arquitectónicamente el contexto gracias a la búsqueda constante de formas y geometría que vinculen lo real y lo virtual.

Esta búsqueda de relaciones entre lo virtual y lo real en el estudio de las Piscinas, facilita la comprensión de las tres epistemologías o fuentes del conocimiento de Einstein, y sirve de herramienta para su análisis y comprensión. Estas tres fuentes de conocimiento se refieren al mundo físico empírico, al mundo matemático especulativo y virtual, y el más importante para este estudio, al conocimiento de las relaciones entre lo virtual y lo real.⁶

Al hablar de la tercera epistemología de Einstein es posible inferir una analogía vinculada con la capacidad “de relacionar qué modelo virtual hay que adaptar a cada situación empírica”. Dice Muntañola citando a Einstein, “yo he sido bueno en las matemáticas pero no tanto, he sido bueno en física pero hay científicos mejores, pero nadie me ha podido ganar en adivinar qué matemáticas hay que adaptar a un fenómeno físico. Es decir, es un conocimiento que depende de lo empírico, depende de lo virtual, pero sobre todo depende de otra capacidad, que

5 Ver en FRAMPTON, Kenneth. *Álvaro Siza. Obra completa*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

6 MUNTAÑOLA, Josep. *Arquitectura: Texto y contexto. Transcripciones III. Khôra 14*. Barcelona: Edicions UPC, 2003, p. 11.

Figura 6 (superior izquierda): El baño entre las rocas en la costa de Leça de Palmeira, Matosinhos, Portugal.

Figura 7 (inferior izquierda): El baño en las Piscinas de Leça de Palmeira. La geometría del proyecto mantiene la tensión entre lo natural y lo construido. Se establece una clara contradicción entre las formas naturales y las formas construidas que potencia la poética de este lugar.

es la de adaptación y selección. En términos de Piaget, todo se resume en lo que él denomina epistemología del conocimiento constructivo”.⁷

Siza, por medio de su capacidad de relacionar lo virtual y lo real, establece modelos de conocimiento constructivo al adaptar y generar un nuevo lugar, seleccionando los recursos que le proporciona éste para lograr la inteligibilidad y la relectura del objeto creado. Muntañola señala “que la postura epistemológica que Siza define, coincide con el papel que aquí se otorga a la poética sin confundirla con metodologías, pero sí dándole un valor “instrumental” de dialéctica entre lo concreto y lo abstracto, entre el objeto a proyectar y el contexto histórico-geográfico en el que el objeto se localiza”.⁸

Un ejemplo de esta tercera epistemología se observa también en las obras de Zumthor, Fehn, Holl, entre otros, e incluso en la obra de Aalto “que observa la naturaleza, que observa la gente, sabe cantidades de modelos formales abstractos, de arquitectura abstracta, y después en un caso concreto, sabe qué forma abstracta, qué forma de arquitectura podría ir en determinado caso para conseguir el efecto social y físico que quiere conseguir, o sea, sabe perfectamente cómo acertar cuando hace un proyecto para un congreso, o un concurso; porque él sabe qué forma en aquel caso es la que gana, para conseguir el efecto en el tribunal. Es decir, él adivina la relación entre la forma abstracta y la realidad”,⁹ porque estudia y comprende la estructura cronotópica del lugar, que le permite potenciar la experiencia del futuro visitante por medio de las nuevas formas, materiales y usos que dan sentido a su arquitectura.

Durante el proceso de construcción mental del proyecto, Siza encuentra las claves en el estudio de las tradiciones y rituales de los habitantes del lugar (la recreación en las playas, contemplación del paisaje natural, etc.), así como en los referentes presentes en su experiencia vinculados a la

7 *Ibíd.*, p. 11.

8 MUNTAÑOLA, Josep.”op. cit” (nota 1), p. 75.

9 MUNTAÑOLA, Josep.”op. cit” (nota 6), p. 11

historia de la arquitectura, los cuales le permiten identificar qué epistemología logra relacionar el modelo abstracto y concreto necesarios para aquel lugar. Siza estudia el significado histórico del baño como hecho social, el cual marca sus inicios en las termas romanas, actividad de gran importancia en la vida social a la que los romanos dedicaban gran parte de su tiempo de ocio: “Si no hay arquitectura histórica, no hay arquitectura moderna; no es una cuestión de decir, es que es importante hacer esta relación entre lo abstracto y lo concreto, si no tienes una referencia, y esto lo dicen los constructivistas rusos, o sea, sin la referencia de la evolución de las formas en la arquitectura histórica no podemos hacer constructivismo. Hay que establecer una epistemología y, además, relacionarla correctamente con la historia, o sea, no es una relación de continuidad con la historia, se corta la historia, pero se corta porque hacemos un modelo nuevo dentro del cual la historia es la solución”.¹⁰

El proyecto de la piscina se inserta en un contexto natural e histórico en el que ya existía la tradición del baño entre las rocas, donde el límite entre lo construido y la naturaleza estaba dado por el muro que separaba la carretera del paisaje marítimo (Figuras 8 y 9). Siza potencia esta relación limítrofe al introducir nuevas geometrías que hagan evidente y amplifiquen la experiencia ya existente de disfrute del baño y de contemplación del paisaje.

3.1.2 · La configuración y uso del proyecto: El espacio-tiempo polifónico.

“[...] el acto de “configuración” se divide en tres etapas: por una parte, la puesta-en-intriga, que he definido como la “síntesis de lo heterogéneo”; por otra parte, la inteligibilidad –el intento de esclarecer lo inextricable– y, finalmente, la confrontación de varios relatos, colocados al lado de los otros, frente o detrás de ellos, es decir, la intertextualidad”.¹¹

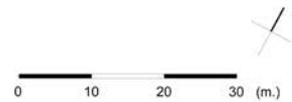
¹⁰ Ibid., págs. 12-13.

¹¹ RICOEUR, Paul. “Arquitectura y Narratividad”. En *Arquitectura y Hermenéutica*. Barcelona: Edicions UPC (Arquitectonics 4), 2003, p. 20.



Figura 8 (superior): Lugar de emplazamiento del proyecto en la costa de Leça de Palmeira en la década de 1960. La flecha indica la ubicación aproximada de la piscina.

Figura 9 (inferior): Transformación del entorno urbano y ampliación del paseo peatonal en el frente marítimo de la costa de Leça de Palmeira (2007).



Con la intención de aumentar la zona de baño de la playa cercana al puerto de Matosinhos y al sur del restaurante Boa Nova (obra proyectada por Siza entre 1958-1963), el ayuntamiento propuso el nombre de Siza para la creación de unas piscinas, justo en un lugar en el que las rocas recreaban un pequeño lago. El proyecto de la piscina formó parte del Plan de Revalorización de la línea de costa de Leça de Palmeira, cuyo eje es la carretera marginal que va desde Matosinhos a Póvoa. Para Siza, el lugar escogido por la Câmara Municipal de Matosinhos, permitiría en el futuro que las piscinas fuesen un elemento revitalizador de todo el tramo de costa de Leça de Palmeira sobre el que se producirían transformaciones urbanas.

La complejidad y sencillez del proyecto se evidencian en la aproximación al lugar donde este debía realizarse (Figuras 10 a 12). Siza lo describe de la siguiente manera: “La diferencia de cota era mínima pues la carretera estaba muy próxima a la costa. Además había un muro revocado, de piedra de más de un kilómetro y medio de largo, que separaba claramente el nivel de la calle del de la playa. Mas allá del muro, sólo una estrecha franja dividía el área del proyecto de la carretera de la playa: ¿Cómo entrar? La solución consistió en el diseño de recorrido de zig-zag que producen una contradictoria sensación de profundidad, decisiva para la definición del acceso al recinto”.¹²

Es a partir del acceso al edificio que comienzan a experimentarse los cambios espaciales. Se establecen tres momentos que refuerzan las tres líneas paralelas de las que habla Siza cuando describe el lugar: El encuentro del mar y del cielo, el de la playa y el mar y el largo muro de contención de la carretera. Estos tres momentos mencionados son los siguientes: El primero que corresponde a la calle como lugar de aproximación y contemplación del paisaje natural y del edificio. El segundo, que se produce al entrar al edificio, donde el visitante configura un itinerario con visuales y percepciones distintas entre el ir y venir dentro del espacio construido, se produce la “puesta en intriga”, “la síntesis espacial de lo heterogéneo, la plástica del edificio integra una serie de variables relativamente independientes: las células de espacio, las formas sólidas, las

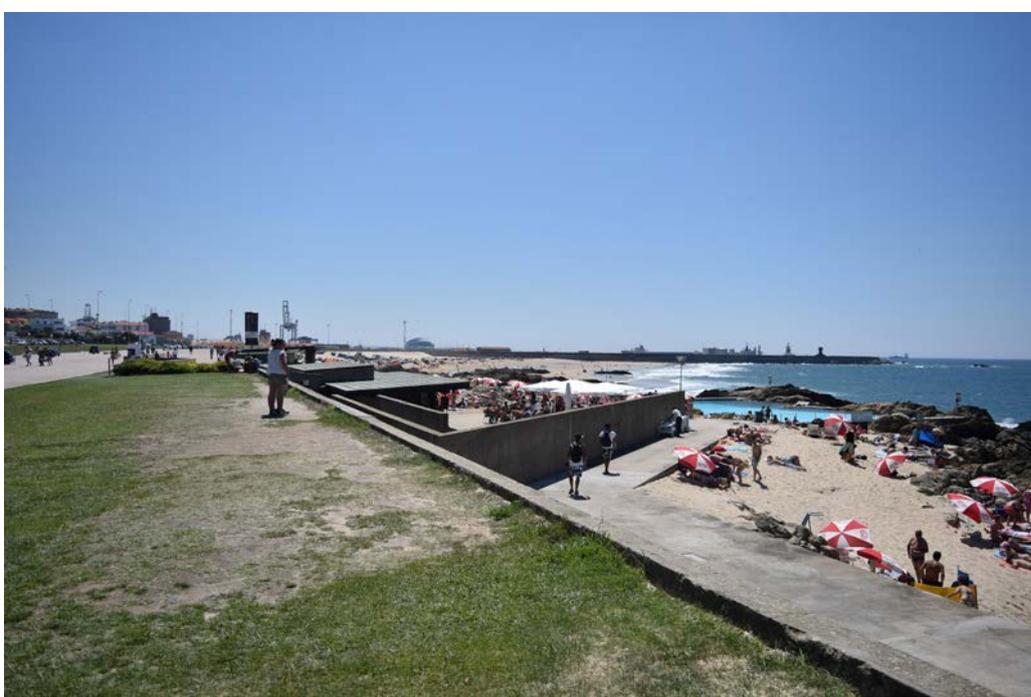


Figura 10 (izquierda): Planta del edificio: 1. Rampa de acceso. 2. Control de acceso. 3. Vestuarios. 4. Cafetería. 5. Piscina de niños. 6. Piscina de jóvenes y adultos.

Figura 11 (superior derecha): Muro que se extiende por el frente costero que separa la carretera de las rocas y el Atlántico. Al fondo de la fotografía el restaurante Boa Nova, entre las rocas y a pocos metros del océano.

Figura 12 (inferior derecha): Piscina das Marés. Entre la carretera y el océano.

¹² Ver en FRAMPTON, Kenneth. “op. cit” (nota 5).



superficies límite”.¹³ Y el tercer momento que ocurre, una vez traspasados los distintos umbrales dentro del edificio, cuando el visitante se encuentra fuera y reconoce el paisaje natural y artificial, el edificio, y el borde construido por la costa que separa la calle del mar. Es el lugar de reconocimiento donde se obtiene la lectura global del edificio dentro del paisaje natural, entendiendo las relaciones que Siza experimentó durante el proceso de creación (Figuras 13 a 15).

A continuación se identifican siete momentos clave en los que se manifiesta la clara intencionalidad poética de Siza al conseguir que la vivencia del espacio-tiempo en el edificio se transforme a medida que las personas realizan los itinerarios deseados.

El primer momento (Figuras 16 a 18) viene dado por la aproximación al edificio desde el paseo peatonal.¹⁴ Los visitantes que caminan por la calle se encuentran con las cubiertas de bronce, protagonistas en este primer contacto visual con el edificio, y con las líneas rectas de los muros de hormigón que apenas sobresalen del suelo. Acto seguido, el visitante accede a la piscina siguiendo la línea del muro que separa la carretera de la costa en un recorrido en descenso, lateral al edificio. El visitante se aproxima a la penumbra, pero antes podrá experimentar sensorialmente las distintas variaciones preliminares que se producen en el espacio. Este recorrido inicial permite tocar los muros de hormigón, percibir la proximidad de la cubierta de cobre envejecida con sus vigas de madera oscura que se prolonga hasta los vestuarios en forma de paredes divisorias, y visualizar a distancia lugares a cielo abierto, pero sin lograr ver el mar. Sólo el sonido de las olas y el olor a sal delatan su presencia.

El segundo momento (Figura 19), indicado como el centro figurativo del proyecto, es el lugar donde el visitante debe decidir el itinerario a seguir: entrar en la penumbra e ir a los vestuarios, para continuar luego con el recorrido laberíntico que

13 RICOEUR, Paul. “op. cit.” (nota 11), p. 21.

14 Vale la pena destacar que el frente marítimo contó en el año 2007 con un plan de reforma que comprendía la ampliación del paseo peatonal y acceso a las playas. Dicho proyecto de mejora fue realizado por Siza.

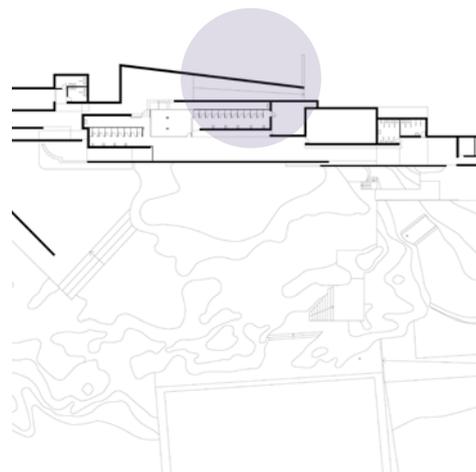
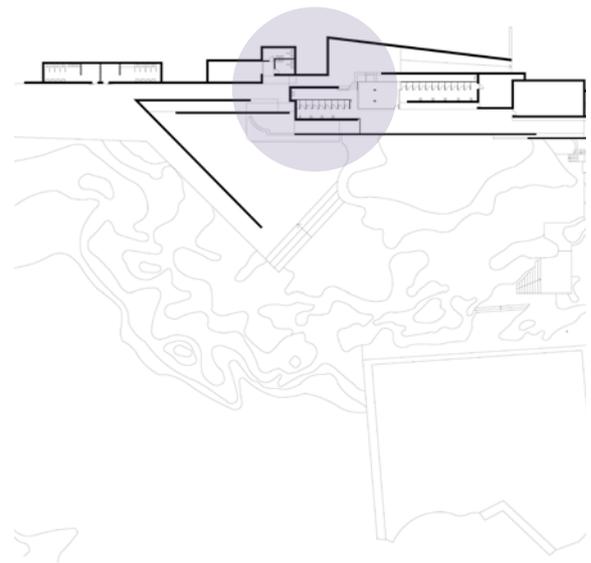
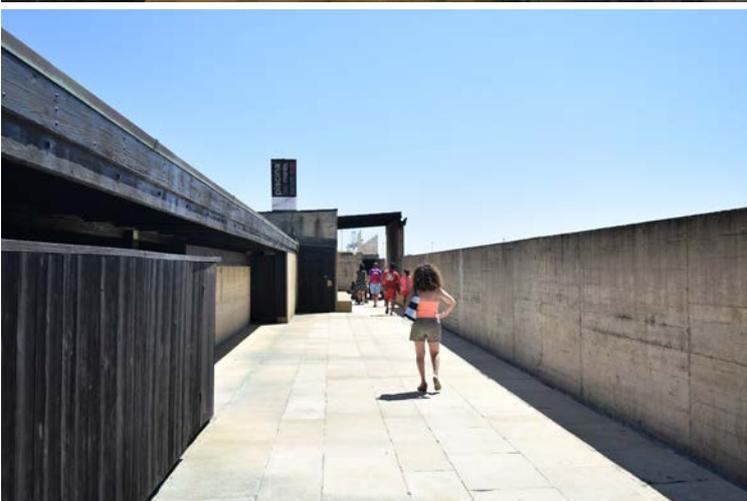


Figura 13 (superior izquierda): Aproximación al edificio. Éste pasa desapercibido, domina la presencia del océano y las rocas en el paisaje.

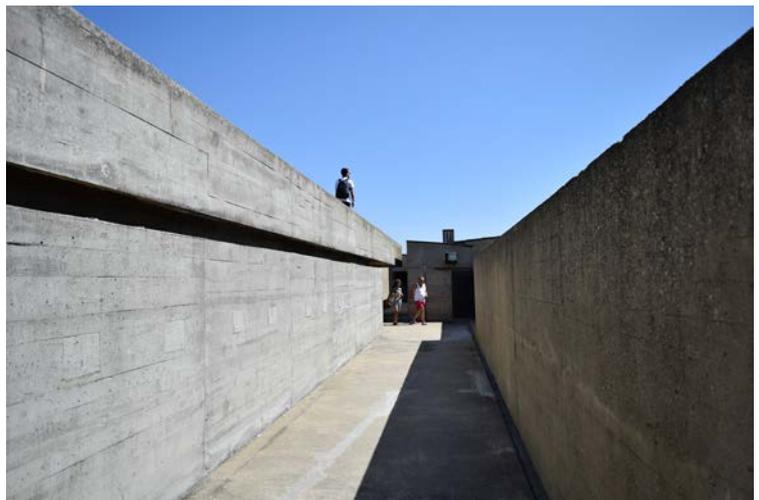
Figura 14 (centro izquierda): En las puertas de acceso, después de descender por la rampa que salva los 2,5 m. de diferencia entre la calle y el inicio de los recorridos al interior del edificio.

Figura 15 (inferior izquierda): Encuentro con el paisaje natural y construido por Siza. Se usa la totalidad del lugar construido y se reutiliza la naturaleza para darle sentido a la poética configurada.

Figuras 16 a 18 (derecha): Primer momento. Acceso lateral al edificio, paralelo al frente marítimo.



Segundo momento

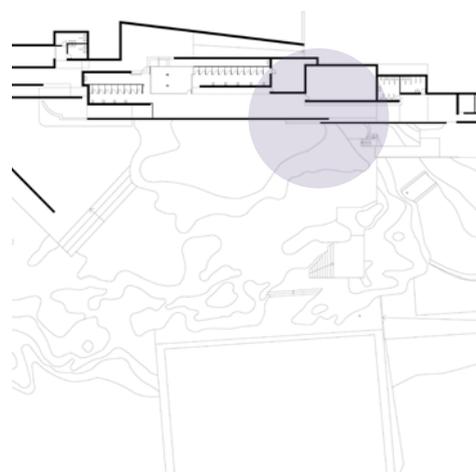


lo llevará al exterior del edificio, utilizando la luz como guía para encontrar la entrada al balneario (Figuras 20 a 23); o continuar con el recorrido lateral y parcialmente techado siguiendo el itinerario que determinan los muros de hormigón hacia los espacios que albergan el bar y la terraza (Figuras 24 y 25). En este momento se produce la “puesta en intriga”, la síntesis espacial de lo heterogéneo a la que hace referencia Ricoeur. Se manifiestan los materiales presentes en todo el proyecto y se decide el itinerario a seguir, pero sin llegar a ver en su totalidad de lo que sucede al exterior.

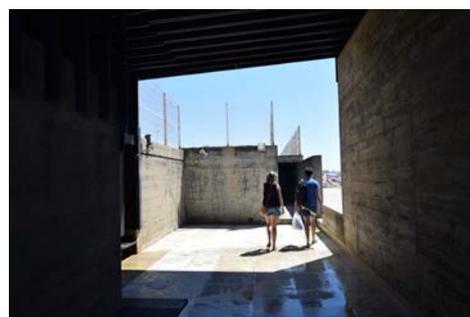
El tercer momento se produce al salir de los vestuarios, la cubierta de madera deja de acompañar al visitante, el suelo cambia de cota, los muros de hormigón se elevan y se separan contribuyendo a reforzar las visuales en diagonal que ayudan al visitante a orientarse hacia la entrada al balneario. Culmina el recorrido con secuencias espaciales que juegan entre la luz y la sombra y se inicia la aproximación a la piscina caminando entre rocas, losas de cemento y arena. A partir de este momento el visitante atraviesa distintos umbrales que le permiten reconocer el encuentro entre el paisaje natural y el paisaje construido (Figuras 26 a 28). Se configura un encuentro indisoluble entre cielo y tierra, entre las rocas y los muros, entre las piscinas y el mar.

En el cuarto momento, ya fuera de los límites generados por los muros de hormigón, el visitante ubicado a 5 m. de altura sobre el nivel del mar logra visualizar la totalidad del paisaje y decidir hacia donde ir:

- Descender a la piscina menos profunda destinada a niños y delimitada por las rocas y por dos muros de hormigón que parecieran surgir entre estas, describiendo uno de ellos una curvatura que se asemeja a las líneas onduladas que dibuja el mar en la costa al entrar en contacto con la arena.
- Contemplar el paisaje sobre las rocas, en las plataformas horizontales de cemento o sobre la arena.
- Continuar el recorrido hacia la piscina más profunda, para jóvenes y adultos.



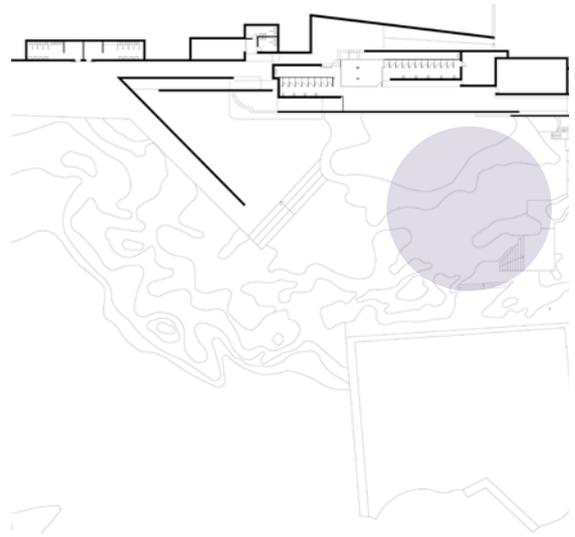
Tercer momento



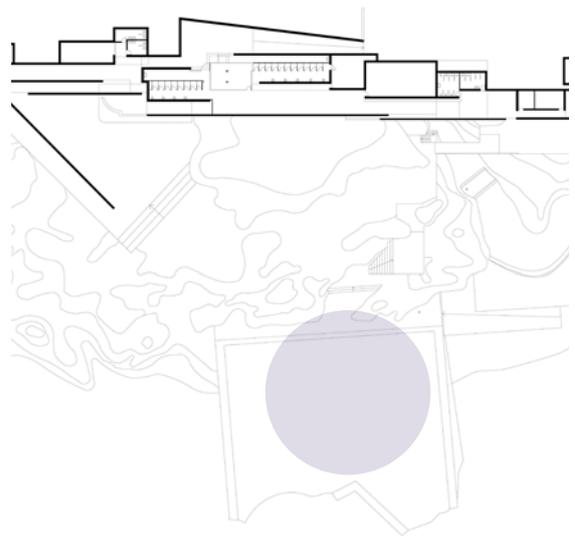
Figuras 19 a 23 (izquierda - al exterior de la página): Entre la luz y la penumbra, lugar de encuentro de itinerarios y toma de decisiones sobre el camino que se seguirá: hacia los vestuarios o hacia el bar.

Figuras 24 y 25 (izquierda - al interior de la página): Camino hacia el bar y terraza sin pasar por los vestuarios.

Figuras 26 a 28 (derecha): De la penumbra a la luz y encuentro con el paisaje natural y construido. La direccionalidad y ortogonalidad de los muros se contraponen a las rocas.



Cuarto momento



Quinto momento

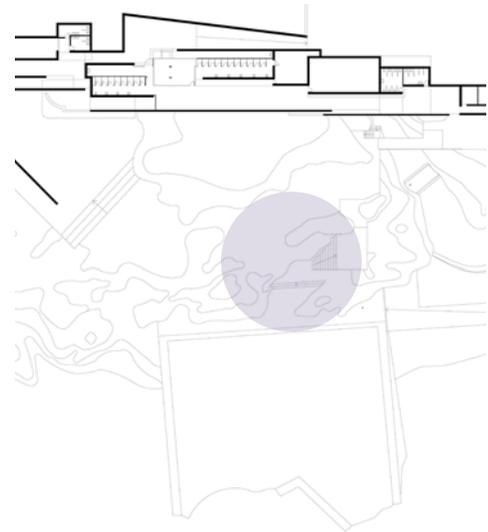
· Descender a la playa y entrar en contacto con el océano Atlántico (Figuras 29 a 31).

El quinto momento se produce junto a la piscina de mayor profundidad, que visualmente pareciera estar unida al mar. Se caracteriza por tener forma rectangular, siendo los límites que la conforman tres muros y un conjunto de rocas que contienen el agua y aproximan al bañista al mar. Los muros que constituyen su borde pueden ser leídos a varias escalas dependiendo de la ubicación del visitante (desde la piscina, sobre el mismo muro, desde abajo en la arena o en las rocas) y utilizados de distinta forma por las dimensiones en altura y anchura que poseen: Como superficie horizontal por donde se camina o permanece, como muro de contención entre esta piscina y la playa. El punto más lejano del conjunto y cercano al mar se encuentra en esta piscina, entre las rocas Siza construye una plataforma o muro horizontal desde donde se reconoce la totalidad del paisaje y el intercambio social (Figuras 32 a 34).

El sexto momento tiene lugar entre las dos piscinas, el edificio y entre las rocas: Siza crea planos horizontales que sirven de lugares de permanencia donde el visitante, una vez más, recuerda el baño entre las rocas (Figuras 35 a 37).

El séptimo y último momento se produce entre el espacio donde el visitante decide el recorrido a seguir dentro del edificio (llamado centro figurativo) y las rocas que se aproximan a este. Siza coloca un muro que actúa como cerramiento que puede ser sometido a la doble lectura: desde el interior el muro es el cerramiento que conduce al visitante al encuentro con las Piscinas y el Atlántico. Fuera de éste, el muro cambia de escala, permitiendo al visitante caminar sobre él y entrar al edificio, generando un nuevo itinerario. El objeto construido puede ser recorrido como el visitante desee, al igual que lo hace cuando camina sobre y entre las rocas (Figuras 38 a 44).

En estos siete momentos se intenta demostrar el valor poético de la obra, dando a conocer aquellos lugares donde la interacción social y el reconocimiento de un itinerario en el espacio-tiempo están presentes. El pintor portugués Martins Barata relata su experiencia en la piscina reforzando



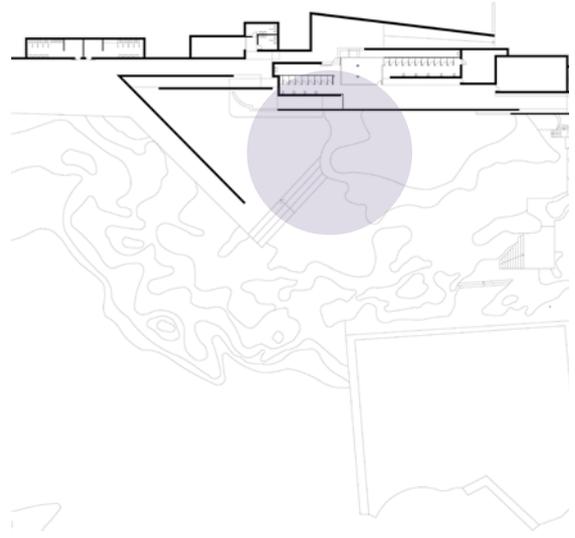
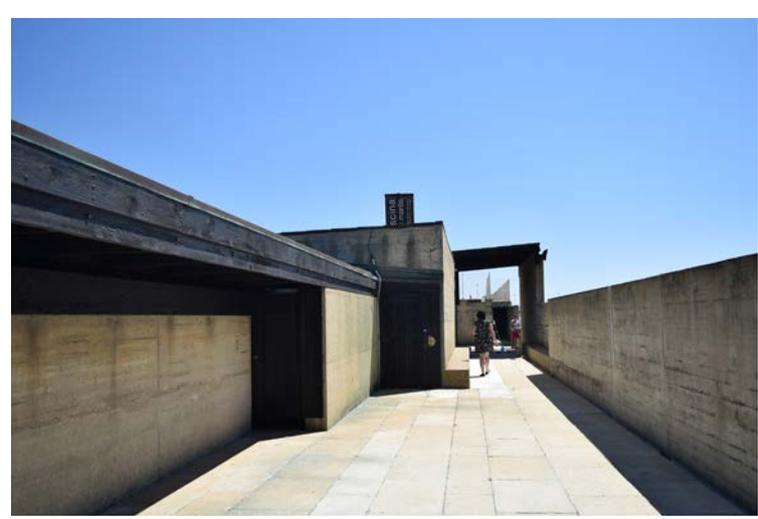
Sexto momento



Figuras 29 a 31 (superior izquierda): Aproximación a la piscina poco profunda pasando entre rocas y arena hasta el encuentro con el agua.

Figuras 32 a 34 (inferior izquierda): Piscina de mayor profundidad y lugar de reconocimiento del paisaje natural y construido.

Figuras 35 a 37 (derecha): Las plataformas entre las rocas. Los muros desaparecen, las rocas y las superficies horizontales invitan a la permanencia.



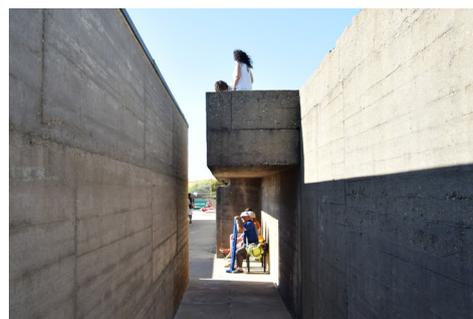
Séptimo momento



la intencionalidad poética de su configuración: “El acceso al edificio se efectúa por una rampa que se ensancha hacia la entrada... Progresivamente rodeados por muros, a medida que avanzamos, perdemos de vista el horizonte, como si nos hundiéramos en un foso fortificado... Avanzando por largos pasillos, por entre las divisiones de los vestuarios, el visitante experimenta un momento de rarefacción espectral y, a duras penas, puede ver el suelo que pisa. Al salir de este laberinto de cavernas y cruzar un pasillo, la luz atlántica vuelve, pero la vista no alcanza todavía a ver el océano. Aún se debe recorrer un sendero amurallado que, de forma ritual, finaliza en un propileo moderno. Es entonces cuando los muros se interrumpen y el visitante puede contemplar, por fin, la piscina y el mar: pocas veces se ha conseguido una teatralidad tan intensa en la arquitectura moderna”.¹⁵

El proyecto de las Piscinas de Leça de Palmeira sintetiza todo lo acontecido en el lugar donde ha sido creado, utilizando materiales, formas y superficies que buscan la unidad necesaria al constituirse como un todo. La utilización del hormigón visto en los muros, dejando al descubierto la técnica constructiva que les dio su origen, no sólo buscaba describir las sensaciones que experimenta el cuerpo humano al recorrer los espacios de la obra, sino que con el transcurrir del tiempo el envejecimiento del edificio pone en evidencia la sensibilidad socio-física de Siza, él muestra lo bien que envejece su edificio gracias al uso de los materiales adecuados para ese contexto.

Con pocos materiales (paredes de hormigón armado desencofrado y cubiertas en madera revestidas de chapa de cobre sobre tela asfáltica) Siza construye la totalidad del edificio, demostrando una retórica rica de formas y confiando, por ende, en el poder de las formas geométricas. Ricoeur señala que “una obra arquitectónica es, por consiguiente, un mensaje polifónico ofrecido a una lectura a la vez englobante y analítica. El proyecto es para la obra arquitectónica una especie de “puesta-en-intriga” que no recoge únicamente acontecimientos, sino también puntos de vista, a modo de causas, motivos y



Figuras 38 a 44 (izquierda): Secuencia de situaciones vinculadas a la relación de escala y proximidad que establecen los muros con las rocas.

En el edificio, los muros determinan el límite entre el exterior y el interior, entre lo natural y lo construido, y sirven de guía para encontrar la salida a las piscinas y al Atlántico.

Al salir del edificio, los mismo muros que cumplían una función en el interior del edificio, ahora contienen el ascenso de las rocas, y en este contacto entre rocas y muros se consigue el punto más alto desde donde se contempla todo lo que acontece en el lugar.

Figuras 45 y 46 (derecha): Itinerarios de escasos 2 m. de ancho de paso entre muros de hormigón.

15 Ver FRAMPTON, Kenneth. "op. cit" (nota 5).

factores del azar”.¹⁶ La coherencia en el uso de los materiales y de la geometría adecuada que sintetiza y configura un nuevo lugar y crea nuevas historias, a partir del entendimiento de la historia y de las prácticas sociales, hace que el objeto creado dure y se consolide con el pasar del tiempo, envejeciendo y dando paso a nuevos acontecimientos y puntos de vista, se produce entonces el paso de lo inextricable a lo comprensible, como señala Ricoeur.

3.1.3 · La refiguración y dialogía social del proyecto.

“El sujeto se desdobra dialógicamente hablando y por eso podemos dialogar al nivel de dialogía. Esta doble disposición, la capacidad del sujeto teatral de representarse a sí mismo y representar al otro e identificarse con el otro, esto es lo que es el doble sujeto”.¹⁷

La inversión espacio-tiempo que construye la poética de la obra arquitectónica se hace presente por la interpretación que hace Siza del paisaje, sin existir distancia entre la deformación formal y la interpretación del contexto, transformando el paisaje en busca de un efecto poético. Se observa la duplicidad de los personajes que entran en el espacio-tiempo polifónico, los que se bañan en las rocas y los que se bañan en las piscinas conformadas por una clara geometría, se produce así el choque poético, percibido, de nuevo, como fusión para crear un ambiente en el que lo natural, lo histórico y lo actual se unen en un todo indivisible. El impacto hacia el visitante de las piscinas se materializa con meridiana sencillez al convertirse en actor principal de una obra que perdurará como una clara expresión de la energía creadora de Siza.

Los espacios se caracterizan por poseer una profunda capacidad ceremonial, indicando el paso de un espacio a otro y jugando al mismo tiempo con la sensibilidad de las personas, produciendo cambios, giros que se cruzan con las visuales, rompiendo con la estructura clásica de la arquitectura. El espacio-tiempo

¹⁶ Ver RICOEUR, Paul. “op. cit.” (nota 11), p. 21.

¹⁷ MONTAÑOLA, Josep. “op. cit.” (nota 6), p. 31.

encuentra su relación con la geografía, según el propio Siza “esas vías ya existían (en terreno difícil, sabemos dónde poner los pies), la piscina ya existía, los muros son paralelos al muro de granito de la avenida, del que casi no se destacan. Por aquí y por allá, pequeñas intervenciones consolidan las plataformas naturales”.¹⁸ La inversión espacio-tiempo tiene un valor ritual, se recrea la memoria de los itinerarios que van y de los que vienen (Figuras 47 y 48).

La inversión del valor ceremonial del espacio se hace presente cuando los elementos naturales del paisaje (las rocas y el mar) adquieren mayor fuerza y presencia frente al nuevo edificio, modificando el rito del baño que ya no sólo se realiza en las piscinas naturales que formaba el mar entre las rocas, ahora existen las piscinas que junto a las plataformas horizontales creadas por Siza permiten la contemplación, reconocimiento y disfrute del paisaje natural y artificial, pasando a ser las actividades más importantes de la obra. En relación a las rocas, estas sirven de transición entre el edificio, las piscinas y el mar, se convierten en lugares donde los usuarios contemplan el paisaje y el ir y venir de las personas. Las rocas configuran un recorrido y dan continuidad al itinerario que inicia Siza con su edificio desde la calle hasta llegar al mar.

La rica geometría del proyecto aumenta la polifonía social, Siza inserta un trozo de ciudad dentro del paisaje natural, e interioriza, sin llegar a representarlo, lo que sucede en el exterior. Siza relata que “contextualmente el edificio funcionaba a base de variaciones de luz, pasando gradualmente de una zona exterior a otra en penumbra que, finalmente, conducía a un último recorrido, esta vez, al aire libre. En él los ojos de los bañistas se protegían de la fuerte luz procedente de la playa gracias a la presencia de los altos muros. Se llegaba entonces a un pequeño puente y, después, a la playa, epílogo del recorrido que encontraba los elementos esenciales para su definición en la idea de profundidad y en el control de la luminosidad”.¹⁹

Los muros no sólo dividen, contienen espacios y configuran

18 SIZA, Álvaro. “Piscina de Leça da Palmeira”. “op. cit.” (nota 2), págs. 27-28.

19 Ver FRAMPTON, Kenneth. “op. cit” (nota 5).



Figuras 47 y 48: Los itinerarios se descubren a medida que se recorre el edificio: El acceso a la piscina de niños pasa desapercibido hasta descubrir el vacío que permite el paso de las rocas. El acceso a esta piscina es paralelo a los muros, al igual que todos los recorridos que se producen en el edificio.

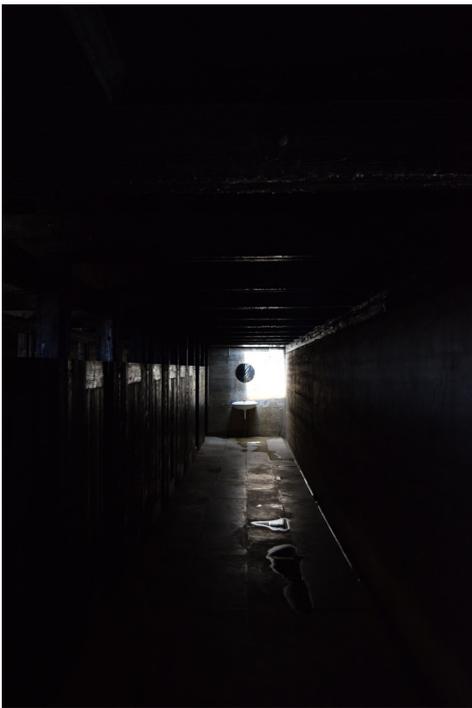


Figura 49: Efecto teatral alcanzado por la tensión entre la luz y la penumbra, la madera y el hormigón, el espejo circular que junto con el agua en el suelo reflejan la luz cenital.

Figura 50: El espejo y la abertura en la cubierta generan el punto de luz que aumenta la intriga y refuerza la penumbra al interior del edificio.

recorridos, sino que su escala se modifica dependiendo el sitio donde se encuentre el visitante. Desde la calle no es más que un elemento que no alcanza el metro de altura que separa la calle del edificio y refuerza la horizontalidad del paisaje natural. “Uno diseña para la duplicidad poética: el objeto a diferentes distancias es función en este caso de la vista, pero también es función desde dónde ves el edificio, lo veo desde la carretera, lo veo en el coche, lo veo rápido o lo veo lento [...]”.²⁰

En las Piscinas de Leça de Palmeira estos muros cumplen múltiples funciones, contenedores de agua, superficies horizontales para sentarse o acostarse a contemplar el paisaje natural y artificial, para caminar y continuar con el itinerario que el sujeto desee realizar. Estas relaciones quedan ilustradas cuando Muntañola dice que “el objeto tiene diferentes escalas simultáneas, diferentes complejidades del propio objeto, (...) la duplicidad del objeto va a parar a la doble lectura del sujeto, la duplicidad del sujeto va a parar a la doble lectura del objeto. Es decir que las catástrofes poéticas lo que hacen es relacionar el doble sujeto con el doble objeto y hacen una estructura dialógica”.²¹

Siza logra mantener la profunda relación que existe entre la estructura social y la estructura geográfica al incorporar su nuevo edificio. “Como dice Bajtín, se puede cambiar, se puede actualizar el texto, se puede traducir un texto de un idioma a otro, pero hay que mantener la relación profunda entre la sensación espacio-temporal y la sensación social”.²² Por otra parte, la geometría de los muros de hormigón mimetiza la disposición que adquieren las rocas al aproximarse al mar, que por lo general, contienen el agua del mar formando piscinas naturales. Se establece de esta forma la relación entre lo artificial y lo natural, “base de la estética griega, definida por Platón y Aristóteles como mimesis [...]. Entender esta sensibilidad de “mimesis” de la naturaleza [...], es de capital importancia para poder demostrar la pervivencia de los objetos griegos como

²⁰ MUNTAÑOLA, Josep. “op. cit.” (nota 6), p. 32.

²¹ *Ibíd.*, p. 33.

²² *Ibíd.*, p. 34.

estimulantes estéticos”.²³

Esta correcta relación entre lo artificial y lo natural da paso a la interacción social que se produce cuando el creador de la obra se identifica con los futuros sujetos que entran en escena, este desdoblamiento origina el diálogo y el autor de la obra comienza a jugar distintos roles dentro del proyecto virtual. Él se ve a sí mismo y a su vez representando a distintas personas dentro del proyecto. Este desdoblamiento que da entrada al diálogo cobra fuerza cuando el proyecto queda construido y las personas que lo habitan evidencian el imaginario colectivo. Siza, con los elementos y materiales que introduce, recrea este imaginario y origina un nuevo lugar que se adapta a la cultura social, ofreciendo diferentes alternativas de uso a sus visitantes. El proyecto cobra vida y se mantiene y mantendrá vivo porque Siza supo responder a la complejidad del lugar y a las costumbres de sus habitantes. Genera nuevos recorridos que permiten el reconocimiento del paisaje natural y artificial gracias a que ha sabido “imitar la modestia y el ajuste que nos enseña la naturaleza y no sus formas y sus proporciones”.²⁴

La mimesis de la naturaleza por parte del proyecto establece una nueva relación entre lo natural y lo artificial, y genera la tensión estética necesaria en la que naturaleza y edificio entran en contacto. El “doble sujeto” se manifiesta durante el proceso de representación del proyecto y en la obra construida al producirse la interacción social. El “doble objeto” esta presente cuando observamos el papel que cumple un determinado elemento funcionando de distintas maneras dentro del conjunto de elementos del que forma parte, originando nuevos y distintos recorridos presentes en el itinerario de las personas que habitan el lugar, se configura así la inversión espacio-temporal, la poética de las Piscinas de Leça de Palmeira.



23 MONTAÑOLA, Josep. “op. cit.” (nota 1), p. 19.

24 *Ibid.*, p. 28.

Figuras 50 y 51: Gracias al éxito en el uso de este proyecto, se comprueba que las Piscinas de Leça de Palmeira es el lugar mediador entre lo natural y lo construido que ha sabido tramar poéticamente todos los elementos que la componen, para permitir el disfrute de todas las personas.

3.2 · El tiempo vivido y el tiempo universal:
Barrio de la Malagueira



“Numerosos vestigios atestiguan preexistencias diversas: unos baños árabes situados cerca de la corriente, y un gran alcornoque así como un depósito en una zona más alta. Además está presente, y es fundamental, la Quinta da Malagueirinha, con un naranjal adyacente. Luego una carretera atraviesa otra barriada ilegal, Nossa Senhora da Glória, seguida de una escuela y dos viejos molinos. Por fin, los edificios de siete pisos construidos de acuerdo con el plan anterior. Toda esta extensa área era anteriormente propiedad de una única Quinta. Desde el terreno se ve el bello perfil de Évora, una ciudad de granito y mármol (lo que en Portugal es cosa rara): sobre él emergen una catedral, una iglesia románica y también un teatro neoclásico”.²⁵

²⁵ SIZA, Álvaro. *Imaginar la evidencia*. Madrid: Abada Editores, 2003, p. 109.

3.2 · El tiempo vivido y el tiempo universal: Barrio de la Malagueira.

“El tiempo es el mayor enemigo de la Arquitectura, cuando en su nombre se impide la normal maduración de una idea, ignorando perjuicios materiales y espirituales. El tiempo es el mayor amigo de la Arquitectura, el tiempo que distingue lo que permanece y lo que se disuelve, el tiempo que propicia magníficas pátinas y complejas superposiciones, el tiempo que no tiene prisa, resistente imbatible. Compete a la Arquitectura, hoy y siempre, construir los lugares de la paz, de la estabilidad, de la libertad y de la seguridad, del bienestar y de la intimidad y de la convivencia, del olvido y del sueño constantemente prohibido. Esto y mucho más cabe a la Arquitectura y a los que la estudian”.²⁶

Comprender el Barrio de la Malagueira como lugar en el que se produce la sucesión de generaciones que relaciona a los contemporáneos, a los predecesores y a los sucesores, tal como sucede en el tiempo de calendario que analiza Ricoeur, permitirá estudiar la Malagueira con la mirada atenta a esta relación espacio-temporal que actúa como “conector entre el tiempo vivido y el tiempo universal”.²⁷

El análisis que se presenta a continuación se centrará en los aspectos narrativos del proyecto, conducido por los textos escritos por el propio Siza sobre su vivencia en la Malagueira. La

²⁶ SIZA, Álvaro. “Doctorado *Honoris Causa*”. “op. cit.” (nota 2), p. 173-174.

²⁷ Ver RICOEUR, Paul. *Tiempo y Narración III*. Barcelona: Siglo XXI Editores, 1995, p. 783.



Figura 52 (izquierda): En este croquis de Siza se aprecian: Un dibujo en sección con los distintos usos que estructurarán el Barrio de la Malagueira y su relación con la topografía del lugar; y la vista aérea del territorio con la presencia de la trama urbana del barrio clandestino de Santa María, barrio que forma parte de las preexistencias que le permiten a Siza conocer los recorridos y relaciones de sus habitantes con la ciudad antigua de Évora. También se observan las vías principales y su relación con la ciudad amurallada de Évora. En esta vista aérea Siza no representa el proyecto del barrio de la Malagueira, sólo dibuja sus rasgos más relevantes que le dan sentido al inicio del relato, a la prefiguración del proyecto.

Figura 53 (derecha): Siza en el año 1977, a sus 43 años de edad, dibuja los rasgos relevantes del territorio que le darán sentido al Barrio de la Malagueira. Mediante este acto, Siza realiza la refiguración del lugar, estudia las preexistencias que le servirán de herramientas proyectuales para la elaboración del Plan.



lectura de estos relatos permitirá conocer la relación que Siza como autor establece con sus personajes y con la trama de la obra. Toda la información gráfica vinculada a la obra (croquis, planos de conjunto, plantas, secciones, alzados, etc.)²⁸ irá acompañando la configuración de la narración orientada por las palabras del autor.

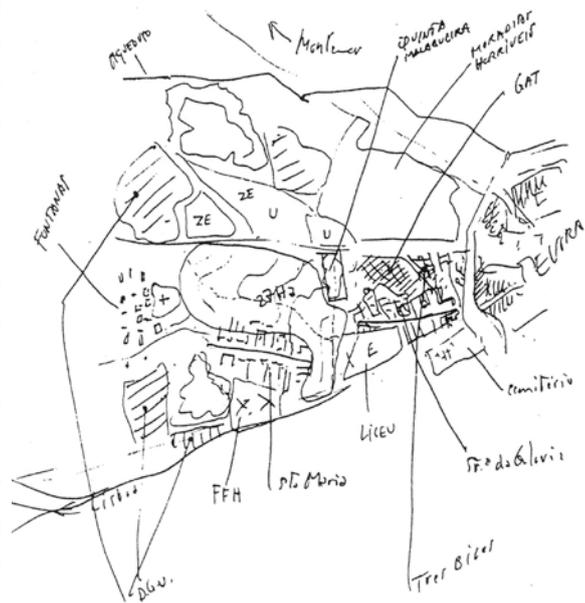
El Plan de la Malagueira fue el primer encargo habitacional de gran escala que recibió Siza, caracterizado por los escasos recursos económicos que destinó la administración central para su desarrollo, pero con la ventaja de que la organización vecinal se encargaría de su gestión y construcción. El proyecto consistió en la construcción de viviendas de baja altura (máximo dos plantas), con un sistema de canalización de servicios elevado del suelo que coincidiera con la altura máxima de las viviendas de dos plantas. También estaba prevista la construcción de equipamientos con el fin de que en él se produjeran las actividades que se desarrollan en una ciudad y evitar así que la Malagueira se convirtiera en un barrio dormitorio, pero lamentablemente los recursos económicos no fueron suministrados para su ejecución y hasta hoy sus habitantes siguen a la espera de su construcción. Más adelante se explicará con detalle la relación socio-física que se establece entre la estructura urbana creada, las viviendas y el sistema de canalización de servicios, denominado “conduta” (conducto).

Era el año 1977, tres años después de la caída de la dictadura que había sufrido Portugal durante 48 años. Existía un gran deseo comunitario y asociativo después de tantos años de represión social, una necesidad común y compartida que buscaba salida a las condiciones miserables de las viviendas, motivadas por el abandono del campo y la búsqueda de un empleo precario en la ciudad. En ese momento, el concejal y arquitecto Jorge Silva invita a Siza a realizar el Estudio de Detalle de la Malagueira, Estudio que sustituiría al plan de expansión elaborado por la DGSU (Dirección General de Sistematización Urbanística), paralizado después de la revolución del 25 de abril

Figura 54: Gracias al dibujo, Siza relata su aproximación a los equipamientos que formarán parte del Barrio de la Malagueira, pero sus protagonistas siguen siendo los habitantes del lugar, representados como personajes que le dan sentido al relato que construye su dibujo.

28 El Barrio de la Malagueira ha sido el proyecto de más dilatada ejecución que ha desarrollado Siza. Esta obra se encuentra publicada en numerosos trabajos lo que ha facilitado a este estudio el poder profundizar en la relación entre autor, personajes y trama, relación que hasta ahora no ha sido planteada en trabajos previos.

de 1974. Este plan consistía en la construcción de viviendas en altura (de 5 a 7 plantas) lo que descartaba la posibilidad de autogestión y obligaba al requerimiento de mano de obra especializada para este tipo de desarrollo arquitectónico y urbanístico. El plan presentado por Siza daba respuesta a los requerimientos de construcción de 1200 viviendas en 27 hectáreas (Figura 55), colindante a la ciudad amurallada de Évora ubicada en la región del Alentejo, en el que cooperativas y asociaciones vecinales jugarían un papel protagónico en la construcción y gestión de más del 50% de toda la obra.²⁹ Esta implicación de los futuros habitantes de la Malagueira en todo su desarrollo permitió que Siza abordara el diseño de la vivienda como “una estructura especial capaz de recibir muchas ideas que la gente va teniendo a lo largo del tiempo, por ejemplo, estar sometidas a las modas... Lo importante es que esto es sólo un patrón (pattern) que deja espacio para que surja una verdadera comunidad, para la intimidad y para todos los cambios que se producen constantemente. Incluso los cambios en las familias, en un momento la casa pasa a quedarse pequeña para luego volver a ser grande porque los hijos se van”.³⁰



El proyecto de la Malagueira plantea desde el inicio la preocupación de Siza por mantener en constante relación la pequeña escala constituida por el habitar en la vivienda con los espacios urbanos que se generan en todo territorio intervenido. Siza buscaba configurar una “malla de aprendizaje”, con el fin de darle sentido a las “miles de situaciones interconectadas que se producen por toda la ciudad, y que de hecho constituyen su “currículum”, el modo de vida que la ciudad enseña a sus jóvenes”,³¹ una “malla de aprendizaje” que Christopher Alexander define como “pattern” en su libro *Un lenguaje de*

29 Siza en el texto “notas sobre el trabajo en Évora” relata que “el programa establecido para este sector preveía la construcción de 1200 viviendas (407 para cooperativas, 100 para Asociación de Vecinos de S. Sebastião, 300 por promoción directa de la FFH - Fundo de Fomento da Habitação, 93 por contratos de desarrollo y 300 por iniciativa privada)”. MOLTENI, Enrico. *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC, 1997, p. 100.

30 Cita extraída del documental “Álvaro Siza: Transforming reality”, por Michael Blackwood, Estados Unidos, 2004 (Edición en castellano “Álvaro Siza: Transformando la realidad”. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2012).

31 ALEXANDER, Christopher. *Un lenguaje de patrones*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980. p. 111.

Figura 55: Siza delimita las 27 Ha. en las que deberá proyectar las 1200 viviendas e incluye los barrios aledaños, equipamientos y carreteras existentes, al igual que la ciudad amurallada de Évora. Esta aproximación global, a escala territorial, le permite a Siza configurar un proyecto que incluya las situaciones vinculadas al uso en cada uno de estos lugares existentes, para que el nuevo proyecto se integre a la realidad y la memoria de sus habitantes. Construye un nuevo relato a partir de los relatos existentes.



Figura 56: Siza representa la densidad del tejido urbano existente.

patrones, publicado en 1977, el mismo año de inicio del Plan para el Barrio de la Malagueira. En este pensamiento urbano y arquitectónico de Siza está implicada la relación de la familia, entre cada uno de sus miembros y entre familias que se encontrarán en los espacios abiertos y en los equipamientos (no construidos aún) siendo la calle el elemento conector entre viviendas y plazas, como sucede en las ciudades de la región de Alentejo.

Siza relata que en Évora “el tiempo de comprensión y de estudio, prolongado y casi interminable, me permitió evitar la aplicación de un único principio preconstituido. En el transcurso de estos veinte años la intervención corrió el riesgo sin embargo de verse interrumpida bruscamente, justamente por ser considerada dispersiva y carente de estructura; incapaz por lo tanto de ofrecer la necesaria urbanidad”³² (Figura 56). Esta vivencia que relata Siza plantea un claro rechazo a las formas habituales de hacer arquitectura, atada frecuentemente a esquemas urbanos que se alejan de las necesidades humanas; y se aproxima a la postura ética y crítica que reflejaba Goethe,³³ quien defendía que los cambios que se produjeran en el territorio debían ser producto de lo que determinara la cultura local, donde el tiempo reflejado en el lugar fuese el relator de las decisiones adoptadas por la interrelación individual y colectiva.

Continúa Siza: “La principal opción de este proyecto consistía en delimitar el territorio practicando una intervención diseminada, de manera que el tiempo y la capacidad de realización pudiesen completar nuestro diseño, ocupando de este modo los espacios vacíos poco a poco”.³⁴ Tal como sucede con el crecimiento y desarrollo humano, la estrategia de ocupación del territorio se produciría a medida que los habitantes de la Malagueira lo fuesen requiriendo, siendo ellos mismos los constructores de su propio habitar: “Creo que lo que me interesa en la construcción de una ciudad es su capacidad de transformación, algo

32 SIZA, Álvaro. “Évora-Malagueira”. “op. cit.” (nota 2), p. 234.

33 En el Capítulo 2 de este trabajo (Apartado 2.1 · El cronotopo educativo en las obras de Johann Wolfgang von Goethe y Álvaro Siza) está presente la visión y postura de Goethe sobre las relaciones socio-físicas que se producen en el territorio.

34 SIZA, Álvaro. “Évora-Malagueira”. “op. cit.” (nota 2), p. 235.

parecido al crecimiento de un hombre, que desde que nace posee determinadas características y autonomía suficiente, una estructura de base, capaz de asimilar los cambios de la vida o resistir a ellos. Ello no significa una pérdida de identidad. Lo que hemos construido en la Malagueira es como el grado cero de un trozo de ciudad”.³⁵

El Barrio de la Malagueira es la obra que más se prolonga en la línea de tiempo de su carrera profesional (más de 20 años), pero se nutre como bien comenta Siza, de su experiencia anterior en el diseño y construcción de viviendas unifamiliares en Portugal. En el momento que recibe la invitación a participar en la Malagueira, Siza ya había participado en el diseño de más de 15 viviendas unifamiliares, e igualmente comenzado su relación con el SAAL - Serviço Ambulatório de Apoio Local creado por la Secretaria de Estado da Habitação e Urbanismo, dirigida por Nuno Portas. Fue el SAAL el que impulsó proyectos habitacionales gestionados por sus futuros moradores. Este proceso participativo fomentó la creación de cooperativas vecinales en las que el arquitecto era un personaje más dentro de la trama de la obra, es decir, estaba totalmente implicado en el proceso de desarrollo y construcción de viviendas junto con las familias que vivirían en ellas: “los vecinos participan en su crítica y en la definición de nuevas propuestas alternativas, dirigidas hacia un proyecto global que resuelva la ciudad con otra lógica, que dignifique la vivienda de los trabajadores, que libere otra cultura por primera vez, asumiendo todo el pasado de la ciudad sin destruirlo por el lucro”.³⁶

La experiencia acumulada por Siza en el diseño y construcción de viviendas, sumada al conocimiento de la realidad social de su país, le permiten enfrentar sin dificultad los procesos de transformaciones urbanas y arquitectónicas, con el fin de conseguir soluciones concretas a los problemas reales existentes

35 Ver “Entrevista de Laurent Beaudoin en L’Architecture d’Aujourd’hui n. 278, 1991.” publicada en MOLTENI, Enrico. “op. cit.” (nota 29), p. 113.

36 Ver texto completo escrito por el arquitecto portugués e integrante de SAAL Alexandre Alves Costa: “Intervención participada en la ciudad/El SAAL. La experiencia de Oporto”, publicado en SIZA, Álvaro. *Profesión poética*. Barcelona: Gustavo Gili, 1988, p. 74.



Figuras 57 a 59: La lucha por una vivienda digna se apodera de familias de obreros y trabajadores del campo en Portugal, cuando en 1974 cae la dictadura.

El SAAL, mediante asambleas con los futuros habitantes de los proyectos habitacionales, inicia la transformación de la vivienda popular en Portugal.

en materia de vivienda en Portugal.³⁷ En relación a lo anterior, Siza advierte que no acepta la influencia de la arquitectura tradicional como modelo formal, “sino como experiencia de una adaptación muy larga al medio, que refleja al mismo tiempo las transformaciones de esta relación [...] Entender las relaciones entre las formas de vida y la arquitectura es muy útil, pero no para hacer propuestas de organización del espacio, sino para comprender los problemas concretos de una sociedad [...]”. Y es a partir del 25 de abril de 1974 que “nuestro trabajo ha estado ante todo vinculado a las fuerzas de transformación que poseían un significado histórico. Anteriormente, nuestro trabajo era un trabajo alienado, marginal, y después del 25 de abril hemos tenido la posibilidad de intervenir en el interior de un movimiento transformador muy importante. No se trata de un problema de cambio de método o de modos de pensar, sino de tener la posibilidad de realizar un trabajo práctico, con toda la riqueza que puede aportar el contacto cotidiano con una realidad en continua mutación. No somos nosotros quienes hemos cambiado, sino las condiciones de nuestro trabajo”.³⁸ La postura ética de Siza de aquel momento se mantiene vigente, su interés se centra en la comprensión de los problemas de las personas vinculados al habitar, para que sus planteamientos contribuyan a generar soluciones concretas y duraderas en el tiempo, y que la arquitectura construida ofrezca la posibilidad de transformarse en función de las necesidades de sus habitantes, tal como ocurre con las viviendas de la Malagueira.

37 La Tesis Doctoral del arquitecto portugués Ricardo Zúquete *Ensaaios sobre habitação social Portugal 1950-1980: uma análise dialógica* estudia los cambios políticos y sociales que vive Portugal en torno a la vivienda popular, y el papel del arquitecto en la construcción dialógica del espacio arquitectónico y urbano. ZÚQUETE, Ricardo. *Ensaaios sobre habitação social Portugal 1950-1980: uma análise dialógica*. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 2000.

38 Ver “Entrevista de Christine Rousselot y Laurent Beaudoin, en Architecture Mouvement Continuité, Oporto, 8 de septiembre de 1977”, publicada en MOLTENI, Enrico. “op. cit.” (nota 29), p. 109.

Évora

Álvaro Siza

“El dibujo representa al arquitecto encargado de proyectar un terreno situado junto a la muralla de Évora. Observa y registra el perfil cristalino de la ciudad. Piensa seguramente en qué sobreponer a ese perfil, cómo surcar la tierra con calles, canalizaciones, energía.

Llegarán algunas familias, el tenue orden existente será subvertido, destruidas las culturas incipientes, ocupados los campos abandonados.

Los obreros reemplazarán a los grupos gitanos. Restos de automóviles, coches viejos cubiertos con lonas rasgadas, caballos y perros esqueléticos, carneros y montones de basura desaparecerán del paisaje. El ruido de las hormigoneras invadirá los patios de las manzanas de una sola planta y el café, el estanco y el colmado de la calle mayor se llenarán de forasteros.

El arquitecto imagina el polvo y los trípodes de los topógrafos; los alcornoques cayendo de brazos abiertos; la crudeza de los muros entre jardines y tejados; mujeres vestidas de negro observando, sobresaltadas, tras las celosías; mesas de ingenieros; calculadoras y ordenadores; historiadores y sociólogos; las visitas de los políticos y críticos. Lo que imagina se hace presente y cae sobre el suelo ondulado, como una sábana blanca y pesada, revelando mil cosas a las que nadie prestaba atención: rocas emergentes, árboles, muros y caminos, depósitos de agua, construcciones en ruinas y esqueletos de animales.

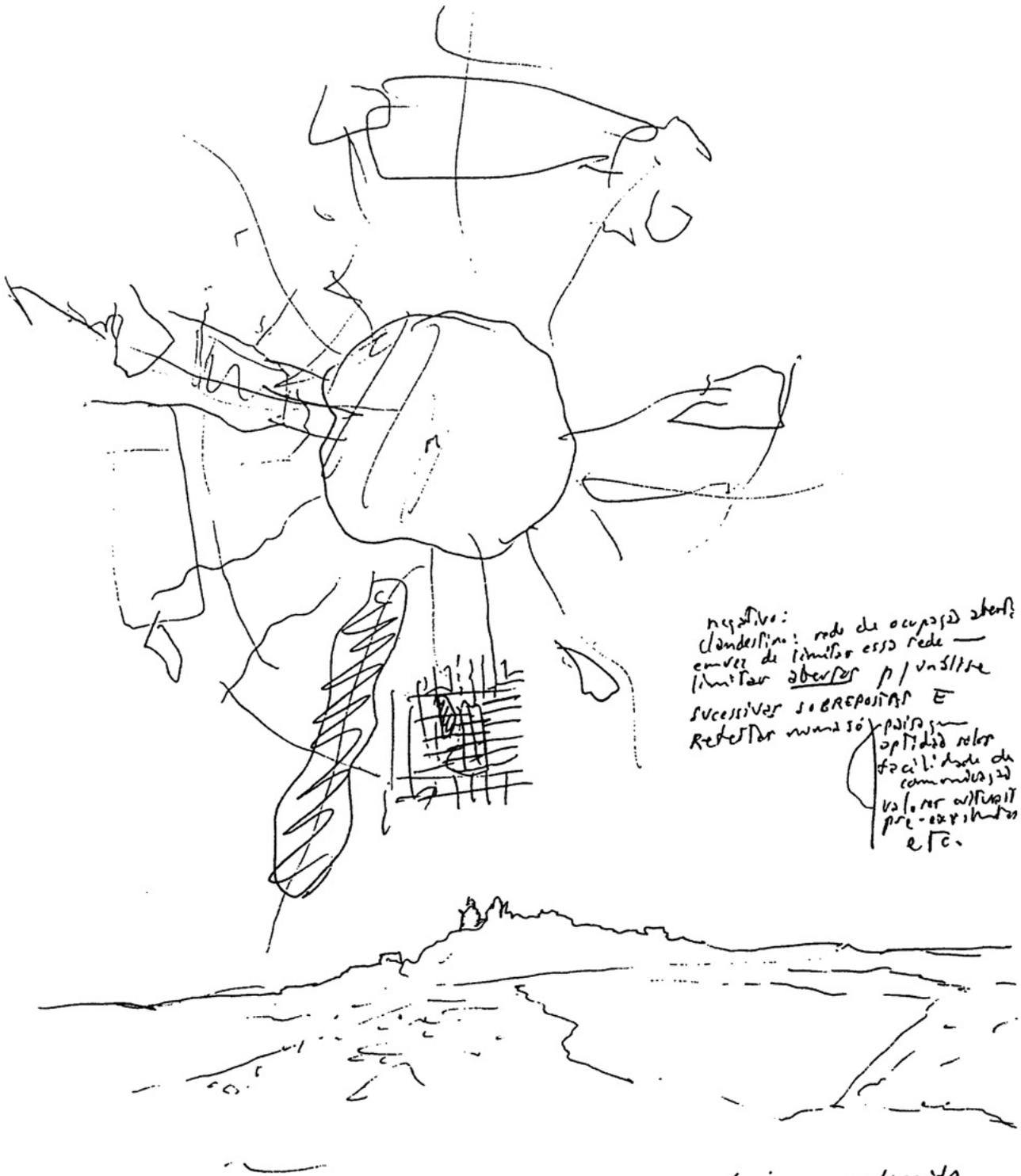
Todo esto introduce pliegues y superficies abombadas en las ideas simples. Las cosas son sencillas y las casas toman una dimensión de presencia viva, interrumpiendo los nuevos cimientos. Campamentos y salones se mezclan en un movimiento helicoidal. Todo es incipiente y provisional. Las vallas acortan el paisaje y las nuevas calles son lechos de barro.

Las ruinas dan forma a las nuevas estructuras y, transfigurándose, las modifican. Como la cola de un cometa, se desprenden de las catedrales. El mundo entero y la memoria entera del mundo dibujan continuamente la ciudad”.³⁹



Figura 60: Siza se dibuja a sí mismo estudiando las condiciones del territorio. El texto “Évora” describe con más precisión las características que constituyen la identidad del lugar estudiado. Se produce un cruce entre el dibujo como representación gráfica de la experiencia y el texto como relato de la vivencia en primera persona de las condiciones de aquel territorio.

³⁹ Texto escrito por Siza para la exposición “Crescer de uma cidade” (Galeria Labirintho, Oporto, abril de 1990). Traducción de Cales Muro, extraído del libro de MOLteni, Enrico. “op. cit.” (nota 29), p. 105.



négative: rede de ocupação aberta
 clandestino: rede de ocupação aberta
 em vez de limitar essa rede —
 limitar abertura p/ visita
 sucessivas sobrepostas E
 Redefinir uma só paisagem
 optada sobre
 facil. de uso da
 comunidade
 valorar o trabalho
 pré-existente
 etc.

clandestino de Évora: um plano ideal da burguesia esclarecida
 que a evolução histórica torna obsoleto
 a ruptura dos valores positivistas
 que fazer?
 Ausência de fugas de transitoriedade
 " dos mesmos propósitos

3.2.1 · La fusión de los tiempos (del pasado con el presente): La prefiguración del tejido urbano.

Al conocer la Malagueira se observa el arraigo y apropiación del espacio de quienes lo habitan, se ha diseñado para la experiencia y se hace aprehensible la fusión de los tiempos, del pasado con el presente: “Mi deseo personal es que un edificio esté tan implicado con la realidad que sea capaz de ir avanzando, mientras es modelado por el tiempo o por quien sea, como si estuviera resistiendo sobre mi mesa de dibujo, junto a mis colaboradores. Este sería mi mayor deseo. De algún modo, las casas de Évora constituyen el proyecto más comprometido en este sentido, puesto que una vez terminado se sitúa en un nuevo punto de partida, tal vez porque se acerque a una especie de neutralidad que le permite permanecer abierto durante la evolución posterior”.⁴⁰ Esta visión espacio-temporal del proyecto alcanzada por Siza, en la que éste pueda “permanecer abierto durante la evolución posterior”, deja claro su papel y responsabilidad sobre el significado que tiene para cada persona el habitar.

Cada vivienda ha sido planteada desde el inicio del proyecto con la posibilidad de transformación, de crecimiento, en un “habitar activo y receptivo”, como diría Ricoeur, que no sólo dé respuesta a las necesidades de sus habitantes, sino también a sus expectativas. El usuario modela su propia experiencia a partir de las bases creadas por Siza, algo parecido a lo que sucede en la novela cuando el lector se apropia de lo vivido por los personajes y elabora su propia experiencia, todo gracias a la labor del autor que ha sido capaz de preparar la trama inteligible para que su narrativa sea una “puesta en claro de lo inextricable”⁴¹ y sirva de punto de partida para crear y potenciar nuevos relatos.

Siza, por medio del relato, se aproxima a los personajes que deambulan y forman parte del nuevo lugar que está por conocerse. Siza, como autor, encuentra en el lugar los acontecimientos que configuran la narrativa que dará inicio

40 Ver “Entrevista de Peter Testa, en The Harvard Architecture Review n.7, 1989”, publicada en MOLTENI, Enrico. “op. cit.” (nota 29), p. 112.

41 Ver RICOEUR, Paul. “Arquitectura y Narratividad”. “op. cit.” (nota 11), p. 19.

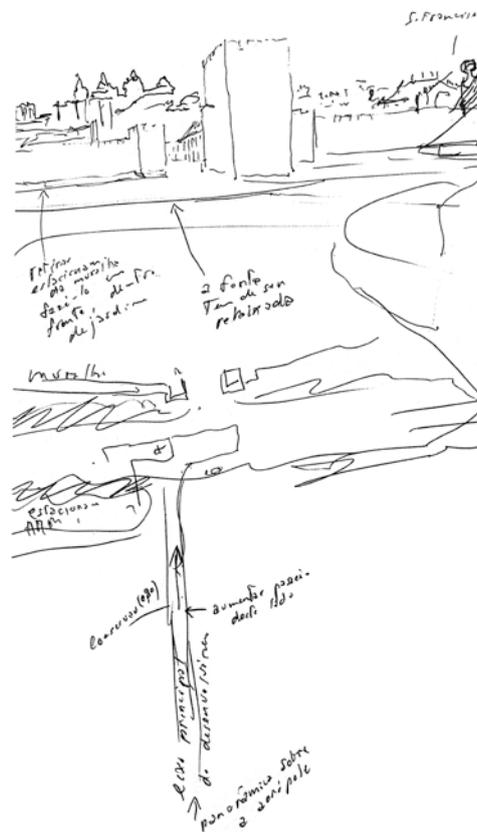
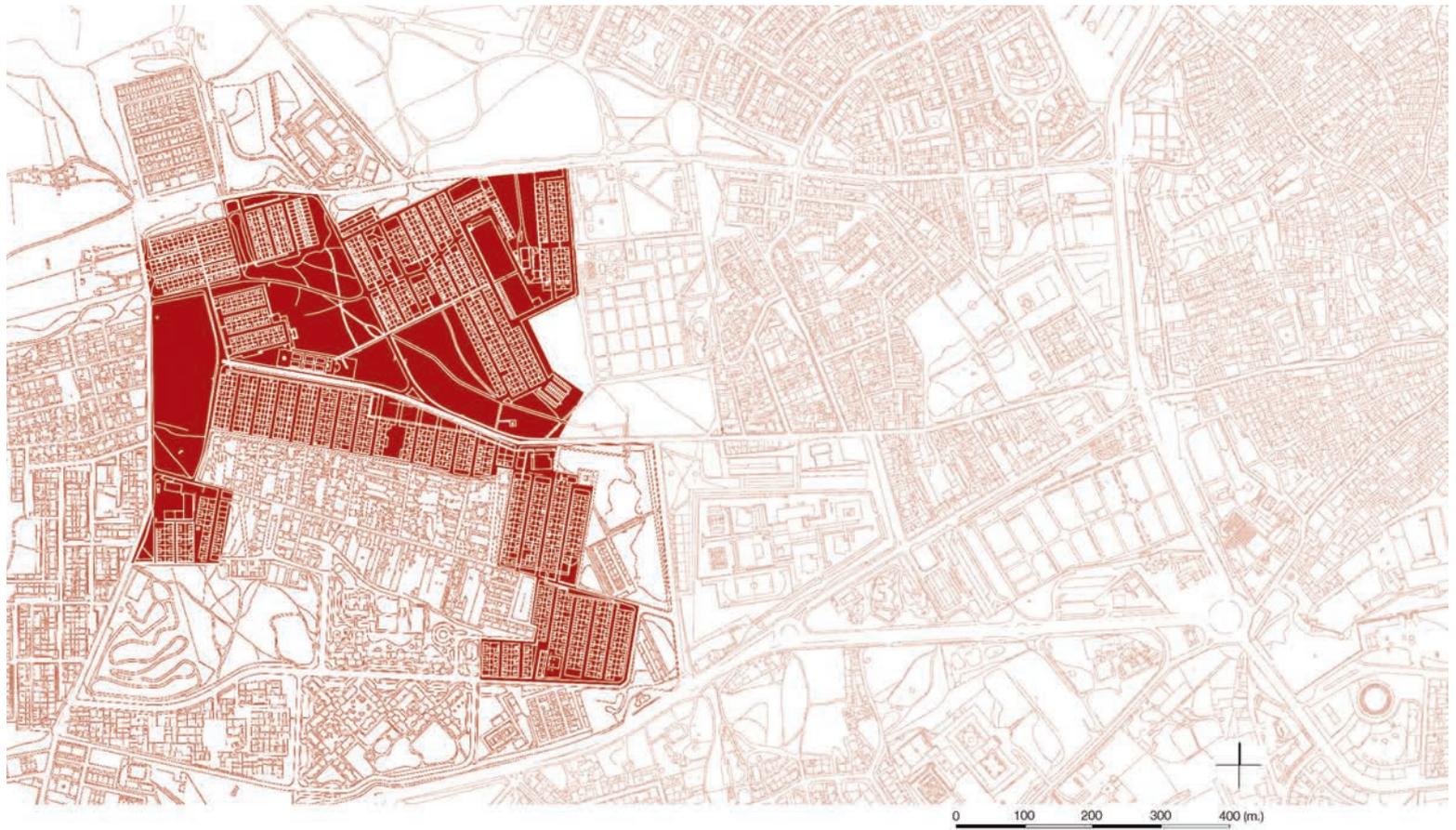
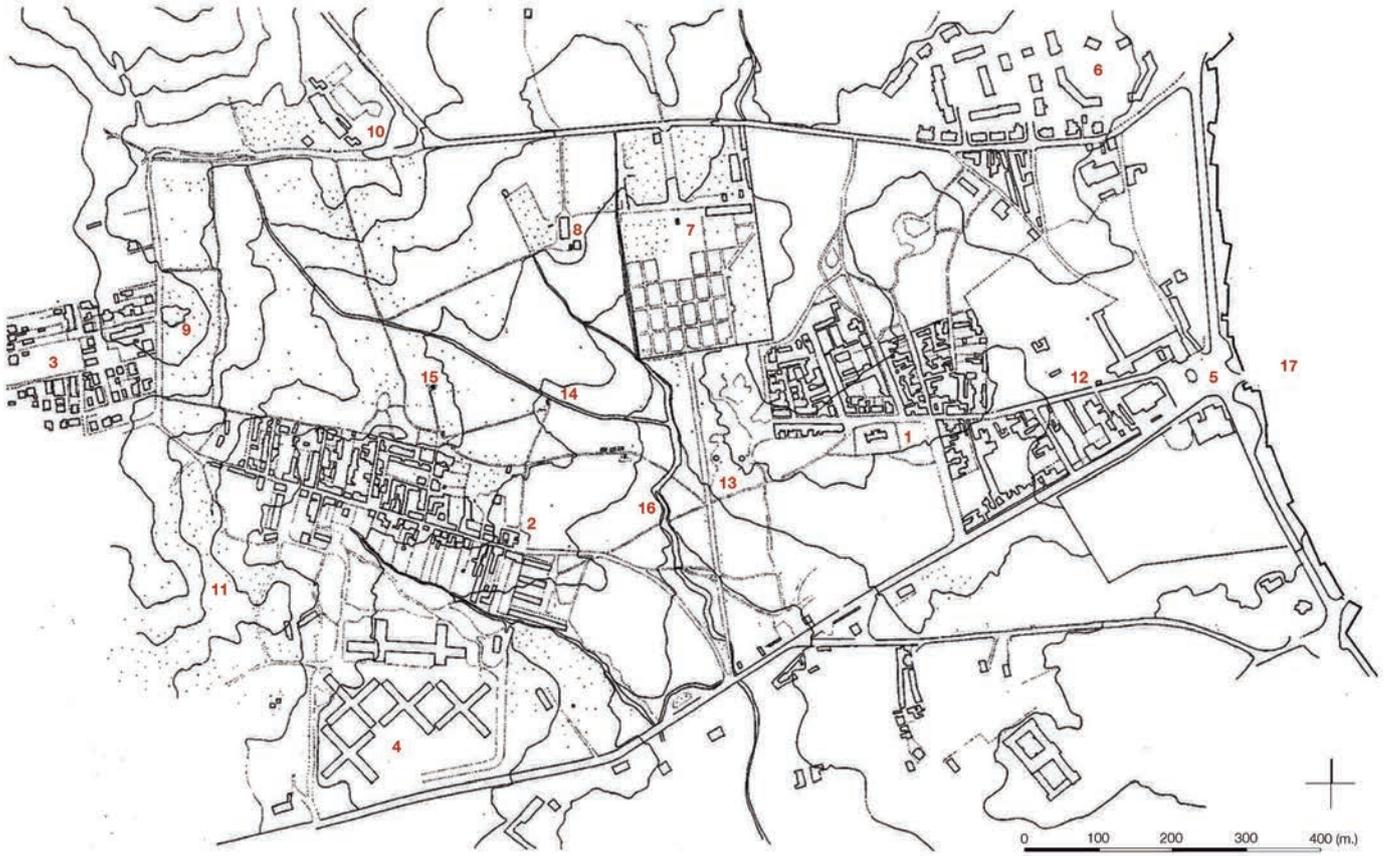


Figura 61 (izquierda): Siza dibuja la relación de proximidad entre Évora y la Malagueira. El esquema en la parte superior del dibujo es una vista aérea de Évora, representada por un perímetro conformado por sus murallas y los barrios periféricos, incluyendo el Barrio de la Malagueira. En sus apuntes relata los aspectos negativos y positivos de los barrios clandestinos de Évora.

Figura 62 (derecha): Dibujo de Siza que muestra su preocupación por la preservación del patrimonio. En el dibujo se aprecian observaciones sobre la reubicación de los aparcamientos cercanos a la muralla de Évora. Siza demuestra que el proyecto del Barrio de la Malagueira va más allá de las 27 Has. destinadas a la construcción de las 1200 viviendas.



a la configuración de una trama en la que se encuentren los recorridos de sus habitantes con el habitar: “Ya sea espacio de fijación donde habitar, o espacio de circulación para recorrer, el espacio construido consiste en un sistema de emplazamientos para las principales interacciones de la vida. Relato y construcción realizan la misma clase de inscripción: el primero, en la duración; la segunda, en la dureza del material. Cada nuevo edificio se inscribe en el espacio urbano como un relato en un medio de intertextualidad”.⁴²

El Barrio de la Malagueira ya existía en las 27 hectáreas donde Siza proyectaría las 1200 viviendas (Figuras 63 a 65). En la memoria de los futuros habitantes de la Malagueira estaría presente la referencia marcada por la topografía ondulada del lugar, por los campos prácticamente abandonados, por los surcos en el terreno a través de los que corrían pequeños hilos de agua, por las huellas dejadas por el andar de las personas que habitan en los barrios clandestinos de Évora, por la silueta de la ciudad y su acueducto. Existía una “memoria-reconstrucción”, tal como la llama Ricoeur, en la que “lo nuevo es acogido con curiosidad y afán de reorganizar lo antiguo en aras de dejar sitio a lo nuevo. Se trata precisamente de “desfamiliarizar” lo familiar y de familiarizar lo no familiar”.⁴³

Siza descubre y trabaja con las preexistencias del lugar, haciéndolas formar parte del Plan para la Malagueira, lo que permite que sus habitantes reencuentren en el barrio aquellos signos y símbolos que dan pie, por un lado, a una refiguración (lectura) del pasado y, por otro, a una prefiguración del presente que se manifiesta en el habitar, en el futuro proyectar y transformación de sus espacios de vida. No se trata de la reconstrucción de una visión romántica del pasado que anhela su existencia material, sino de reutilizar elementos, proporciones, materiales, etc., que configuran la identidad, que dan sentido de arraigo y pertenencia a la trama urbana configurada. La arquitectura del Barrio de la Malagueira será “el telón de fondo permanente de una cultura, en el que puede desplegarse su

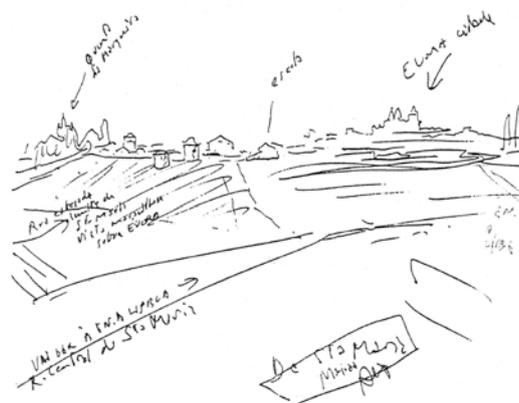


Figura 63 (superior izquierda): Plano de emplazamiento en el que se indican las barriadas existentes, equipamientos y elementos naturales :

1. Nostra Senhora da Glória.
2. Santa María.
3. Fontanas.
4. Cruz de Picada.
5. Portas d’Alconchel.
6. Vista Alegre.
7. Quinta da Malagueira.
8. Quinta da Malagueirinha.
9. Quinta da Senhora de Aires.
10. Piscinas municipales.
11. Bosque de Escurinho.
12. Rua dos Salesianos.
13. Molinos.
14. Pozo de cisterna.
15. Alberca.
16. Turgela.
17. Évora.

Figura 64 (inferior izquierda): Ubicación del Barrio de la Malagueira.

Figura 65 (superior derecha): Dibujo de Siza representando los límites del Barrio de la Malagueira: Los dos molinos, la escuela, la Quinta da Malagueira, la ciudad de Évora y la carretera Évora - Lisboa.

42 RICOEUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta, 2003, p. 196.

43 RICOEUR, Paul. “Arquitectura y Narratividad”. “op. cit.” (nota 11), p. 29.



drama social ayudando al máximo a los actores”.⁴⁴

Siza declara que la dinámica de realización del plan “genera conflictos, aprovechables como soporte y estímulo de nuevas respuestas, de una nueva inestabilidad”, y precisa en cuatro puntos la intencionalidad del proyecto:

“a) Interrelación entre construcciones y preexistencias, cuando se aproximan o se cruzan, revelando otras posibilidades de orden y de transformación que desencadenan reacciones en el interior del proyecto”. Los asentamientos vecinos al nuevo proyecto, considerados “barrios ilegales” (Fontanas, Santa María, Nostra Senhora da Glória), fueron tomados en cuenta como parte del contexto inmediato del Barrio de la Malagueira, con el fin de otorgar un carácter permanente y de vecindad entre sus habitantes.

“b) Descubrimiento de las preexistencias, dentro y fuera del tejido en construcción (rocas, árboles, pozos, muros, restos de pavimentos)”. La recuperación y canalización de riachuelos, la preservación de los alcornoques y de la topografía, la comunicación visual con la ciudad amurallada de Évora y su acueducto, le otorgan al nuevo lugar un sentido de permanencia muy distinto al de los bloques aislados de 4 plantas de Cruz da Picada, colindante con el Barrio de la Malagueira.

“c) Introducción de nuevos programas y condicionantes. (La reciente demanda –sobre todo por parte de miembros de la cooperativa y de la asociación de vecinos–, por ejemplo, de áreas comerciales, oficinas, garajes, zonas comunes y de encuentro, o el movimiento en el sentido de definir las características y la gestión de los espacios libres)”. El plan se alejaba de la creación de una ciudad dormitorio con la incorporación de equipamientos y lugares que dotaran al Barrio, desde su génesis, de una estructura comunitaria en la que las necesidades y el disfrute de sus habitantes estuviesen asegurados.

“d) Aparición en el paisaje de los primeros soportes del

Figura 66: Vista del territorio antes de la construcción del proyecto. Se observan los barrios vecinos al Barrio de la Malagueira: Los bloques aislados de 4 plantas de Cruz da Picada y el barrio Santa María.

44 MUMFORD, Lewis. *Arte y Técnica*. Logroño: Pepitas de calabaza ed., 2014, p. 152.

conducto de las infraestructuras (y también paseo peatonal cubierto) que establece nuevas relaciones de escala, reúne fragmentos, da origen a espacios residuales y de transición que orientan nuevos proyectos”.⁴⁵ El conducto de infraestructuras, además de conducir los servicios de agua, electricidad, gas, teléfono y antena colectiva de televisión, y de ofrecer un paseo peatonal cubierto, genera una nueva referencia simbólica para los habitantes de la Malagueira, que podría ser reinterpretada como una preexistencia proveniente del acueducto de Évora. Además de ser un elemento de marcada presencia en todo el Barrio, y de contribuir a la configuración de una identidad propia de ese lugar caracterizada por su propia gestión, el conducto permitió disminuir los costos derivados del soterramiento de instalaciones y servicios, facilitando su mantenimiento con el pasar del tiempo.

La interrelación entre construcciones y preexistencias se ve alimentada de la experiencia vivida por Siza en Pompeya antes de iniciar el plan (Figura 67), declarando que las ruinas, la malla urbana y el tejido de Pompeya “estaba en mi cabeza cuando hice los primeros dibujos de aquella malla urbana extendida allí sobre el territorio, muy directamente”.⁴⁶ Sucede que, tal como afirma Goethe, “Pompeya asombra a todo el mundo por su estrechez y pequeñas dimensiones. Calles angostas, aun cuando rectas y con aceras enlosadas a ambos lados; casas pequeñas sin ventanas, habitaciones iluminadas solamente por la luz que se cuela por la puerta de patios y galerías abiertas”,⁴⁷ como si se tratara de una descripción de Goethe a su paso por el Barrio de la Malagueira.

Caminar por las calles, permanecer en los espacios abiertos y habitar las viviendas del Barrio de la Malagueira, devuelve a sus habitantes elementos de vida negados, en muchas ocasiones, a los vivos, tal como relata Lewis Mumford en la década de los años 40 del siglo XX, en búsqueda de una salida urgente al urbanismo salvaje y ocupaciones precarias que se extendían



45 MOLTENI, Enrico. “op. cit.” (nota 29), p. 103.

46 Cita extraída del documental “Álvaro Siza Vieira: Diálogo con el tiempo (4 obras)”, por Rogério Taveira y Ricardo Zúquete. Portugal, 2007.

47 GOETHE, Johann W. *Viaje a Italia*. Barcelona: Ediciones B, 2009, p. 220.

Figura 67 (superior): La trama urbana de Pompeya.

Figura 68 (inferior): La trama urbana del barrio de la Malagueira.



por todo el continente americano: “Para conseguir la paz y la quietud, para aislarse de las calles ruidosas uno debe –¡no os riáis!– visitar a los muertos. El cementerio de Mount Auburn, en Boston, fue una de las primeras áreas transformadas en parques-paisajes en gran escala diseñadas para resucitar a los vivos y sepultar solamente a los muertos. En ese mundo utilitario disparatado, los seres queridos desaparecidos eran los que disfrutaban de un ambiente sano, en tanto que las cuevas oscuras de las casas, más parecidas a catacumbas que a hogares, se destinaban a los vivos. La vida volvió a la ciudad por el camino de las tumbas, lo mismo que en más de una ciudad la remoción de las piedras funerarias permitió convertir el patio de la iglesia en espacio abierto que permitía respirar en los barrios congestionados. Ésta no es la primera vez en la historia, desde los días de los constructores de tumbas egipcias en adelante, que se les ha brindado a los muertos elementos de vida negados a los vivos”.⁴⁸ La realidad de la Malagueira se distancia de esta dura crítica de Mumford, sin embargo, el plan sufrió durante su ejecución recortes presupuestarios por parte de la administración pública que impidieron la construcción del centro parroquial y la iglesia, de la sede de la cooperativa con un auditorio, de un hospital, de una escuela privada, y de todos aquellos equipamientos que contribuirían a vitalizar el Barrio y a mantener la dinámica y entusiasmo de quienes vieron crecer y consolidar este lugar.

En las Figuras 69 y 70 se aprecian los distintos elementos que configuran la morfología urbana del Barrio de la Malagueira, compuesta por la topografía, las canalizaciones de agua y el lago, los caminos preexistentes, el conducto y la red de calles que sirven a las distintas tipologías de viviendas. Su análisis socio-físico permite comprender la fuerte interrelación entre Évora y la Malagueira, necesaria para sus habitantes y los vecinos barrios clandestinos que se vieron consolidados con la presencia de este nuevo lugar. Siza consigue que en el Barrio de la Malagueira se produzca lo que ya Ricoeur planteaba sobre la correlación entre tiempo narrado y espacio habitado: “Una ciudad confronta, en el mismo espacio, épocas

Figuras 69 y 70: La nueva trama urbana en la periferia de Évora.

⁴⁸ MUMFORD, Lewis. *La cultura de las ciudades*. Buenos Aires: Emecé editores, 1945, págs. 275-276.

diferentes, ofreciendo a la mirada la historia sedimentada de los gustos y de las formas culturales. La ciudad se entrega, a la vez, para ser vista y ser leída. El tiempo narrado y el espacio habitado se asocian en ella más estrechamente que en el edificio aislado. La ciudad suscita también pasiones más complejas que la casa, ya que ofrece un espacio para desplazarse, acercarse y alejarse. Uno puede sentirse extraño en ella, errante, perdido, mientras que sus espacios públicos, sus plazas bien rotuladas invitan a las conmemoraciones y a las concentraciones ritualizadas”.⁴⁹ En este sentido, los elementos que constituyen su tejido urbano contribuyen a consolidar y a hacer duradera la compleja relación que Siza busca configurar entre la Malagueira y Évora, haciendo que el nuevo proyecto se diferencie pero al mismo tiempo se integre a las formas de convivencia existentes, propias de la cultura popular de la Región del Alentejo portugués.

El nuevo barrio se encargaría de crear una red de espacios intermedios configurados a partir del interior de la vivienda, que encuentra su desenlace en la ciudad de Évora, haciendo que se cumpla lo que plantea E. Casey: “Si la imaginación [...] nos proyecta más allá de nosotros y la memoria nos reconduce hacia atrás de nosotros, el lugar nos sostiene y nos rodea, permaneciendo debajo y alrededor de nosotros”⁵⁰, un lugar cargado de referencias simbólicas y perceptuales que alimentan la memoria y el recuerdo ampliando la experiencia de sus habitantes, un lugar cuyo tejido constituye justamente la trama que impulsará el futuro crecimiento del Barrio.

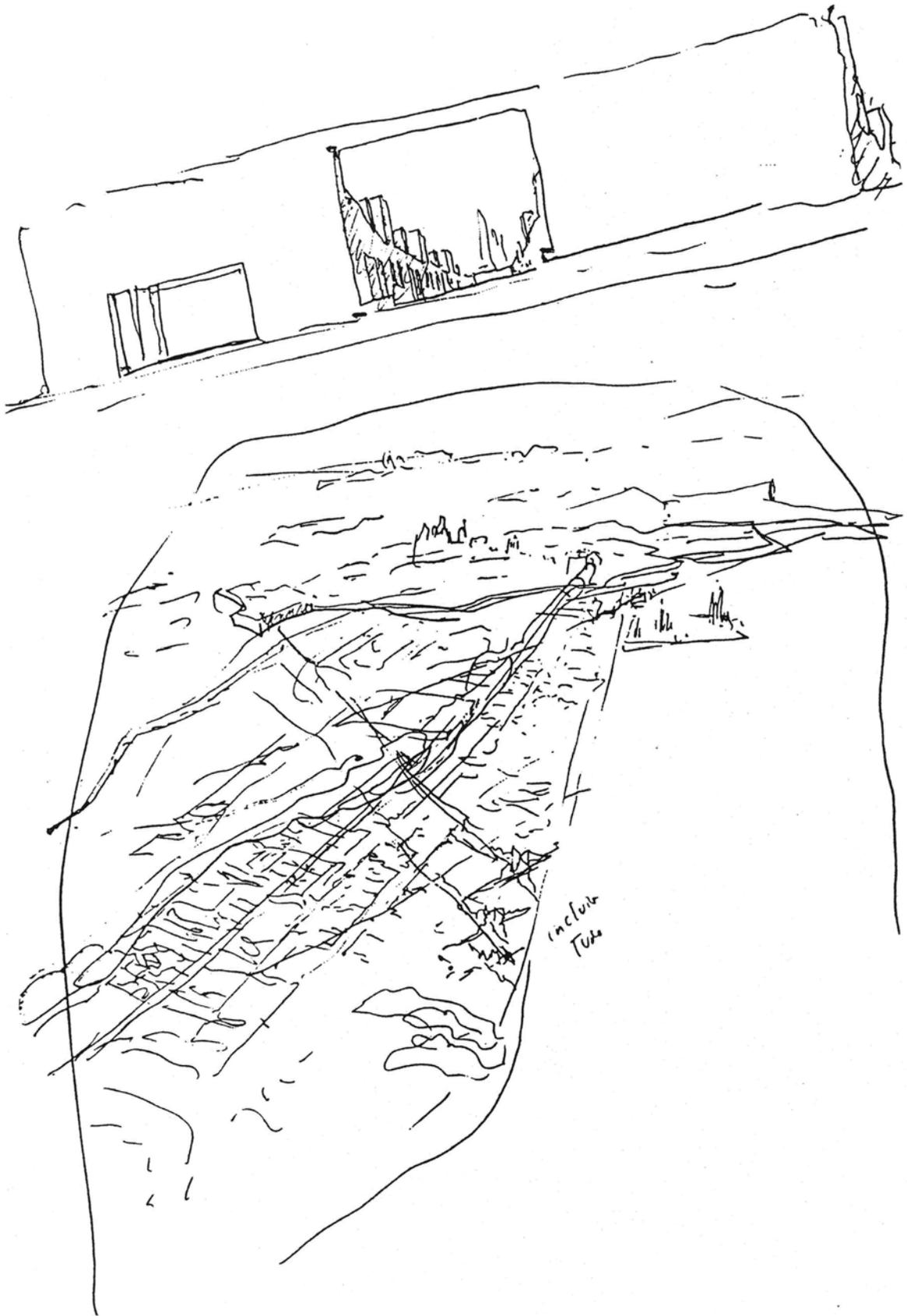
El siguiente apartado se centrará en el estudio del poder simbólico de los elementos que conforman el tejido urbano de la Malagueira, en el que símbolo y función arquitectónica conducen al habitante a una “armonía efectiva”.



Figura 71: Se aprecia la variación de la vivienda de una misma tipología (Tipología A): Viviendas que liberan la planta superior para su posible posterior ampliación, y viviendas con dos habitaciones construidas en la primera planta. Esta variación de altura y profundidad de los volúmenes que conforman la vivienda enriquecen la vivencia espacial y aumentan la teatralidad del conjunto gracias a los juegos de luz y sombra. En el apartado 3.2.3 se estudiarán las tipologías construidas en todo el barrio.

49 RICOEUR, Paul. “op. cit.” (nota 42), págs. 196 -197.

50 *Ibid.*, p. 194.



include
Tusa

3.2.2 · La plenitud y la claridad de los signos visibles del tiempo en el espacio: La configuración de sus calles, “conduta” y espacios libres.

La larga duración de la construcción del Barrio de la Malagueira, 20 años aproximadamente, permitió que su desarrollo y ejecución se fuesen produciendo en función de las necesidades de sus habitantes e intentando solventar las dificultades que en todo proceso de este tipo y escala se dan. Siza relata que nunca existió un único principio preconstituido y por ende, una imagen definitiva del proyecto antes de su puesta en marcha, esto permitió que su evolución se produjera de forma orgánica y coherente, que las decisiones tomadas estuviesen encaminadas a producir lugares de vida para que, una vez finalizara su ejecución, el Barrio pudiese transformarse conservando el carácter cooperativo y comunitario que le dio origen en 1977, que existiese una complementariedad clara entre las distintas escalas involucradas en el proyecto.

En la década de los años 40 del siglo XX, Mumford ya advertía que “la arquitectura refleja y enfoca una variedad muy grande de hechos sociales: el carácter y los recursos del contorno natural, el estado de las artes industriales así como la tradición empírica y el conocimiento experimental que entran en su aplicación, los procesos de organización y asociación social y las creencias y perspectivas universales de una sociedad integral”.⁵¹ Es precisamente éste el papel que desempeña la arquitectura del Barrio de la Malagueira, su tejido urbano demuestra una identidad propia producto del trabajo asociativo entre habitantes y técnicos.

El tejido urbano del Barrio de la Malagueira comienza en las fundaciones de las casas, las cuales marcaron no sólo el inicio de la construcción del plan, sino la puesta en marcha de un nuevo ciclo en la construcción de la arquitectura popular portuguesa. El propio Siza relata que el proceso que vivió con más intensidad fue el inicio de las obras (Figuras 73 y 74), cuando quedaron al descubierto las fundaciones y los muros de las casas como elementos que estructurarían y marcarían la

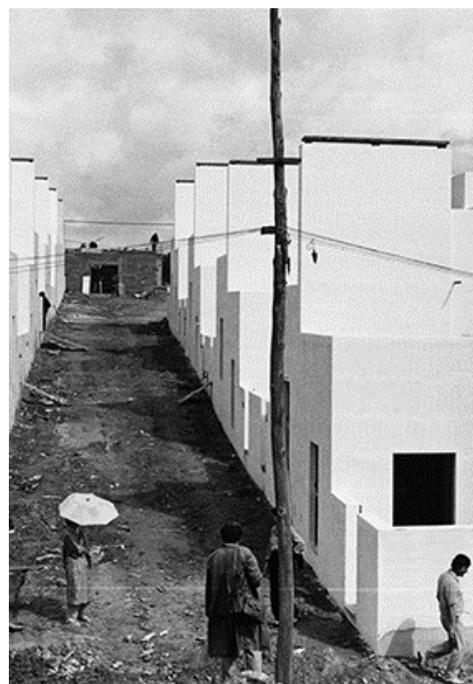
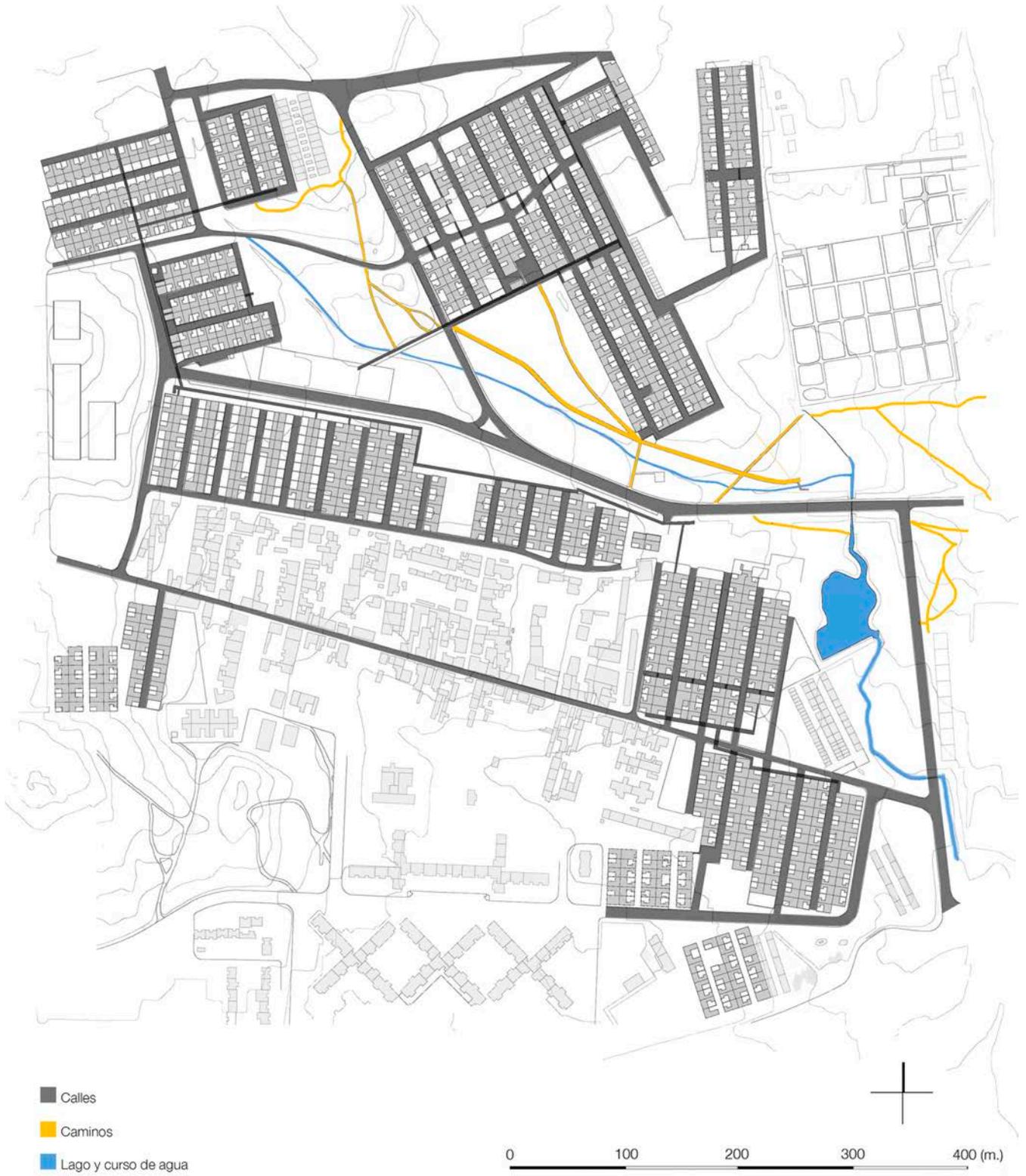


Figura 72 (izquierda): Siza representa la relación de la calle con la “conduta”. En la vista aérea destaca el valor de la calle como elemento de conexión entre Évora, la Malagueira y Santa María.

Figuras 73 a 75 (derecha): El Barrio de la Malagueira en proceso de construcción.

51 MUMFORD, Lewis. “op. cit.” (nota 48), p. 506.



génesis de esta nueva etapa urbana en Portugal.

Los muros dan pie a la configuración de la calle, a la clara configuración de los límites entre lo urbano y lo privado, siendo la calle el lugar de paso y también de encuentro. En las calles del Barrio de la Malagueira, encontramos la misma vida de una calle de cualquier pueblo o ciudad alentejana, servir de lugar de encuentro entre vecinos, de espacio de juego para los niños, de comunicación entre lugares, las convierte en el lugar público del barrio y de la ciudad por excelencia. La calle no sólo devela la vida urbana de los habitantes de la Malagueira, también permite que la vida pública que se produce en los barrios colindantes penetre en la Malagueira y viceversa. La calle actúa como “linde activo”, es decir, como “lugar de intercambio y a la vez de separación”⁵² entre vidas y acontecimientos que dan sentido a este espacio.

El trazado de calles del Barrio de la Malagueira se inicia con un primer eje este-oeste que no sólo atraviesa todo el barrio (en la actualidad recibe el nombre de Av. da Malagueira) sino también el curso de agua que existía con anterioridad al proyecto y que motivó la creación del lago. Siza relata que para favorecer los “movimientos invisibles” de los habitantes de los barrios clandestinos, decidió trazar otro eje, pero esta vez en sentido norte-sur (Av. do Dique). Esta cruz que se genera “constituye la estructura de la intervención, y en relación con ella se inició la discusión sobre las casas”.⁵³

Los ejes viales que estructuraron la Malagueira sirvieron para iniciar la consolidación de las barriadas vecinas, Siza observó y preservó la red de caminos peatonales dibujadas en el territorio, lo que permitió que los habitantes de estos barrios mantuviesen sus relaciones habituales con un entorno ya existente, al que se incorporarían nuevos usos que transformarían la vida de estos lugares. Pero lo más básico, como es la acción de caminar para ir de un sitio a otro, se mantuvo siguiendo las huellas del pasado, Siza no alteró estos itinerarios peatonales, no introdujo una modificación que forzara a las personas de los barrios



Figura 76 (izquierda): Se observan:

- Las calles que generan nuevas conexiones entre la Malagueira, Évora y las barriadas vecinas.
- La consolidación de los caminos ya existentes, como alternativa para caminar sobre una topografía irregular, por medio de la construcción de pequeños puentes peatonales para cruzar el canal de agua recuperado. El proyecto refuerza la relación con los elementos naturales preexistentes.

Figura 77 (superior derecha): Alter do Chão, villa portuguesa de la región del Alentejo de 2600 habitantes, ubicada a 90 km. al norte de la Malagueira.

Figura 78 (inferior derecha): El plano constituido por la concatenación de una tipología de vivienda podrá verse modificado con el paso del tiempo y las necesidades de requerimiento de espacio por parte de las familias. A la vivienda le irán apareciendo nuevos volúmenes, que con sus ventanas ayudarán a modificar la relación de ésta con la calle. El paso del tiempo ha tenido espacio en la transformación del Barrio de la Malagueira.

52 SENNETT, Richard. *El artesano*. Barcelona: Editorial Anagrama, 2009, p. 279.

53 SIZA, Álvaro. “op. cit.” (nota 25), p. 109.



clandestinos a buscar nuevas relaciones con su entorno, más bien consolidó las rutas existentes e introdujo nuevos elementos que ampliarían la memoria individual y colectiva de todos sus habitantes. Siza mantiene casi inalterada la topografía del territorio, y da más visibilidad y protagonismo a lugares que permanecen en la memoria de los habitantes como son los dos antiguos molinos y la escuela municipal, ubicadas en el punto de cruce de los dos ejes que estructuran el proyecto, el norte-sur con el este-oeste (Figura 76). Los caminos existentes sobre los que se apoya el tejido urbano cumplían, y lo siguen haciendo, su papel como lugar de encuentro, al igual que en la novela y tal como afirma Bajtín, “el “camino” es el lugar de preferencia de los encuentros casuales” y da paso al “cronotopo del encuentro”. En este mismo punto espacial y temporal, afirma Bajtín, se cruzan los caminos de gente de todo tipo “de representantes de todos los niveles y estratos sociales, de todas las religiones, de todas la nacionalidades, de todas las edades”.⁵⁴

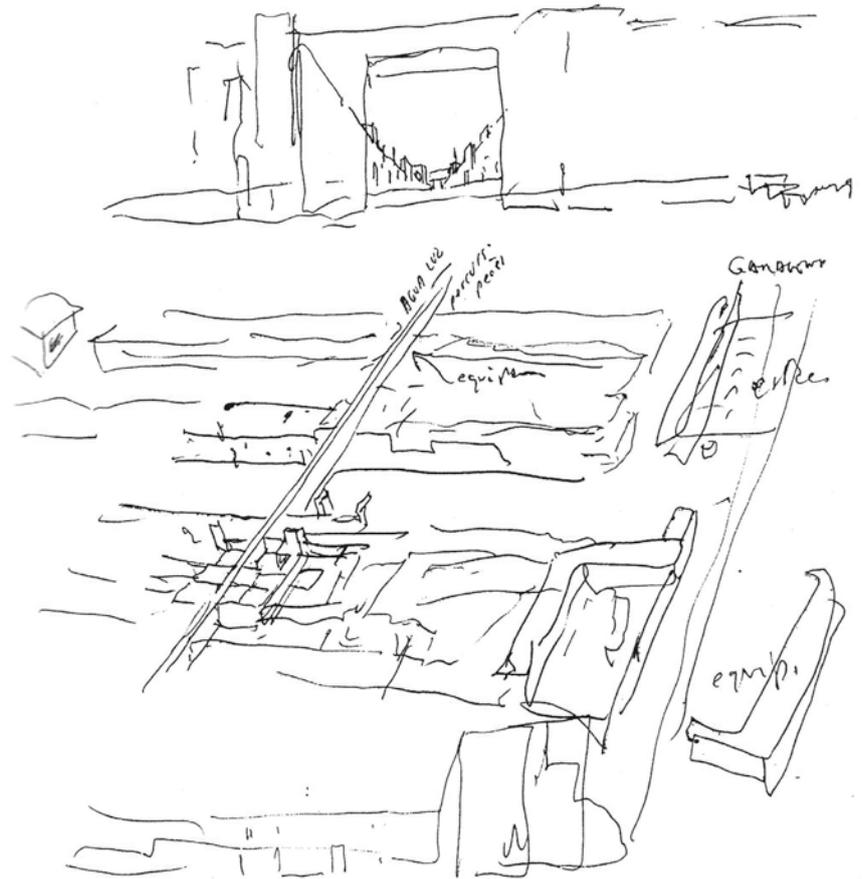
La calle da origen y soporte a la conducta (conducto), cordón umbilical del Barrio por donde fluyen los servicios eléctricos, de agua, gas, etc., y a la vez advierte a sus habitantes de que su presencia proviene de preexistencias cercanas que en algún momento pudieron estar presentes en las calles por las que caminan (Figuras 79 a 83). El conducto es un elemento que resultar familiar y al mismo tiempo ajeno a los habitantes de la Malagueira, su presencia pudiese ser entendida para algunos como un alusión directa al Acueducto de Água de Prata de la ciudad de Évora, pero Siza huye en todo momento de esta visión romántica del pasado, y en cambio busca retomar su funcionalidad y plantear la construcción de un elemento elevado que permitiera dotar a la Malagueira de los servicios que necesita, permitiendo al mismo tiempo ofrecer sombra en los itinerarios peatonales. Es evidente que existe una conexión simbólica en la memoria colectiva de los habitantes, y es que la presencia del acueducto romano en la ciudad de Évora sirve de referencia histórica para indicar el enorme valor que tenían estas “grandes formas colectivas puestas al servicio de las



Figura 79 (izquierda): La “conducta” o canalización aérea de servicios eléctricos, telefónicos, etc., acompaña a las viviendas en hilera y aparece como un elemento más que enriquece la experiencia en el uso del espacio.

Figuras 80 a 83 (derecha): Distintas percepciones de un mismo elemento que aparece y desaparece dentro de la trama urbana del barrio, permitiendo siempre mantener el contacto y proximidad perceptiva con Évora.

⁵⁴ БАЈТИН, Мижайл. *Teoría y Estética de la Novela*. Madrid: Editorial Taurus, 1989, p. 394.



masas urbanas”.⁵⁵

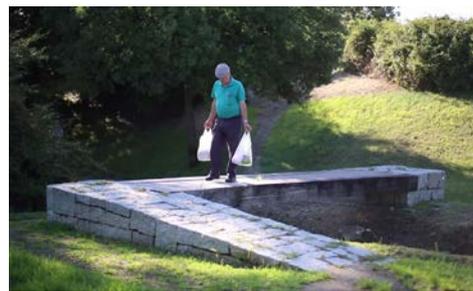
Los espacios libres del Barrio de la Malagueira fueron concebidos para integrar las calles, el conducto, la topografía, el paso de agua y la laguna con su teatro, con la ambición de que sus propios habitantes lo fueron modelando y construyendo con el tiempo. Los espacios abiertos ya ofrecen la condición de descampados para ser utilizados de forma libre, sin elementos diseñados que sirvan de condicionantes para desarrollar determinadas actividades. Son espacios urbanos que permiten a sus ocupantes darle el sentido que merecen, servir de apoyo y sustento a todas las actividades del barrio. Sin embargo, la imposibilidad de construir la sede para la asociación de vecinos y la semicúpula en la que desarrollarían diversas actividades lúdicas (Figuras 92 a 94), semicúpula que para Siza existe a pesar de su inexistencia, ya que “se fue definiendo lentamente a medida que tomaban forma todos los elementos adyacentes a la pequeña plaza que deberá servirle de soporte”;⁵⁶ dejan inacabado el nexo que Siza pretendía configurar entre espacios de uso privado, como las viviendas, y los espacios abiertos concatenados a los equipamientos e instalaciones de uso colectivo.

En el lugar destinado a la construcción de la semicúpula existían un gran alcornoque y un depósito de agua, presencias naturales y materiales que habían sido referencia para los habitantes de las barriadas vecinas, que fueron aniquiladas durante la construcción del barrio. Sin embargo, Siza relata que ambos elementos “están presentes en mi memoria, y cuando se construya la semicúpula regresarán de nuevo a su lugar”.⁵⁷ Para Siza las preexistencias están siempre en el lugar, y son reforzadas por la colocación de elementos que facilitan su rememoración, su vocación se mantiene al contribuir, por medio del proyectar, a conservar la memoria individual y colectiva del lugar o en recuperar la memoria perdida, en hacer presente lo ausente “a pesar de su no ser más”, tal como afirmaría Ricoeur.

55 MUMFORD, Lewis. *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Logroño: Pepitas de calabaza ed., 2012, p. 365.

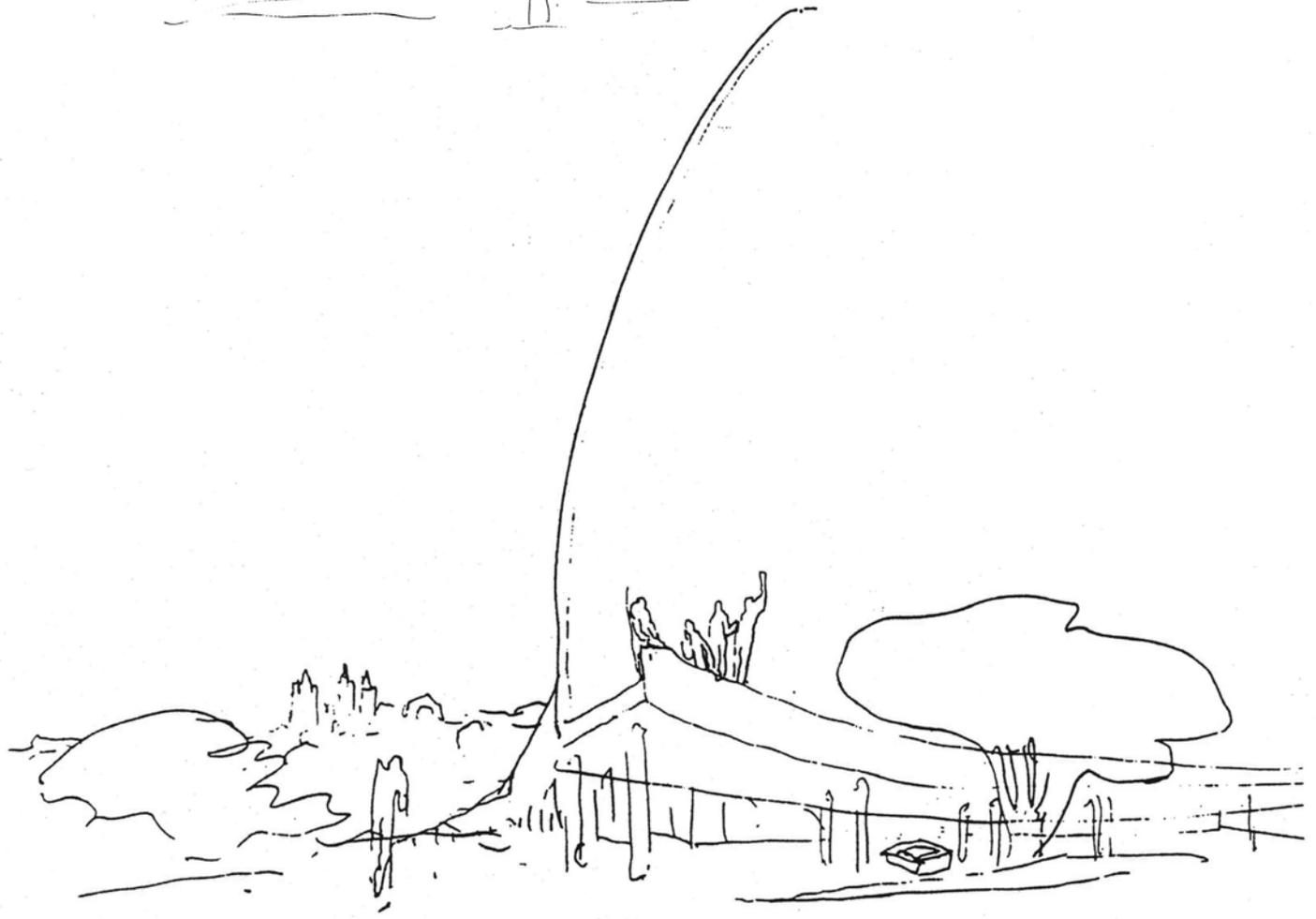
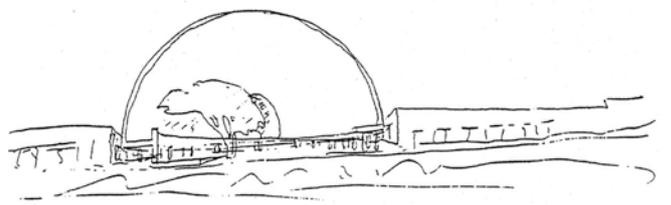
56 SIZA, Álvaro. “op. cit.” (nota 25), p. 115.

57 *Ibid.*, p. 115.



Figuras 84 a 87 (izquierda): El acueducto de Évora y la “conduta” del Barrio de la Malagueira.

Figuras 88 a 91 (derecha): Caminos peatonales alternativos que comunican el barrio con su entorno inmediato.



3.2.3 · El carácter creativamente activo del tiempo en el espacio refigurado: Las viviendas.

La Asociación de Vecinos de S. Sebastião, constituida por 100 familias provenientes del campo, fue la organización social que participó de forma activa desde el inicio en la gestión y construcción de sus viviendas. Estas familias clamaban por la mejora de su habitar y querían alcanzar lo que parecía e incluso sigue pareciendo inalcanzable: tener una vivienda y un entorno apto para ser utilizado, con lugares de vida para los vivos como reclamaba Mumford en la década de los años cuarenta del siglo XX. Es importante destacar que en el momento que Siza recibe la invitación para realizar el plan, tiene el temor de que no llegue a buen término debido a que este proyecto, al igual que muchos otros que se desarrollaban en ese momento en Portugal, se encontraba enmarcado en un Programa que recibía el nombre de “Vivienda Social”. Siza relata que toda vivienda es siempre social, que cuando se denomina así es que detrás de estas palabras existe un pensamiento cargado de pobreza intelectual que intentará imponer unas reglas predefinidas que no permitirán a sus futuros habitantes disfrutar de espacios bien orientados, iluminados, ventilados, proporcionados, etc., que de alguna manera contribuyan a su desarrollo individual y colectivo: “[...] se fue extendiendo la idea de que estas construcciones, en tanto que debían ser baratas, tendrían que ser pésimas, al tiempo que se asociaba de modo constante la construcción popular con algo sin calidad, inconsistente. [...] aquellas casas no eran aprobadas, refiriéndose Siza a la Malagueira, por no ser considerada verdadera construcción popular, como si existiese realmente un ‘estilo menor’ destinado a este tipo de proyecto”.⁵⁸

Siza encuentra respuesta a las necesidades de los vecinos de la Malagueira a partir de la comprensión de sus formas de habitar la vivienda y ocupar el territorio, de su relación con el exterior a través del patio, de la necesidad de transformar la vivienda y hacerla crecer como lo hacen sus familias, del contacto y vinculación con la calle de manera inmediata descartando la construcción de viviendas en altura. Toda esta

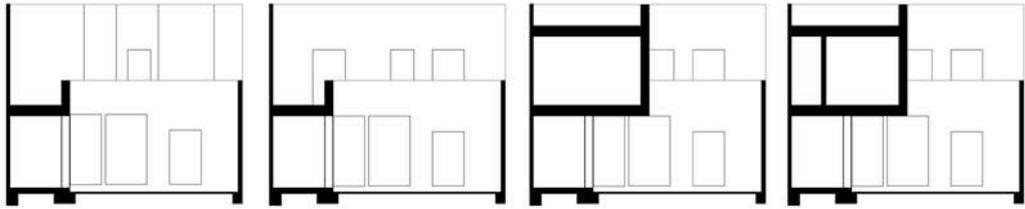


Figuras 92 a 94 (izquierda): Representación de la semicúpula proyectada por Siza que no llegó a construirse, concebida como el corazón urbano del proyecto en el que se producirían diversas actividades vinculadas a la vida pública del barrio.

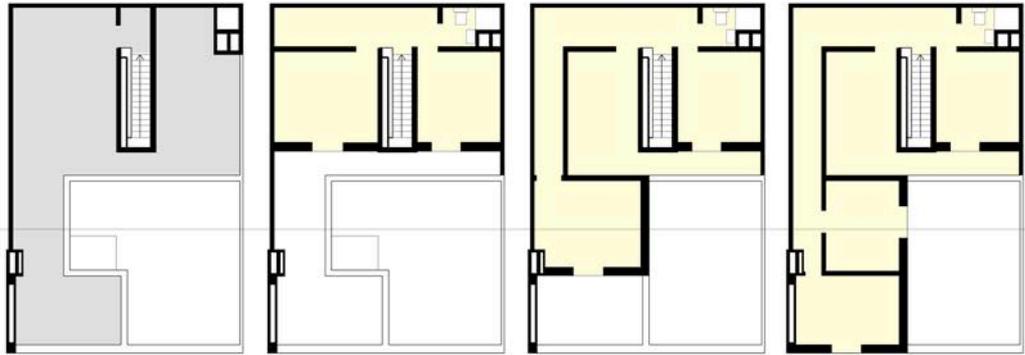
Figuras 95 a 97 (derecha): La calle como extensión de la vivienda y lugar de reconocimiento social.

58 SIZA, Álvaro. “op. cit.” (nota 25), págs. 101-103.

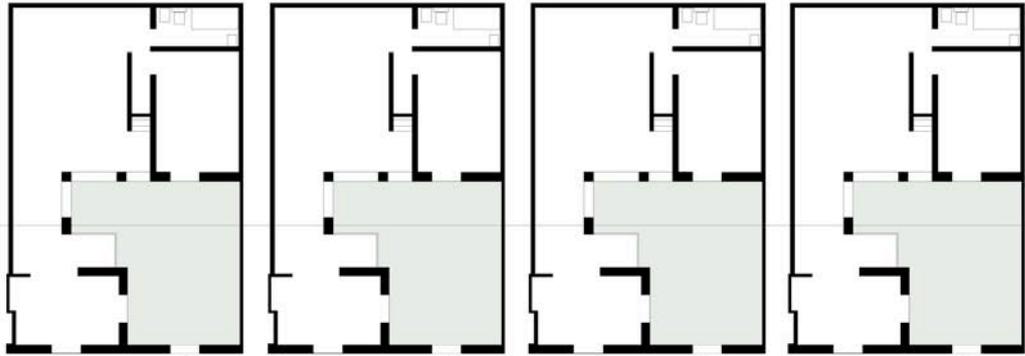
Viviendas Tipo A



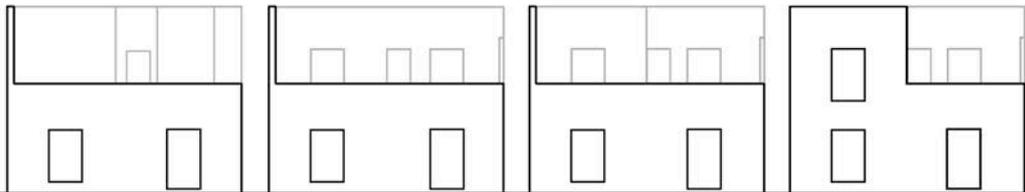
Secciones



Planta alta



Planta baja



Alzados

T2

T3

T4

T5

- Patio
- Espacio destinado para la ampliación de la vivienda
- Ampliación de la vivienda en función de las necesidades de sus habitantes



experiencia acumulada le permite a Siza diseñar inicialmente una tipología de vivienda capaz de transformarse a partir de los requerimientos de las familias que allí habitarán: “Las parcelas no son grandes (8 por 12 metros), pero poseen capacidad para evolucionar, para modificar sus dimensiones. Esa especie de flexibilidad, junto a la estructura organizativa representada por los cimientos, constituyen las ideas centrales de esas viviendas, y también, en cierto modo, las ideas más importantes en mi modo de entender la arquitectura”.⁵⁹

A pesar de plantearse una única tipología de vivienda para ser construida en toda la Malagueira, la variaciones que en esta se podían producir mostraban la complejidad de su configuración interna. El patio, elemento central y protagonista que le da sentido a la experiencia, permite que su perímetro sea ocupado en función de las necesidades de sus ocupantes, partiendo de una vivienda de una habitación en la planta baja, con la posibilidad de crecer al construir más habitaciones en la primera planta, hasta un total de 4 habitaciones, todas ellas vinculadas al patio. Esta única tipología capaz de transformarse gracias al crecimiento de las familias con el pasar del tiempo, y a los cambios de nivel por la variación topográfica del terreno, permite que la fachada esté conformada por el juego de volúmenes que se aproximan a la calle y rodean el patio con sus aberturas. Estos cambios que se perciben al caminar por las calles de la Malagueira potencian la experiencia y demuestran que la riqueza del habitar alcanza su plenitud en la relación entre la tradición y la modernidad, entre lo virtual y lo real, y es en estos espacios que configura la vivienda donde se alcanzan las relaciones y donde los recuerdos, el consuelo y la intimidad encuentran un refugio en el tiempo.

Durante el desarrollo del plan y la definición de la tipología de vivienda a construir, Siza relata que los enfrentamientos entre técnicos y políticos eran una constante en las numerosas reuniones a las que asistía. Sin embargo, y a pesar de la tensión y dificultades que conllevaba para la ejecución del plan, la experiencia acumulada por Siza en la construcción de viviendas burguesas unifamiliares le permitió mantener vivo el diálogo y el

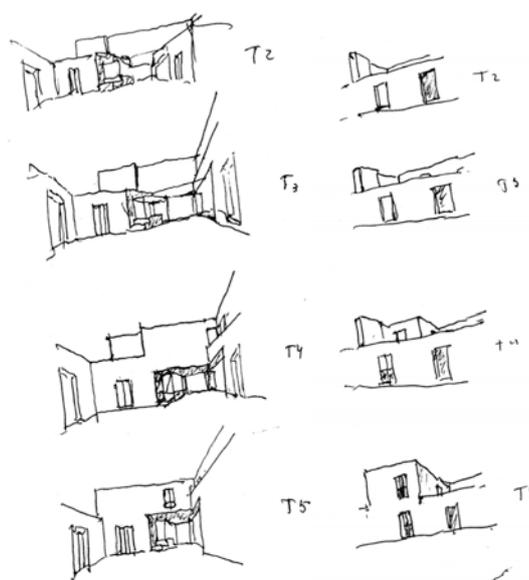
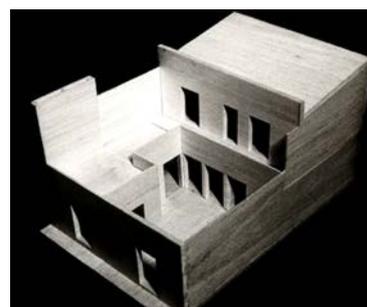
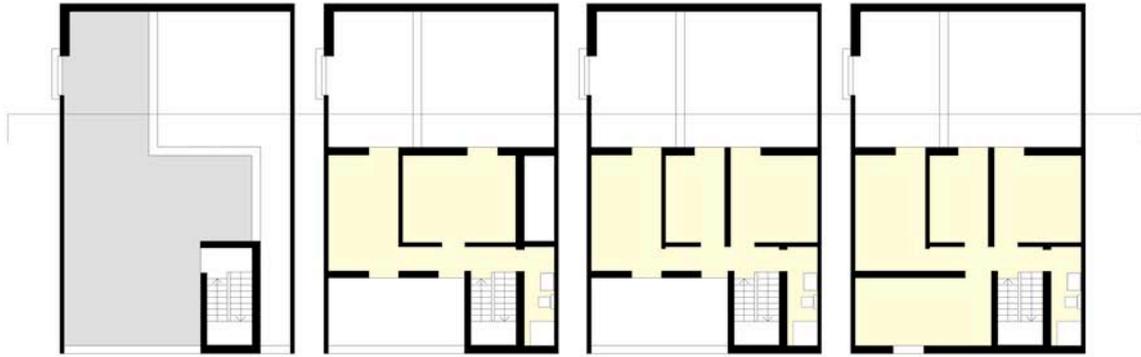


Figura 98 (izquierda): En esta tipología de vivienda (Tipología A) la planta baja dispone de un patio de 20 m² aprox. orientado hacia la calle que permite la iluminación natural de todas las estancias y sirve de acceso a la vivienda. La flexibilidad de su planta alta permite la construcción de hasta 4 habitaciones adicionales (T2, T3, T4 y T5), que sumadas a la habitación de la planta baja, configura una vivienda de 5 habitaciones (120 m² aproximadamente). El área mínima de la vivienda es de 60 m².

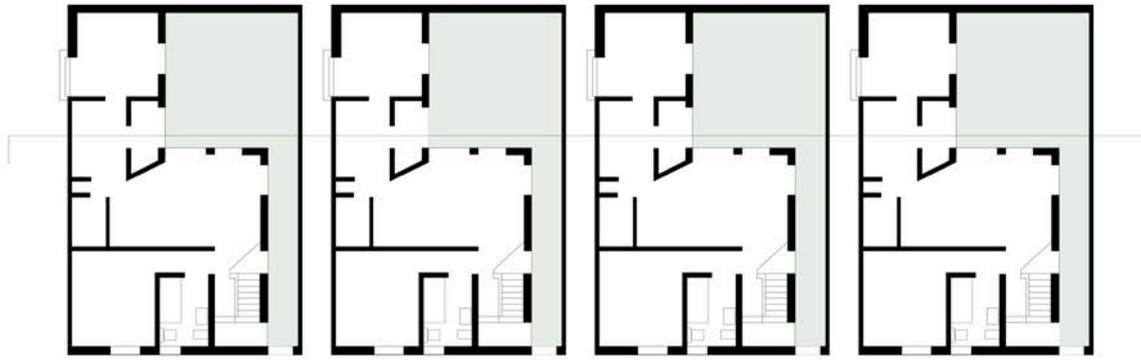
Figuras 99 y 100 (derecha): Representación de la tipología A. En el dibujo, Siza estudia las variaciones volumétricas de la vivienda al interior y exterior.

59 MOLTENI, ENRICO. “op. cit.” (nota 29), p. 112.

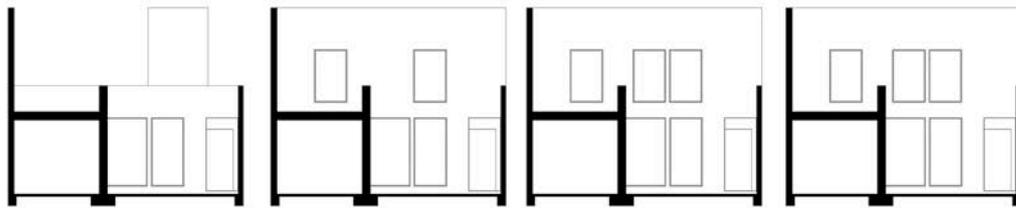
Viviendas Tipo B



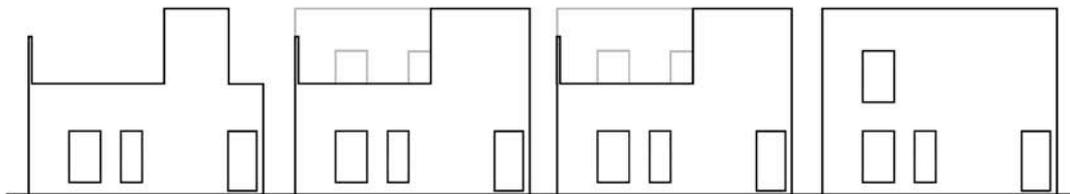
Planta alta



Planta baja



Secciones



Alzados

T2

T3

T4

T5

- Patio
- Espacio destinado para la ampliación de la vivienda
- Ampliación de la vivienda en función de las necesidades de sus habitantes

0 1 2 3 4 5 (m.)

debate en las distintas etapas de ejecución del plan. Para evitar la suspensión de pagos y su paralización, y como resultado de largos procesos de negociación con técnicos y políticos, Siza optó por la creación de una segunda tipología de vivienda que modificaba la ubicación del patio interior, trasladándolo a la parte posterior de la vivienda y dejando que los muros y ventanas de las habitaciones de la planta baja y la planta alta constituyesen los límites con la calle. Esta tipología de vivienda se construyó muy poco, no sólo porque su funcionamiento encarecía los costos de construcción sino porque los vecinos supieron percibir las ventajas prácticas del habitar en la tipología inicialmente creada, además de haber sido participes de las decisiones tomadas durante su proceso configurativo.

El patio, además de ser el elemento central y estructurador de relaciones en el interior de la vivienda, marcó la diferencia con las denominadas “viviendas sociales” que se venían impulsando desde la administración pública del gobierno central en aquel momento. El patio representa el espacio intermedio que simboliza la comunicación entre cielo y tierra, establece la transición entre el interior y el exterior de la vivienda (Figura 101). El patio cerrado al exterior y abierto al cielo anuncia la presencia de la calle pero no la enseña, los acontecimientos que se producen en la calle pueden ser escuchados pero no vistos. Aumenta la intriga y se mantiene la privacidad al interior de la vivienda, su papel mediador entre lo que sucede fuera de casa cobra sentido. También anticipa la sensación térmica antes de salir a la calle: frío, calor, etc. La integración del patio al funcionamiento de la vivienda le permite, por su fuerza simbólica, relacionar dialógicamente las acciones que se producen en la vivienda popular alentejana con las producidas en la vivienda de la Malagueira, de esta forma el patio contribuye a mantener el sentido de arraigo de sus habitantes y de continuidad con las tradiciones vinculadas al habitar portugués.

Esta contribución a mejorar las condiciones de los habitantes, con el apoyo de las asociaciones vecinales, simboliza la buena salud de su arquitectura, en la que tal “como la ciudad de Évora muestra de forma ejemplar, la complejidad y variedad no dependen de los tipos de vivienda sino de su articulación con espacios libres y otros programas”, y donde “la blanca

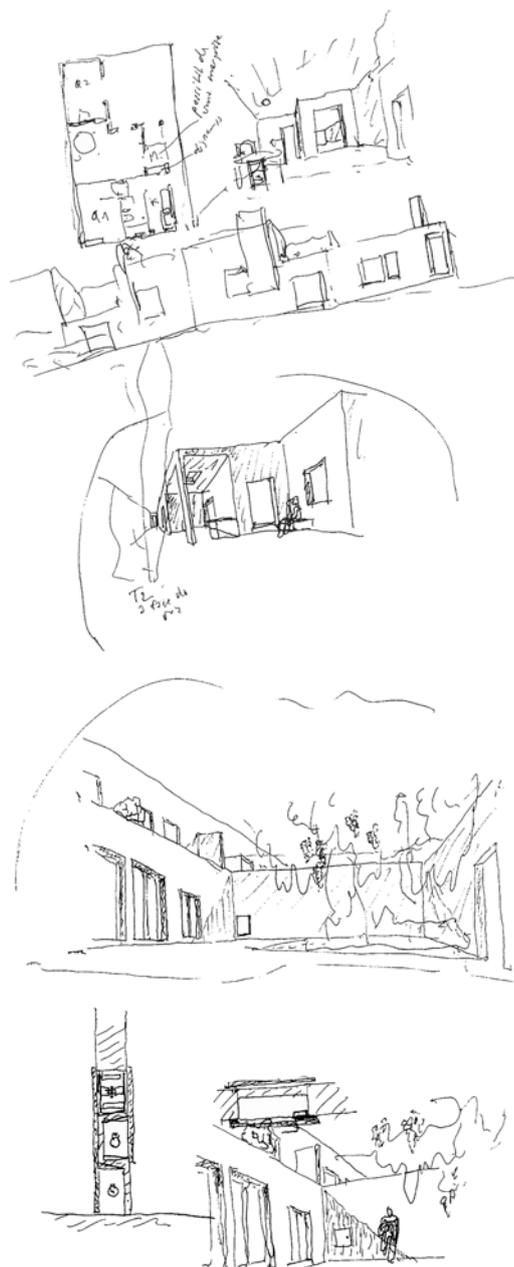


Figura 101 (izquierda): Tipología B y las distintas posibilidades de transformación de su planta alta. En esta tipología el patio se encuentra ubicado al fondo de la vivienda, y el acceso a ésta se produce por un corredor que finaliza en el patio interior.

Figuras 102 y 103 (derecha): Dibujos de Siza de la organización de la vivienda y su relación con el patio interior.



sábana de tejido continuo, simple y puro, extendida sobre la superficie ondulada del terreno, empieza a revelar accidentes escondidos. Se llena de arrugas. Se agita. Se rompe. Vuelve a ser transparente. En toda la extensión del terreno, y más allá de él, el proyecto resbala, se acerca, se multiplica, se reproduce, se deforma. O que el propio proyecto se depura poco a poco hasta alcanzar la sequedad de un esbozo a la espera de refinamientos no deseados, y encuentra precedentes de formas, sin por ello armar ningún tipo de revival. Anuncié el fin de mi proyectar la Malagueira”.⁶⁰ El Barrio de la Malagueira anuncia su presencia, el tiempo vivido y el tiempo universal se encuentran y entrecruzan en un mismo lugar gracias al acto prefigurativo, configurativo y refigurativo de su responsable, Álvaro Siza.

60 MOLTENI, Enrico. “op. cit.” (nota 29), págs. 99-104.



Figuras 104 y 105 (izquierda): Interior de la vivienda Tipo A.

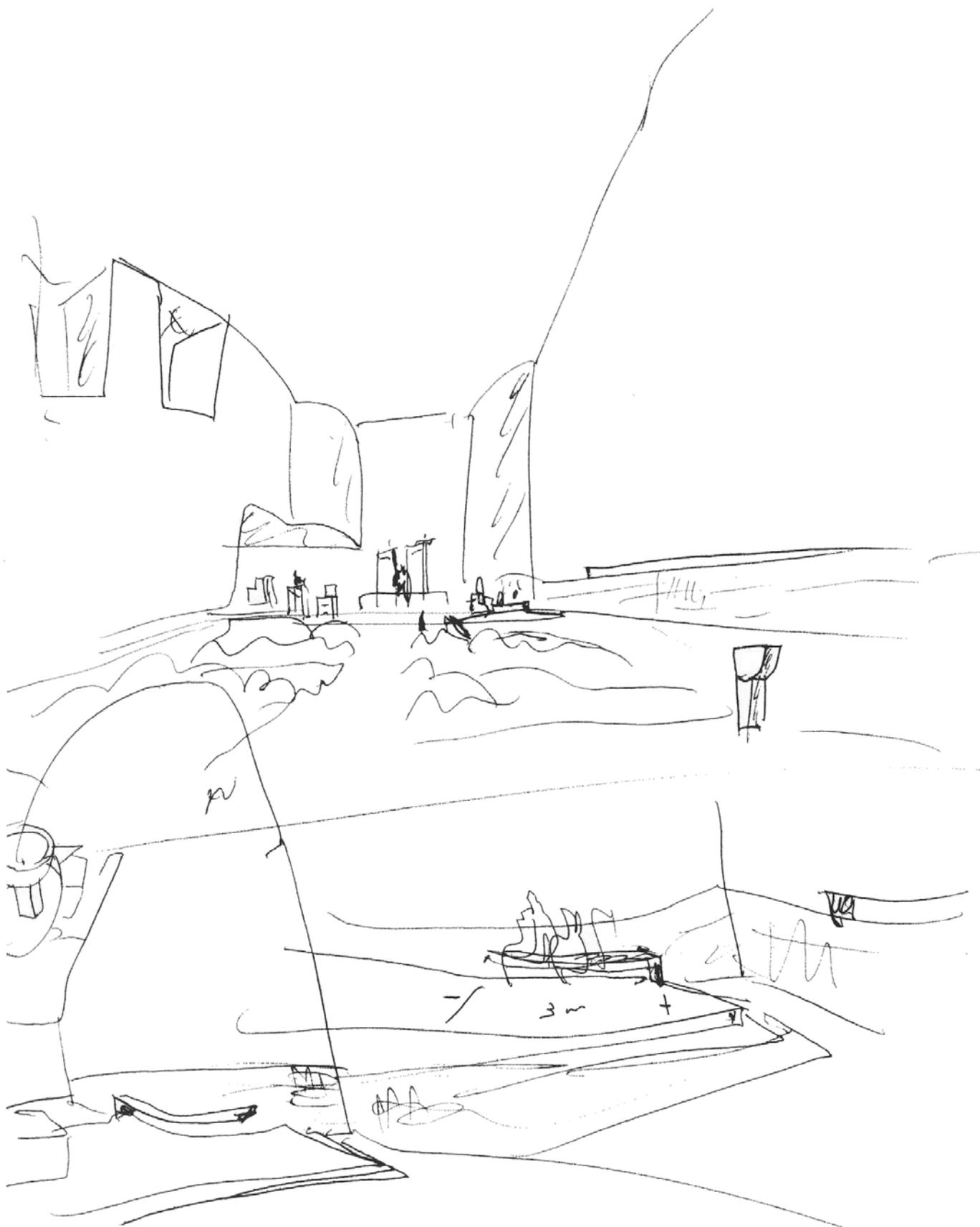
Figura 106 (superior derecha): Vecina junto a Siza y Frampton en la planta alta de la vivienda Tipo A.

Figura 107 (centro derecha): Vivienda Tipo A con modificación de la altura en los muros que delimitan y cierran el patio con la calle. Esta modificación efectuada por numerosos propietarios transformó notablemente el carácter íntimo, de umbral, que Siza había otorgado a este espacio.

Figura 108 (inferior derecha): Vivienda Tipo A que mantiene la propuesta original de Siza en relación a la altura del muro que cierra el patio interior de la vivienda.

Figura 109 (derecha - al interior de la página): Puerta de cristal y carpintería de madera, que junto con el espesor de los muros y la loseta de piedra configuran el acceso a la vivienda y la transición entre la experiencia exterior e interior en la vida del Barrio de la Malagueira.

3.3 · La materialización del tiempo del calendario: Iglesia de Santa María de Marco de Canaveses



3.3 · La materialización del tiempo del calendario: Iglesia de Santa María de Marco de Canaveses.

“La historia revela por primera vez su capacidad creadora de refiguración del tiempo gracias a la invención y uso de ciertos instrumentos de pensamiento como el calendario, la idea de sucesión de las generaciones y, relacionada con ella, la del triple reino de los contemporáneos, de los predecesores y de los sucesores; finalmente y sobre todo mediante el recurso a archivos, documentos y huellas. Estos instrumentos de pensamiento tienen de importante que desempeñan el papel de conectadores entre el tiempo vivido y el tiempo universal. Por esta razón, atestiguan la función poética de la historia y trabajan en la solución de las aporías del tiempo”.⁶¹

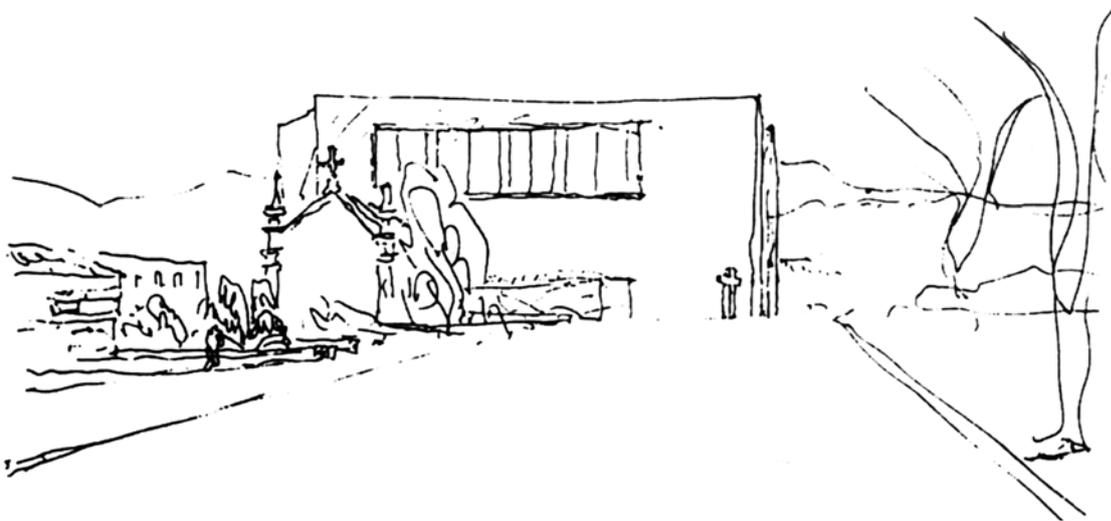
El tiempo vivido y el tiempo universal se encuentran conectados en el tiempo del calendario, y es en este último donde la iglesia de Santa María de Marco de Canaveses marca su presencia. A partir de su materialización, los habitantes fieles al culto religioso de Canaveses perciben que el tiempo del calendario se desarrolla de una manera distinta. El nuevo edificio configura relaciones entre el cielo y la tierra que antes no se producían en el lugar de su implantación. Desde su construcción, las personas habitantes del lugar encuentran que el tiempo del calendario, vinculado a los mitos y ritos, ha cambiado de ubicación y

61 Ricoeur define el tiempo del calendario como el tercer tiempo, el “gran tiempo” cuya función es la de “regular el tiempo de las sociedades respecto al tiempo cósmico [...] El calendario no tiene tanto una función de medir el tiempo como el de acompañarlo, el de garantizar la sucesión de los días fastos y nefastos, de los tiempos favorables y desfavorables”. Ver RICOEUR, Paul. “op. cit.” (nota 27), págs. 783-785.

Figura 110 (izquierda): Siza representa la nave de la iglesia con todos los elementos que la constituyen.

de espacio, los itinerarios son diferentes, ya las misas no se celebran en la pequeña iglesia de Marco de Canaveses, lo que conlleva a que se configuren nuevas experiencias en el uso y percepción del espacio. Siza ha generado un lugar de encuentro entre distintos tiempos: hacia el pasado por medio de los recuerdos y afectos depositados en la memoria; hacia el futuro por medio de la espera, la promesa y la esperanza; y hacia el presente vivo a través del reconocimiento mutuo y de la incorporación en el espacio interior del templo de una pequeña parte del paisaje natural y construido de la región del Duero. En la iglesia Santa María de Marco de Canaveses el acto litúrgico y el espacio se entrelazan y le dan sentido a la existencia.

En esta materialización espacio-tiempo representada por la iglesia de Canaveses, hace presencia el cronotopo educativo. En páginas anteriores⁶² se ha planteado que una de las características de la novela de la educación de Goethe es la introducción del tiempo en todos los acontecimientos que suceden durante su desarrollo, así los personajes y su entorno viven el paso del tiempo, envejecen, se transforman. De esta manera, Goethe demuestra y da a conocer la importancia de saber leer el tiempo en la totalidad espacial del mundo.



62 Ver en el Capítulo 2, Apartado 2.1: “El cronotopo educativo en la novela de Johann Wolfgang von Goethe y la arquitectura de Álvaro Siza”.

En la iglesia de Canaveses el cronotopo educativo se ve reflejado en la relación entre las acciones vinculadas a la liturgia religiosa y los distintos elementos que le sirven de apoyo. Las decisiones adoptadas por parte de Siza y los teólogos que lo acompañaron en la prefiguración y configuración del proyecto de la iglesia, son producto del trabajo de comprensión y relectura del acto litúrgico y del nuevo sentido que se le quería dar al templo religioso. La asamblea de fieles y celebrantes de la liturgia debía contar con un espacio lleno de tiempo, con un espacio modelado por la luz, que diera cobijo y lectura de manera distinta a los elementos que configuran el rito religioso. En el desarrollo de este apartado se estudiará la puesta en tensión y relación de estos elementos dentro del espacio creado que constituyen la totalidad de la iglesia, pero antes veamos algunas reflexiones sobre la presencia de los templos religiosos en la cultura e historia de las ciudades.

La obra de Mumford permite una aproximación que podría ser considerada válida para la comprensión de la relación entre la fe cristiana y la configuración de la ciudad. Es evidente que este trabajo no profundizará en estas cuestiones que requerirían de muchas tesis doctorales para su clara explicación. Sólo se pretende dar un contexto general que permita ubicar y ampliar el sentido y contenido que encierra la relación socio-física presente en la ciudad y su arquitectura, especialmente en la arquitectura creada para generar espacios de fe, culto y retiro espiritual.

En el siglo V cuando el Imperio Romano se desmoronaba y su población padecía su destrucción, surgía de forma paralela una vida nueva basada en una nueva visión religiosa que “confirió un valor positivo a todas las privaciones y derrotas que habían experimentado los pueblos romanizados: convirtió la enfermedad física en salud espiritual, la presión del hambre en el acto voluntario del ayuno, la pérdida de bienes materiales en mayores perspectivas de redención”. De esta forma, continúa diciendo Mumford, “el cristiano dio los primeros pasos hacia la construcción de una nueva estructura a partir de los escombros. La Roma cristiana fundó una nueva capital, la Ciudad Celestial; y un nuevo vínculo cívico, la comunión de los santos. He ahí el

Figura 111 (izquierda): Aproximación a la iglesia desde el noroeste con la pequeña ermita.



prototipo invisible de la nueva ciudad”,⁶³ y su arquitectura.

El papel de la Iglesia, tal como señala Mumford, era el de ser una institución multilateral dentro de la comunidad o la ciudad, capaz de ejercer numerosas funciones que con el pasar de los años serían dadas a instituciones seculares especializadas. Por su papel protagónico en comunidades y pueblos, la iglesia debía estar albergada en un edificio visible para todas las personas, no podía pasar desapercibido: “sus agujas eran lo primero que veía el viajero en el horizonte y su cruz era el último símbolo que se exponía a los ojos de los agonizantes”.⁶⁴ En ellas se podía leer su historia gracias a su noble silueta, “como si fuera un libro abierto” en la que no se visualiza ninguna marca estandarizada en sus detalles: “Toda huella tallada nos habla de una labor hecha con amor. Cada forma testimonia que su creador ha intentado dar lo mejor de sí mismo”.⁶⁵ Así describe Alvar Aalto en 1921 una iglesia situada en la ciudad finlandesa de Keuruu. Aalto narra que antiguamente la construcción de una iglesia para una comunidad rural era considerada un gran acontecimiento, todas las personas que habitaban dicha comunidad participaban activamente en su construcción, aportando mano de obra y recursos económicos que garantizaran su ejecución. En aquel momento existía un conocimiento “artesanal o constructor” que facilitaba y aseguraba la presencia de estos edificios.⁶⁶

En la década de los años 20 del siglo XX los arquitectos cultos y devotos, expresaba Aalto, estarían en capacidad de producir edificios religiosos libres de arte, entendido éste como decoración o “Arte para las Iglesias”. Al proyectar una iglesia, la pureza de sus líneas deberán encontrarse con la pureza religiosa que buscarán y encontrarán sus fieles al entrar y permanecer en el templo. Por tanto, todo edificio destinado para este fin ha de pensarse y proyectarse como una obra artística “esmerada y altamente desarrollada”.⁶⁷

63 MUMFORD, Lewis. “op. cit.” (nota 55), p. 411.

64 *Ibíd.*, p. 448.

65 AALTO, Alvar. “Nuestras viejas y nuevas iglesias”. En *De palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis Editorial, 2000, p. 52.

66 *Ibíd.*, p. 54.

67 AALTO, Alvar. “Arte en nuestras iglesias”. “op. cit” (nota 65), p. 56.

Figura 112: Dibujo de Aalto para la rehabilitación de la iglesia de Muurame (1926-1929).

La iglesia de Marco de Canaveses introduce una nueva manera de comprender el espacio en el que se practica el culto católico. Su arquitectura se distancia de la configuración de la iglesia local como “museo de la fe cristiana” tal como indicaba Mumford, donde la “presencia de un santo ermitaño, encerrado en su celda cerca de sus puertas, o incluso los huesos o reliquias de un santo de esta índole, resultarían una atracción para las gentes piadosas: tanto más si tenía reputación de poseer poderes milagrosos”.⁶⁸ La iglesia de Canaveses se aleja de convertirse en un templo que exhibiese el “Arte para las Iglesias”, tal como los catalogaba Aalto, y se aproxima a ser una iglesia en la que se “revela “una nueva tierra y un nuevo cielo”, situados en ese espacio intermedio, en ese limes fronterizo entre Dios y Mundo”.⁶⁹

3.3.1 · Entre continuidad y renovación: Proyectar una iglesia.

La iglesia de Santa María en Marco de Canaveses (1990-1996) es el resultado de un largo proceso de debate sobre la organización espacial que deberían tener hoy las iglesias a partir del Concilio Vaticano II, el cual buscaba alcanzar un espacio democrático que se manifestara a favor de la unidad entre la asamblea de fieles y los celebrantes, lo que condujo a que la forma de la iglesia fuese adoptando la forma de un auditorio. Este Concilio ha hecho que el sentido de organización del espacio que se había venido produciendo desde los “maravillosos edificios históricos”⁷⁰ ya no fuese de utilidad. Por ejemplo, el sacerdote ya no celebra la misa mirando hacia los retablos de madera, imágenes, esculturas, etc. que se colocaban en la pared del fondo de las iglesias, ahora lo hace mirando hacia la asamblea de fieles. Este giro del altar y del celebrante hacia la asamblea hizo que el espacio de las iglesias antiguas perdieran “su lógica,



68 MUMFORD, Lewis. “op. cit.” (nota 55), p. 451.

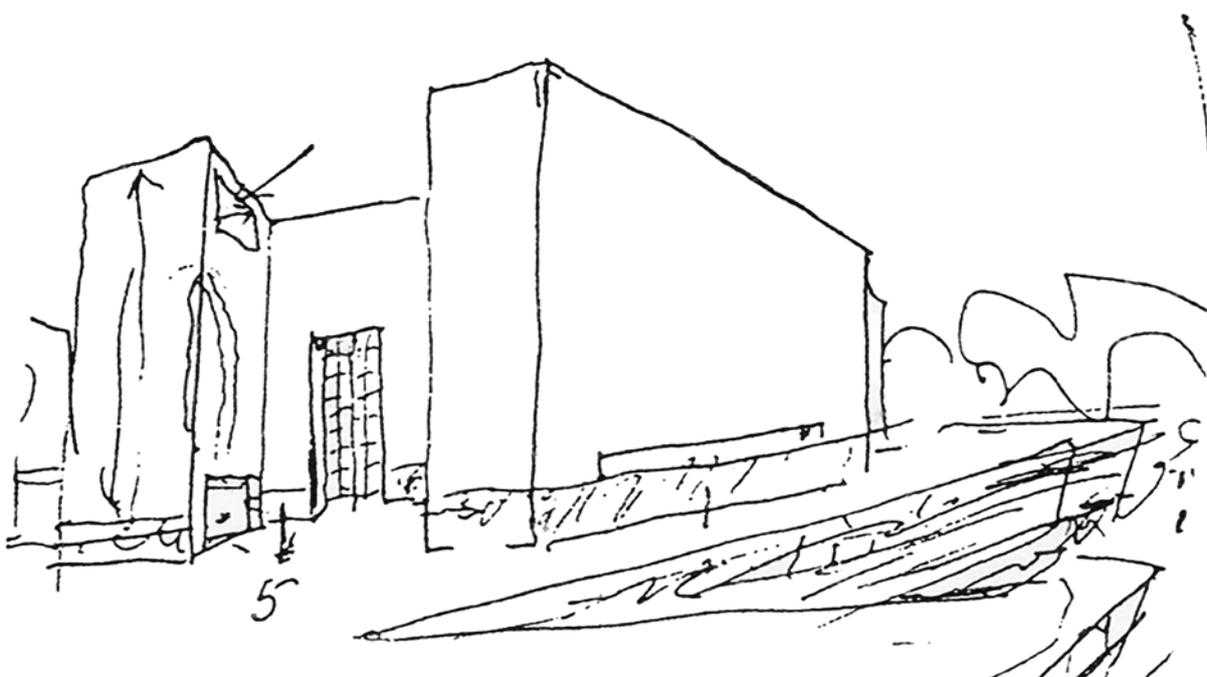
69 TRIAS, Eugenio. *El canto de las sirenas. Argumentos musicales*. Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2006, p. 329.

70 Ver la entrevista realizada a Siza por Esteban Fernández Cobián y Georgio della Longa sobre la iglesia Santa María en Marco de Canaveses, en el marco del I Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea, Oporto, 30 de abril de 2006, págs 206-217.

Figura 113: Un ángel representado por Siza que señala hacia la puerta de la sacristía en el interior de la iglesia.

su coherencia, su razón de ser".⁷¹

Como resultado de una relectura de los templos antiguos y comprendiendo a su vez el sentido del Concilio vigente, Siza junto a teólogos de la diócesis de Oporto, incluido el párroco Nuno Higino quien fue el responsable de encargarle el proyecto en 1989, deciden para la iglesia de Marco de Canaveses retomar, como punto de partida, la planta longitudinal, buscando rescatar el sentido espacial de aquellos antiguos edificios religiosos. Era necesario, relata Siza, diseñar una iglesia que en ocasiones pudiese ser considerada conservadora, al no apartarse, por ejemplo, de: La simetría y su eje central reforzado por el pasillo por donde el celebrante y diáconos caminan para dirigirse al altar; las dos torres que enmarcan la gran puerta de acceso, revestida en madera por su cara interior, y de 10 metros de altura que aumenta la sensación de verticalidad del edificio; la colocación del baptisterio que ocupa el espacio inferior de la torre izquierda; o el acceso habitual por el lateral de la torre derecha donde se encuentra el campanario, tal como sucedía en las iglesias antiguas. Con la adopción de estas decisiones, Siza logra abrir el debate sobre lo que determina el Concilio actual y su relación con el diseño del espacio destinado a la liturgia.



⁷¹ *Ibíd.*, p. 217.

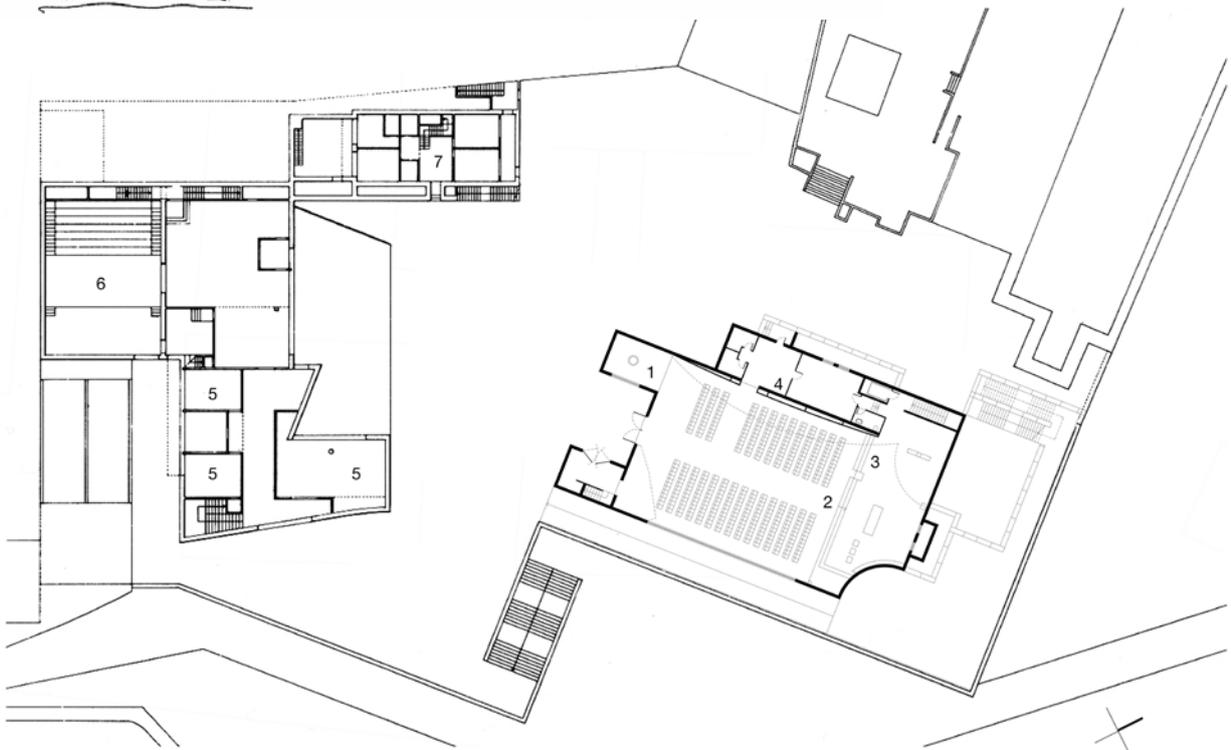
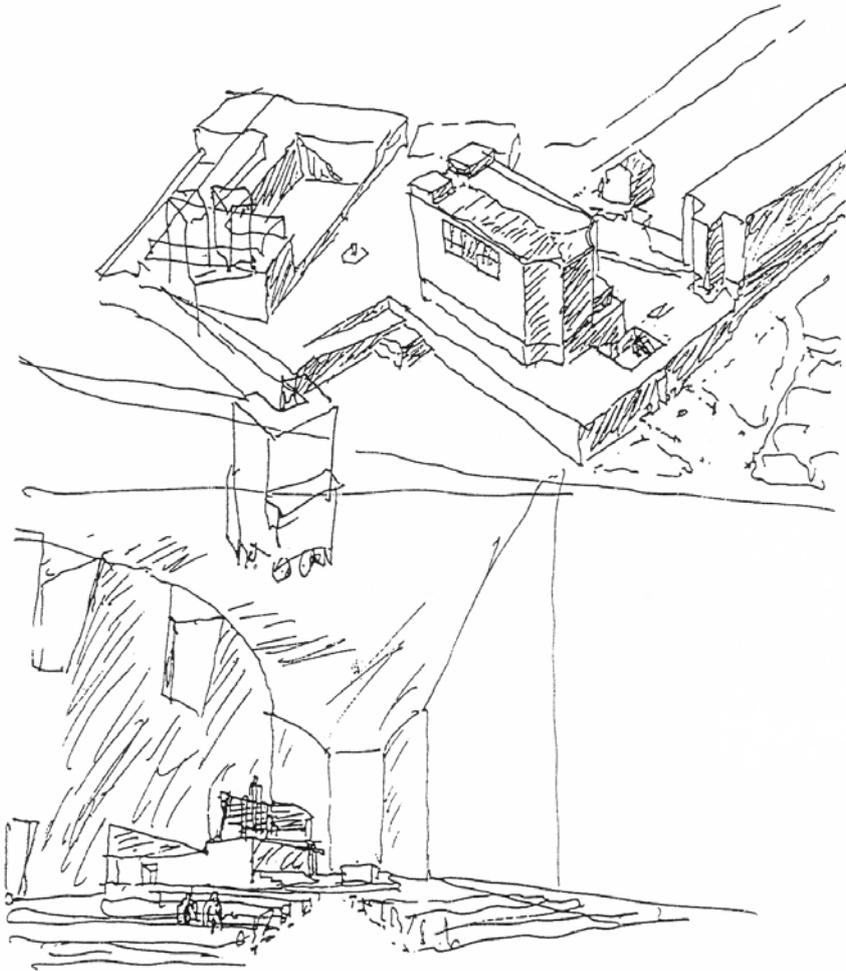
Ante esta aproximación a la prefiguración de la iglesia de Marco de Canaveses, es necesario hacer una breve introducción al contexto urbano inmediato y a las estrategias empleadas por Siza para poder integrar los edificios (iglesia y casa parroquial) al conjunto. El lugar previsto para su implantación limita con la Avenida Gago Coutinho y con la Calle Bairro Murteirados, ambas calles con una diferencia de nivel entre ellas de 4 metros aproximadamente. La propuesta de Siza absorbería esta diferencia de altura por medio de la construcción de una plataforma sobre la que se posarían los dos edificios. Por razones presupuestarias Siza optó por la separación de la iglesia y la casa parroquial para garantizar la construcción de ambas edificaciones en etapas distintas. Cabe destacar que estos edificios se proyectaron al mismo tiempo, pero fue la iglesia la primera edificación en construirse y años después la casa parroquial.

Predominaba la mala arquitectura, describe Siza, a excepción de una residencia de ancianos muy cercana al proyecto que le sirvió de referencia inicial para definir la colocación de la iglesia, situándola perpendicular a esta y a una pequeña ermita. La residencia era el único edificio construido en aquel contexto inmediato que ofrecía una clara geometría y orientación favorable para configurar una cierta tensión entre continuidad y renovación del conjunto.⁷²

La plataforma planteada por Siza para albergar ambos edificios permitió, por un lado, dar acceso a ambas edificaciones por medio de un “atrio abierto al hermoso valle de Marco de Canaveses”; y por otro, resolver la capilla funeraria y el claustro a un nivel por debajo de la planta de la iglesia. El acceso al claustro y a la capilla funeraria se realiza por la cara Nordeste del edificio de la iglesia, al mismo nivel de la Avenida Gago Coutinho. Desde el claustro la fuerte presencia de unas escaleras indican la posibilidad de subir al nivel de acceso principal de la iglesia. También existe un acceso desde el interior de la iglesia a la capilla funeraria a través de una escalera ubicada junto a la sacristía. El edificio destinado a la casa parroquial alberga en su interior la residencia del párroco, pequeñas aulas destinadas a

72 SIZA, Álvaro. “op. cit.” (nota 25), p. 49.

Figura 114 (izquierda): Siza representa la aproximación al edificio para hacer visible la ventana horizontal, el atrio de acceso y la abertura en la torre izquierda que bañará de luz el espacio destinado a la pila bautismal.



1. Baptisterio · 2. Nave · 3. Presbiterio · 4. Sacristía · 5. Aulas · 6. Auditorio · 7. Residencia del parroco

0 5 10 (m)

la escuela dominical y un auditorio. Ambos sobre la plataforma configuran y dan sentido de escala y continuidad a todo el conjunto realizado (Figura 115).

Esta primera aproximación que describe el inicio del proyecto se suma a las labores prefigurativas vividas por el autor antes y durante el proceso de diseño de la iglesia de Marco de Canaveses, que no sólo se hacen evidentes en las decisiones tomadas a partir de las discusiones sostenidas entre Siza y los teólogos que participaron en el proyecto, sino que están también presentes en la acumulación de experiencias vividas por el autor en el pasado. Una de las tantas experiencias acumuladas por Siza, y de especial interés para este trabajo por su concordancia con la etapa prefigurativa del proyecto, se evidencia en varios fragmentos de textos escritos por él, citados algunos a continuación.

El primer relato está contenido en un texto escrito por Siza el 9 de agosto de 1990, fecha en la que ya había iniciado el proyecto de la iglesia. En este escrito Siza relata su primer encuentro con el aprendizaje del dibujo a cargo de su maestro Isolino Vaz. Era el año 1949 y sus ganas de aprender a dominar las diferentes técnicas que se empleaban en la representación gráfica para poder luego ser admitido en Bellas Artes le animaron a tomar estas lecciones. Narra que en sus clases de dibujo se pasaban él y sus compañeros la mañana entre Dioses y Emperadores. Esta experiencia se producía en una habitación con un ventana que se abría sobre el Duero, lugar donde “el sol, el verde de los campos y algún que otro solar medio en ruinas entraban mientras Isolino Vaz nos enseñaba cosas inesperadas: cómo fijar el papel en la plancha, cómo borrar los trazos equivocados con miga de pan, cómo abrir un blanco cristalino, cómo entornar los ojos o aprehender, brazo extendido, las proporciones exactas”.⁷³ Y poco a poco y “casi sin darnos cuenta, el carbón no se partía, el papel no se manchaba, la miga de pan mantenía la plasticidad, el aliento crecía. Y la confianza”. Todo esto se producía mientras “al contraluz de la ventana, un fino polvo dorado se posaba, mansamente, sobre Atletas, Emperadores,



Figura 115 (superior izquierda): En esta representación la ventana horizontal no aparece dibujada ni al exterior ni al interior del templo, pero sí se aprecian grandes aberturas colocadas en la parte alta de la fachada noreste. También se aprecia la disposición del órgano del lado izquierdo del altar.

Figura 116 (inferior izquierda): Planta conjunto donde se aprecia la alineación del volumen de la iglesia con la residencia de ancianos. La presencia de la casa parroquial da por configurado el espacio intermedio constituido por la plataforma donde se produce el acceso a la iglesia y a la misma casa parroquial.

Figuras 117 y 118 (derecha): Ambas edificaciones constituyen un nuevo lugar para Marco de Canaveses.

73 SIZA, Álvaro. “Mañanas entre los Dioses”. “op. cit.” (nota 2), p. 82.

Dioses y Cortesanos”.⁷⁴ Este relato de vida de Siza se encuentra materializado en el polvo dorado que también se posa sobre la imagen de Santa María, la cruz, los asientos, los mosaicos y la pila bautismal, elementos que se encuentran protegidos dentro de las proporciones exactas que configuran el espacio de la iglesia, y donde los cambios temporales acentúan los tonos dorados gracias al reflejo de la luz sobre materiales, elementos y superficies.



74 *Ibíd.*, p. 83.

En otro relato se manifiesta con claridad la relación entre personajes y autor, para Siza todo proyecto de arquitectura alcanza a tener vida propia, esta reflexión la escribe en 1982 diciendo que el proyecto: “Entonces se transforma en un animal voluble, con patas inquietas y ojos inseguros. Si no se comprenden sus transfiguraciones, o se satisfacen sus deseos más allá de lo esencial, se convierte en un monstruo. Si no se fija todo cuanto en él parece evidente y bello, se convierte en ridículo. Si es demasiado contenido, deja de respirar y muere. El proyecto es para el arquitecto lo que el personaje de una novela para el autor: lo supera constantemente. No debe perderlo. El dibujo lo persigue. Pero el proyecto es un personaje con muchos autores, y se hace inteligente sólo cuando así es asumido, en caso contrario es obsesivo e impertinente. El dibujo es el deseo de la inteligencia”.⁷⁵ El dibujo y el proyecto, la palabra y el texto, son inseparables, y el trabajo constante y obsesivo por dibujar y escribir a partir de la experiencia acumulada harán que el resultado goce de conocimiento y sea leído de múltiples formas paralelas permitiendo al usuario-lector configurar sus propias experiencias.

De esta manera, relato y proyecto se encuentran para dar paso a la configuración de la obra, donde se pondrán de manifiesto la “síntesis de lo heterogéneo”, la “ininteligibilidad o el intento de esclarecer lo inextricable” y su “intertextualidad”, por medio de la confrontación de múltiples historias con el fin de reforzar, tal como lo define Ricoeur, la dimensión temporal y narrativa del proyecto arquitectónico.⁷⁶

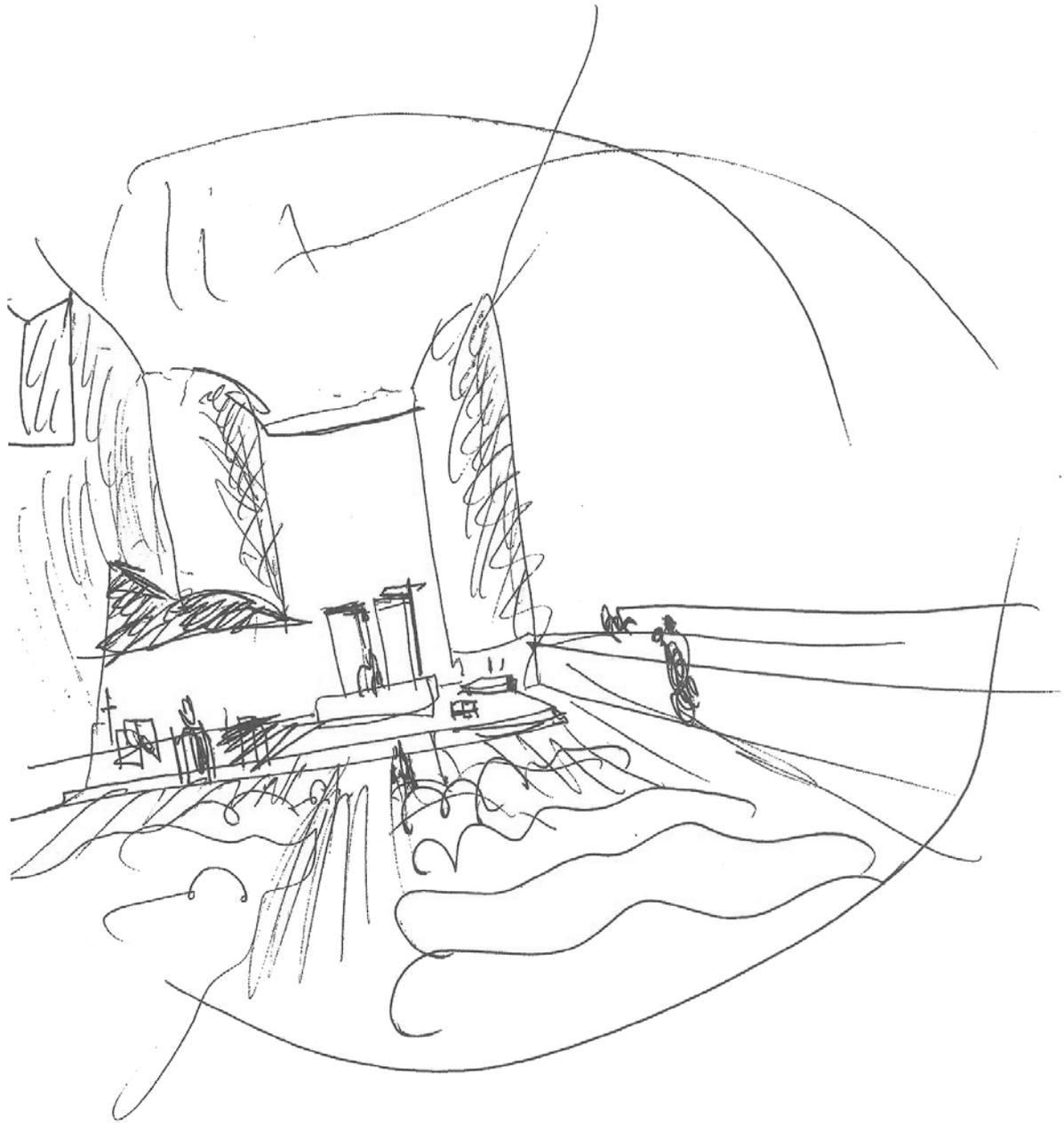


Figura 119 (izquierda): Estudio de la cruz y su ubicación al fondo del altar junto a las aberturas que dejan pasar la luz gracias a la ventana de cristal traslúcido de 3 metros de alto ubicada a una distancia de 14 metros de altura en relación al nivel de la calle, en la fachada noreste del edificio.

Figura 120 (derecha): Fachada noreste con la ventana de cristal traslúcido que conduce la luz hasta la capilla funeraria pasando por el altar.

75 SIZA, Álvaro. “Construir”. “op. cit.” (nota 2), págs. 29-30.

76 RICOEUR, Paul. “Arquitectura y Narratividad”. “op. cit.” (nota 11), p. 20.



3.3.2 · La configuración poética del edificio en tres momentos: La plataforma, la puerta y la ventana.

Siza reconoce en todo momento la labor que cumplieron durante la elaboración del proyecto sus personajes potenciales en el desenvolvimiento que tendrían durante la práctica litúrgica. Para garantizar el buen funcionamiento y desarrollo de este acto, las decisiones acordadas deberán facilitar que las actividades que giran en torno a la liturgia puedan darse sin ningún obstáculo e impedimento. De esta manera, Siza estudió minuciosamente los movimientos que realizaban los miembros de la asamblea (presidente y diáconos) durante la ceremonia religiosa, y a partir de la comprensión de estos movimientos pudo configurar y decidir la colocación de todos los elementos que debían estar presentes en el Presbiterio. Siza relata: “[...] en relación con el espacio del altar, procuré observar —incluso asistiendo a misas— cómo son los movimientos en el altar. Son complejos, variados. El sacerdote está detrás del altar, ahora vuelto hacia la asamblea —una modificación muy significativa posterior al Concilio—, está detrás del altar —que en este caso es una piedra, una gran piedra maciza de mármol— pero se mueve: hacia el ambón, hacia el sagrario, cuando entra o sale, etc. Hay tres asientos, uno central y dos más —y un banco detrás— para otros eventuales participantes en la misa, en la ceremonia. Está la cruz, más allá del sagrario, y hay una imagen; en este caso tenemos una imagen que da nombre a la iglesia, que es la de Santa María. Se parte de todos estos movimientos funcionales, atendiendo a que de ellos no resulte una cierta confusión en la ceremonia. Por tanto, hay casi una previsión de movimientos teatral”.⁷⁷ La preocupación de Siza se centra en diseñar un espacio para la celebración, en la que un grupo de personas compartirán ideas y pensamientos en común. La combinación de la comunidad de fieles y de la asamblea reunidos dentro de las formas geométricas proyectadas por Siza es lo que confiere al espacio la atmósfera de espiritualidad, así lo describe su autor.

Para continuar con el análisis cronotópico de la iglesia y comprender la manera en que Siza trama los elementos que



Figura 121 (izquierda): Siza representa el acto litúrgico junto a todos los elementos que participan en el espacio creado.

Figuras 122 y 123 (derecha): La asamblea de celebrantes en sus asientos y el párroco dando la misa en el ambón.

⁷⁷ FERNÁNDEZ, Esteban y LONGA della, Georgio, “op. cit.” (nota 70), p. 210.



la componen con las acciones que se llevan a cabo durante la liturgia, es necesario estudiar el papel de tres figuras clave que determinan la condición de espacio intermedio que cumple el edificio. Estas son la plataforma, la puerta y la ventana.

La **plataforma** brinda la antesala, la posibilidad de comunicar y aproximarse al nuevo edificio, de descubrir el paisaje de la región del Duero que siempre ha estado presente a pesar de su ausencia en el recuerdo de los habitantes en el lugar donde surgirá la iglesia. La plataforma facilita el acto de pasar al otro lado, es un espacio de transición que junto con “el puente y la puerta se definen como los grandes umbrales que existen en la arquitectura”.⁷⁸

Ya en 1949 Jørn Utzon, en un viaje de estudios a México, analiza el papel de las plataformas como elementos arquitectónicos presentes en el pueblo maya de Yucatán, capaces de establecer relaciones con el entorno natural y construido que antes de su construcción resultaban imposibles que se efectuaran. Utzon relata que “al introducir la plataforma con su nivel superior a la misma altura que las copas de los árboles, de repente aquellos pueblos consiguieron una nueva dimensión de la vida digna de la devoción a sus dioses. Sobre estas plataformas elevadas -muchas de las cuales alcanzan los cien metros de longitud- construyeron sus templos, desde donde tenían acceso al cielo, a las nubes y la brisa; de repente, el techo de la selva se convirtió en una gran llanura abierta. Mediante este truco arquitectónico modificaron completamente el paisaje y dotaron a su experiencia visual de una grandeza acorde con la de sus dioses”.⁷⁹ Utzon, con esta lectura que realiza de las plataformas que configuran la antigua ciudad maya Uxmal (Figura 124), contribuye a la comprensión de este elemento como constructor de umbrales y acentúa las contradicciones a costa de la nueva concordancia que se establece con el espacio-tiempo de su entorno.

78 Ver la Tesis Doctoral *En la penumbra: sobre el umbral en la arquitectura* de la Arq. Dra. Beatriz Ramírez publicada en RAMÍREZ, Beatriz. *En la penumbra: sobre el umbral en la arquitectura*. Mérida: Talleres Gráficos Universitarios, 2006, p. 46.

79 Ver el artículo de Jørn Utzon “Plataformas y mesetas: ideas de un arquitecto danés” (1962) en UTZON, Jørn. *Conversaciones y otros escritos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2010, p. 14.

Figura 124: La ciudad maya Uxmal, Yucatán, con sus monumentos arquitectónicos que sobresalen y se destacan entre la naturaleza.

La experiencia visual a la que se refiere Utzon se constata en la iglesia de Marco de Canaveses, la plataforma introduce a las personas en la antesala, en el atrio abierto al valle del Duero y frente al templo, es el punto de dejar atrás el mundo profano y dar la bienvenida a una nueva experiencia basada en la percepción y uso de su espacio-tiempo interior. La plataforma, además de resolver los problemas de topografía y asentamiento del terreno, facilita el tránsito, es decir, ofrece la posibilidad de permanecer o de pasar al otro lado, permite aumentar la sensación y percepción de gran altura que experimenta el usuario al estar situado frente al templo religioso retomando la idea de las antiguas grandes iglesias de que pudiesen ser visibles para las personas desde cualquier punto de la ciudad.

La configuración poética de estos espacios intermedios la encontramos de nuevo, esta vez en palabras de Peter Zumthor, al decir que siempre presta atención a “la meticulosa escenificación de la tensión entre el interior y el exterior, la apertura y la intimidad, cuido mucho los umbrales, las transiciones y los límites. [...]. Me gusta colocar los materiales, las superficies y los contornos, brillantes o apagados, a la luz del sol, haciendo surgir misteriosamente masas profundas y graduaciones de sombra y oscuridad, a fin de que aparezca todo el encanto de la luz sobre los objetos”.⁸⁰ Zumthor corrobora el valor que tiene para la arquitectura la creación de espacios intermedios capaces de poner en tensión múltiples relaciones espacio-temporales, en las que cada individuo podrá obtener lecturas distintas pero siempre con la intención de mantener la buena intriga que desencadene en nuevos recuerdos y promesas.

Comprender la plataforma como espacio intermedio que aproxima al visitante al interior de la iglesia facilita también obtener una lectura clara de la intencionalidad de Siza en relación a la exterioridad del edificio, a los materiales escogidos, a la disposición de las aberturas, y al diálogo con el claustro y la capilla funeraria. Tanto las aberturas en las fachadas como la presencia del claustro y de la capilla funeraria en la planta inferior del edificio serán analizadas más adelante, cuando se aborde el estudio de su espacio interior. En relación a los materiales

⁸⁰ ZUMTHOR, Peter. *Pensar la Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2009, págs. 86-87.



Figuras 125 a 128: Aproximación al entorno construido de la iglesia y casa parroquial de Marco de Canaveses.

En la figura 128 aún no se había edificado la casa parroquial y los coches podían ser aparcados a las puertas de la iglesia. Cuando finalizó la construcción de la casa parroquial se restringió este espacio sólo para uso peatonal.



Figura 129 (superior izquierda): Siza volando sobre Machu Picchu, él mismo escribe: “Las manos hinchadas de Siza le permiten volar sobre Machu Picchu (una idea de Gonzalo)”.

Figura 130 (inferior izquierda) Las grandes puertas de 10 m. de altura frente a la escala humana que se aproxima a la altura del zócalo de granito presente en todo el exterior de la iglesia.

Figuras 131 y 132 (derecha): Nave de la iglesia.

utilizados en el exterior del edificio, Siza emplea el granito en su base y en el muro exterior que genera la plataforma, con la intención de reforzar la lectura e importancia de su uso como basamento del templo. El granito tiene una significación en la memoria de los habitantes de la región del valle del Duero que reconocen su empleo en la construcción de sus edificios y su presencia en la naturaleza, ofrece una percepción de solidez, robustez y larga permanencia en el tiempo y logra contraponerse al blanco puro que predomina en el resto del edificio: “A ciertas horas del día la iglesia casi se desmaterializa, y tan pronto parece desaparecer como sobresalir, en ocasiones, casi con violencia. Por eso resultaba necesario dotarla de una base que la ligase al suelo. Para entonces yo había estado en Perú con objeto de estudiar las construcciones precolombinas, y éstas habían dejado, sin duda alguna, su marca evidente sobre algunos volúmenes muy acentuadas”,⁸¹ que se situaban sobre las “plataformas y mesetas” también estudiadas por Utzon más de 60 años atrás en México.

La plataforma actúa como símbolo que separa y ofrece a la vez la “posibilidad de una alianza, de una unión”⁸², de facilitar la conducción al interior del templo, de consolidar la frontera que está dejando atrás lo profano y aproxima al fiel a lo sagrado, y de llevarlo al siguiente umbral: la puerta.

La **puerta** simboliza “el lugar de paso entre dos estados, entre dos mundos, entre lo conocido y lo desconocido, la luz y las tinieblas, el tesoro y la necesidad. La puerta se abre a un misterio. Pero tiene un valor dinámico, psicológico; pues no solamente indica un pasaje, sino que invita a atravesarlo. Es la invitación al viaje hacia un más allá”.⁸³ Este valor simbólico de la puerta se ve representado en la iglesia de Marco de Canaveses con marcado énfasis gracias a sus 10 metros de altura. Esta decisión proviene de una visita realizada por Siza a un santuario normando cercano a Palermo, al aproximarse al templo le impresionó “la puerta enorme. Cuando yo llegué, la puerta

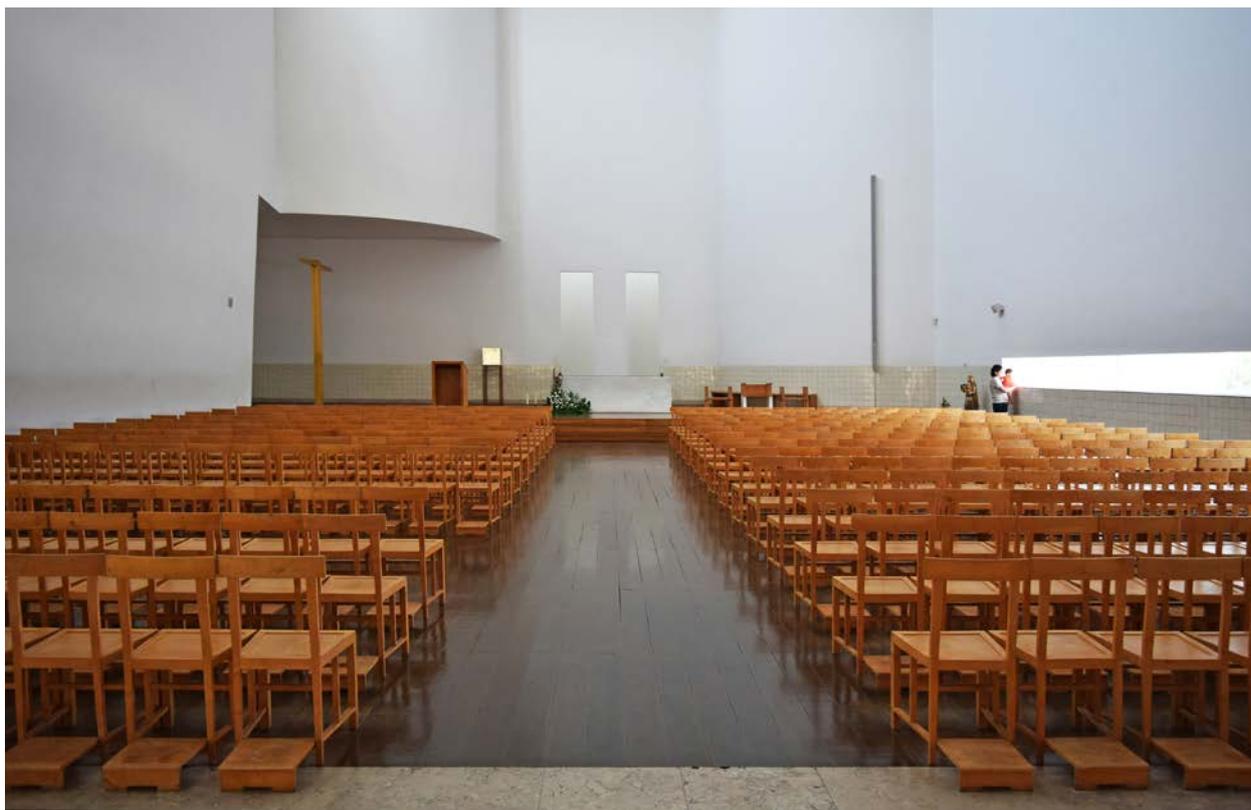
81 SIZA, Álvaro. “op. cit.” (nota 25), p. 63.

82 Ver en la Introducción de este trabajo la definición de umbral citada del Diccionario de los símbolos. CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder, 1986, p. 1036.

83 *Ibíd.*, p. 855.

estaba abierta, al fondo había un maravilloso, enorme, Cristo Pantocrátor en mosaico dorado... una cosa resplandeciente. Y entonces ¡pam! Aquella imagen se me quedó grabada en la mente. Y cuando me invitaron a hacer una iglesia, aquella imagen vino de inmediato. Y por eso esta iglesia tiene una puerta tan grande”.⁸⁴

La altura de la puerta se ve reforzada por su ancho de paso de 3 metros (1.5 metros para cada paño), y su altura aparece nuevamente, pero esta vez casi duplicada, en la dimensión longitudinal de la nave de la iglesia, que alcanza los 21 metros de longitud hasta el inicio de los escalones de ascenso al altar. El ancho del pasillo central de la nave mantiene las dimensiones de la gran puerta de acceso (3 metros de ancho), dándose una correlación entre las dimensiones de los elementos más importantes del edificio, en este caso la puerta, y las proporciones y dimensiones de la planta (Figuras 131 y 132).



84 FERNÁNDEZ, Esteban y LONGA della, Georgio, “op. cit.” (nota 70), p. 211.



Figura 133 (superior): Ambas puertas abiertas invitando a sus fieles al culto religioso.

Figuras 134 y 135 (centro e inferior): Apenas se aprecia la cruz creada por Siza después de engrosar la junta que separa las piezas de mármol del pavimento.

Algo parecido sucede con las cruces dibujadas en los azulejos del edificio. Siza invita a agudizar la observación.

La gran puerta de acceso al edificio permanece abierta sólo cuando se producen acontecimientos que ameritan su abertura, pero junto a ésta se encuentra la puerta de acceso lateral por la que normalmente entran los visitantes al templo religioso (Figuras 130 y 133), tal como sucede en las antiguas iglesias que abren su puerta principal ocasionalmente mientras las laterales permanecen abiertas. Una vez dentro del edificio, y en el espacio intermedio localizado entre los asientos de la nave y la gran puerta de acceso, Siza dibuja en el suelo una cruz al engrosar levemente las juntas que separan las piezas de mármol, un detalle casi imperceptible como lo son también las cruces dibujadas en los azulejos de los muros del altar y del lateral derecho del edificio (Figuras 134 y 135).

Hay una intencionalidad muy clara por parte de Siza al dejar en manos de cada visitante el encontrar dentro de la iglesia las imágenes y elementos vinculados a la fe cristiana. Están presentes a pesar de su aparente ausencia porque Siza juega constantemente con esta relación de hacer presente lo ausente, ocultando lo evidente y haciendo aparecer lo que siempre había existido y que hasta ahora no había sido revelado. Pero la presencia de la puerta no pasa desapercibida, su existencia es admirada por sus visitantes y cuando esta se encuentra abierta transforma la experiencia de quien permanece en el interior de la iglesia, experimentando una extensión de la liturgia hasta el atrio que conforma la plataforma. La puerta de la iglesia puede ser leída, en palabras de Gaston Bachelard, como “todo un cosmos de lo entreabierto [...] el origen mismo de un ensueño donde se acumulan deseos y tentaciones, la tentación de abrir el ser en su trasfondo, el deseo de conquistar a todos los seres reticentes. La puerta esquematiza dos posibilidades fuertes, que clasifican con claridad dos tipos de ensueño. A veces, hela aquí bien cerrada, con los cerrojos echados, encadenada. A veces hela abierta, es decir, abierta de par en par”.⁸⁵

Una decisión relacionada con la recuperación del Concilio anterior fue la colocación del baptisterio. Siza decide colocarlo junto a las puertas de acceso yendo en contra de lo que establece el Concilio Vaticano II, “para unos (haciendo Siza

⁸⁵ BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965, p. 261.

referencia a los teólogos) el baptisterio debería estar junto al altar, para que toda la asamblea participase de la ceremonia. Para otros debería estar en la entrada, porque para ellos tenía más sentido que el niño o el adulto fuese bautizado allí, y sólo entonces se integrara en la asamblea". Se optó por dejarlo junto a la entrada, ocupando el espacio inferior de la torre izquierda. Este espacio protagonizado por la pila bautismal y por la entrada de la luz proveniente del sureste, debía estar acompañado por el sonido del agua al caer de la pila, así lo pidió el párroco para siempre contar con este maravilloso sonido de fondo. Siza diseñó este elemento partiendo del suelo y del dibujo de un círculo tallado en el piedra desde donde emerge y se levanta la pila, ubicando en el perímetro de este círculo los pequeños canales de desagüe y retorno del agua⁸⁶ (Figuras 136 a 138). Además de la luz cenital que recibe el baptisterio, un gran cerramiento acristalado permite el paso de luz y el contacto visual entre el interior y el exterior de la iglesia. Con esta cara acristalada Siza logra que el bautizo sea un acto que puede ser presenciado desde el exterior del edificio, desde el mundo pagano.



Figuras 136 a 138 (al exterior de la página): La pila bautismal y el espacio que la contiene. Su forma se asemeja al Cáliz, y su materialidad compuesta de mármol invita a aproximarnos y a sentir su textura y temperatura. A estas percepciones se suman: el sonido del agua, que como bien le explica Siza a Frampton señalando con su dedo, el agua descende por la base de la pila bautismal y discurre por pequeños orificios situados en los puntos de contacto entre las juntas de mármol y el círculo tallado en las losas; y la luz que recibe cenitalmente por medio de la abertura situada en una de las caras laterales de la torre izquierda. De la gran escala que maneja el espacio de la iglesia, nos encontramos con estos pequeños detalles que estimulan, como diría Pallasmaa, nuestro "sistema de percepciones" en el uso del espacio.

Figura 139 (al interior de la página): Si levantamos la mirada y buscamos de dónde viene la luz que ilumina este espacio destinado a la pila bautismal, nos encontraremos con un dibujo de 6 metros de altura realizado por Siza con los personajes que representan el bautismo de Cristo.

86 FERNÁNDEZ, Esteban y LONGA della, Georgio, "op. cit." (nota 70), p. 209.



La puerta de la iglesia está ubicada en la fachada sureste del edificio lo que permite que durante la estación de invierno la luz entre por las hendiduras existentes entre la puerta y el muro que la sostiene, dibujando dos líneas muy finas que se aproximan al altar. Así lo relata Siza en una visita realizada con Kenneth Frampton a la iglesia en la que explica las decisiones más relevantes asumidas durante el diseño del edificio, situaciones como la descrita anteriormente, contadas por Siza con mucha sencillez, están cargadas de sabiduría sobre el contenido simbólico que representa la luz y su manejo en el espacio, que le ofrece al visitante múltiples lecturas y percepciones. Para algunos estas decisiones tienen que ver con la espiritualidad del espacio que le corresponde a este tipo de arquitectura; y para otros estas decisiones pueden trascender a otros edificios, a otros espacios una vez que se alcanza el dominio en el uso de la luz, de las proporciones y de los materiales. Así lo considera Siza al decir que el espíritu está implicado en cualquier cosa o en cualquier espacio que organicemos, no sólo especialmente en una iglesia, puede estar presente al proyectar una casa o una escuela: “Y la luz tiene mucho que ver con esto. Cuando estás en una casa árabe, o en un palacio, como la Alhambra de Granada, tienes esa sensación de que la luz de fuera es muy intensa, como pasa aquí, pero al entrar en el edificio tienes una sensación de protección, estás más cómodo, y a medida que vas pasando de una habitación a otra hay cada vez menos luz y las últimas son muy oscuras. Pero al final en la Alhambra, por ejemplo, de repente tienes una ventana y te reencuentras con el paisaje, con el mundo exterior”,⁸⁷ tal como sucede con la ventana horizontal al interior de la iglesia de Marco de Canaveses.

La ventana horizontal de 16 metros de longitud, ubicada en la fachada sureste del edificio permite que el valle de la región del Duero entre con su paisaje de montañas y campos de cultivo al interior de la iglesia, pero sin dejar que miradas curiosas del exterior, del mundo profano, invadan la intimidad de los fieles. Esta ventana rompe la tradición litúrgica de las iglesias en las que hasta ahora sólo eran utilizadas para llevar la luz al interior

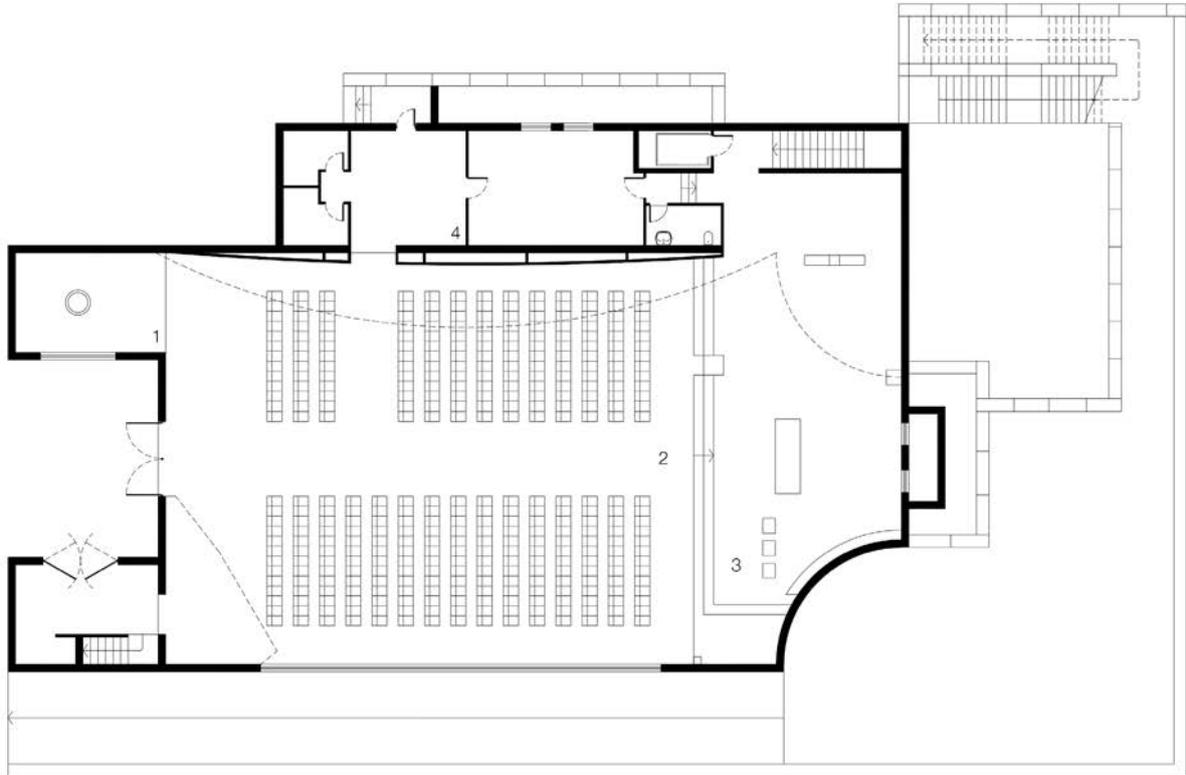
87 Cita tomada en el minuto 53 del video documental No. 24 de BLACKWOOD, Michael. *Álvaro Siza. Transformando la realidad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2004.



Figuras 140 a 142 (izquierda, superior y centro derecha): Ventana horizontal de 16 metros de longitud y 50 cm de altura, colocada a 1 metro de separación del suelo. Su longitud determina la dimensión, medida a lo largo, del espacio destinado a los asientos de los fieles para que estos puedan contemplar el paisaje natural y construido del valle del Duero.

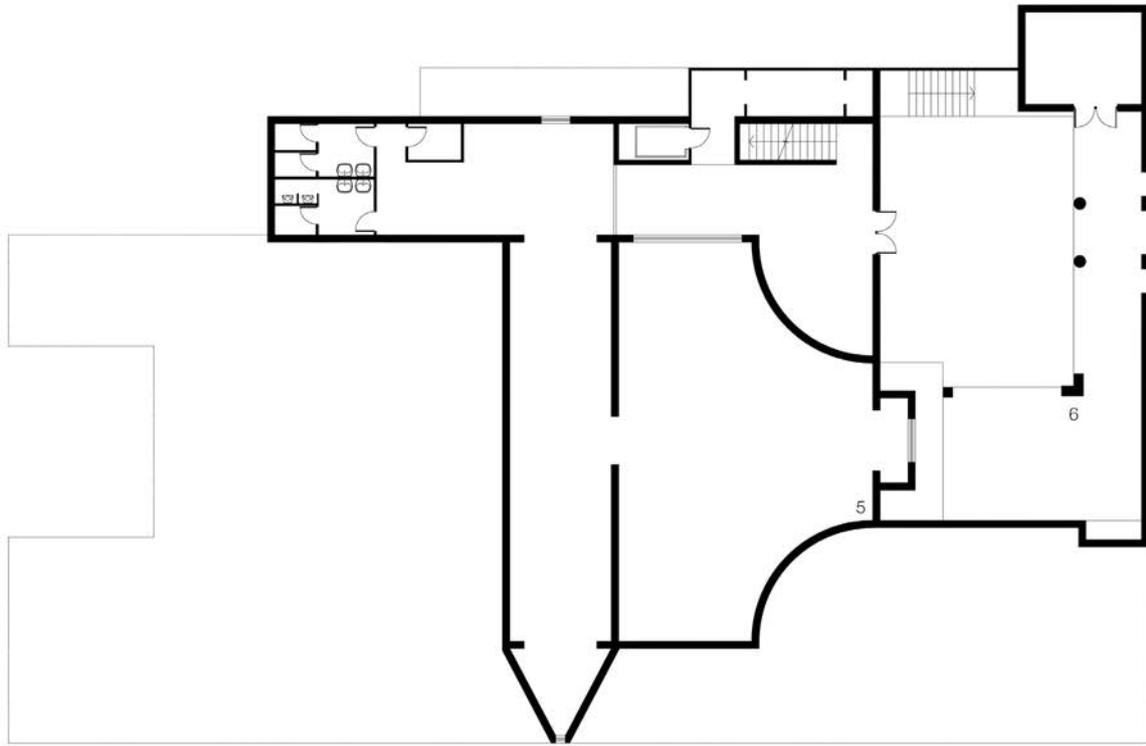
Figura 143 (inferior derecha): La diferencia de nivel entre el exterior y el interior de la iglesia hacen que la ventana horizontal, vista desde afuera, se sitúe a una distancia superior a 2 metros de altura con relación al suelo, dificultando la observación desde el exterior de todo lo que sucede al interior del templo. Ésta condición de la ventana de relacionar visualmente exterior e interior, funciona de manera distinta si el visitante se encuentra dentro o fuera del edificio.

En la figura 140 (izquierda) se aprecia la imagen de la Virgen de Santa María colocada sobre el primer peldaño que conduce al altar, en el extremo noreste de la ventana, y sobre un pedestal que la sitúa a la altura de todos los fieles.



1. Baptisterio · 2. Nave · 3. Presbiterio · 4. Sacristía.

Planta Nivel Superior · Acceso a la iglesia



5. Capilla funeraria · 6. Claustro

Planta Nivel Inferior · Acceso al claustro y capilla funeraria



del templo y evitar que las miradas se fugaran del edificio: “La ventana contradice el ambiente de recogimiento al que estamos habituados en una iglesia, por eso generó polémica”.⁸⁸ La ventana, que simboliza receptividad, aproxima a los fieles a los estímulos del paisaje exterior y actúa como “mediador entre dos mundos, entre lo cerrado y lo abierto, la interioridad y la exterioridad, [...] la sombra y la luz”.⁸⁹

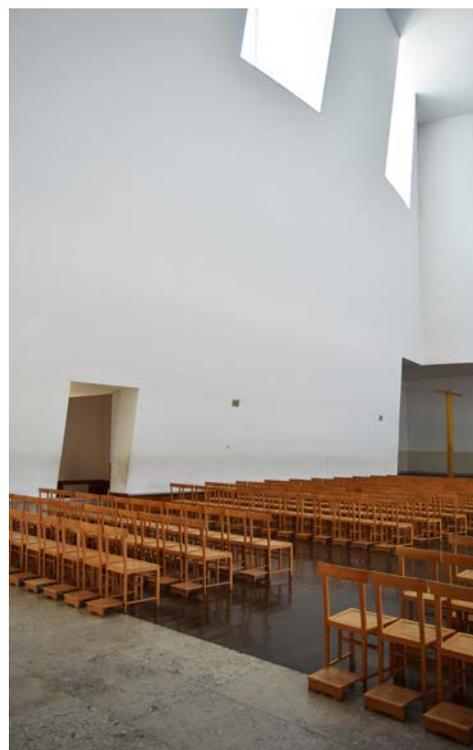
Gracias a la ventana horizontal se llena el espacio de tiempo al dejar pasar el tiempo del paisaje a su interior, un paisaje que cambia constantemente, que alimenta la memoria y la promesa de quienes disfrutaban la contemplación del presente vivo, dando sentido de permanencia a este lugar de encuentro de personas de todas las edades, donde el cronotopo educativo adquiere su máxima potencia en el momento de la liturgia religiosa: “Pero esa ventana corresponde también a un recuerdo propio, si es legítimo entrar con eso en los problemas de la arquitectura. Yo recuerdo cuando iba a la iglesia habitualmente —tengo una educación católica— con mis padres. Me sentía algo mal porque era oscura, sin ninguna vista hacia el exterior. Sólo durante la homilía —el discurso del celebrante— los hombres salían afuera a fumar un cigarro...”.⁹⁰

Dentro de este espacio bañado de luz por la “polémica ventana horizontal” y las ventanas situadas en la fachada noroeste que permiten el paso de la luz de la tarde sobre los muros curvos situados al fondo del altar, también suceden más cosas, como la creación de una segunda conexión entre el altar y la sacristía para conseguir que el celebrante al dirigirse hacia el altar pudiese pasar entre la asamblea. Para dar respuesta a los teólogos, Siza introdujo “una segunda puerta para que desde la sacristía se pudiera pasar hacia el presbiterio por un corredor central. Por eso aparece con todo rigor la simetría en la iglesia, y esto llevó a que la organización del espacio fuese muy conservadora, vamos a decirlo así, aunque no por simple conservadurismo, sino por un debate realizado durante varias

88 SIZA, Álvaro. *Conversaciones con Valdemar Cruz*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2007, p. 103.

89 PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2006, p. 50.

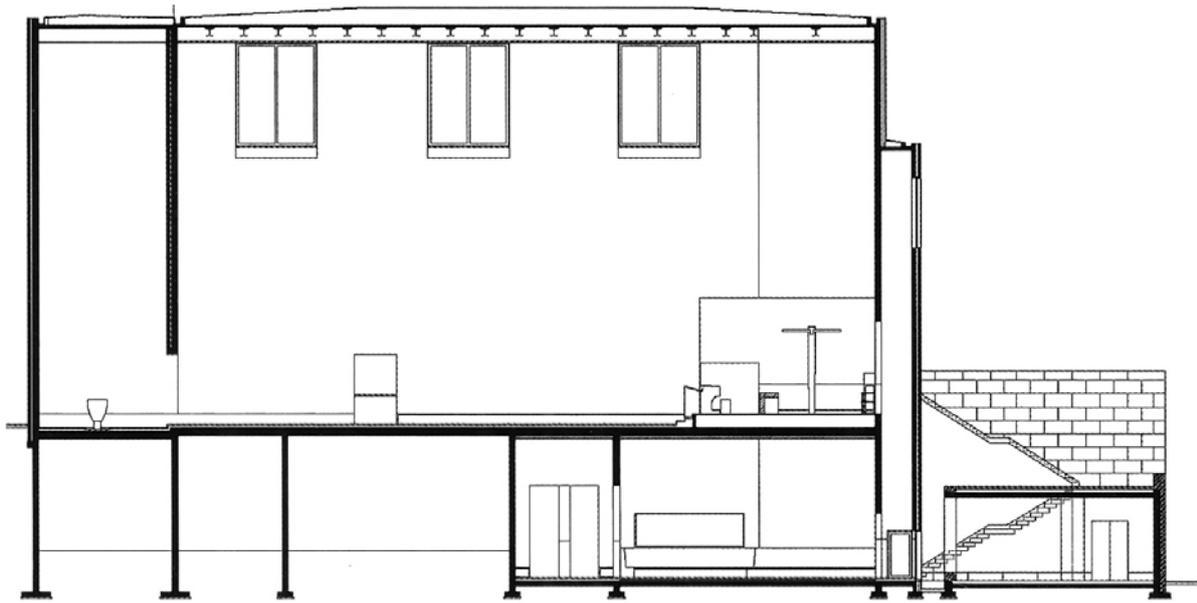
90 FERNÁNDEZ, Esteban y LONGA della, Georgio. “op. cit.” (nota 70), p. 213.



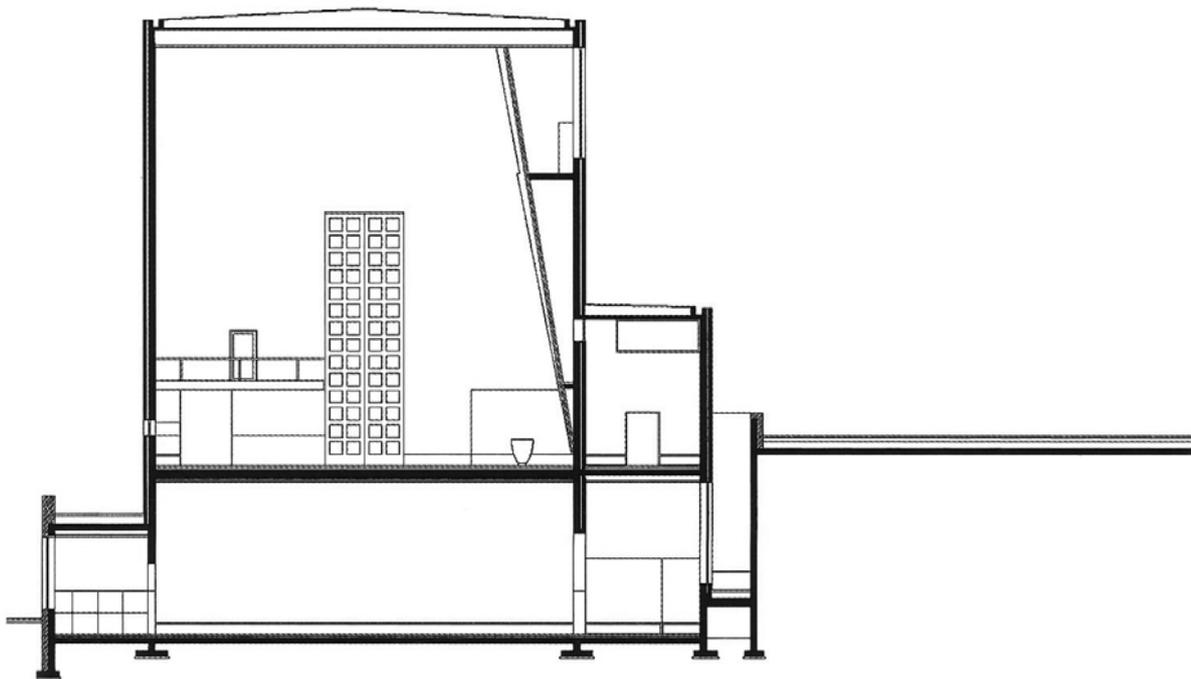
Figuras 144 y 145 (izquierda): Planta baja y planta nivel inferior de la iglesia de Marco de Canaveses. En la planta baja se aprecia cómo Siza rompe la simetría de la nave longitudinal al introducir los planos curvos convexos en el espacio interior, tanto en la cara noroeste del edificio como en el altar (ver Figura 132). Sin embargo, las dos aberturas en la pared del fondo del altar se encuentran centradas entre los dos muros curvos y ubicadas sobre el mismo eje de la nave central y la gran puerta de acceso al templo. Esta aparente simetría le permite a Siza relacionar el tiempo de los templos que se regían por el Concilio Vaticano I, con el tiempo de los templos del Concilio actual.

En la planta nivel inferior (Figura 145) se observa el casi total aislamiento con el exterior. Este espacio en penumbra sólo permite la entrada de luz por medio de: La abertura situada en uno de los extremos de la capilla funeraria (Figura 157), que ofrece la poca luz que recibe el claustro; y la misma ventana de cristal translucido (Figura 120) que distribuye la luz por las dos aberturas de la pared de fondo del altar.

Figura 146 (derecha): Los muros de curvatura convexa en el espacio interior del edificio permiten el paso de la luz del noroeste gracias a las tres grandes aberturas situadas en su extremo superior; y en su parte inferior una abertura comunica la sacristía con la nave de la iglesia.



Sección longitudinal



Sección transversal

0 1 2 3 4 5 (m.)

reuniones que fue muy profundo”.⁹¹

Es evidente que las dimensiones y proporciones del espacio interior de la iglesia responden a las actividades y elementos que constituyen el acto litúrgico. La nave central permite la colocación de 15 filas de asientos para los fieles, 15 filas que representarían el Viacrucis.⁹² La primera línea de asientos simbolizaría la 1ª Estación del Viacrucis, cuando Jesús es sentenciado a muerte, y la última línea, la más próxima al altar y con la cruz a la izquierda y la imagen de Santa María a la derecha en un extremo de la ventana horizontal, simbolizaría la 15ª Estación, cuando Jesús resucita. La imagen de Santa María se ubica sobre un pedestal que permite que su altura sea la misma que la de los fieles, pasando a ser un asistente más dentro de la liturgia. ¿Y qué sucede con la cruz? Quién mejor que su propio autor para relatar las dificultades que tuvo para su concepción y realización: “Por eso conversé bastante con ellos para diseñar el sagrario, por ejemplo, y bastante más para diseñar la cruz, que fue —y sigue siendo— un proceso muy difícil, casi diría que improbable. Es sintomático que yo tuviera terminada la cruz —terminada y colocada— dos años después de que la iglesia estuviera lista. Porque no conseguía dibujarla. Y noté, en relación a la actividad de pintores y escultores en general, una especie de inhibición en lo que se refiere al arte religioso. Inhibición que yo mismo sentí al proyectar y al diseñar varios objetos. Porque realmente hemos hecho tantas cruces —millones— a lo largo del tiempo y del espacio, que una imagen fácilmente se gasta. Por tanto, es muy difícil enfrentarse a esta tarea. Y después fui haciendo varias pruebas, primero con imagen, pero no conseguí nada que fuese aceptable. Hasta que llegué a un resultado en el que no hay imagen en la cruz, pero pienso que mirando aquella cruz se siente la presencia humana. Hay determinados detalles del ensamblaje de las tablas de madera que generan en aquella cruz una inmanencia de la figura humana. Al menos yo lo siento así: no sé si, en

91 Ibid., p. 209.

92 Viacrucis –camino de la cruz– es la meditación sobre los momentos de sufrimiento vividos por Jesús desde que fue hecho prisionero hasta su muerte en la cruz y posterior resurrección.



Figuras 147 y 148 (izquierda): Las secciones enseñan un edificio de claras proporciones y libre de ambiciones formales.

Figuras 149 y 150 (derecha): Imagen de la Virgen de Santa María en el primer peldaño de ascenso al presbiterio, seguido de los tres asientos de los celebrantes, el altar, el ambón, el sagrario y la cruz.



Figura 151 (superior): La ubicación de la cruz, de 3,60 metros de altura, en el lateral izquierdo del presbiterio, culmina todos los acontecimientos simbólicos que se producen en la iglesia.

Figura 152 (inferior): Las aberturas en la pared del fondo junto al muro curvo que no llega al suelo y permite la aparición de la cruz dorada se incorporan al conjunto de elementos que constituyen el presbiterio.

general, las personas se dan cuenta de eso”.⁹³

Continuando en el presbiterio, junto a la cruz, el sagrario, y los asientos de los celebrantes, gracias al Concilio vigente, uno de los cambios más notorios y relevantes dentro de la organización de la liturgia fue, como ya se ha dicho, el cambio de posición del altar, donde el sacerdote da la espada a la pared del fondo de la iglesia para mirar siempre hacia la asamblea de fieles. Darle la espalda a la pared del fondo significó para Siza una gran dificultad al resolver lo que sucedería con esa pared detrás del altar: “Antiguamente, de allí surgía toda aquella riqueza: retablos de madera dorada, imágenes, esculturas, luz, vidrieras. Porque era hacia donde miraba el celebrante. Cuando el sacerdote se gira de espaldas a esta pared, ¿qué se puede hacer con ella? Tuve ahí una gran dificultad que resolví, en el caso de esta iglesia, con dos entradas de luz detrás del altar. Es una luz que viene de lo alto, y por lo tanto es una luz no intensa, que da como una vibración por detrás de la figura del sacerdote...”⁹⁴ (Figura 152). Los cambios de intensidad de luz al fondo del altar, así como la presencia del paisaje dentro de la iglesia gracias a la gran ventana horizontal, ofrecen al espacio interior una constante transformación que habla a favor del paso del tiempo. Se produce entonces un cierto paralelismo a la noción del tiempo planteada por Goethe en la novela educativa, en la que el espacio ya no llena un fondo inmóvil que no se ve alterado por el paso del tiempo en la novela. A partir de la novela de Goethe el tiempo transforma ese fondo y participa en el envejecimiento de sus personajes, el entorno permite y acumula el paso del tiempo: “El tiempo fluido de los fenómenos y el movimiento –más que el tiempo fijo de la forma– es lo que da impulso al contenido”.⁹⁵

La experiencia de la luz, de la percepción del “color dorado” al que Siza hace tanta referencia, se hace presente gracias a los azulejos artesanales que modifican la luz y muestran la belleza de su manufactura, a la madera que acentúa sus cambios de

93 FERNÁNDEZ, Esteban y LONGA della, Georgio. “op. cit.” (nota 70), p. 215.

94 *Ibid.*, p. 217.

95 Ver entrevista a Steven Holl por Juhani Pallasmaa publicada en PALLASMAA, Juhani. *Una conversación con Steven Holl: Pensamiento, material y experiencia*. Madrid: El Croquis Editorial, 2001, p. 51.

textura y nos proyecta su edad cuando recibe la luz, al granito y al mármol que envejecen pero colaboran a que estos tonos dorados se vean resaltados. La iglesia es la combinación de materiales, de texturas y colores que rememoran una tradición constructiva vinculada al habitar en los edificios vernaculares portugueses, pero utilizados en formas y geometrías que reinterpretan la tradición y demuestran una nueva “modernidad específica”.

De toda la experiencia vinculada a la percepción y uso del espacio, donde la luz, las formas y los materiales conducen al visitante al acto litúrgico y contribuyen a que su estancia en la iglesia produzca un buen recuerdo, la capilla funeraria y el claustro, ubicados a una cota inferior a la cota de la iglesia, representan la culminación del recorrido. En la capilla funeraria, la penumbra se hace presente, y una segunda ventana horizontal,



Figuras 153 a 157: Acceso al claustro y a la capilla funeraria desde el nivel calle. En este acceso, que se corresponde con la cota más baja de todo el conjunto, se aprecia la altura total que alcanza el edificio, 24 metros.

Una vez dentro de la capilla funeraria y en penumbra, la presencia de una ventana horizontal de 4,50 metros de longitud, anticipa lo que acontece al interior de la capilla.



pero de menor dimensión, permite que familiares y conocidos se reconozcan y encuentren en este espacio, en “el útero oscuro” que “recrea un sentido místico y mitológico de comunidad; la oscuridad crea un sentido de solidaridad y fortalece el poder de la palabra hablada”.⁹⁶ Así lo relata Pallasmaa al referirse a la sala del consejo del Ayuntamiento de Säynätsalo de Aalto, que lejos de compararse con la capilla funeraria proyectada por Siza, configura en esencia el valor de la oscuridad del ser-en-el-mundo. Junto a la capilla funeraria aparece el claustro, que recibe la luz del nordeste, y que fue una respuesta clara por parte de Siza a la comprensión del significado de los funerales, especialmente en la región portuguesa de Miño (Figura 158).

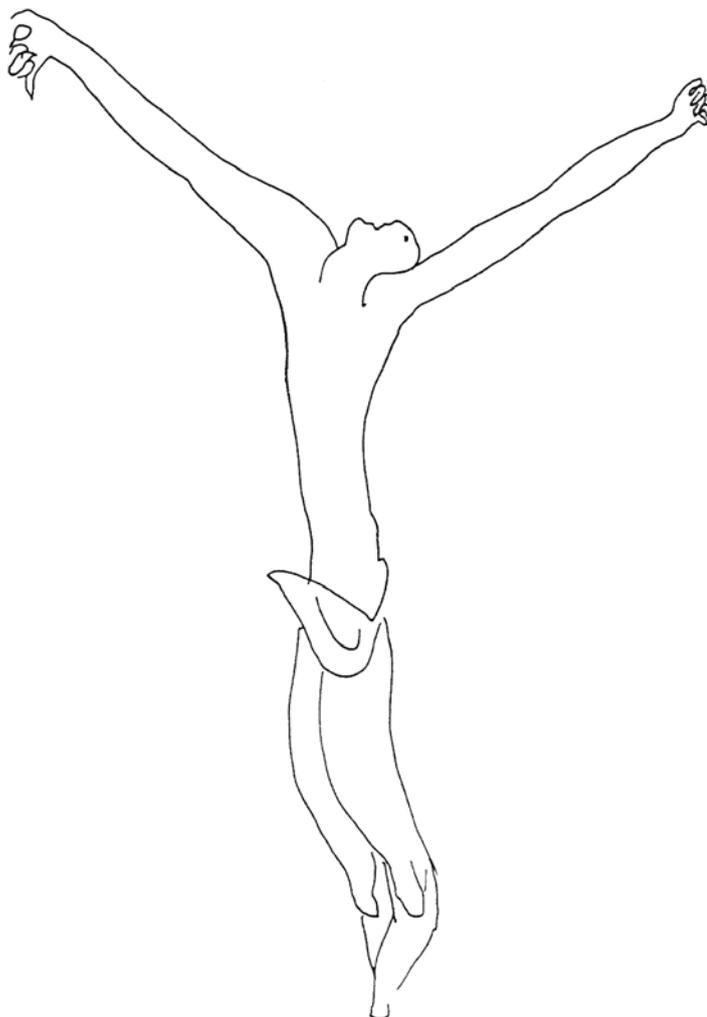


Figura 158 (superior): En el claustro se observa la presencia de la escalera que nos conduce a la plataforma que sirve de acceso a la iglesia, y junto a la escalera un ciprés, que por su “resina incorruptible y su follaje persistente, evocan la inmortalidad y la resurrección”.⁹⁷

Figura 159 (al interior de la página): Representación de Cristo en la cruz.

⁹⁶ PALLASMAA, Juhani. “op. cit.” (nota 89), p. 50.

⁹⁷ CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. “op. cit.” (nota 82), p. 298.

Siza vio necesaria la materialización de una idea vinculada a la secuencia de espacios que permitieran a las personas próximas al difunto acercarse o alejarse, y el claustro representó ese lugar de aproximación, “donde la gente fuera a fumar, a conversar o, eventualmente, por qué no, a tratar de negocios: es un modo natural de reaccionar al desasosiego relativo que determina un encuentro tan directo con el problema de la muerte. Esta reacción frente al dolor no se encuentra por ejemplo en los funerales que se celebran en Holanda, durante los cuales domina un silencio absoluto”.⁹⁸

Finaliza un itinerario que acaba en el lugar edificado para dar cobijo a los que mueren e intimidad y refugio a los que viven, es “el lugar sagrado y libre de toda intromisión”.⁹⁹

3.3.3 · La dimensión háptica del espacio: Una aproximación fenomenológica al edificio.

“El reino háptico de la arquitectura viene definido por el sentido del tacto. Cuando se pone de manifiesto la materialidad de los detalles que forman un espacio arquitectónico, se abre el reino háptico. La experiencia sensorial se intensifica; las dimensiones psicológicas entran en juego”.¹⁰⁰

La refiguración de la iglesia de Marco de Canaveses planteada bajo una lectura fenomenológica en el uso del espacio, permite corroborar que las decisiones tomadas por Siza durante su etapa prefigurativa han tenido un resultado favorable al conseguir el estímulo en la percepción humana. Las decisiones sobre el manejo de la luz y la sombra hablan a favor de los personajes con los que Siza pudo contar durante la elaboración del proyecto. Personajes habitantes de Marco de Canaveses, ciudad que experimenta cambios constantes de luz y sombra, resultado de la nubosidad durante todo el año y una intensidad de luz muy marcada durante los meses de verano. Los

98 SIZA, Álvaro. “op. cit.” (nota 25), p. 53.

99 MUMFORD, Lewis. “op. cit.” (nota 48), p. 43.

100 HOLL, Steven. *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 2011, p. 34.



Figura 160: Puerta lateral de acceso a la iglesia que permanece siempre abierta durante la liturgia.



personajes, habituados a los cambios de intensidad de luz en esta región del valle del Duero, habrán sabido reconocer un espacio destinado al culto, a la oración, a la liturgia, donde el paso del tiempo se ve representado por las variaciones de la luz y la transformación del paisaje; un espacio destinado a la soledad e intimidad, donde la penumbra y el aislamiento se hacen presentes y dan paso a lo desconocido, al “encuentro directo con el problema de la muerte” tal como señala Siza.

Al proyectar la iglesia, Siza manifiesta su más profunda sensibilidad hacia la vida, lo material se percibe por su dimensión esencial y la intangibilidad espiritual y emocional encuentra un lugar adecuado configurado por el paso del tiempo del calendario. Recupera la dimensión del paisaje cultural mediante gestos, como la gran ventana horizontal que arroja el sentido de la vista fuera de la iglesia y lo sitúa en el paisaje de campos y cultivos del valle del Duero, combinando tradición y modernidad dentro del espacio destinado al culto.



La marcada presencia del tiempo en el espacio gracias al uso de la luz, reitera la diferencia de la iglesia de Marco de Canaveses frente a la tradicional construcción de espacios dedicados al culto religioso sumergidos en la penumbra. La manera en que Siza emplea la luz en su interior contribuye a definir una nueva forma de percibir y comprender la nueva iglesia, a presenciar de manera distinta la liturgia y el espacio en el que se produce. La geometría de los muros que envuelven el interior del templo se ve reforzada por el paso de la luz durante el día; elementos como la cruz dorada y la imagen de la Virgen de Santa María, reciben y proyectan la luz de distintas formas durante el paso de las horas, su ubicación acentúa su presencia dependiendo del paso de la luz al interior del templo. Estos cambios vinculados al movimiento del sol y su encuentro con el interior y exterior del edificio enriquecen la experiencia en el uso del espacio.

De igual forma, el uso de materiales como la madera y el mármol está vinculado con las distintas actividades desarrolladas durante la liturgia y su jerarquía. Se consolida una relación entre el uso de materiales en superficies y geometrías específicas y la acción litúrgica. Un claro ejemplo de esto se ve representado en la pila bautismal elaborada en mármol en la que el agua

Figuras 161 y 162: La luz dorada a la que Siza hace tanta referencia, se aprecia en la pila bautismal gracias a la luz del suroeste y a los azulejos de sus paredes que la reflejan y elevan la presencia de la pila bautismal.

discurre por su superficie y cae hasta llegar a su base. Siza introduce este nuevo elemento: el agua, aunado al sonido que produce al caer, que al unirse con el crujir de la madera y las voces de la liturgia conducen al visitante a la catarsis: “El reflejo vivo del eco y del rebote de ese eco en una catedral de piedra acrecienta nuestra conciencia de la inmensidad, de la geometría y del material de su espacio”.¹⁰¹

La iglesia de Marco de Canaveses es producto de la imaginación de situaciones humanas, su arquitectura “nos envuelve como presencia física, simple y densa, imposible de describir o de imitar o de fotografiar; universal y actual. El exterior no agrede; se hace arquitectura anónima. Pero -inesperadamente y por momentos- habita en la soledad de las cosas perfectas; irrumpe nítido, como el detalle de un paisaje desenfocado. [...] La luz invita al reposo, o al éxtasis. ¿Y el color? Acompaña el variable estado del Alma. Nunca es definitivo”.¹⁰² Así relata el propio Siza su vivencia en la casa estudio de Luis Barragán en 1994, se produce una clara correspondencia entre la experiencia sensorial vivida por Siza en la obra de Barragán con su propia arquitectura.

La iglesia de Marco de Canaveses también “habita en el mundo de la simplicidad y de la magia al que pertenece”, al igual que sucede con “una iglesia románica, perdida entre el maíz de los campos minhotos; o las favelas nacidas de la miseria; o la casa de Luis Barragán; o un monte alentejano que nadie conoce, los rascacielos de Nueva York nunca estudiados; o la casa de Tzara de Loos; o el Patio Rojo de Fernando Távora. Todas, obras de Autor”.¹⁰³ La arquitectura poco conocida o que goza de un cierto anonimato también envejece ya que: “Toda materia existe en el continuum del tiempo; la pátina del desgaste añade la enriquecedora experiencia del tiempo a los materiales de construcción”, y se mantiene viva gracias al recuerdo y al uso que recibe de las personas que habitan aquellos lugares, como sucede en la iglesia de Marco de Canaveses.

101 *Ibíd.*, p. 31.

102 SIZA, Álvaro. “Barragán”. *op. cit.* (nota 2), p. 156.

103 SIZA, Álvaro. “A propósito de la arquitectura de Fernando Távora”. *op. cit.* (nota 2), p. 121.



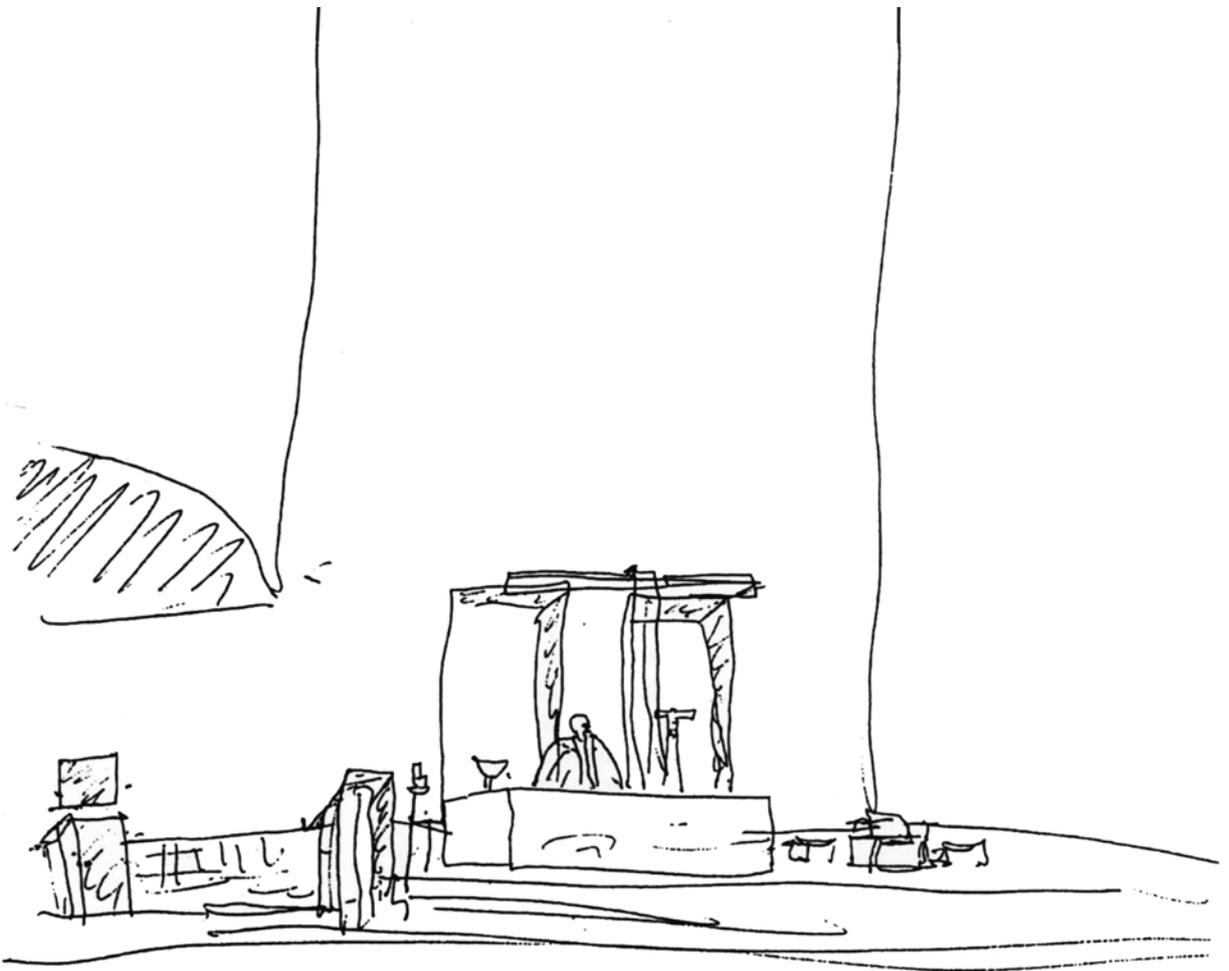
Figura 163 (superior): La luz del sol entra por las tres grandes ventanas y se proyecta sobre dos de los tres muros que delimitan el presbiterio y sobre el muro de la ventana horizontal. En resumen, tres puntos de luz sobre tres planos distintos.

Figura 164 (inferior): La luz del suroeste entra con intensidad por la gran puerta principal de la iglesia que se revela ante los templos religiosos sumidos en la penumbra y el aislamiento individual.

La experiencia sensorial que experimenta el visitante en la iglesia abre un nuevo camino de percepciones hacia la sensibilidad por la arquitectura y el paisaje de Marco de Canaveses. Siza demuestra que existe un compromiso sensorial en su arquitectura y que es posible, a partir del estudio, comprensión y reinterpretación de las leyes que componen la estructura del lugar, contribuir al fortalecimiento de la identidad individual y colectiva de sus habitantes, para que la contemplación del espacio y sus símbolos vinculados al culto religioso alcancen su máxima significación en su habitar.

La iglesia de Marco de Canaveses genera un espacio intermedio que facilita el juego dialéctico entre situaciones discordantes, entre la vida y la muerte, entre lo sagrado y lo profano, entre el interior y el exterior, entre la luz y la sombra... y permite que su existencia física vincule la búsqueda espiritual del individuo con el paisaje cultural de la región del valle del Duero, llevando a un nivel superior esa espiritualidad en el momento de congregación de todos los fieles y celebrantes durante la liturgia eclesíástica. Esta vocación hacia lo espiritual encuentra cobijo en el espacio sensorial creado por Siza, donde la luz que irrumpe con fuerza al interior del templo se encuentra acompañada por el sonido del agua de la pila bautismal, el eco producido por los rezos y cantos, y el sonido de la madera de sus asientos y suelo. La iglesia reúne en su interior un espacio-tiempo lleno de sensaciones que estimulan la experiencia sensorial y hacen del encuentro colectivo durante la liturgia un acto que deja huella en la memoria de todos sus visitantes.

Figura 165 (derecha): El cura oficiando una ceremonia en la que las futuras formas, símbolos y proporciones prefiguradas por Siza, serán refigurados por celebrantes y fieles durante la liturgia.



Observaciones finales

Observaciones finales

“[...] la entrada completa en la esfera de los sentidos sólo se efectúa a través de la puerta de los cronotops”.¹

El desarrollo de este trabajo sobre los *Espacios intermedios frente al paisaje natural* ha supuesto un largo recorrido siguiendo una hoja de ruta ambiciosa que ha ido sufriendo profundas modificaciones y reconducciones para evitar perderse en lucubraciones teóricas fascinantes y necesarias, como las que solemos encontrarnos cuando decidimos emprender este difícil encuentro con nosotros mismos, nuestra realidad y la teoría y práctica profesional de la Arquitectura.

Ha sido enriquecedor para este trabajo crear puentes hacia campos disciplinares como la Narrativa. Utilizar herramientas de análisis como el cronotopo literario de Mijaíl Bajtín aplicado al estudio de la novela de Johann Wolfgang von Goethe, ha permitido adentrarnos en la densidad del tiempo contenido en el espacio intermedio que configura la obra de Álvaro Siza, con el objeto de hacerlo explícito para que en un futuro pueda construir nuevos puentes de conocimiento. La noción sociológica de Goethe y Siza en la lectura del espacio-tiempo reflejado en sus obras, narrativa y arquitectónica, sirve de pedagogía para demostrar la responsabilidad ética y estética que tenemos todos aquellos que podemos transformar nuestros entornos de vida. La visión aguda y “periférica” de ambos autores nos conduce a la búsqueda de una profundidad existencial y nos ofrece con claridad la especificidad del espacio que configura su trama, en la que sus personajes comunican la polifonía de la

¹ БАЙТІН, Мijaíl. “Observaciones finales”. En *Teoría y Estética de la Novela*. Madrid: Editorial Taurus, 1989, p. 408.

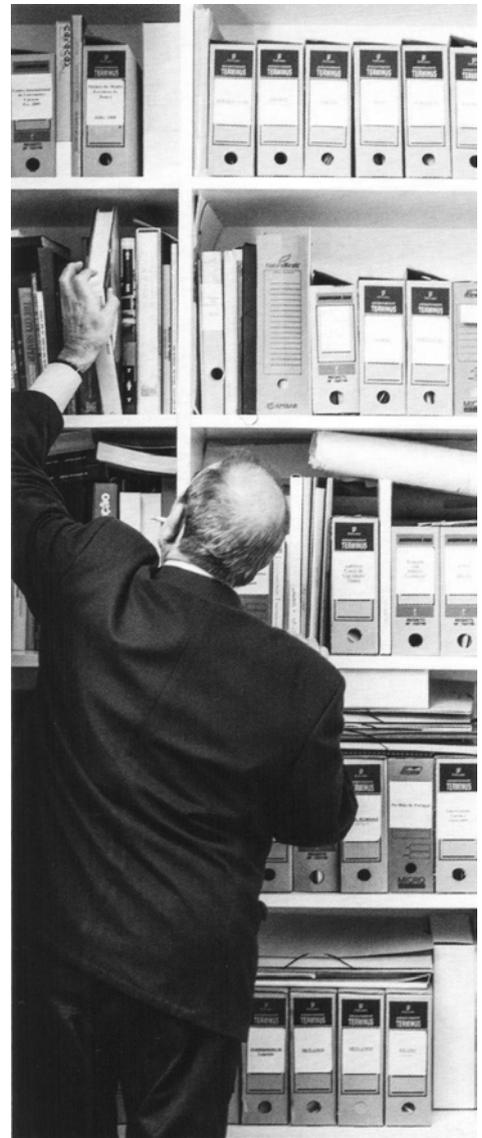


Figura 1: Archivos de Siza. Fotografía de Juan Rodríguez.

obra literaria y de la obra arquitectónica.

Bajtín define los cronotopos como “los centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela”, en éstos “se enlazan y desenlazan los nudos argumentales”.² En esta investigación resulta concluyente que los cronotopos representan los umbrales que debemos atravesar para entrar en la “esfera de los sentidos”, y es en este lugar de paso en el que se inicia la prefiguración de la obra de Siza. Los cronotopos de los umbrales ampliamente descritos y analizados en el segundo capítulo de este trabajo, aparecen claramente representados en sus dibujos y relatos escritos, convirtiéndose en parte fundamental de una construcción dialógica de relaciones espacio-temporales entre sus obras y los entornos que serán transformados por éstas.

La obra de Siza ha contribuido a la construcción de una sabiduría arquitectónica que se alimenta de las necesidades sociales para configurar lugares comunes para todas las personas que deseen un habitar digno. Es en este “lugar común” donde se ubica el epicentro, el punto de partida y cronotopo de encuentro que nunca se cierra, que nunca concluye, que da paso a que sus propios habitantes lo transformen a partir de sus futuras necesidades y propias experiencias. La arquitectura de Siza plantea soluciones y adaptaciones a las necesidades humanas. El proyecto, desde su génesis, prevé los posibles cambios que este requiera, dejando espacio a su crecimiento y envejecimiento, creando lugares para ser leídos de múltiples formas tal y como sucede con la novela de la educación de Goethe.

El análisis dialógico de las tres obras de Siza abre la puerta a futuras investigaciones que busquen profundizar en las relaciones históricas entre Siza y sus precedentes. En los anexos de este trabajo se realiza una aproximación diacrónica a su obra, que podrá servir de punto de partida para quienes deseen estudiar las distintas fases que han contribuido al desarrollo de sus proyectos. Esta aproximación no pretende en ningún momento entrar en cuestiones de carácter formalista

² Ibid., p. 237.

que nos distancien de la riqueza dialógica de su obra. Siza encuentra en las obras y vivencias narradas por Fernando Távora, Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright, Adolf Loos, Luis Barragán, entre otros autores, relaciones entre su arquitectura y los acontecimientos históricos que se producían en cada uno de los contextos arquitectónicos de los autores citados, es decir, Siza se introduce en la relación histórica de cada proyecto con la realidad socio-física que configura la obra, adquiriendo un conocimiento que le sirve de referencia para el desarrollo de ideas concretas durante la realización de sus propios proyectos.

Las obras de Siza analizadas en esta tesis configuran un “lenguaje de patrones” a partir de la interpretación de la realidad y la necesidad socio-física presente en cada contexto. Este hábil manejo en la creación de patrones a partir de las preexistencias que ofrece cada lugar, contribuye a que el proyecto actúe como mediador entre sus usuarios y el entorno natural y construido que lo conforman. Por tanto, los patrones que integran su obra ofrecen una clara lectura de las relaciones dialécticas que se producen entre el exterior y el interior, lo sagrado y lo profano, lo vernacular y lo moderno, es decir, entre las múltiples relaciones que sus umbrales tramam poéticamente y que contienen la síntesis de lo heterogéneo, la inteligibilidad y la intertextualidad de cada lugar.

Siza plantea una fenomenología que busca enriquecer la experiencia sensorial de las personas que habitan la obra. Esta filosofía operativa es la que lo identifica en cada lugar donde proyecta un edificio. Todas sus obras se distancian formalmente entre ellas, pero al recorrerlas, al entrar por sus puertas y andar por sus pasillos, al deambular por sus espacios, reconocemos un lenguaje que permite refigurar un camino en el que van apareciendo los distintos umbrales que vinculan las múltiples relaciones contenidas en el paisaje cultural, como por ejemplo, el uso de plataformas para aproximarse y acceder a sus edificios, las ventanas horizontales que introducen el paisaje dentro del espacio y lo enmarcan, la direccionalidad diagonal en la percepción de sus recorridos, las ventanas que permiten asomarse hacia el interior del mismo espacio, el constante juego con la luz que moldea sus formas y anuncia el paso del

tiempo.

Esta visión fenomenológica del espacio encuentra amparo en la actividad hermenéutica que elabora Siza a partir de la interpretación de las preexistencias que diferencian a cada cultura en cada lugar. Son éstas preexistencias, sumadas a la experiencia y conocimiento artístico de Siza, las que le proporcionan los insumos para comprender y operar sobre el territorio, para iniciar el camino hacia la configuración de su obra, pasando por la prefiguración y posterior recapitulación que nos ofrece la lectura del nuevo lugar habitado.

Se puede afirmar que las obras de Goethe y Siza facilitan el acercamiento entre Narratividad y Arquitectura simultáneamente. Hemos visto durante el desarrollo de este trabajo cómo la novela educativa de Goethe se aproxima a la dimensión espacio-tiempo construido en el momento que introduce en sus escritos descripciones y análisis de edificios, monumentos y lugares con el fin de dar conocer la plenitud y claridad de los signos visibles del tiempo en el espacio. Su observación aguda de lo que acontece a su alrededor, permite al lector de sus relatos situarse en el lugar de encuentro entre las formas construidas y las necesidades sociales que han dado origen a aquellos lugares que ameritan su atención. Sus personajes nos introducen en lugares llenos de tiempo que se transforman a su paso, a través de una trama en la que también participa Goethe, como sucede en su novela autobiográfica *Viaje a Italia*. Goethe en su papel de autor que se relaciona con sus personajes dentro de la novela, consigue abarcar la totalidad del espacio-tiempo narrado y situarnos dentro de una historia llena de acontecimientos ricos en experiencias sensoriales, que educan y estimulan nuevas experiencias en sus lectores.

Por otra parte, la arquitectura educativa de Siza consigue introducirnos en la dimensión del espacio-tiempo narrado cuando nos presenta por medio de sus dibujos, escritos, relatos, y edificios construidos, las claves para leer la fusión de los tiempos (del pasado con el presente), y el poder creativamente activo que ejerce el tiempo en la configuración espacial. En sus dibujos vemos referencias narrativas por medio de la aparición de personajes que se mueven dentro del proyecto y mantienen

un diálogo constante con el autor y con los acontecimientos que van modificando la obra. Esta relación entre autor y personajes manifestada a través del dibujo en el proyecto, alcanza su plenitud cuando usamos sus edificios. En la lectura de la obra construida vemos reflejados a los personajes utilizados por Siza durante la etapa prefigurativa del proyecto. Cuando se obtiene esta lectura integral, es decir, cuando se consigue comprender la intencionalidad del autor en una obra que pertenece a una cultura y a un entorno específico, se comprueba que el análisis de esta obra bajo la teoría del ciclo hermenéutico conformado por la prefiguración, configuración y refiguración, adquiere sentido.

Al estudiar la plenitud de la obra de Siza bajo esta mirada hermenéutica y fenomenológica, sobre todo en sus “Tres obras de buen recuerdo”, se pretende ofrecer una pedagogía que ponga sobre el tablero nuevas herramientas de estudio de la obra arquitectónica, con el fin de hallar las intencionalidades del autor que le han dado origen a su arquitectura, analizando sus textos, dibujos, entrevistas, etc., y visitando sus obras, para obtener una lectura precisa que nos conduzca al encuentro de la poética de sus umbrales. Esta pedagogía está dirigida a nuestro ámbito profesional, pero sobre todo a los estudiantes de arquitectura, en quienes se pretende despertar el interés por profundizar en el paralelismo que existe entre narrativa y arquitectura, invitándolos a enriquecer su mirada, motivarlos a hallar en la arquitectura la poética de sus espacios intermedios y llegar hasta el punto, como diría Ricoeur, “que sea legítimo hablar de la narratividad arquitectural”.³

Una reflexión final acompañada de una última cita: Nuestra profesión deberá continuar trabajando en el desarrollo de una enseñanza integral del arquitecto, en la que éste pueda profundizar en la investigación del proyecto a partir de la comprensión de las múltiples relaciones que existen entre la teoría y la práctica arquitectónica para que podamos elegir libremente el camino y el punto de vista que enriquezca la experiencia sensorial y consigamos configurar un habitar más

3 RICOEUR, Paul. “Arquitectura y Narratividad”. En *Arquitectura y Hermenéutica*. Barcelona: Edicions UPC (Arquitectonics 4), 2003, p. 21.

humano y sensible a las necesidades de nuestras culturas.

"[...] construir, habitar y proyectar no son dimensiones opuestas sino entrecruzadas y contrapuestas como la vida y la muerte, y capaces así de producir. Poéticamente el hombre habita porque proyecta desde el construir y desde el habitar. Y proyectar no es más que una forma de pensar, o sea, de hacer "vero-símil" la existencia".⁴

⁴ MUNTAÑOLA, Josep. *Poética y arquitectura*. Barcelona: Editorial Anagrama, 1981, p. 117.

Anexos

A · Precedente, técnica y contexto de los casos de estudio

Índice de Anexos

A. Precedente, técnica y contexto de los casos de estudio.	209
Álvaro Siza: Breve apunte biográfico de su obra.	
A.1 · Piscinas de Leça de Palmeira.	
A.1.1 · Precedente y contexto arquitectónico.	225
A.1.2 · Técnica.	232
· Bocetos.	
· Plantas, secciones y alzados.	
· Proyecto no ejecutado.	
A.2 · Barrio de la Malagueira.	
A.2.1 · Precedente y contexto arquitectónico.	253
A.2.2 · Técnica.	262
· Bocetos.	
· Plantas, secciones y alzados.	
· Proyectos no ejecutados.	
A.3 · Iglesia de Santa María de Marco de Canaveses.	
A.3.1 · Precedente y contexto arquitectónico.	279
A.3.2 · Técnica.	284
· Bocetos.	
· Plantas, secciones y alzados.	
A.4 · Selección de escritos de Álvaro Siza.	
A.4.1 · Barcelona · 1986.	295
A.4.2 · Fernando Távora · 1987.	297
A.4.3 · António Quadros · 1992.	299
A.4.4 · James Stirling · 1992.	299
A.4.5 · Barragán · 1994.	299
A.4.6 · El ejemplo del escritor · 1994.	300
A.4.7 · Sobre Pedagogía · 1995.	301
A.4.8 · Gabriele Basilico · 1996.	302
A.4.9 · Alvar Aalto: algunas referencias a su influencia en Portugal · 1998.	304
A.4.10 · Arquitectura: Empezar-Acabar · 2007.	305

A · Precedente, técnica y contexto de los casos de estudio.

Álvaro Siza: Breve apunte biográfico de su obra.

En este apartado de la tesis se presenta la documentación gráfica y escrita que sitúa las tres obras estudiadas de Álvaro Siza dentro de su contexto histórico y cultural, con el fin de mostrar la dimensión local y global de su obra. También se incluye documentación técnica como secciones, alzados y planos constructivos, tanto de los proyectos como de algunas partes de estos que no llegaron a materializarse y que aun siguen a la espera de ser construidos.

Empezaremos por conocer más de cerca al autor de las obras, Álvaro Siza,¹ de quien, a lo largo del desarrollo de este trabajo, se han mostrado distintas facetas en el quehacer profesional. Es necesario aproximarse a su contexto local, a las obras que dieron inicio a su futuro reconocimiento profesional, a la relación con su maestro, Fernando Távora, de quien tuvo la oportunidad de recibir clases y trabajar en su despacho (1955-1958) antes de graduarse de arquitecto en la Escola Superior de Belas Artes do Porto en 1965.

¹ Siza nace el 24 de junio de 1933 en Matosinhos, Portugal. Ingresó en la Escola de Belas Artes do Porto en 1949, pero finalizó su carrera en el año 1965 debido a su dedicación a la práctica profesional durante 7 años (1955-1962). Es en el año 1954, con apenas 21 años, cuando Siza recibe el encargo para realizar las primeras viviendas unifamiliares. Se trata de la elaboración del proyecto para cuatro casas unifamiliares (1954-1957), construidas en su ciudad natal, Matosinhos. Estas cuatro viviendas representan sus primeros pasos para comprender de qué forma se configura el habitar local, de tradición portuguesa, y su correspondencia con la modernidad arquitectónica europea que empezaba a conocer gracias a Távora quien, desde 1951, junto con Carlos Ramos y otros destacados arquitectos, representaron a Portugal en el Congrès International d'Architecture Moderne - CIAM.



Figura 1 (de izquierda a derecha, de arriba a abajo):
· Álvaro Siza y Fernando Távora.
· Siza con el escultor José Grade y el arquitecto Alcino Soutinho, años 60.
· Boda con María Antónia Marinho Leite. Detrás de ellos el Restaurante Boa Nova. Leça de Palmeira, 18 de noviembre de 1961.
· Con su hija Joana en noviembre de 1984.

Iniciemos nuestra primera lectura sobre los acontecimientos políticos y sociales de Portugal a inicios del siglo XX, afectada por los cambios políticos protagonizados por el exilio voluntario del rey en 1910 tras proclamarse la República. El fracaso del gobierno republicano, incapaz de encontrar soluciones a la mejora de las condiciones de vida de sus campesinos y su clase obrera, da paso, en la segunda década del siglo XX, a que los militares, con el apoyo de los grupos liberales de Portugal, se hagan cargo del orden social. Hasta que en el año 1932 toma el poder de forma indefinida el dictador fascista António de Oliveira Salazar.

Al inicio de la dictadura hubo un cierto interés y apoyo institucional hacia la arquitectura moderna que rápidamente se fue debilitando, hasta que en el año 1940, cuando se celebra la Exposición Internacional de Lisboa, se reitera el historicismo totalitario y “eclecticismo extenuante” del régimen de Salazar, tal como lo describe Kenneth Frampton en su artículo “La arquitectura como transformación crítica: la obra de Álvaro Siza” (Frampton, 2000, p. 13). Dada la crisis que vivía la profesión en aquel momento, surge la necesidad imperiosa por parte de un colectivo de arquitectos de rescatar, desde la crítica de la arquitectura popular portuguesa, su diversidad de valores y configuraciones internas en el uso del espacio. Es cuando con sólo 23 años, Távora publica el 10 de noviembre de 1945 el texto “O Problema da Casa Portuguesa” en el que aborda tres temas de vital importancia para la arquitectura portuguesa: aprender del pasado; pensar en el presente; y proyectar hacia el futuro, con el fin de conciliar lo que necesita cada lugar y su contexto con las lecciones que ofrece la modernidad. A continuación se transcribe una parte de este texto: “El estudio de la arquitectura portuguesa, o de la construcción en Portugal, no se ha llevado a cabo. Algunos arqueólogos han tratado y escrito ya sobre nuestras casas pero, que sepamos, ninguno ha atribuido un sentido contemporáneo a su estudio para convertirlo en un elemento partícipe de la nueva arquitectura...”

Es indispensable que, en la historia de nuestras casas antiguas o populares se determinen las condiciones en que fueron creadas, condiciones que derivaron de la tierra o del hombre; también deben estudiar cómo se utilizaron los materiales y

cómo se satisfacían las necesidades del momento. La casa popular, si se estudia adecuadamente, nos aportará grandes lecciones, ya que es más funcional que fantasiosa o, en otras palabras, está más en consonancia con las nuevas intenciones. Actualmente... se la estiliza en las exposiciones nacionales e internacionales: nada puede esperarse de esta actitud que sólo conduce a una vía muerta y a la más absoluta negación posible".²

La preocupación de Távora por hallar y comunicar las lecciones que podía transmitir la experiencia sensorial de las casas populares portuguesas desde el uso de sus materiales, técnicas constructivas, la organización del espacio vinculado a sus proporciones, encuentra respuesta en la funcionalidad con la que éstas habían sido pensadas y construidas. Es en la funcionalidad donde recae el interés de Távora al estudiar la tradición de la arquitectura popular portuguesa, con la intención de dar respuesta, con soluciones modernas, a las necesidades actuales de la sociedad. Esta obsesión por lo funcional es transmitida por Távora a Siza, así se demuestra en las innumerables entrevistas realizadas y textos escritos por él en los que se declara funcionalista, sabiendo que el significado de este término proviene de la integración de los distintos valores formales y funcionales que componen el habitar.

El papel de Fernando Távora ha sido fundamental en el desarrollo humano y profesional de Siza, sobre todo en la etapa inicial de su carrera. Fue una de las figuras que dio a conocer dentro de Portugal lo que estaba sucediendo en la cultura arquitectónica mundial, fuera de las fronteras controladas por la dictadura que sufrió el país durante 48 años. En este contexto inicial comienza la dimensión educativa de la arquitectura que adquiere Siza del maestro Távora. Pero, ¿por qué Távora?.

La obra de Távora encuentra su esencia en la relación dialéctica entre el pasado, reconociendo y valorizando la tradición del lugar, su historia, cultura y costumbres; y el presente,

2 Extraído de FRAMPTON, Kenneth. "La arquitectura como transformación crítica: la obra de Álvaro Siza". En *Álvaro Siza, obra completa*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000, págs. 13-14. Fuente principal: TÁVORA, Fernando. *O Problema da Casa Portuguesa* (1945). Semanário Aléo, 1945. Publicado en *Cadernos de Arquitectura*, nº1, 1947 y en TRIGUEIROS, Luíz. *Fernando Távora*. p.11-13.



adoptando una posición de “continuar innovando” siempre en la búsqueda, según sus propias palabras “de garantizar un diálogo que afirme más las semejanzas y la continuidad y no que cultive la diferencia y la ruptura”, diálogo logrado a través del dominio del racionalismo y la comprensión de las tipologías vernaculares. Esta relación dialéctica entre pasado y presente, tradición y modernidad, permite a Távora participar en el trabajo de *Inquérito à arquitetura popular*, investigación que consistió en estudiar y realizar un inventario de la arquitectura popular portuguesa a partir de su levantamiento fotográfico y planimétrico, con el fin de comprender la configuración del habitar popular y dejar registro de ello. Gracias a este estudio, que contó con el trabajo de estudiantes y profesores de las escuelas de arquitectura de Lisboa y Oporto, se logró un estrecho contacto entre ambas escuelas que hasta ese momento no se había producido.

En 1961 se publica este estudio bajo el nombre *Arquitetura popular em Portugal*, y se convierte en referente a nivel local e internacional, logrando echar abajo el concepto reaccionario de “Arquitetura Nacional”, y demostrando la clara relación entre “Hombre y Medio, con la Geografía y la Historia”, tal como relata Siza en un texto escrito y publicado en *Architecture d’Aujourd’hui* en 1977 bajo el título “Préexistence et désir collectif de transformation” (Preexistencia y deseos colectivos de transformación).

El interés y lucha infatigable de Távora por encontrar respuesta a las necesidades de la arquitectura local portuguesa, le lleva a participar en los últimos cuatro congresos del CIAM³ y ser el corresponsal fuera de su país de lo que sucedía en Portugal y con su arquitectura. Esta ventana hacia lo que acontecía a nivel mundial en la arquitectura fue transmitido a sus estudiantes de arquitectura, entre los que se encontraba Siza.

3 Últimos 4 congresos del CIAM en los que participa Távora:
1951 – VIII CIAM, Hoddesdon, Inglaterra. Tema: O Coração da Cidade
1953 – IX CIAM, Aix-en-Provence, Francia. Tema: A carta da habitação
1956 – X CIAM, Dubrovnik, Jugoslavia. Tema: Habitat
1959 – XI Otterlo, Países Bajos. Tema: Disolución del CIAM organizado por Team X.

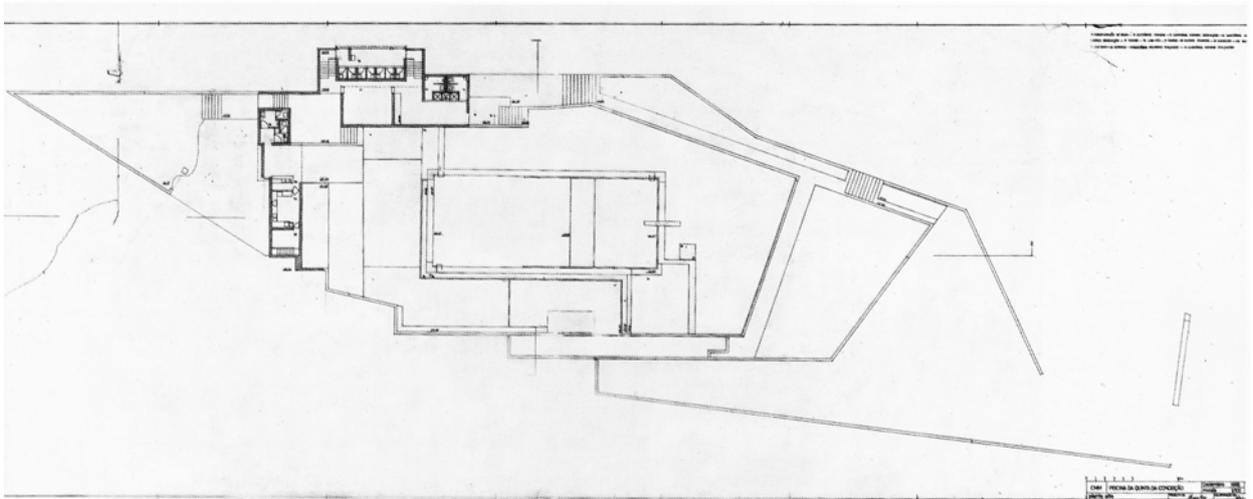
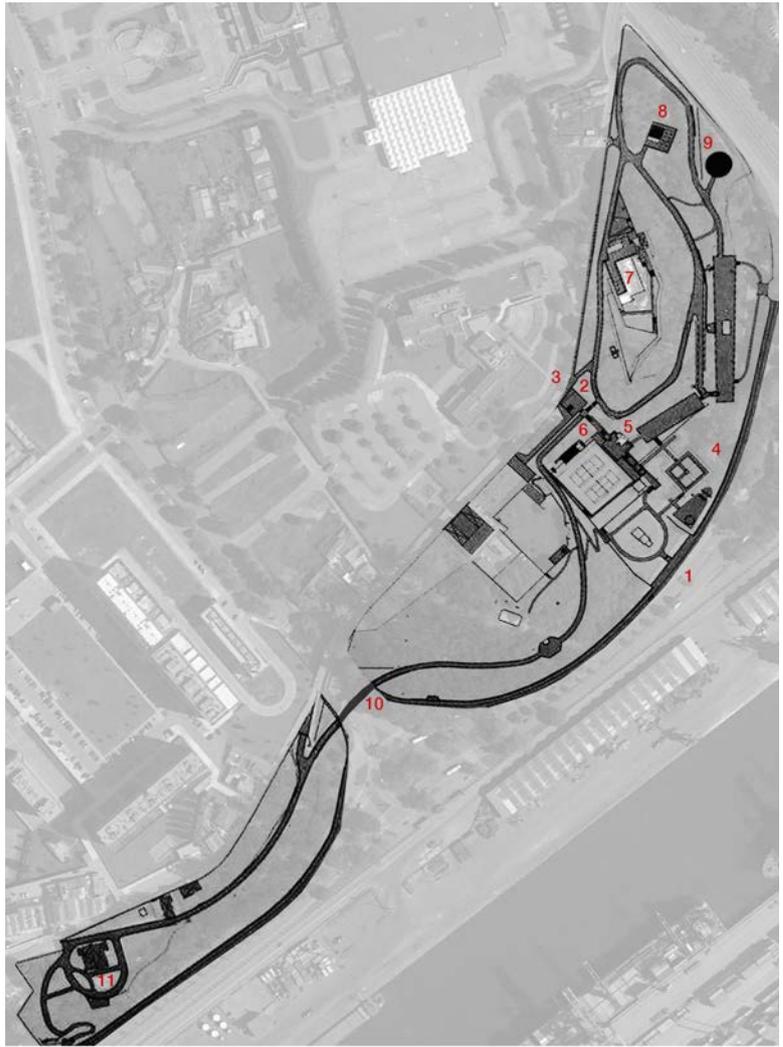
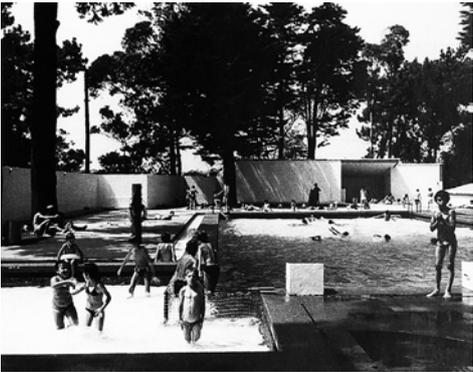
Figura 2: Portada del libro *Arquitetura Popular em Portugal*.

Desde el punto de vista académico, los viajes que realizó Távora con motivo de su participación en el CIAM sirvieron para comunicar a sus estudiantes, con mucho vigor y entusiasmo, lo que sucedía más allá de la pobreza intelectual del régimen que les gobernaba. Siza relata que cuando Távora participaba en el CIAM, él ya formaba parte del pequeño grupo de estudiantes y arquitectos jóvenes que integraban su despacho. Siza así lo relata: “Trabajé en su despacho como diseñador. El ambiente de trabajo era muy bueno, había poca gente, se conversaba mucho. A veces él (Távora) salía y hacía viajes y cuando regresaba contaba todo con gran entusiasmo. Durante los congresos del CIAM se vivió una fase muy creativa, compleja y a veces conflictiva”.⁴



4 Siza, Álvaro. Fragmentos de una conversación entre los arquitectos Luís Pereira Miguel y Rita Alves con Álvaro Siza sobre sus primeros pasos en la profesión. Conversación en su despacho realizada el 19 de marzo de 2013. Publicada en: <http://www.publico.pt/cultura/noticia/siza-vieira-trabalhar-como-arquitecto-tavorafoi-melhor-do-que-qualquer-estagio-1590803>. Texto en portugués: “Trabalhei no atelier como desenhador. O ambiente era muito bom, havia pouca gente, conversava-se muito, por vezes ele ia para fora, fazia viagens e quando voltava contava tudo com grande entusiasmo. É o caso dos congressos do CIAM que estavam numa fase muito criativa, complexa e às vezes conflituosa.”

Figura 3: CIAM XI en Otterlo, 1959. En la foto: Fernando Távora, Coderch, Korsmo, Gardella, Rogers, Wogensky, Tange, Magistretti, Sekler, Erskine, Candillis, Sérgio Fernandez, Lousa e Viana de Lima, entre otros.



Dentro de este contexto educativo y pedagógico, comienza a tomar forma la relación entre Siza y Távora. Siza, siendo estudiante de arquitectura, encuentra en Távora al primer profesor que se interesa en sus trabajos, y sobre todo en sus ganas de investigar, que hasta a ese momento no había despertado interés alguno en ninguno de sus docentes. Esta relación académica se consolida cuando Siza se incorpora a trabajar como diseñador en su despacho en el año 1955. Como suele relatar Siza, su primera obra pública, la Casa de Té-Restaurante Boa Nova (Leça de Palmeira, 1958-1963), le fue asignada por decisión directa de Távora, al igual que la elaboración del proyecto para la piscina ubicada en la Quinta da Conceição, proyecto a cargo de Távora (Figura 4) que consistía en la rehabilitación y mejoras de la Quinta da Conceição para convertirla en el Parque da Vila, parque público para Matosinhos. Távora, al ver el entusiasmo de Siza durante la elaboración del anteproyecto, decide cedérselo para la elaboración del proyecto, mientras él ya se encargaba de la elaboración del Pabellón de Tenis (Figuras 4 a 9).

En estos dos proyectos Siza se enfrenta a la escala de uso colectivo, de relaciones entre personas de distintas edades que buscan cobijo en un lugar apto para la recreación y contemplación del paisaje. Ambos proyectos le permiten a Siza



Figura 4 (superior izquierda): Plano conjunto de Quinta da Conceição (1958-1960).

1. Entrada principal, 2. Acceso al patio rojo, 3. Acceso de coches, 4. Claustro, 5. Capilla, 6. Pabellón de Tenis, 7. Piscina, 8. Explanada, 9. Parque infantil, 10. Puente peatonal que une las dos Quintas, 11. Casa de la Quinta de Santiago.

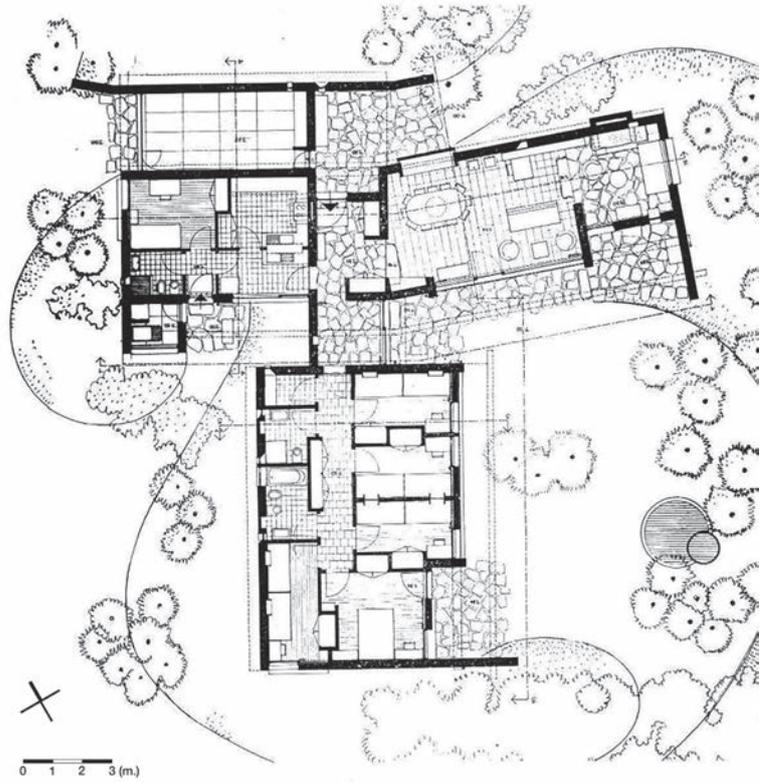
Figuras 5 y 6 (superior izquierda): Piscina de la Quinta da Conceição, Álvaro Siza (1958-1965). Hay una clara influencia de Aalto, especialmente del Ayuntamiento de Saynatsalo (Figura 10), en la forma en que Siza resuelve el ascenso al espacio de encuentro con las piscinas, así como el edificio con su cubierta inclinada destinado a los vestuarios y aseos.

Figura 7 (izquierda inferior): Planta de la Piscina de la Quinta da Conceição.

Figuras 8 y 9 (superior derecha): Pabellón de Tenis, Fernando Távora, 1956-1960. La geometría empleada, su cubierta inclinada, la utilización de la madera, hormigón, piedra y teja, establecen un vínculo directo con la Casa de Té - Restaurante Boa Nova, proyecto que se iniciaría dos años después del Pabellón de Tenis.

Igualmente se hace presente la fuerte influencia de Taliesin sobre este pequeño edificio, presencia que cobrará más fuerza en la Casa de Té.

Figura 10 (inferior derecha): Ayuntamiento de Saynatsalo, Finlandia, Alvar Aalto, 1949-1952.



explorar el uso de formas y materiales que le vinculan a sus maestros más lejanos como Alvar Aalto, Frank Lloyd Wright y Luis Barragán.

La Casa del Té, proyecto considerado por Siza años más tarde como un “objeto obsoleto en un paisaje degradado (maravilloso en 1958)”,⁵ le sitúa en la cúspide de su apenas iniciada carrera profesional. Ya Siza demuestra su enorme capacidad creativa al comprender las múltiples relaciones que se producen entre el paisaje natural y construido, y cómo las personas de Matosinhos valoran, a partir del uso, estas relaciones entre paisajes.

La clara lectura que Siza realiza sobre la arquitectura vernacular portuguesa y la modernidad arquitectónica que se estaba produciendo fuera de las fronteras de su territorio, se ve reflejada en la génesis de sus proyectos iniciales. Es en este punto donde Siza se abre camino, cuando comprende la importancia de combinar tradición con modernidad, al entender el valor de la modernidad específica arquitectónica y la dimensión cultural que tenían las obras de Wright, Aalto, Barragán, Taut, entre otros. Así va adquiriendo nuevas herramientas que le permiten dar respuesta a las necesidades locales y encontrar un sentido práctico al uso de determinadas formas geométricas y materiales en sus proyectos.

Al año siguiente de la disolución del CIAM, en 1960, Távora viaja a Estados Unidos para conocer la obra de Frank Lloyd Wright. Su visita a Taliesin en Spring Green (Wisconsin) le lleva a escribir el siguiente relato: “Taliesin me impresionó por lo que posee en total, de cósmico, por todo lo que allí existe entre las rocas, la madera y este o aquel refinamiento de la forma... El tiempo en Taliesin juega a favor de la arquitectura y el paisaje, cosa que creo que no ocurre en el 90 por ciento de la arquitectura moderna”. Así lo recoge Frampton en una

⁵ SIZA, Álvaro. “El paso del tiempo”. En *Álvaro Siza Textos*. Madrid: Abada Editores, 2014, p. 115. Esta reflexión de Siza se produce en el encuentro con un admirador de su obra en un hotel de Lisboa, quien elogia una publicación sobre el Restaurante Boa Nova y le pide que le firme un autógrafo. Se inicia entonces una breve conversación entre Siza y su admirador, de la que posteriormente surge una breve reflexión del autor que finaliza con las siguientes líneas: “Envejecer es perder la capacidad de concentración, sabiendo más. O de remordimiento o de inconsciencia. (Ser consciente de ello).

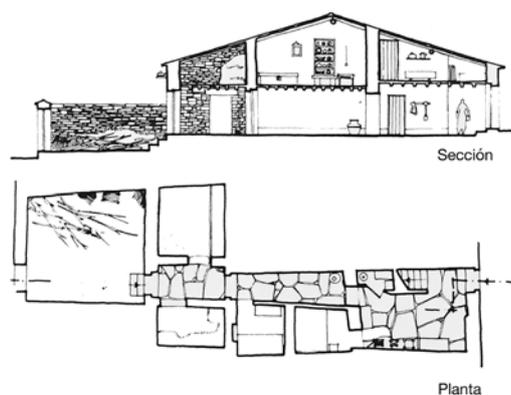


Figura 11 (superior izquierda): Planta de la Casa de Ofir. Fernando Távora (1956-1958). La organización de la planta responde a las condiciones naturales del terreno, aprovechando la luz en la medida justa en su interior. Al mismo tiempo nos traslada al interior de las viviendas populares en Portugal.

Figuras 12 a 14 (izquierda): El manejo de la luz y la sombra al interior, así como el uso de la madera en la cubierta de la Casa de Ofir, nos trasladan a los espacios interiores de las Piscinas de Leça de Palmeira.

Figura 15 (superior derecha): Planta y sección de una vivienda rural en la pequeña población de Montalvão. La madera y la piedra, sus principales materiales, y su cubierta inclinada nos hablan de una tradición constructiva y de confort a su interior que se mantienen en el tiempo.

Figura 16 (inferior derecha): Interior de la vivienda rural de la figura 15.



nota escrita el 9 de abril de 1960 del diario inédito de Távora.⁶ En cambio Siza, conoce la obra de Wright gracias al libro de Henry-Russel Hitchcock *In the Nature of Materials: The Buildings of Frank Lloyd Wright 1887-1941*. De allí que el proyecto de las Piscinas de Leça de Palmeira incorpore algunas de las intenciones desarrolladas en Taliesin West, como la orientación de sus muros o cubiertas inclinadas, el uso de materiales como la madera y la piedra, en esa necesidad de pasar inadvertido dentro del paisaje natural pero marcando, al mismo tiempo, una fuerte presencia gracias a las líneas rectas y formas geométricas que se oponen a la geometría de la naturaleza (Figuras 20 y 22 en A.1 · Piscinas de Leça de Palmeira). Había una clara intención, adicional a lo antes descrito, que Siza comprendió e hizo suya en la Casa de Té y en las Piscinas de Leça de Palmeira, y era la proximidad que Wright buscaba entre la materia que constituía su arquitectura y la percepción humana, con la posibilidad de alcance por medio de nuestros sentidos de los materiales que conforman el espacio.

Siza encuentra en la arquitectura de Távora estas lecciones impartidas por Wright. Pero existen algunas de Távora por las que Siza siente especial interés. Es el caso de la Casa de Ofir (Figuras 11 a 14), una casa pequeña, tal como la describe Siza, “pero que constituye un auténtico punto de inflexión en el desarrollo de la arquitectura portuguesa. Tiene una organización espacial y un concepto de casa modernos, pero incluye todos los aspectos ligados al paisaje y a la tradición local, sin ser regionalista. Es una síntesis de todo eso” (Siza, 2005, p. 84).

Y es esta “síntesis de todo eso” donde se ubica también la obra de Aalto, capaz de configurar diálogos entre las preexistencias del lugar y las necesidades y deseos colectivos de transformación. Proyectos como la Biblioteca Municipal de Viipuri (Figuras 10 y 11 - Capítulo 2), y la residencia de estudiantes del M.I.T despiertan en Siza, tal como él mismo relata, la fascinación y la emoción al ver por primera vez dichos proyectos publicados en la revista *Architecture d’Aujord’hui* en mayo de 1950. Su interés y conocimiento por la obra de Aalto fue en aumento durante los siguientes 18 años hasta lograr,

Figura 17: Remodelación de la cocina de la casa de la abuela de Álvaro Siza, Matosinhos, 1952.

⁶ FRAMPTON, Kenneth. “op. cit.” p. 64.

en el año 1968, y gracias a que los portugueses podían salir de Portugal sin inconvenientes, viajar a Finlandia, entre otros países del norte de Europa. Siza observa de cerca cómo Aalto ejecutaba con certeza la combinación de formas y materiales que potenciaban la experiencia sensorial y daban respuesta a las necesidades de los finlandeses. Siza encuentra en la obra de Aalto que la dimensión social no era considerada un hecho aparte, secundario en su arquitectura, sino que mantiene una estrecha interrelación con su producción artística.

Esta compleja interrelación la vemos reflejada en las obras públicas iniciales de Siza, como la Casa de Té - Restaurante Boa Nova y la Piscina de la Quinta da Conceição, que abordaremos a continuación como parte esencial de los precedentes que sirven de base a la creación de las Piscinas de Leça de Palmeira. Pero antes, no podemos pasar por alto la nota autobiográfica escrita por Siza en 1997, publicada al año siguiente en *Immaginare l'evidenza*, donde no se limita a hablar de fechas concretas y premios obtenidos que enaltezcan su propio ego, sino más bien se describe a sí mismo como un individuo que procura diluirse en el anonimato.

Nota autobiográfica, Álvaro Siza, 1997.

"Nació en Matosinhos en 1933, y se hizo arquitecto en vez de escultor porque no quería contrariar a su padre.

Inició su actividad profesional ya durante los años de la Escuela, por falta de paciencia para centrarse sólo en los estudios.

Paralelamente a esos estudios, trabajó con el arquitecto Fernando Távora.

Se empeñó en un proyecto colectivo que era además propio de la época: no ser un tradicionalista y no ignorar, al tiempo, las raíces.

En general, sus primeras obras fueron mal recibidas por extrañas, cuando no por ser demasiado modernas (cosa que lo espantó).

Inició su actividad como profesor en la Escuela de Bellas Artes de la ciudad de Oporto.

Tras la revolución del 25 de abril, y en el período inmediatamente posterior, trabajó para Asociaciones de Vecinos, viviendo un intenso proceso de participación. Un proceso creativo y estimulante que se vio prontamente interrumpido.

Aceptó invitaciones de otros países, pero sus primeros trabajos en Berlín no gustaron de modo general por no corresponder a las expectativas (críticas por la ausencia de la esperada delicadeza en el detalle y la timidez de su inspiración).

Recibió sin embargo diversos premios internacionales, y, en consecuencia, invitaciones para trabajar en Portugal, nuevamente seguidas por las críticas y la calificación de "extranjero".

Es considerado con frecuencia un arquitecto lento y poco enérgico, lo que no deja de responder a la verdad.

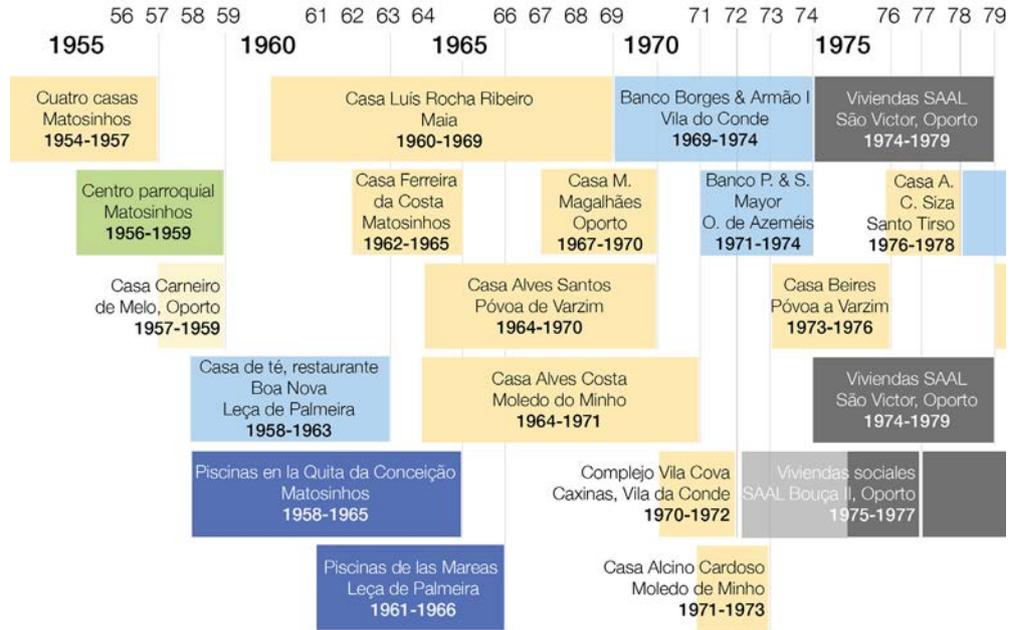
Lo llaman a formar parte del jurados, recepciones, exposiciones, conferencias y diferentes hipótesis de trabajo.

Cuando tiene al fin continuidad, su trabajo se transforma muchas veces en una variedad de las carreras de obstáculos.

Mantiene aún intacta, a pesar de ello, su pasión por la Arquitectura.

Y abriga además, en cierto modo, el secreto deseo de abandonarla, para hacer no sabe todavía el qué".⁷

7 SIZA, Álvaro. *Immaginare l'evidenza*. Roma-Bari: Ed. Gius, 1998. Versión castellana en SIZA, Álvaro, *Imaginar la evidencia*. Madrid: Abada Editores, 2003. También publicado en SIZA, Álvaro. *Álvaro Siza Textos*. Madrid: Abada Editores, 2014, p. 196.



Leyenda

- Vivienda unifamiliar
- Vivienda multifamiliar
- Recreativo
- Cultural
- Educativo
- Religioso
- Comercial - Oficina
- Otro

Figura 18: Cronología de 70 obras realizadas por Álvaro Siza entre 1955 y 2011.

En la actualidad se calculan más de 300 obras realizadas desde su primer encargo, la remodelación de la cocina de la casa de su abuela en 1952, cuando sólo tenía 19 años (Figura 17).

A1 · Piscinas de Leça de Palmeira

A.1.1 · Precedente y contexto arquitectónico.

Era el año 1961 cuando Álvaro Siza inicia el proyecto para las piscinas de Leça de Palmeira. Aún no había finalizado la carrera y el poco contacto con el exterior no le permitirá conocer nuevos referentes. En la Escuela sólo se conocía la obra de Le Corbusier y algún otro arquitecto de prestigio internacional vinculado al movimiento moderno. Pero son las obras de Aalto y Wright las que más atraen a Siza. A Aalto lo conoció gracias a la revista *Architecture d'Aujourd'hui* y poco después descubre a Wright gracias al libro de Bruno Zevi *Historia de la arquitectura moderna* y al libro de Henry-Russel Hitchcock mencionado en páginas anteriores. Este primer contacto con la obra de Wright le permitió descubrir Taliesin, y verse seducido por sus formas, sus materiales y la geometría que el proyecto configuraba. De allí que siempre se hable de esta relación casi directa entre la planta de Taliesin (Figura 20) y la planta de las piscinas (Figura 22). Claramente no existe ninguna relación de usos entre ambos edificios, pero sí la fuerza geométrica y el empleo de materiales capaces de despertar un gran interés por conocer más de cerca tan importantes edificaciones.

El proyecto de las piscinas de Leça de Palmeira se inicia cuando el alcalde de Matosinhos, Fernando Pinto de Oliveira, encarga construir unas piscinas en Leça de Palmeira al ingeniero Bernardo Ferrao, quien inició el proyecto con el diseño de una piscina rectangular de hormigón sobre la playa. Pero posteriormente pidió al Ayuntamiento la participación de un arquitecto y propuso a Álvaro Siza para su ejecución. A partir

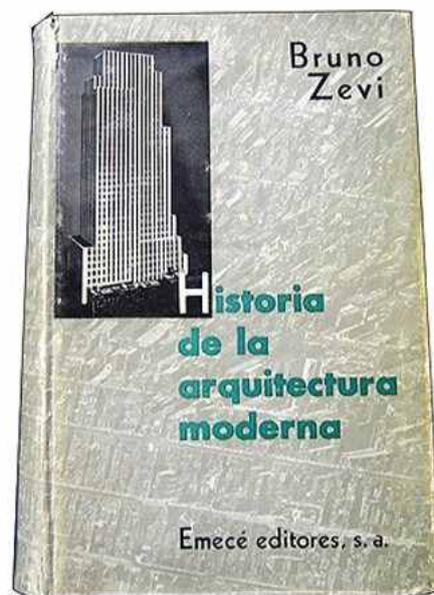
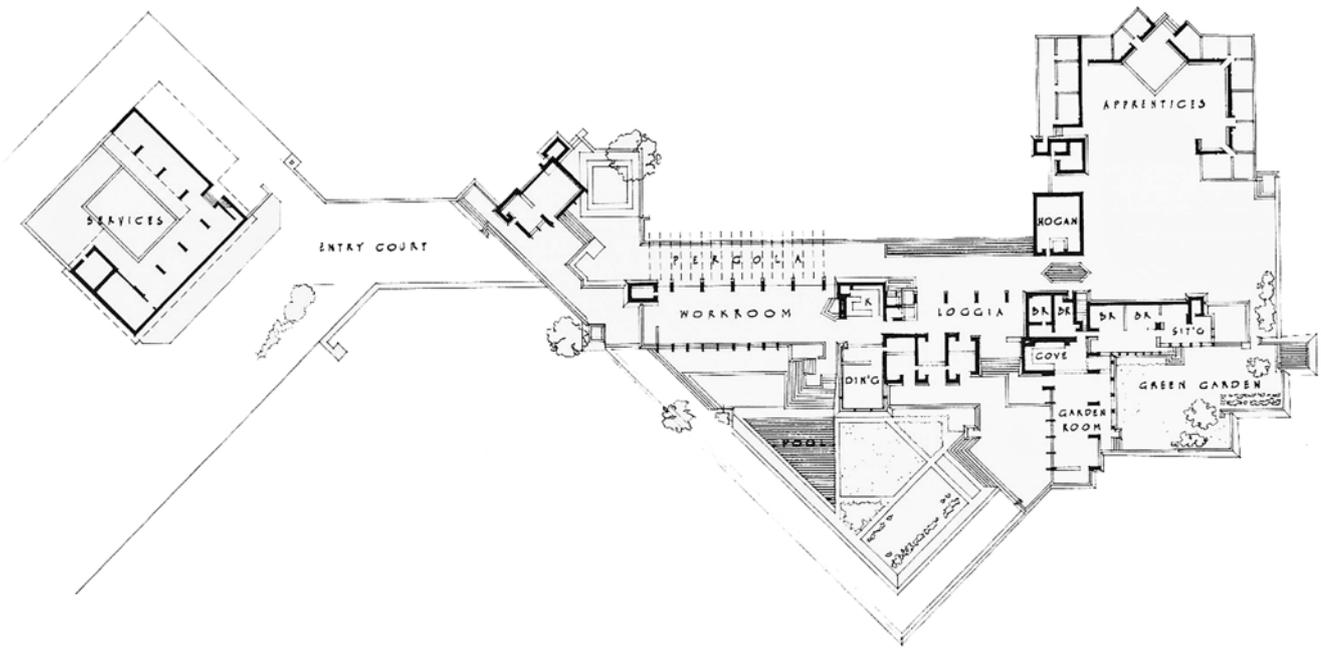


Figura 19: Portada del libro de Zevi, Bruno. *Historia de la arquitectura moderna*. Buenos Aires: Emecé editores, 1954.



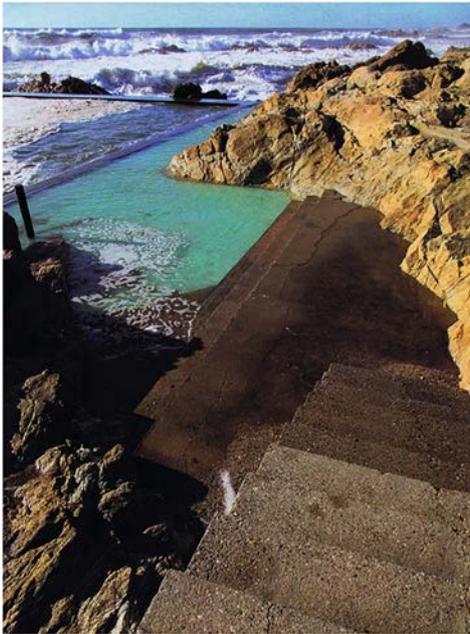
0 10 20 30 (m.)





Figuras 20 y 22: En ambas plantas, Taliesin West (izquierda) y Leça de Palmeira (derecha), se aprecian con notable claridad sus coincidencias formales. Existe una gran similitud en la escala del proyecto, en sus dimensiones longitudinales, incluso en el muro a 45° utilizado por Siza para delimitar el espacio correspondiente a la terraza del bar de las piscinas.

Figuras 21 y 23: Observamos en las fotografías la clara diferenciación que establece Wright (Figura 21 - izquierda), al igual que Siza (Figura 23 - derecha), con el paisaje. La utilización de líneas rectas y el empleo de ángulos ortogonales casi en su totalidad se oponen a la geometría de la naturaleza. Taliesin parece desaparecer dentro del paisaje árido de su contexto en el desierto de Arizona. En las piscinas de Leça de Palmeira, los muros del edificio se diluyen frente al paisaje rocoso de la costa.



de ese momento, Siza se hizo cargo del proyecto y modificó el realizado por el ingeniero, proponiendo que los límites reales de la piscina estuviesen constituidos por las formaciones rocosas del lugar y solamente se construyesen muros en aquellos sitios donde las rocas no llegaran a unirse.

Siza relata que el proyecto fue planteado al principio, por parte del mismo Ayuntamiento, como un lugar con piscinas que se iban llenando y vaciando a medida que el mar se aproximaba a la línea de costa, pero la Delegación de Sanidad no permitió la ejecución de un proyecto pensado de esta manera. Esto hizo modificar la propuesta inicial y realizar una intervención más compleja que consistía en la construcción de un pozo mar adentro y de una sala de máquinas en la playa para el tratamiento del agua. Todo esto produjo modificaciones profundas dentro de un proyecto que al principio sería aparentemente sencillo.

Éstos cambios que sufre el proyecto y la clara intervención de la Delegación de Sanidad, hicieron que el programa creciera sin que produjera transformaciones sobre las ideas iniciales que tenía Siza sobre aquel lugar tan frágil, que no podía perder su calidad paisajística. Por eso su insistencia en que el proyecto no debía en ningún momento interponerse entre el paisaje y la carretera, es decir, más allá de las peticiones exigidas por la Delegación de Sanidad o el Ayuntamiento, como la colocación de vestuarios, sanitarios, etc., el proyecto no podía afectar las relaciones ya existentes entre el mar, la costa con sus rocas y el borde costero existente. Era necesario preservar desde cualquier punto de la costa el contacto visual con el Océano Atlántico.

Siza sabía que la fuerza del océano Atlántico y de sus mareas vivas podía destruir en segundos todo lo realizado en años. Los elementos utilizados para su construcción (la madera, el cobre y el hormigón) al igual que su disposición, han permitido que las mareas vivas que suelen inundar completamente el edificio no lo afecten (Figuras 24 y 25). El trabajo de Siza al hacer que los muros entren en contacto con las rocas, y constituyan un solo elemento, permite que en situaciones de extrema violencia del mar, éste no derribe los muros.

Figuras 24 y 25: Mareas vivas en la costa de Leça de Palmeira.

Tal como describe Siza en muchos escritos, las rocas fueron los elementos que determinaron el proyecto. Un proyecto que se diseñó más in situ que en el despacho. Se requería ir constantemente al lugar a medir y a constatar la ubicación de las rocas y saber así dónde colocar los muros. Éstos siempre debían buscar el contacto con las rocas que permitiera leer claramente la firme tensión entre lo natural y lo construido.

El emplazamiento de las piscinas y del restaurante Boa Nova obligaba a que los materiales utilizados fuesen lo suficientemente resistentes para soportar la voracidad del clima y de las condiciones marítimas de la costa. Siza relata que el constructor e ingeniero de la obra de las piscinas, encontró en la demolición de un edificio del siglo XIX una madera muy resistente capaz de mantenerse intacta durante 200 años, esa madera llamada riga fue la que empleó Siza en las piscinas y en el Restaurante Boa Nova. Tanto la cubierta de las piscinas como las paredes de los vestuarios que se encuentran situadas a 15 cm del suelo (lo cual por una parte, evita el contacto directo con la humedad del suelo y por otra, permite la limpieza de todas las superficies de manera sencilla y eficiente), están colgadas de las vigas de la cubierta, y fueron elaborados en esta madera.

Pero la complejidad iba en aumento, Siza tenía que resolver el acceso a la playa existiendo una diferencia de nivel de 7,40 m. desde la calle al mar, había poco espacio para resolver todo el programa. La decisión, plantear la circulación en zigzag, como se ha descrito en el Capítulo 3 de este trabajo, y descender al edificio por medio de una rampa. Siza logra resolver el acceso al edificio y todo su programa en sólo 12 m. de profundidad, manteniendo los sentidos de circulación paralelos a la línea de costa y construyendo un edificio de 150 m. de longitud aproximadamente.

Es importante señalar que esta obra dio paso a la elaboración de nuevas propuestas por parte de Siza en el entorno inmediato de las piscinas. Años después de construirlas, se le encargó a Siza el proyecto para un restaurante (Figura 26), tal como aparece en sus primeros bocetos, que estaría emplazado entre las piscinas y el Restaurante Boa Nova, en el espacio intermedio entre ambos edificios. Siza relata que existe en este



PISCINA DE LEÇA VAI SER REMODELADA

O arq. Siza Vieira revisitou, em Matosinhos, uma das obras da sua juventude. A Piscina das Marés, de Leça da Palmeira, é um projecto com 30 anos que agora vai ser objecto de trabalhos de remodelação. O vencedor do Prémio Pritzker 1992 poderá agora reatar uma ideia que já antes contemplara em anteprojecto, a da construção de um restaurante, no lado norte da piscina.

GRANDE PORTO

Figura 26: Jornal de Notícias, 07-08-1992. El Ayuntamiento de Matosinhos invita a Siza a la elaboración del anteproyecto de un restaurante ubicado en la zona norte de las piscinas. En el apartado A.1.2 · Proyecto no ejecutado, se incluyen la planta y alzados del edificio.

proyecto no construido una clara evocación a Aalto por el uso de los materiales y la disposición del edificio frente al paisaje. Otra propuesta de gran envergadura que no se ejecutó fue la creación del plan urbano en las inmediaciones de las piscinas, abarcando incluso una parte del centro histórico de Leça, que contemplaba la elaboración de un proyecto que protegiera el entorno natural y diera prioridad al ocio y esparcimiento de los habitantes y visitantes de Matosinhos. Con la caída de la dictadura el proyecto quedó abandonado y años más tarde se inició la construcción de viviendas para centenares de familias sobre la carretera marginal. Recientemente, en el año 2007, se le pide a Siza que diseñe un proyecto que rehabilite el paseo peatonal y los accesos a la playas. Esta ha sido la última intervención en la costa de Leça de Palmeira realizada por Siza.

A continuación se transcribe el texto escrito por Siza en el que describe los aspectos más relevantes del proyecto presentes en su memoria 20 años después su inicio.

Piscina de Leça da Palmeira.

Álvaro Siza, marzo de 1980.

Todos los años, con las mareas vivas, el mar se lleva lo que no es esencial.

En aquel lugar, un macizo rocoso interrumpe las tres líneas paralelas: encuentro entre el mar y el cielo, entre la playa y el mar, largo muro de soporte de la vía marginal.

Alguien pensó en proteger una depresión de ese macizo, utilizándola como piscina de mareas.

Pero ni el Atlántico es el Mediterráneo, ni es fácil construir una piscina donde pocas se hacen: tratamiento del agua, captación difícil, reglamentos existentes, aprobación dependiente de una serie de organismos.

“Lo mejor es llamar a un arquitecto”.

Nada cambió profundamente.

El edificio de los vestuarios está ancorado como un barco en el muro de la marginal.

De ahí no se mueve.

Algunos muros de cemento sustentan la cubierta de roble y cobre y sirven de apoyo a las vías de acceso a la piscina.

Esas vías existían (en terreno difícil, sabemos dónde poner los pies), la piscina existía, los muros son paralelos al muro de granito de la avenida, del que casi no se destacan.

Por aquí y por allá, pequeñas intervenciones consolidan las plataformas naturales.

Poca cosa cambió.

Con las primeras mareas vivas, el mar se llevó un trozo de muro, corrigiendo lo que no estaba bien.

Durante siete años, como Jacob, el arquitecto estudió los remates, a norte y a sur, donde era difícil conciliar lo que se hizo con lo que existía.

De tal suerte que de ahí resultó un plan de lo marginal, y lo entregó y por ello fue retribuido.

Pero todo fue inútil: probablemente, el arquitecto se limitó a escoger donde poner los pies y adónde no ir, temeroso de los peligros y de las rocas y del mar.

Y alguien dijo: “cualquiera sabe dónde poner los pies, y se supone que un arquitecto los pone en lugares diferentes”.

Y así se despidieron”.¹

¹ Publicado por Editora Figueirinhas, 1980. Versión castellana en Siza, Álvaro, “Piscinas de Leça da Palmeira”. *Álvaro Siza, Textos*. Madrid: Abada Editores, 2014, págs. 27-28.

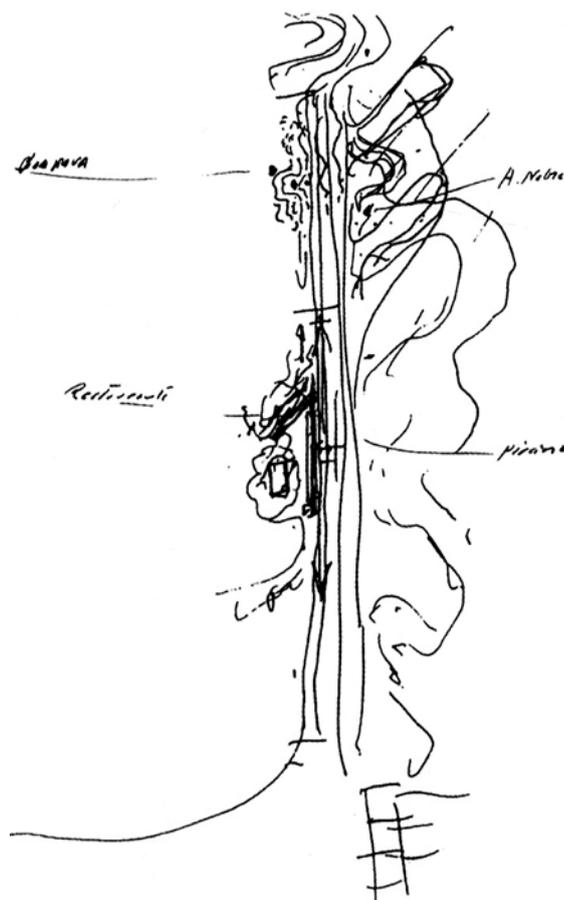


Figura 27 (superior derecha): Boceto de Siza en el que dibuja la ubicación de las piscinas y el restaurante, así como la Casa de Té - Restaurante Boa Nova y el monumento al poeta António Nobre.

Figura 28 (inferior derecha): Boceto de Siza desde la carretera marginal de Leça de Palmeira.

A.1.2 · Técnica: Bocetos



A.1.2 · Técnica: Bocetos

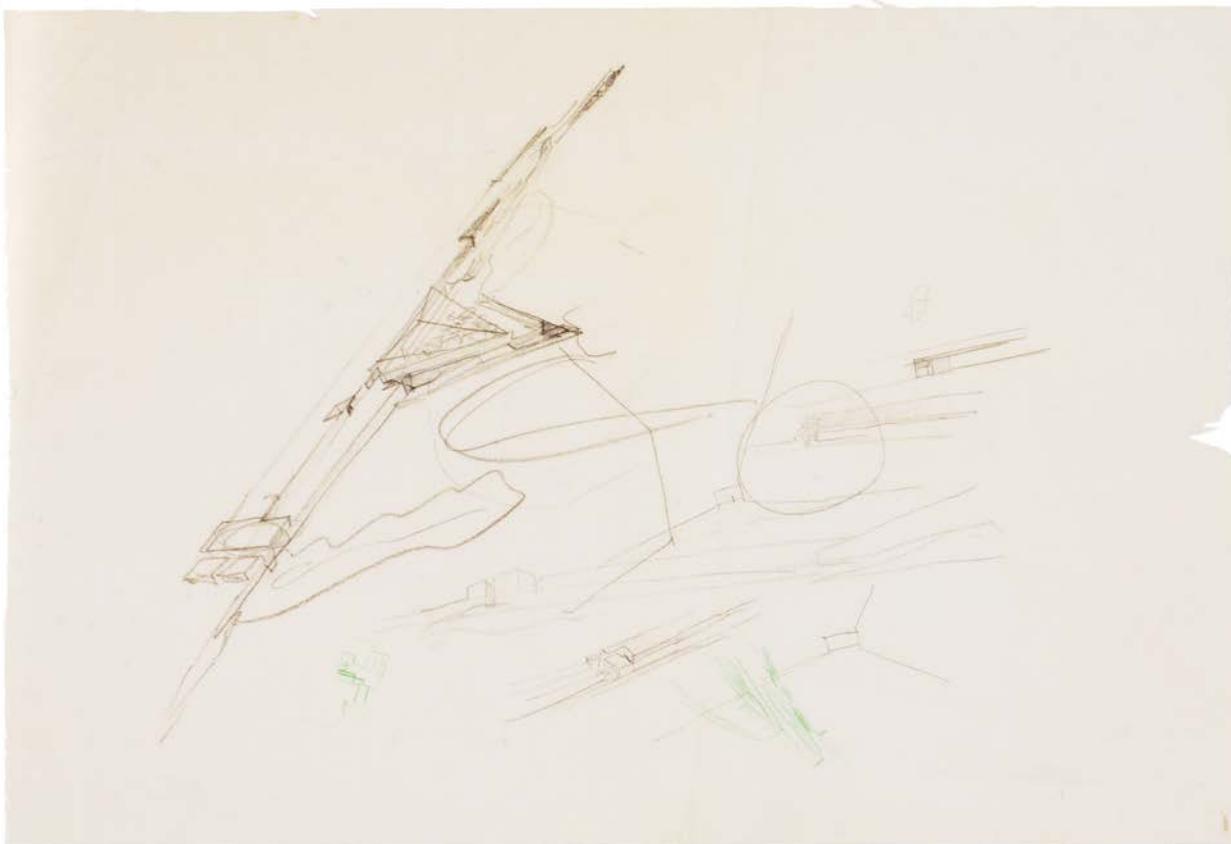
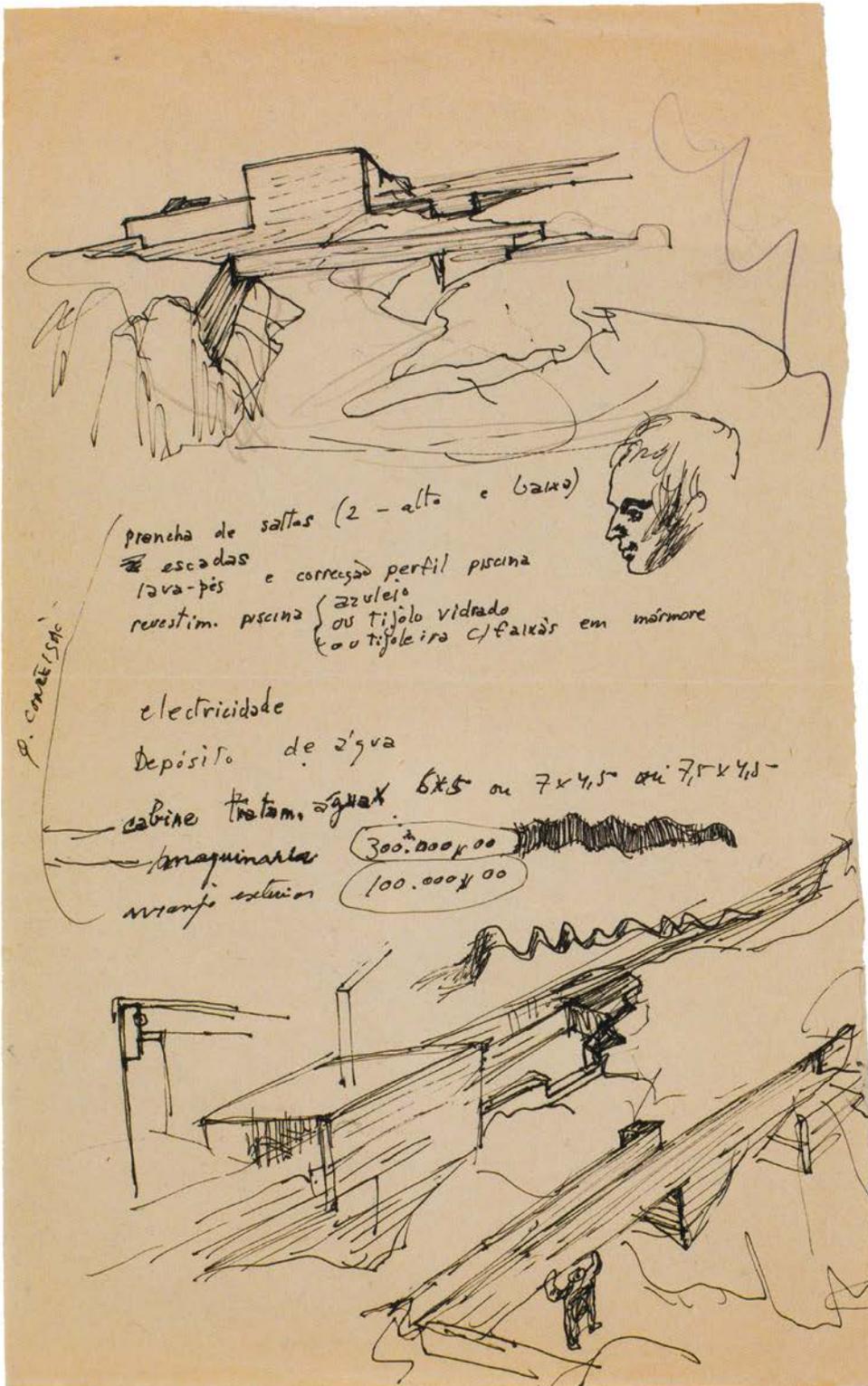


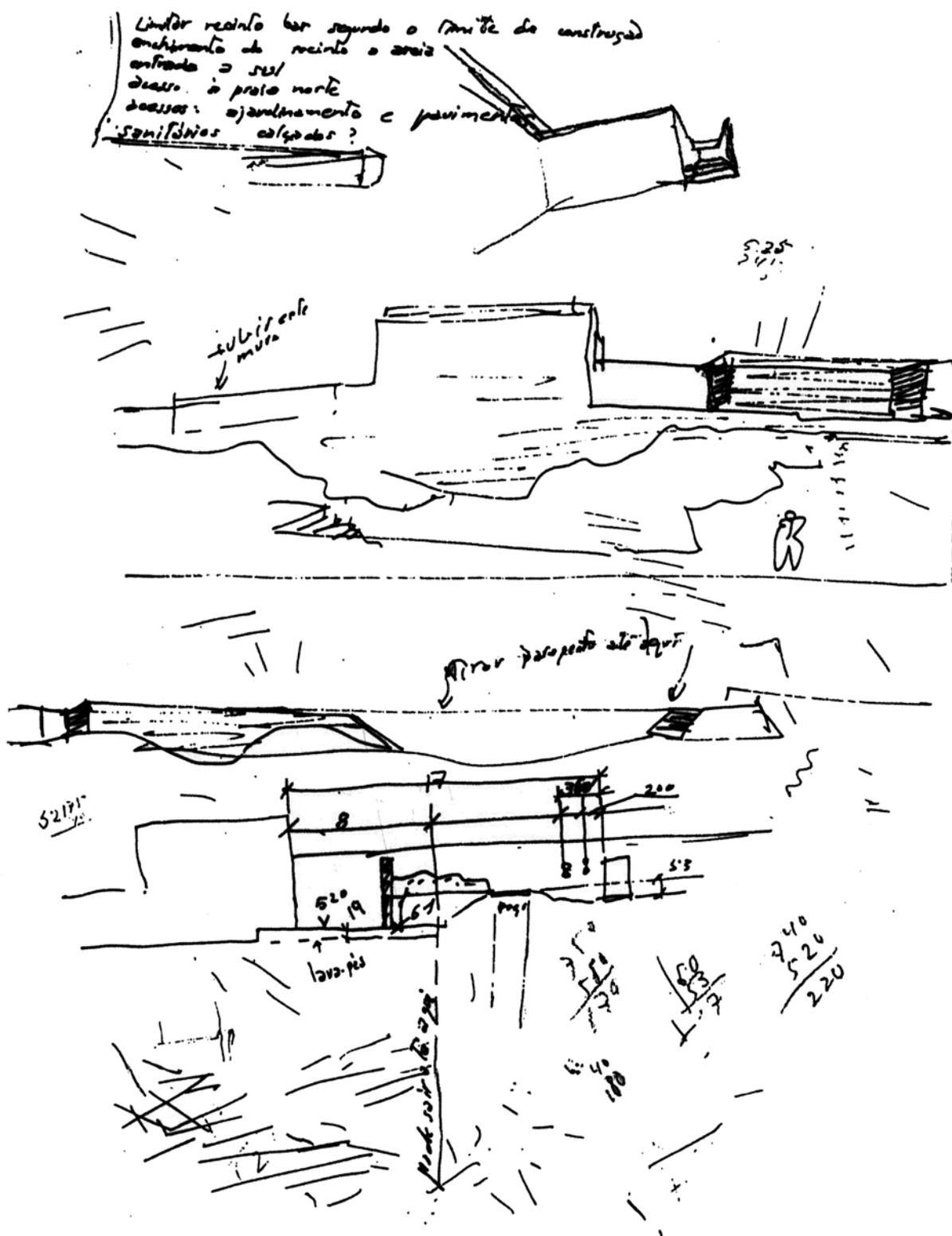
Figura 29 (izquierda): Dibujo realizado desde un nivel de cota próximo a la playa para diferenciar la geometría de la naturaleza conformada por las rocas y la del edificio con sus muros de hormigón.

Figura 30 (superior derecha): Primeros bocetos de Siza. Llama la atención la gran cubierta de forma triangular que techaría el aérea destinada al bar-restaurante del edificio.

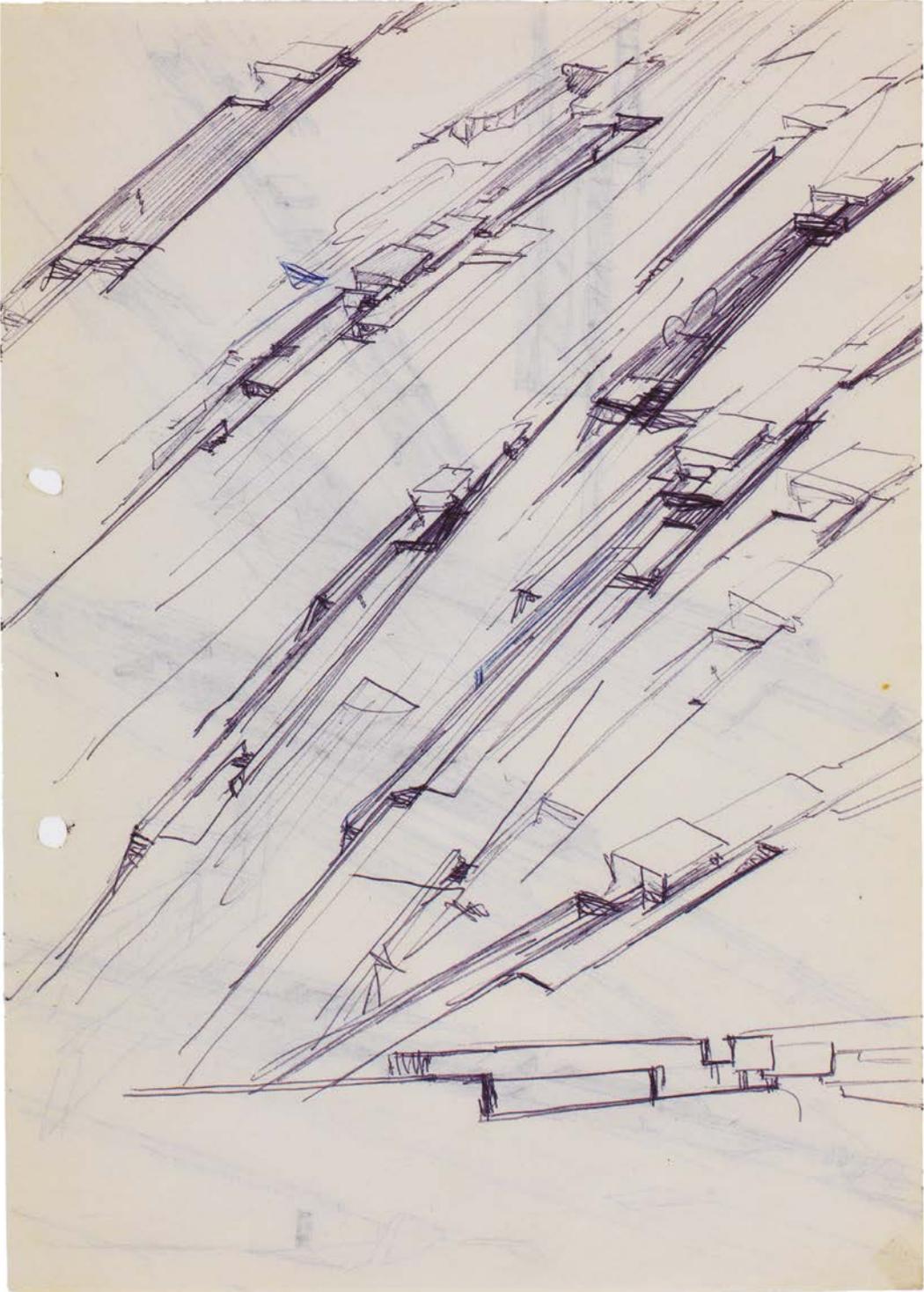
Figura 31 (inferior derecha): Boceto de Siza realizado en la proximidad a la Casa de Té - Restaurante Boa Nova, a 1 km. de distancia del proyecto de las piscinas. Siza deja constancia de la presencia de la carretera marginal y del Océano Atlántico a la derecha de la carretera.



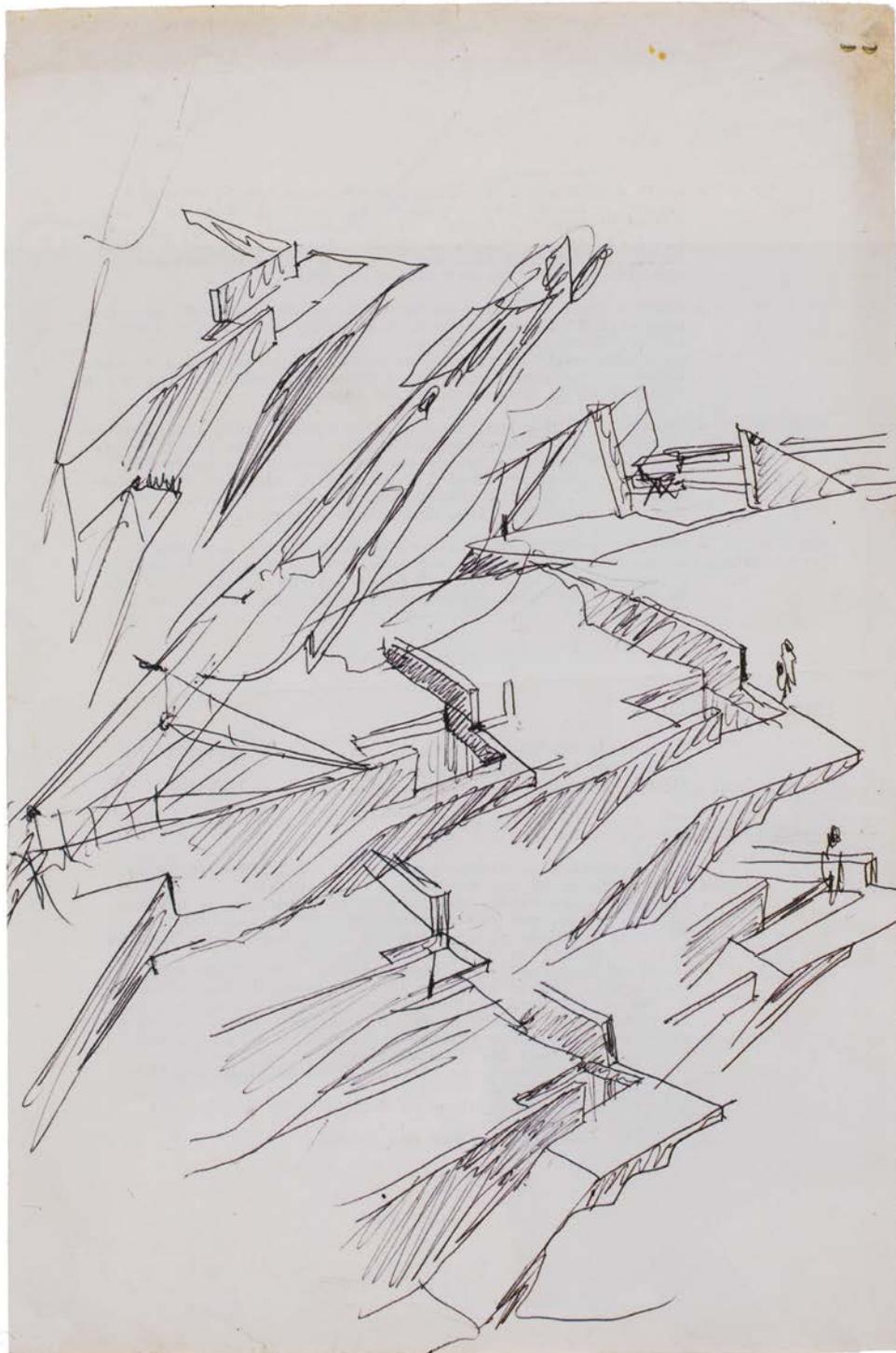
A.1.2 · Técnica: Bocetos



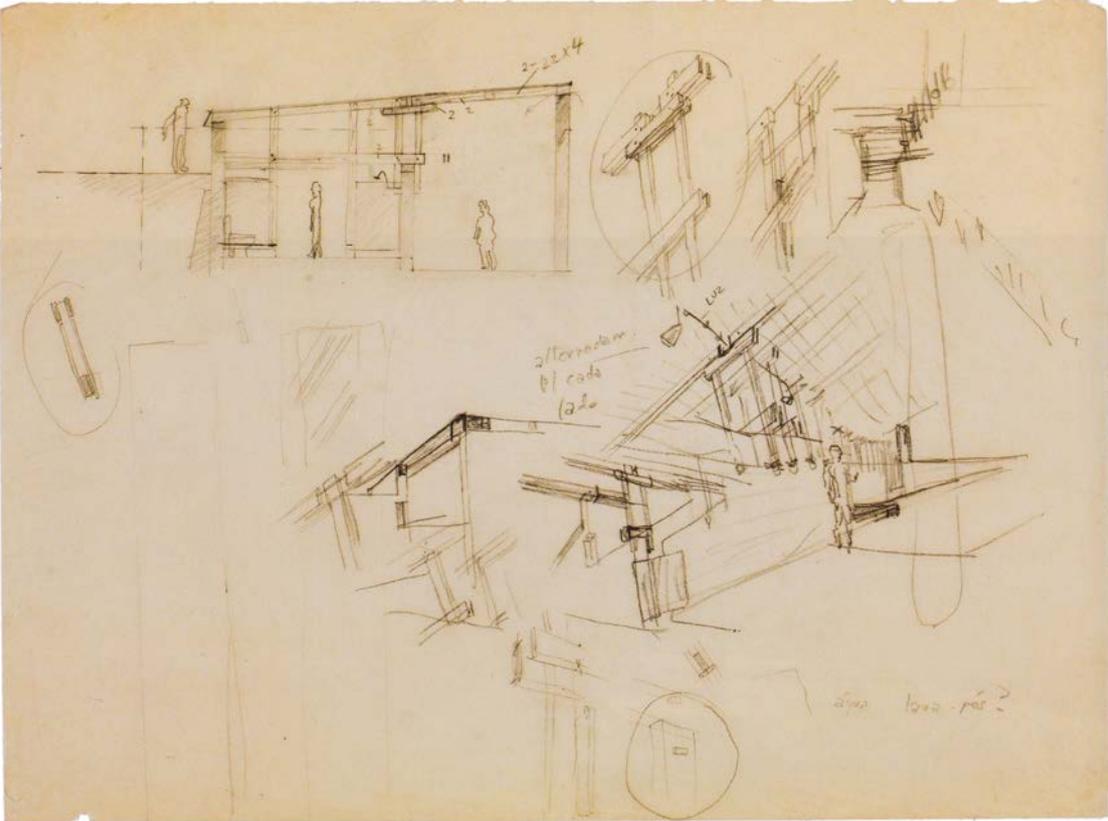
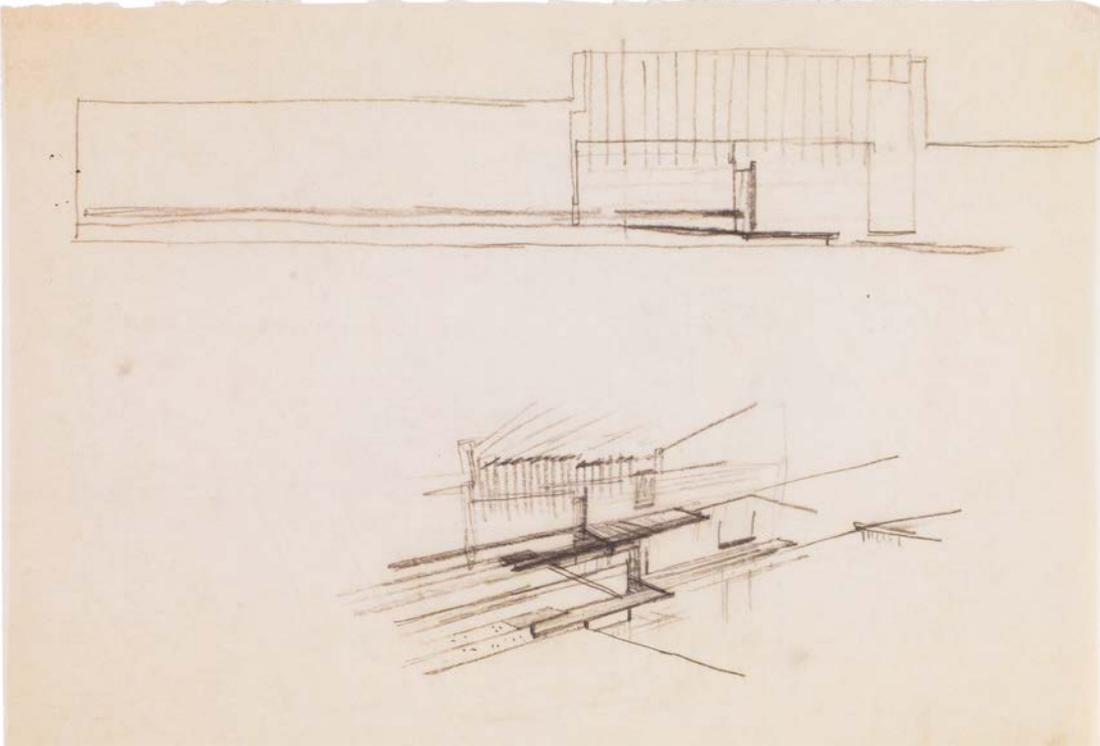
A.1.2 · Técnica: Bocetos



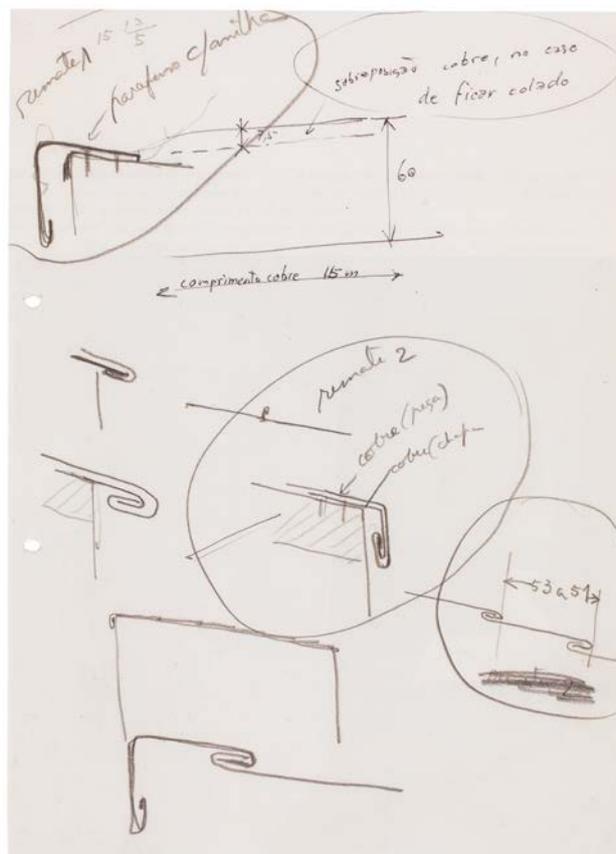
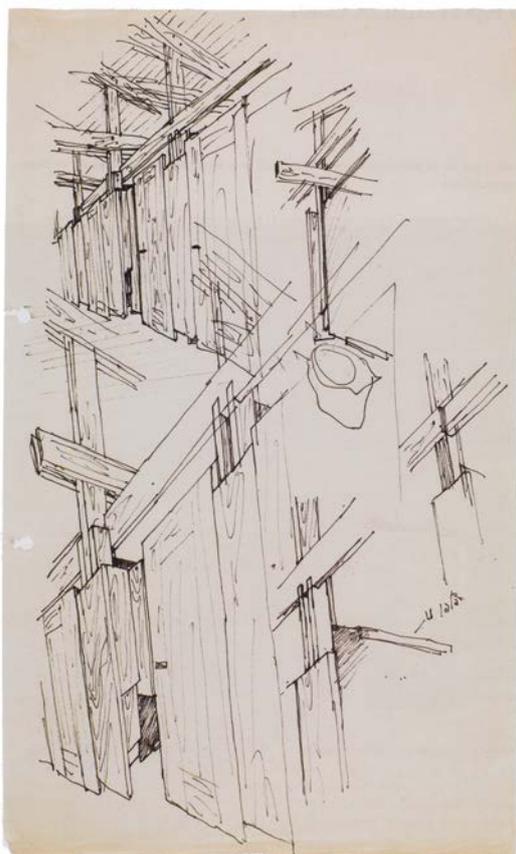
A.1.2 · Técnica: Bocetos



A.1.2 · Técnica: Bocetos



A.1.2 · Técnica: Bocetos



Figuras 32 y 33 (págs. 234 y 235): Siza explora en ambos dibujos la resolución del descenso a la piscina de niños, bajando 2 metros por una escalera situada entre las rocas, y pasando luego por debajo de la losa-puente que conduce a las personas a la piscina de adultos, hasta llegar a la zona de lavado de pies (lava-pés). Se observan anotaciones relacionadas al revestimiento de la piscina y dimensiones de la losa-puente en longitud y altura de paso.

Figura 34 (p. 236): Siza plantea distintas alternativas que le permiten resolver la colocación del edificio y la diferencia de nivel entre la calle y la playa.

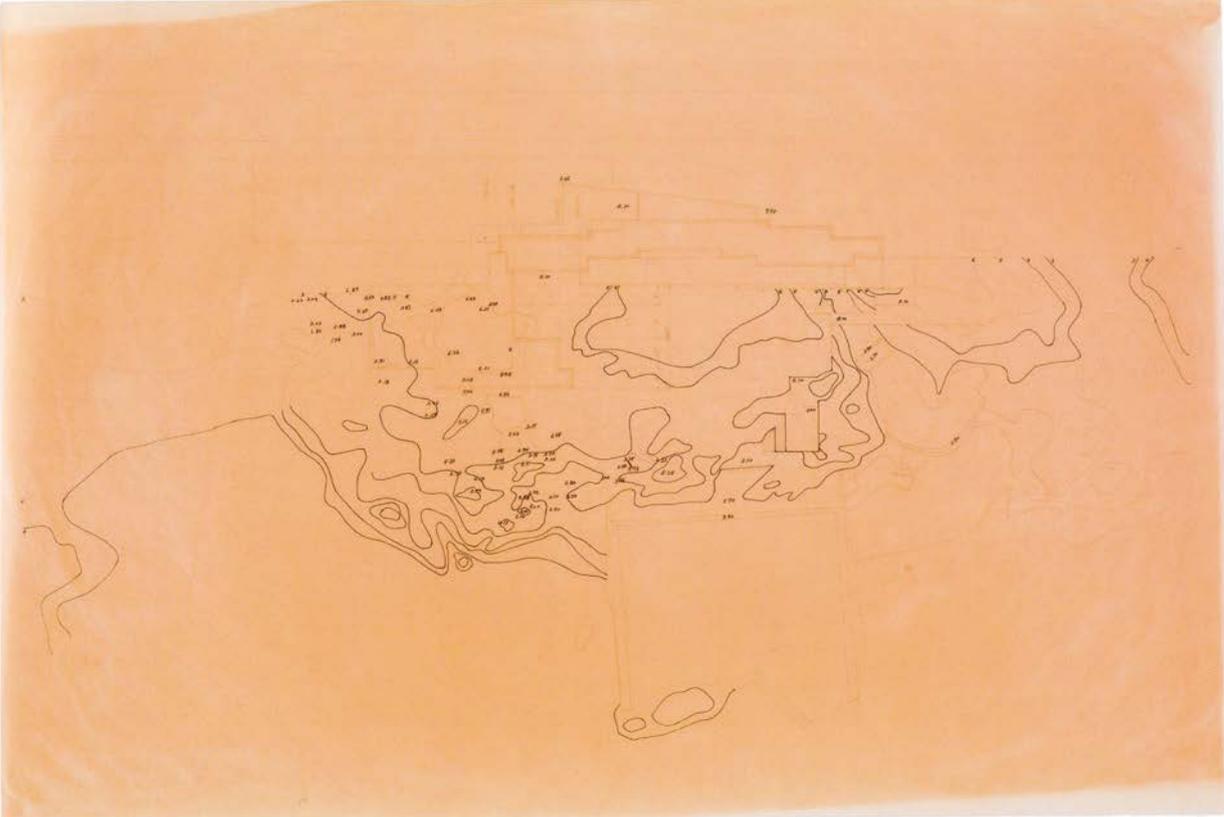
Figura 35 (p. 237): Se observa con más detalle las distintas variaciones que Siza plantea para resolver el descenso a la piscina de niños, explorando también variaciones en la altura del muro que acompaña a la escalera.

Figuras 36 y 37 (superior e inferior izquierda): Dibujos de una etapa más avanzada del proyecto que corresponden a la resolución de la estructura de madera y su encuentro con el muro de hormigón. El ritmo de las verticales de madera que se observan la figura 36 rememoran la fachada del volumen de la biblioteca del Ayuntamiento de Säynätsalo de Aalto. También se aprecia la relación de escala entre quien se ubica en la cota 7,40 m. (a nivel de la calle) y quien se encuentra en la cota 5,00 m. dentro del edificio.

Figura 38 (derecha al interior de la página): Búsqueda de la resolución de la estructura en madera y su encuentro con los elementos divisorios de los vestuarios, también elaborados en madera.

Figura 39 (derecha al exterior de la página): Dibujo de los detalles del revestimiento de cobre de la cubierta del edificio.

A.1.2 · Técnica: Plantas, secciones y alzados.



A.1.2 · Técnica: Plantas, secciones y alzados.

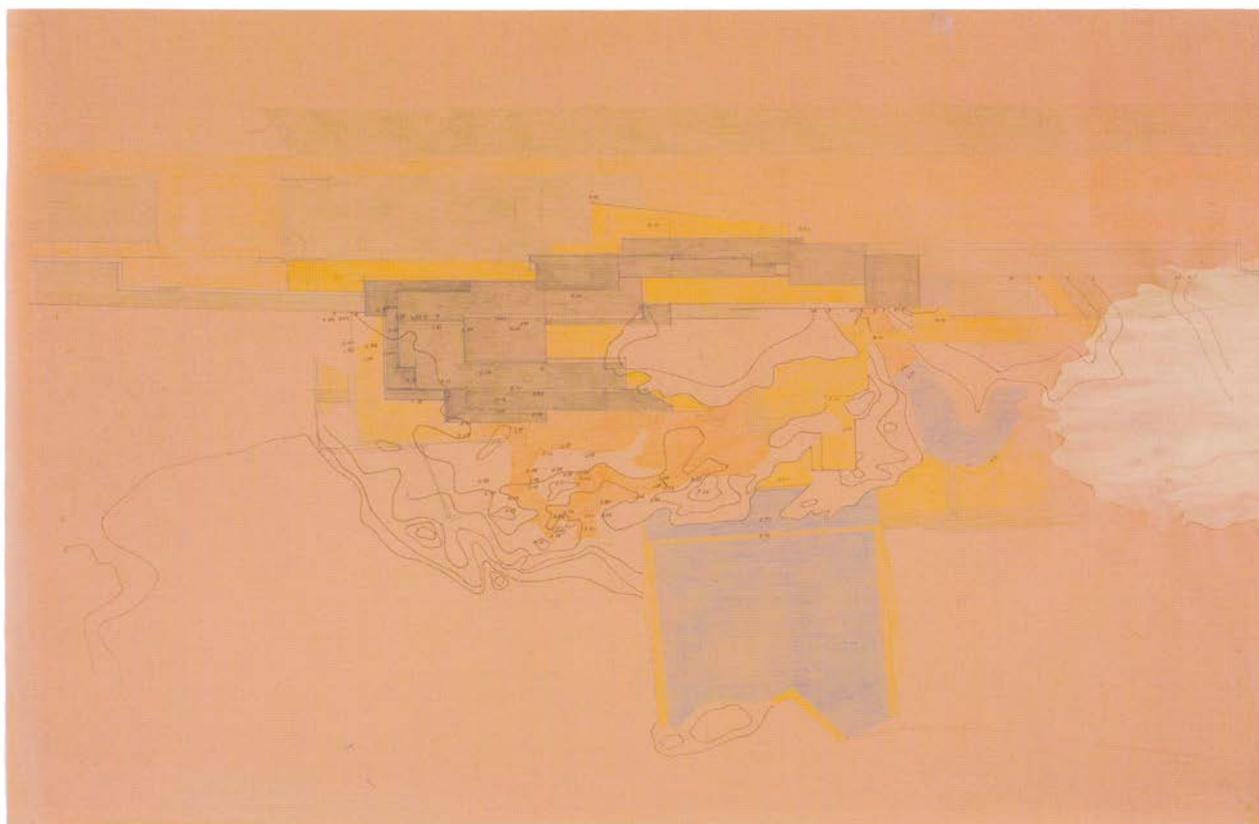


Figura 40 (izquierda): Plano topográfico del lugar con niveles y cotas. Apenas se visualizan las líneas del proyecto de arquitectura.

Figura 41 (derecha): Planos iniciales del proyecto. La geometría de ambas piscinas se mantiene prácticamente invariable. Se observa el predominio de espacios techados en relación al proyecto ejecutado. En relación al código de colores empleado en este dibujo, el amarillo representa los espacios abiertos al cielo creados por Siza, desde el acceso al edificio por medio de la rampa hasta las superficies horizontales que delimitan la piscina de adultos. El verde representa el revestimiento de cobre empleado en todas las cubiertas del edificio. Las zonas sin colorear representan las rocas y el azul el agua de las piscinas.

A.1.2 · Técnica: Plantas, secciones y alzados.

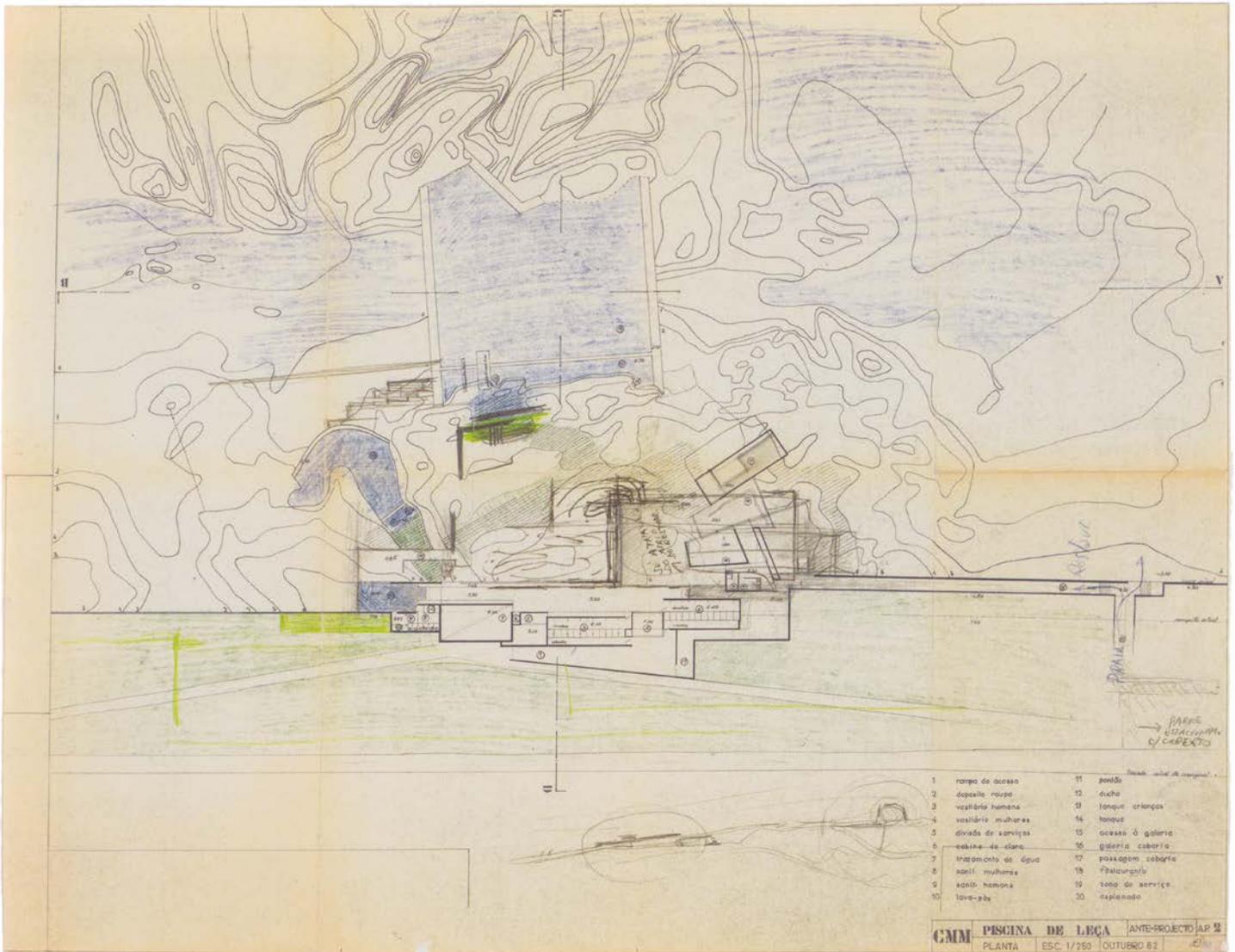
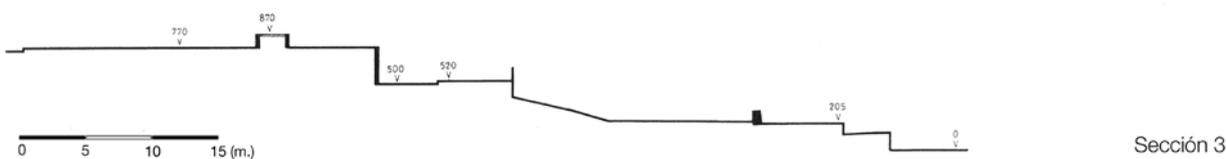
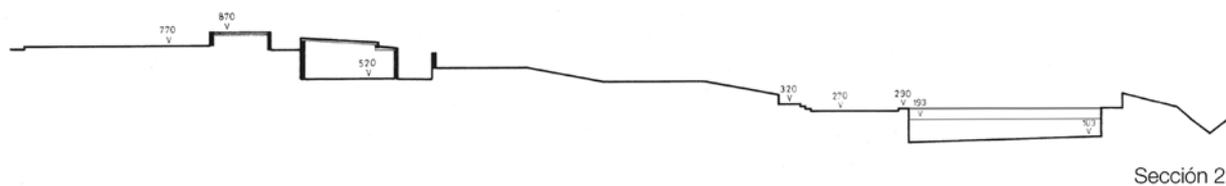
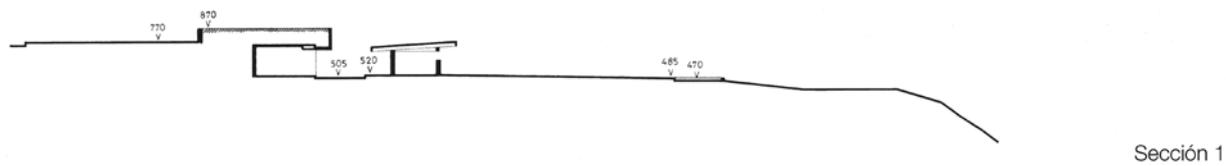


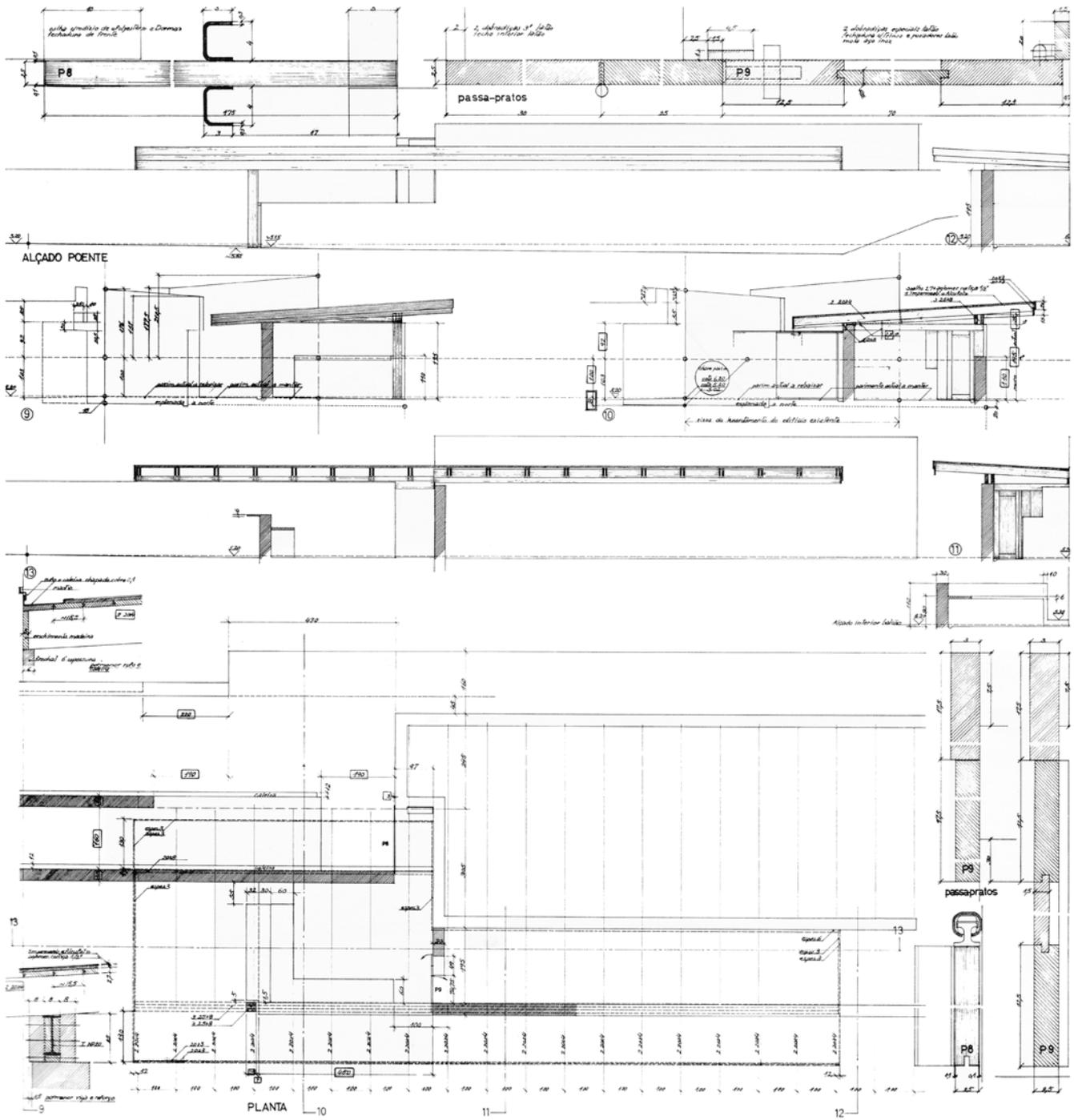
Figura 42 (izquierda): Anteproyecto de octubre de 1962 en el que aún no se llegaba a la resolución del aérea destinada al restaurante.

Figuras 43 y 44 (derecha): Planta y secciones del edificio en su estado actual.

A.1.2 · Técnica: Plantas, secciones y alzados.



A.1.2 · Técnica: Plantas, secciones y alzados.



A.1.2 · Técnica: Plantas, secciones y alzados.

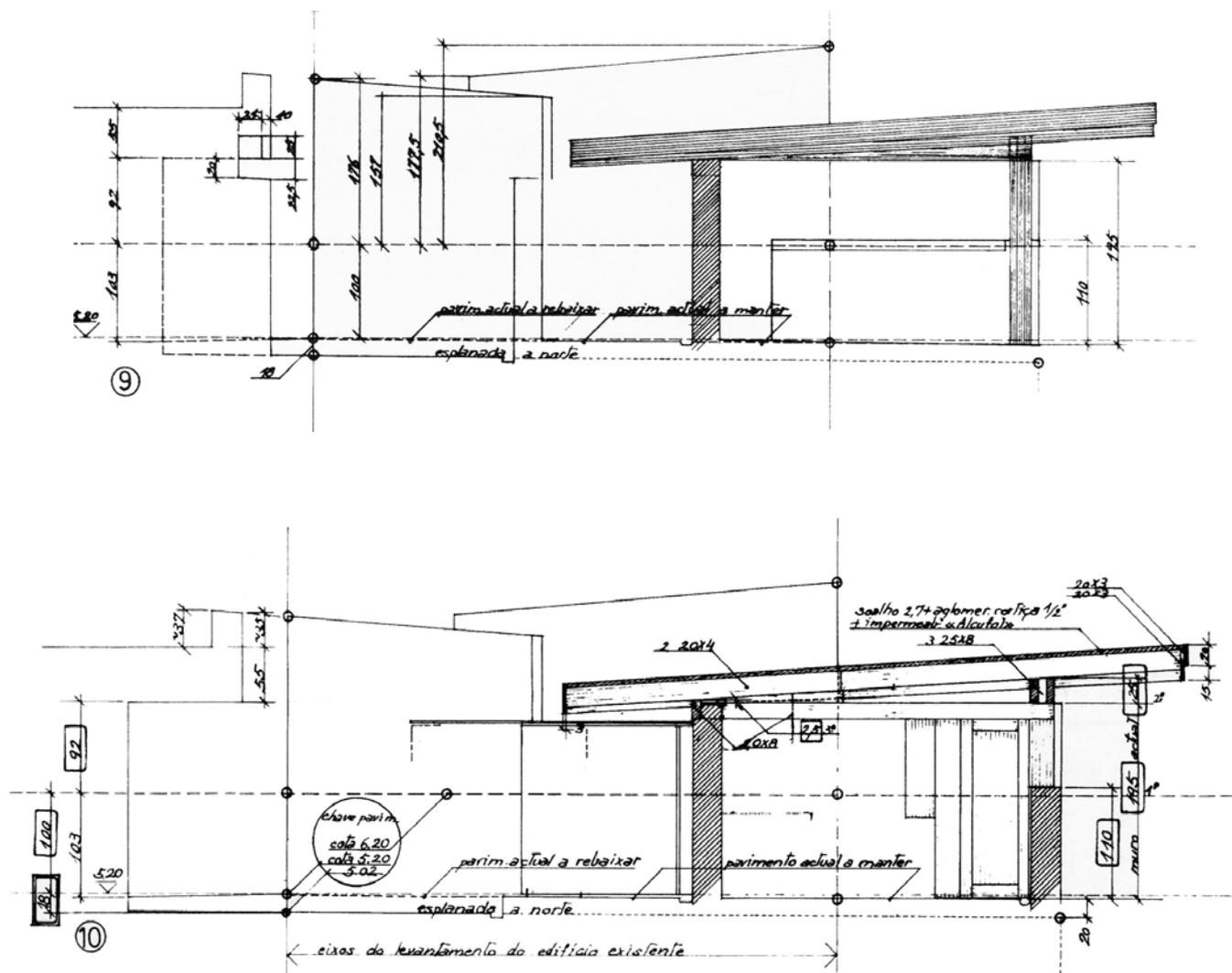
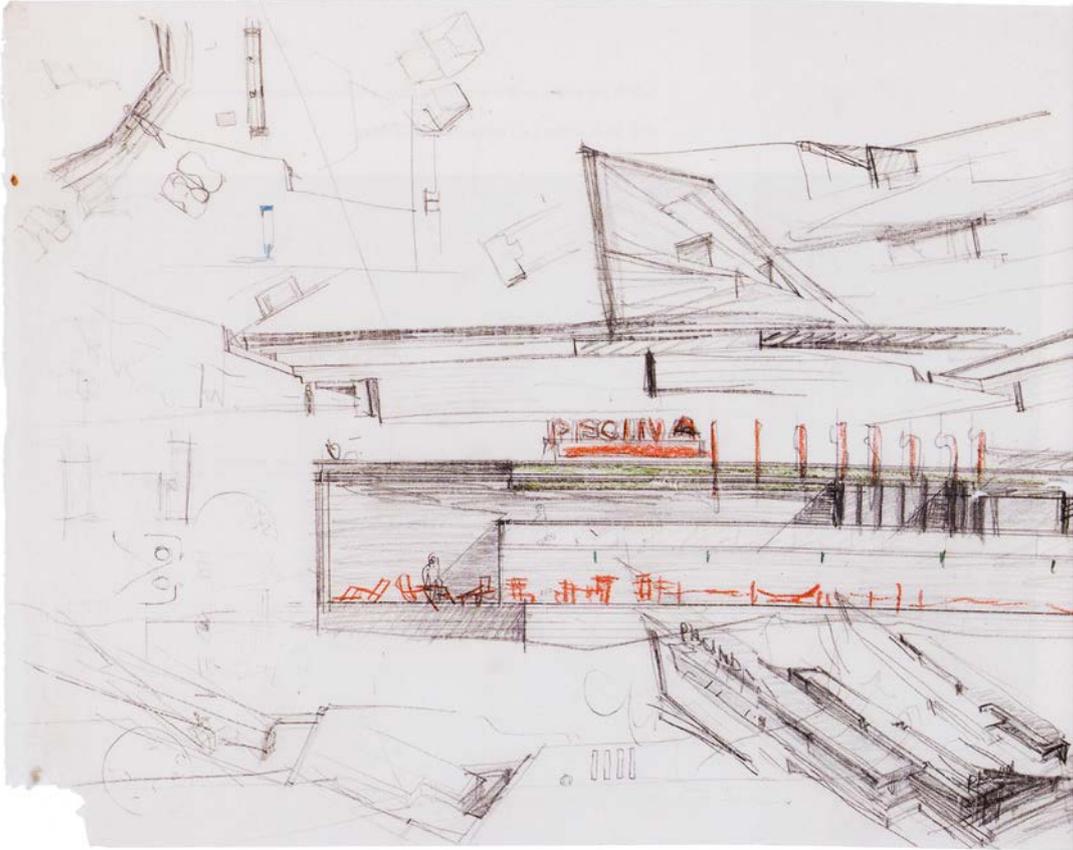
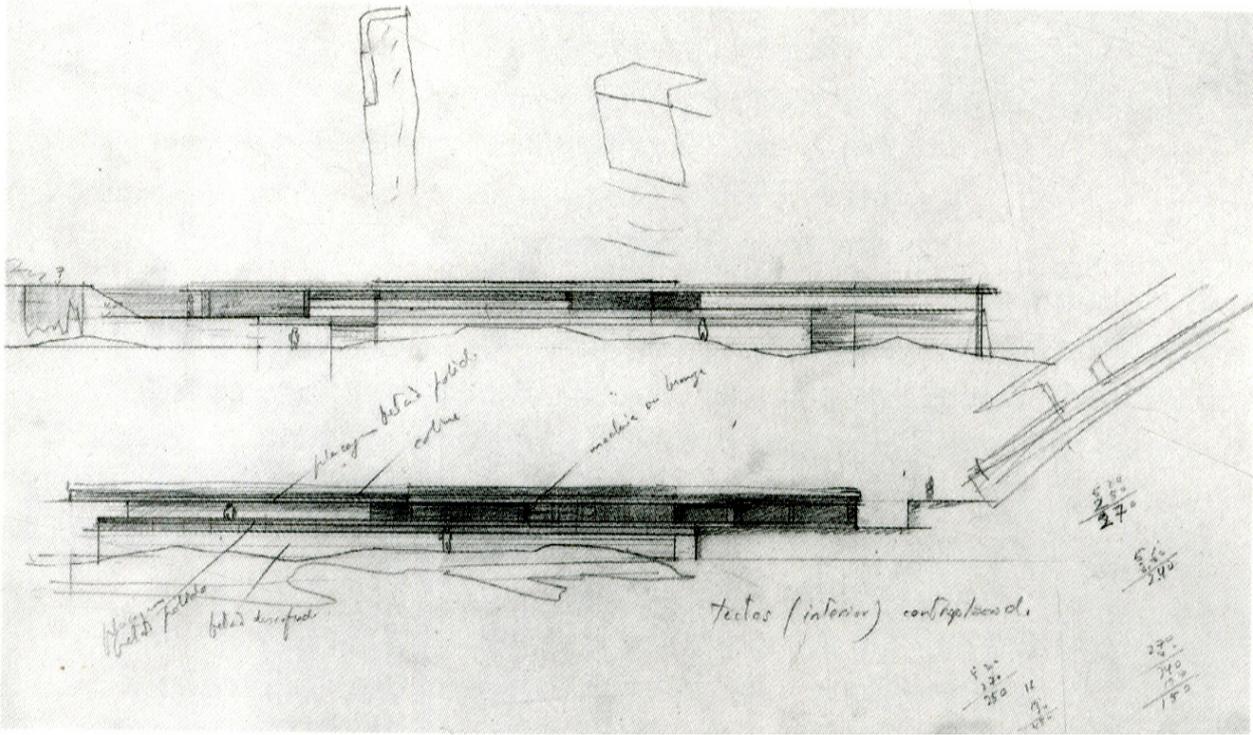


Figura 45 (izquierda): Planos constructivos en planta y sección de la zona destinada al café-bar del edificio.

Figuras 46 y 47 (derecha): Secciones constructivas del proyecto.

A.1.2 · Técnica: Proyecto no ejecutado.



A.1.2 · Técnica: Proyecto no ejecutado.



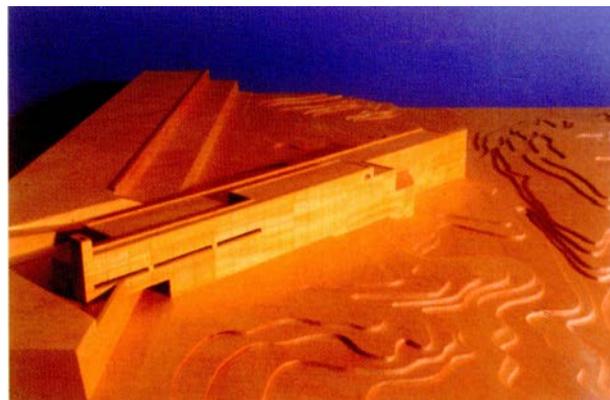
Figura 48 (superior izquierda): Dibujos para el anteproyecto del edificio destinado al restaurante.

Figura 49 (inferior izquierda): Siza experimenta con una cubierta inclinada en forma de vela de barco para el restaurante.

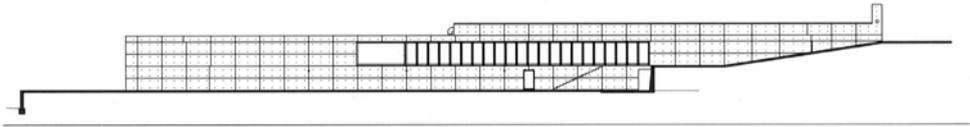
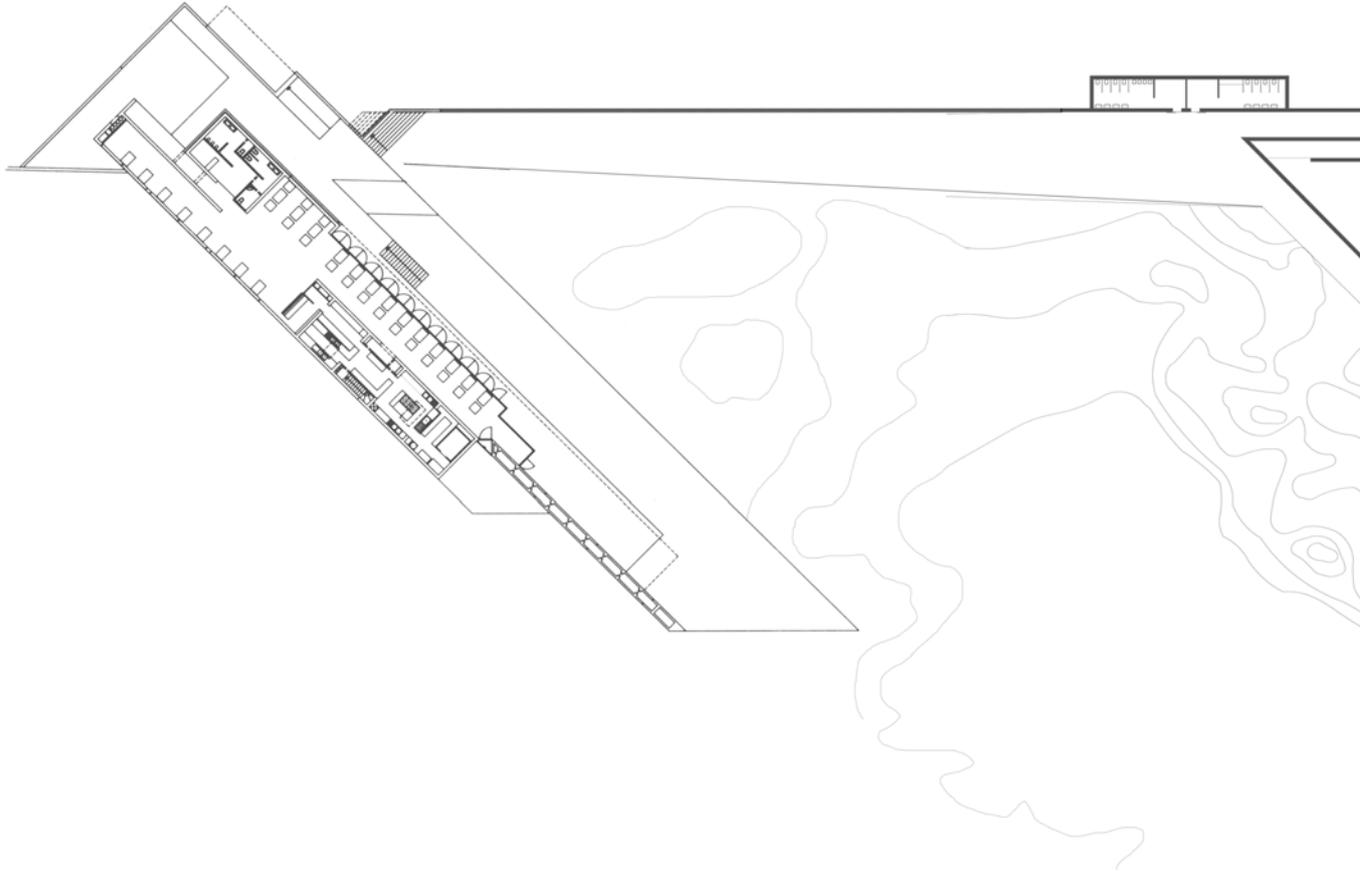
Figura 50 (superior derecha): Planta conjunto con la implantación del restaurante (destacado en negro), ubicado a 150 m. del edificio de las piscinas.

Figuras 51 y 52: Maquetas de la volumetría del edificio, cuya implantación se mantiene paralela al ángulo de 45° del muro del edificio actual.

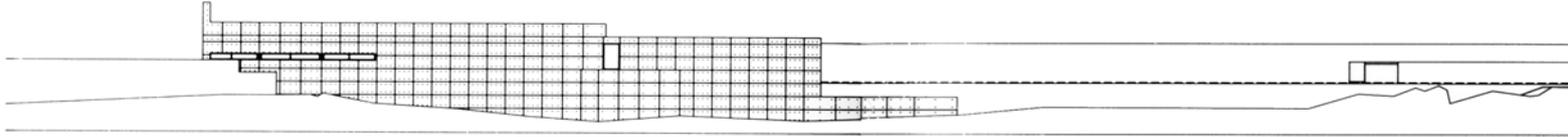
Figuras 53 a 54 (págs. 248 y 249): Planta y alzados del restaurante junto al edificio de las piscinas.



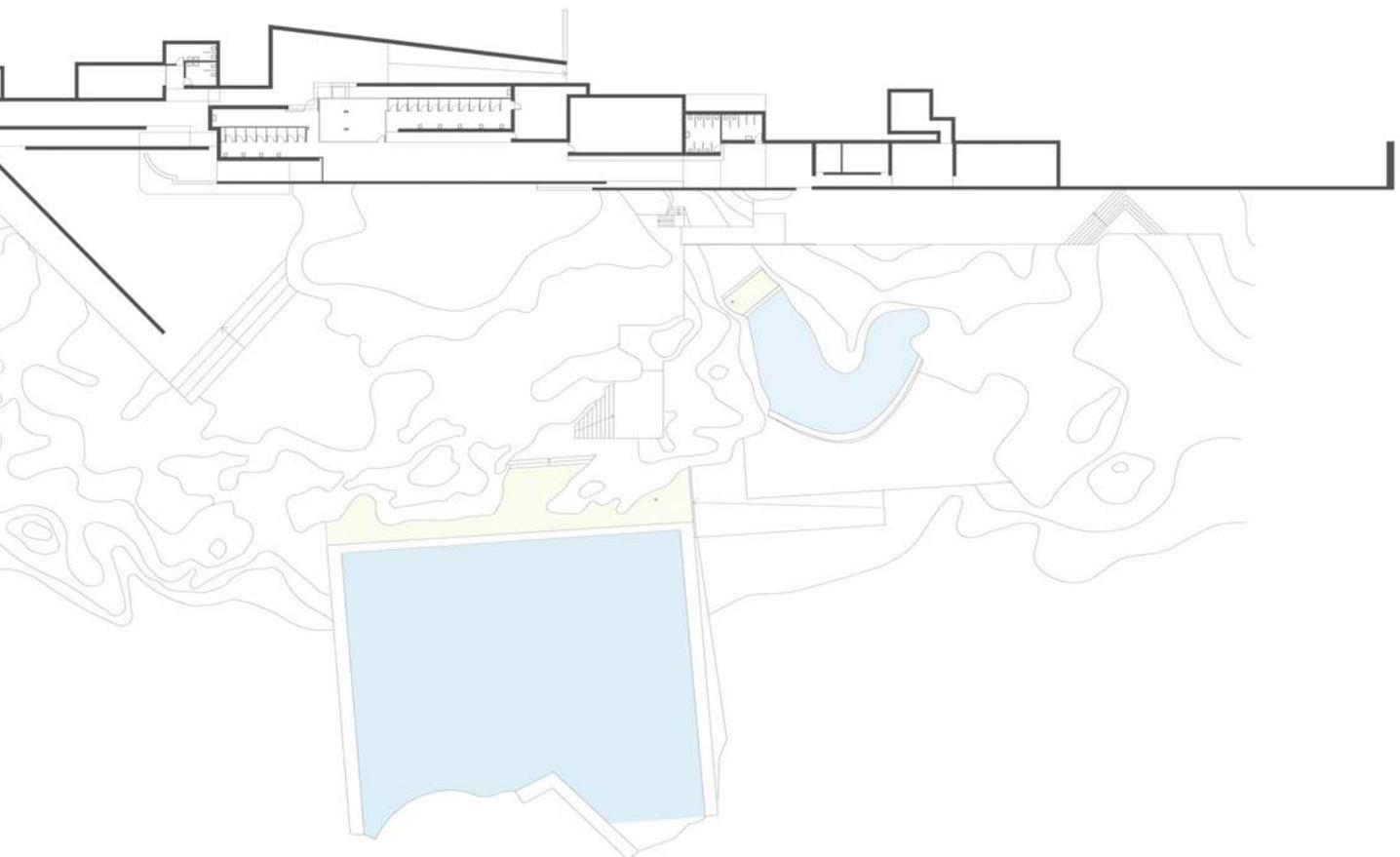
A.1.2 · Técnica: Proyecto no ejecutado.



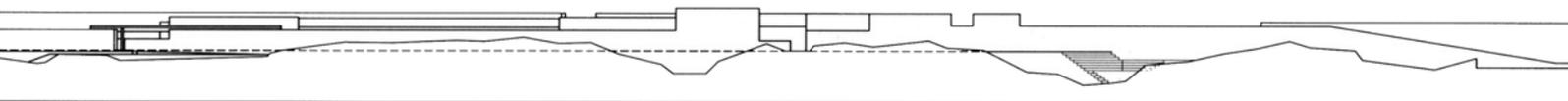
Alzado noroeste



Alzado suroeste



Planta conjunto



A2 · Barrio de la Malagueira

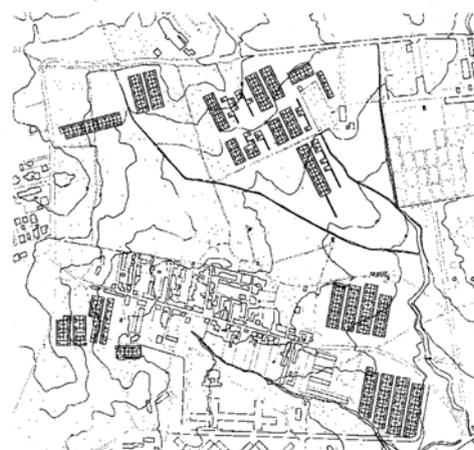


A.2.1 · Precedente y contexto arquitectónico.

El proyecto del barrio de la Malagueira se emplaza en una época compleja a nivel político en Portugal, tuvo comienzo poco tiempo después de la revolución de los claveles –año 1974– que acabó con 48 años de dictadura en el país.

En esa misma época, el gobierno central creó, por decreto, la obligación de desarrollar planeamientos urbanísticos en todas las ciudades del país. Es así como la Malagueira se inserta en el territorio no sólo como un proyecto de vivienda social, sino también como parte de un proyecto de planificación urbana del que anteriormente se había construido ya una zona ubicada en el borde del barrio con bloques de vivienda en altura, típicos de la periferia urbana para las familias de menos recursos.

Cuando Siza recibe el encargo para desarrollar el proyecto de ordenación urbanística, visita por primera vez en marzo 1977 el lugar destinado a la construcción del barrio, y propone al ayuntamiento estudiar a la vez una tipología de vivienda que se adecuara a su diseño de ordenación, dado que las asociaciones de vecinos del futuro barrio le pidieron que se hiciera cargo también del proyecto de arquitectura de las viviendas. De esta forma, Siza logra desarrollar ambos proyectos, urbanístico y arquitectónico, en uno sólo, respetando las reglas establecidas en el ordenamiento urbano previo pero oponiéndose a la imposición de la construcción en altura y proponiendo un nuevo plan configurado por 1.200 viviendas pareadas (en parcelas de 8 metros de frente y 12 metros de profundidad), de alta densidad y baja altura, logrando organizar el parcelario,



1981



1988



1996

Figura 55 (izquierda): Red de calles y su relación con la estructura parcelaria creada en el Barrio de la Malagueira.

Figura 56 (derecha): Crecimiento del Barrio de la Malagueira entre 1981 y 1996.



en un área de 27 hectáreas, que albergaría alrededor de 4.120 habitantes.

Tanto el diseño del plan urbano como el de las propias viviendas tuvo en cuenta, no sólo las opiniones y peticiones de las cooperativas Boa Vontade y Habitévora y de la Asociación de Vecinos de S. Sebastião, conformadas por una buena parte de los futuros vecinos del barrio; sino también las características de los barrios ilegales adyacentes, Santa Maria (Figura 57) y Nostra Senhora da Glória, surgidos, en apariencia, de forma espontánea, de los que se extrae un valioso conocimiento relacionado con la capacidad de crecimiento, transformación y adaptación a los cambios.

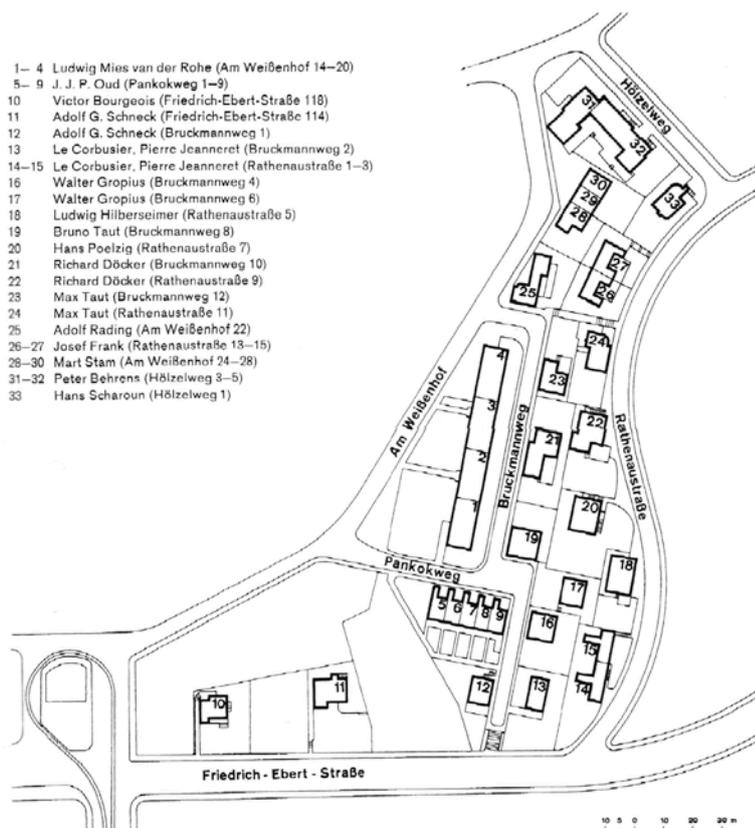
En relación a la puesta en valor de las preexistencias, es importante hacer mención a la referencia directa que hace Siza de las ruinas, la malla urbana y el tejido de la ciudad italiana de Pompeya. Incluso sus casas con patio agrupadas en hilera restablecen, al igual que lo hizo Mies van der Rohe, propiedades de la casa pompeyana (Norberg-Schulz, 2005, p.169). Estos referentes sin duda están presentes en el proceso prefigurativo del proyecto del plan urbano y arquitectónico del Barrio de la Malagueira (ver apartado “3.2.1 · La fusión de los tiempo (del pasado con el presente): La prefiguración del tejido urbano” de esta tesis). Por otra parte, existe en el proyecto cierta reminiscencia a obras de características similares de resolución de viviendas en hilera. De hecho, en análisis realizados por algunos autores como Frampton o Pierluigi Nicolini, se le compara con las Siedlungen del norte de Europa de los años 20 y 30 o los new towns británicos de finales de los años 40 del siglo XX.

De cierta manera los trabajos de Zevi e Hitchcock que Siza había estudiado durante su etapa de formación universitaria, los viajes que realizó al norte de Europa en la década de los años 60 y su relación con Távora, le permitieron conocer las obras de Bruno Taut y Jacobus Johannes Pieter Oud, entre otros, e interesarse por las viviendas en hilera que habían sido ampliamente publicadas y divulgadas durante las décadas de los años 30, 40 y 50. Los edificios de vivienda proyectados para la Colonia Weissenhof (Weissenhofsiedlung), Stuttgart (1927), y el caso concreto de las 5 viviendas en hilera con patio de J.J.P.

Figura 57 (superior): Calle del barrio de Santa María.

Figuras 58 y 59 (centro e inferior): Principio de la construcción del Barrio de la Malagueira. Se observan el parcelario, las fundaciones, la “conduta” y las primeras viviendas construidas y adosadas al muro de la conduta.

Oud, forman parte de los referentes que Siza tuvo presentes durante el diseño del Barrio de la Malagueira.



- 1- 4 Ludwig Mies van der Rohe (Am Weissenhof 14-20)
- 5- 9 J. J. P. Oud (Pankokweg 1-9)
- 10 Victor Bourgeois (Friedrich-Ebert-Straße 118)
- 11 Adolf G. Schneck (Friedrich-Ebert-Straße 114)
- 12 Adolf G. Schneck (Bruckmannweg 1)
- 13 Le Corbusier, Pierre Jeanneret (Bruckmannweg 2)
- 14-15 Le Corbusier, Pierre Jeanneret (Rathenaustraße 1-3)
- 16 Walter Gropius (Bruckmannweg 4)
- 17 Walter Gropius (Bruckmannweg 6)
- 18 Ludwig Hilberseimer (Rathenaustraße 5)
- 19 Bruno Taut (Bruckmannweg 8)
- 20 Hans Poelzig (Rathenaustraße 7)
- 21 Richard Döcker (Bruckmannweg 10)
- 22 Richard Döcker (Rathenaustraße 9)
- 23 Max Taut (Bruckmannweg 12)
- 24 Max Taut (Rathenaustraße 11)
- 25 Adolf Rading (Am Weissenhof 22)
- 26-27 Josef Frank (Rathenaustraße 13-15)
- 28-30 Mart Stam (Am Weissenhof 24-28)
- 31-32 Peter Behrens (Hölzelweg 3-5)
- 33 Hans Scharoun (Hölzelweg 1)

Figura 60: Colonia Weissenhof, Stuttgart, 1927.

La Colonia Weissenhof formaba parte del plan urbano y arquitectónico a cargo de Mies van der Rohe conformado por un total de 21 edificios en el que participaron 16 jóvenes arquitectos, entre los que se encontraban Walter Gropius, Le Corbusier, J.J. P. Oud, Bruno Taut, Peter Behrens, entre otros, y pretendía servir de modelo para las nuevas formas de habitar y hacer arquitectura.

En aquellos años había una enorme preocupación por el modelo de ciudad que debía empezar a pensarse y a materializarse. Bruno Taut planteaba el "corazón de la corona" (1919) como el lugar en el que se pudieran concentrar las actividades vinculadas a la vida de la ciudad, como sus centros cívicos, iglesias, comercios, equipamientos deportivos, etc. y que junto a las viviendas, las personas tuviesen a su alcance todas las actividades dentro del núcleo urbano al que pertenecían. Taut pretendía hacer visibles los valores comunes de la nueva sociedad (Norberg-Schulz, 2005, p.170).

En el año 1951 y tal como relata Norberg-Schulz, se celebra la octava reunión del CIAM, dedicada al "corazón de la ciudad" y cuyo objetivo principal era "la humanización de la vida urbana", y en el que participó por primera vez Fernando Távora.

Josep Lluís Sert, presidente de los CIAM, dio a conocer en su discurso de presentación la importancia de pensar en la recentralización de la ciudad. Sert decía que "todavía creemos que los lugares de congregación pública como las plazas, los paseos, los cafés, los clubes comunitarios populares, etc. -donde la gente puede reunirse libremente, estrecharse la mano y discutir con tranquilidad- no son cosa del pasado y, si se replantean adecuadamente para las necesidades de nuestros días, deberían tener un lugar en nuestras ciudades".¹

Siza estaba al tanto de la crítica internacional y de los nuevos planteamientos sobre las formas de habitar en la ciudad. En el proyecto del Barrio de la Malagueira están contenidos los planteamientos de Sert en su discurso de presentación del CIAM 8. Siza en todo momento pensó el barrio como el lugar en el que se producirían todas las actividades necesarias que le darían vida y sentido al habitar en este nuevo lugar. Como se dicho anteriormente, los distintos equipamientos desarrollados que siguen siendo elementos clave de su propuesta original, no han podido construirse y la Malagueira sigue sin completar su intención inicial que era la de convertirse en un centro urbano que compartiera actividades con sus barrios vecinos y con la ciudad de Évora.



Figura 61: 5 casas en hilera de J.J.P. Oud. Colonia Weissenhof, Stuttgart, 1927.

1 TYRWHITT, Jaqueline. *José Luis Sert. CIAM 8: The Heart of the City*. Londres: Ernesto N. Rogers (edición), 1952. Cita extraída de NORBERG-SCHULZ, Christian. *Los principios de la arquitectura moderna*. Barcelona: Editorial Reverté, 2005, p. 174.

REIHENHAUS WERKBUNDAUSSTELLUNG. STUTTGART. 1927

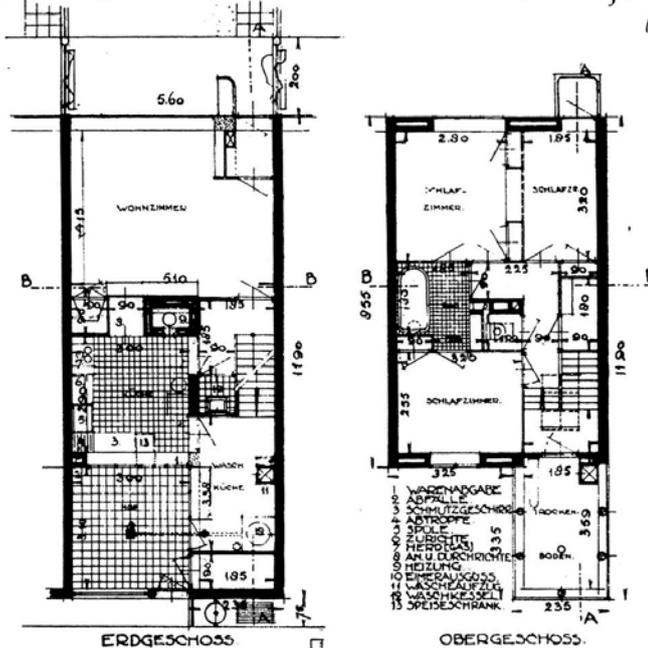
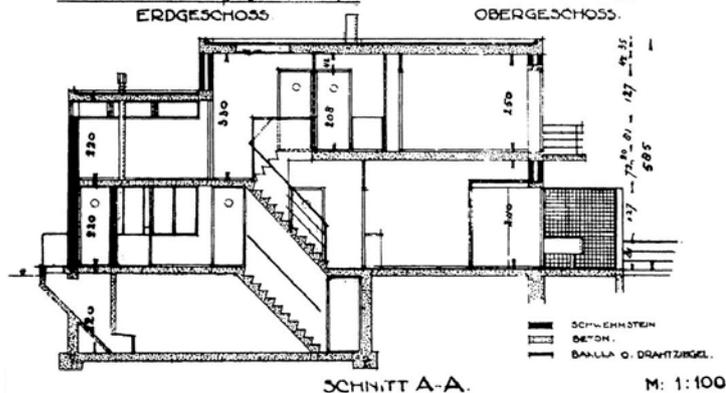


Figura 62 (superior izquierda): Plantas y sección de las 5 viviendas con patio en hilera de 90 m² aproximadamente. J.J.P Oud. Colonia Weissenhof, Stuttgart, 1927. La búsqueda de la luz al interior de la vivienda se convierte en una de las prioridades. El patio contenido entre muros proporciona luz e intimidad al interior de la vivienda, tal como lo propuso Siza en el Barrio de la Malagueira.

Gracias al patio consigue el paso de la luz a la cocina; y el salón comedor se abre hacia el patio trasero que sirve de acceso secundario a la vivienda. En la planta primera la escalera se ilumina de forma cenital y gracias a la ventana ubicada sobre el rellano. El baño que sirve a las tres habitaciones también se ilumina por medio de luz cenital.

Figuras 63 y 64 (inferior izquierda): Fachada norte (acceso principal) y fachada sur (acceso secundario). El volumen que sobresale en la fachada norte y sirve de acceso al interior de la vivienda, permite el juego de luz y sombra y dinamiza la horizontalidad que caracteriza a las viviendas en hilera.



Figuras 65 y 66 (superior y centro derecha): Fotografías de las viviendas en hilera "Onkel Toms Hütte", Zehlendorf. Proyecto de Bruno Taut, Berlín, 1926-1931. Taut ha sido para Siza un referente, sobre todo en su etapa de formación académica y primeros años de ejercicio profesional. Las ideas de Taut sobre las construcción de viviendas obreras en hilera bien diseñadas y ejecutadas significaron para Siza una forma distinta de comprender la vivienda social y el funcionamiento de los barrios periféricos de la posguerra. Esta influencia se aprecia con claridad en las viviendas populares diseñadas por Siza en Portugal a partir de 1975, como es el caso de las viviendas en Bouça y en São Victor en Oporto dentro del programa SAAL.

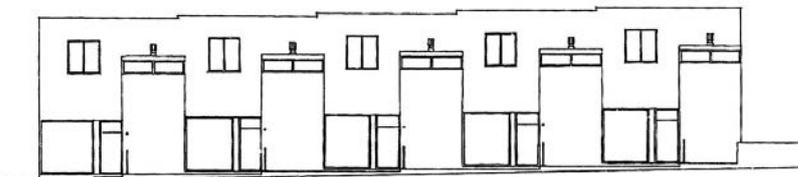
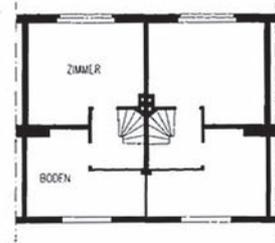


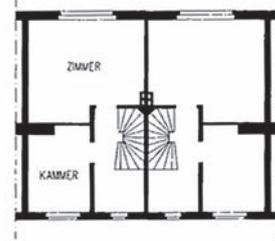
Figura 67: (derecha): Plantas y alzados de las viviendas en hilera "Onkel Toms Hütte", Zehlendorf. Bruno Taut, Berlín, 1926-1931.

Figura 68 (inferior derecha): Fotografía de las viviendas sociales SAAL, Bouça II, Oporto, Portugal., Álvaro Siza, 1975-1977.

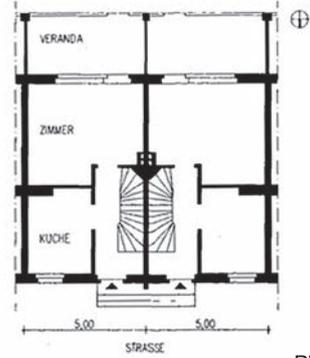




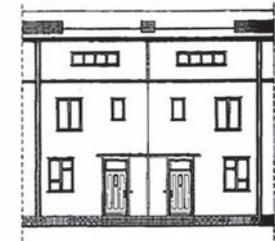
Planta segunda



Planta primera



Planta baja



Fachada norte



Fachada sur

A estos referentes modernos se suma el valor de la arquitectura popular portuguesa durante la etapa prefigurativa del proyecto, reconociendo Siza el juego sutil de la arquitectura popular alentejana por medio de los volúmenes resultantes de las superposiciones de innumerables variaciones que se producen en la vivienda a medida que se transforma con el pasar del tiempo, dando como resultado una rica composición geométrica que se potencia con la intensa luz de la región.

Es importante destacar que el desarrollo del proyecto y la ejecución de las obras duraron más de 10 años debido, fundamentalmente, a las grandes limitaciones económicas que sufría la ciudad de Évora, lo que la hacía dependiente de la ayuda financiera del gobierno central, pero también debido a las diferencias políticas –la ciudad estaba gobernada por el Partido Comunista– que generaban conflicto y dificultades burocráticas que ralentizaban la aprobación de algunas propuestas por parte de la Dirección de Urbanismo de Lisboa. Sólo se logró la financiación para la construcción de las viviendas. El barrio, hoy en día, aún carece de los equipamientos comunitarios colectivos que estaban previstos en el proyecto, algunos de ellos fundamentales para su funcionamiento.

Uno de los mayores problemas durante el desarrollo del proyecto y su posterior ejecución fue el diseño y aprobación de la red de infraestructuras básicas. El diseño de una estructura aérea, aparentemente sencillo, generó una gran dificultad de diálogo entre los responsables de los distintos servicios que albergaba: teléfono, electricidad, agua, gas, TV, etc. Dificultad que una vez superada se vio minimizada ante la desaprobación de los permisos para su construcción por parte de la Dirección de Urbanismo de Lisboa, nuevamente, más que por razones técnicas, por desavenencias políticas finalmente resueltas.

Más allá de existir una posible conexión mental entre la imagen de la “conduta” del barrio de Malagueira con el acueducto de Água de Prata de la ciudad de Évora; la construcción de la estructura aérea para la conducción de los servicios resultaba fundamental para lograr la viabilidad económica del proyecto, era la forma de abaratar costos tanto durante la construcción de la obra como en su posterior mantenimiento.

En relación a los equipamientos previstos en el proyecto, pero

que nunca vieron la luz, se encontraban una escuela, una guardería, una plaza central cubierta en parte con una media cúpula, una clínica, dos sedes para las cooperativas con equipamiento social, una iglesia con un centro social, un motel, un restaurante, entre otros. Resulta interesante la postura de Siza al desestimar la posibilidad de generar un espacio que albergara un centro comercial, proponiendo en cambio pequeños espacios repartidos estratégicamente por todo el barrio, teniendo en cuenta los recorridos de las personas, sus movimientos; y con los que se pretendía generar una mezcla de usos que giraran en torno a la actividad comercial. Desafortunadamente, los pocos espacios comerciales que lograron desarrollarse lo hicieron gracias al trabajo de los propios habitantes, organizados en cooperativas.

Otro de los grandes problemas con los que se enfrentó la construcción del barrio en sus inicios fue la escasez de constructores, y por ende de mano de obra; y el desabastecimiento de materiales debido al boom de la construcción, cuyo foco principal se encontraba en Lisboa. No se encontraban ladrillos en todo el país, razón por la cual se utilizaron bloques de hormigón para construir las viviendas, tampoco había tejas para las cubiertas, que se resolvieron con una sencilla losa de hormigón y también por razones económicas, se construyeron paredes sencillas revestidas con mortero.

El diseño de las viviendas, tal y como se describe ampliamente en el Capítulo Tres de esta tesis, comprende la ampliación de la vivienda de forma gradual, desde 2 hasta 5 habitaciones.

Una de las mayores polémicas en relación a las viviendas fue la generada por la incorporación del patio, por el que en un principio los vecinos demostraron rechazo debido a que lo relacionaban con una imagen de pobreza. Para lograr una conciliación, se decidió diseñar una tipología en la que el patio se ubicaba en la parte posterior de la vivienda, aunque con el tiempo, la mayoría de los vecinos eligieron la vivienda con el patio hacia adelante (Figuras 69 y 70).

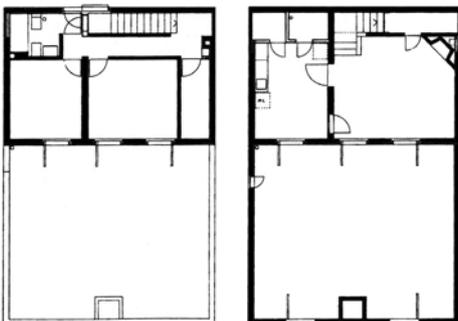
Es indiscutible que la situación socio-económica del país ha cambiado sustancialmente desde el año de construcción de la Malagueira hasta nuestros días, y con ella han cambiado también



Figuras 69 y 70: Tipología de viviendas con el patio hacia la calle. En las fotografías se aprecia la variación en la altura del muro que cierra el patio.

los vecinos para dar paso a nuevos usuarios, ha cambiado la forma de vida, de moverse. Así como Siza dio importancia a la posibilidad de evolución de las viviendas en su diseño con el fin de dar respuesta a los previsibles cambios que comporta el paso del tiempo, en el caso del proyecto urbano, y según ha relatado el propio arquitecto recientemente, en aquellos tiempos no podían siquiera imaginar que los vecinos del barrio pudieran acceder a tener un coche. El diseño de la vialidad propone un eje este-oeste como vía principal, y un eje norte-sur que consolida una vía existente, ambos de uso vehicular; y concibe calles estrechas (de 6 metros aproximadamente, dada la necesidad de generar sombra para contrarrestar las altas temperaturas de la zona durante los meses del verano), ubicadas entre las hileras de casas como vías reservadas exclusivamente al uso peatonal.

La llegada del automóvil a la vida del barrio, al no poder ser acogida mediante variaciones o reformas físicas del espacio, ha encontrado respuesta en el comportamiento de los vecinos, cada uno aparca su coche frente a la entrada de su casa, este código de convivencia no impuesto pero asumido y respetado por todos evita conflictos. Es tan solo un ejemplo de la evolución y crecimiento de un barrio que, según declara el propio Siza casi 40 años después de su construcción, y a pesar de que su funcionamiento se ha visto muy condicionado por la falta de los equipamientos básicos, se puede considerar un barrio consolidado. El mismo Siza que 15 años después del inicio de las obras –con motivo del XV aniversario de la Cooperativa Boa Vontade– definió el proyecto de la Malagueira como el de una ciudad pensada para una sociedad en rápida y profunda transformación.



Figuras 71 y 72: Casa con patio propiedad de Álvaro Siza en el Barrio de la Malagueira.



Nos tipos de apar de
 Malagueira surgen
 temas arquitectónicos
 recolhidos na cidade
 antiga (chaminés, balcoes,
 entablamentos, coberturas)
 memórias e fragmentos
 incorporados na mesma
 linguagem arquitectónica

No tipo ponte de
 coberto, conduta incrustar
 alguma velha pedras ou
 conjunto de pedras
 que seja possível encontrar
 prever um vanto no mesmo
 coberto semelhante ao da
 Praça do Giraldo e procurar
 um baixo relevo em
 mármore (antigo) ou azulejo
 talvez.



Praça do Giraldo

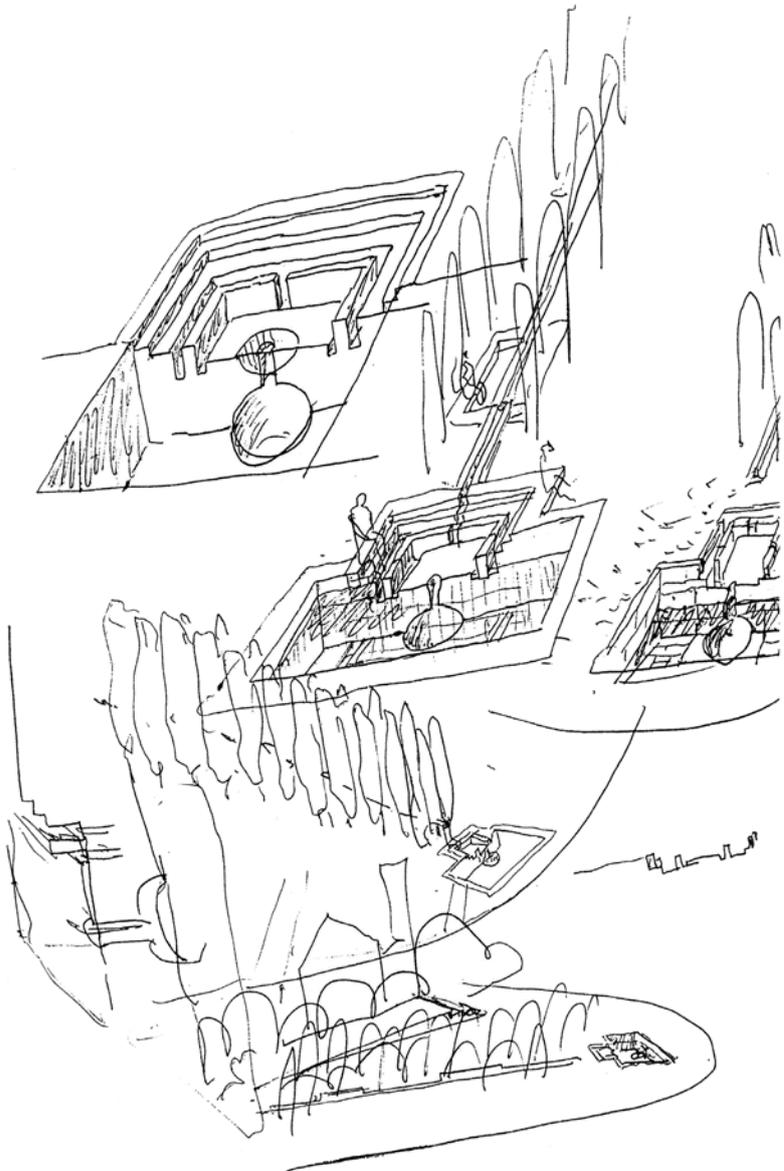
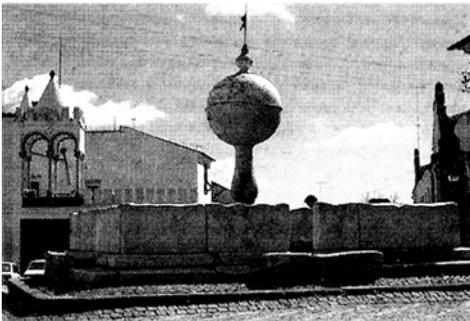
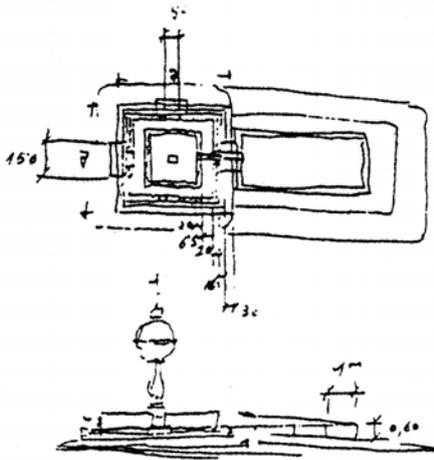
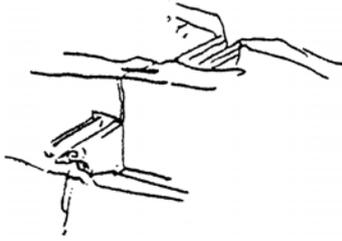
En los testeros de los cuerpos de vivienda aparecen temas arquitectónicos recogidos en la ciudad antigua (chimeneas, balcones, entablamientos, cubiertas), memorias y fragmentos incorporados en el propio lenguaje arquitectónico.

En el testero de poniente del cobertizo, conduta, incrustar alguna piedra vieja o conjunto de piedras que sea posible encontrar, reservar un rincón en el mismo cobertizo parecido al de la Praça do Giraldo y buscar un bajo relieve de mármol (antiguo) o azulejo, tal vez.

Álvaro Siza.

Figura 73: El valor de las preexistencias en la configuración de las viviendas en hilera de la Malagueira.

A.2.2 · Técnica: Bocetos

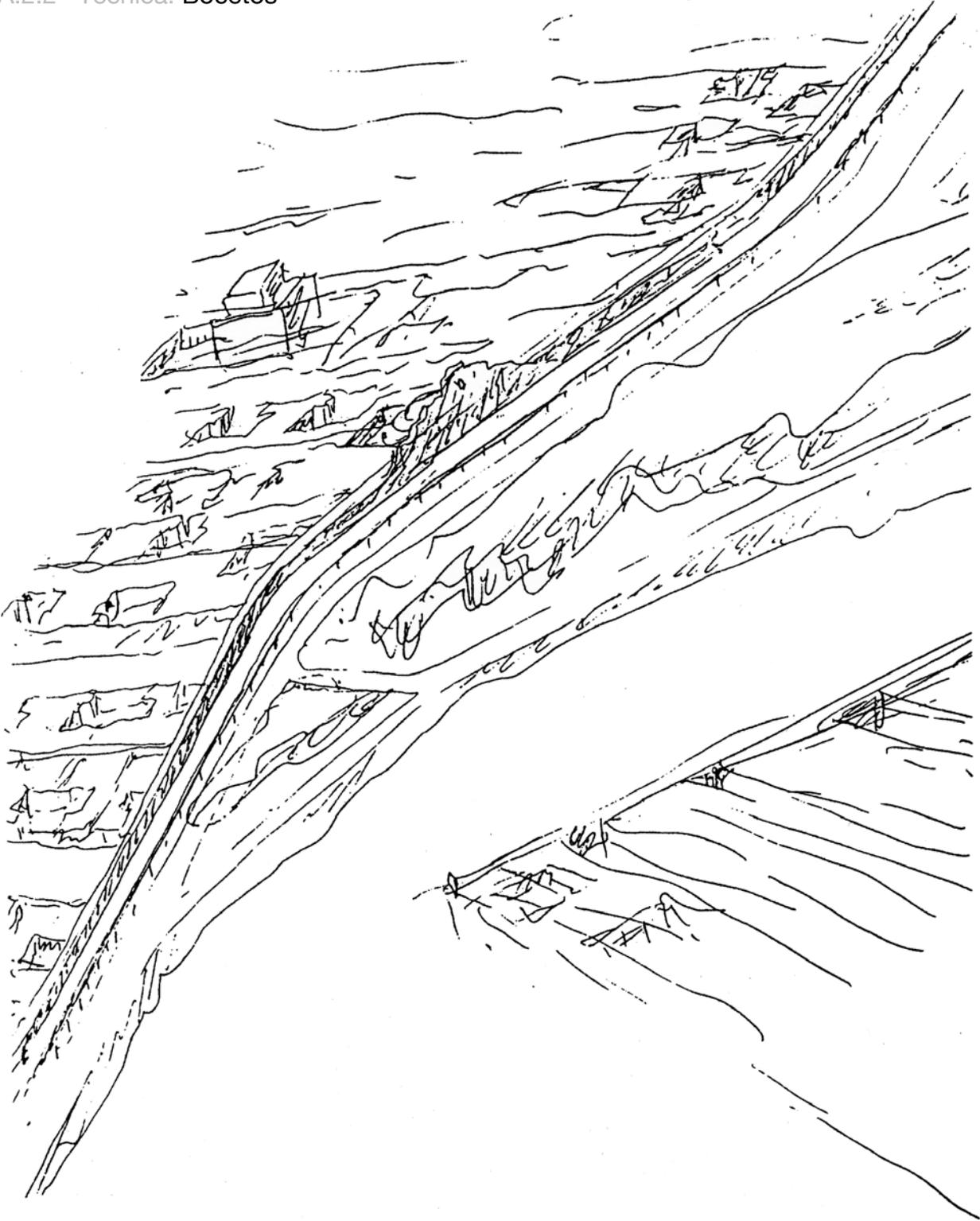


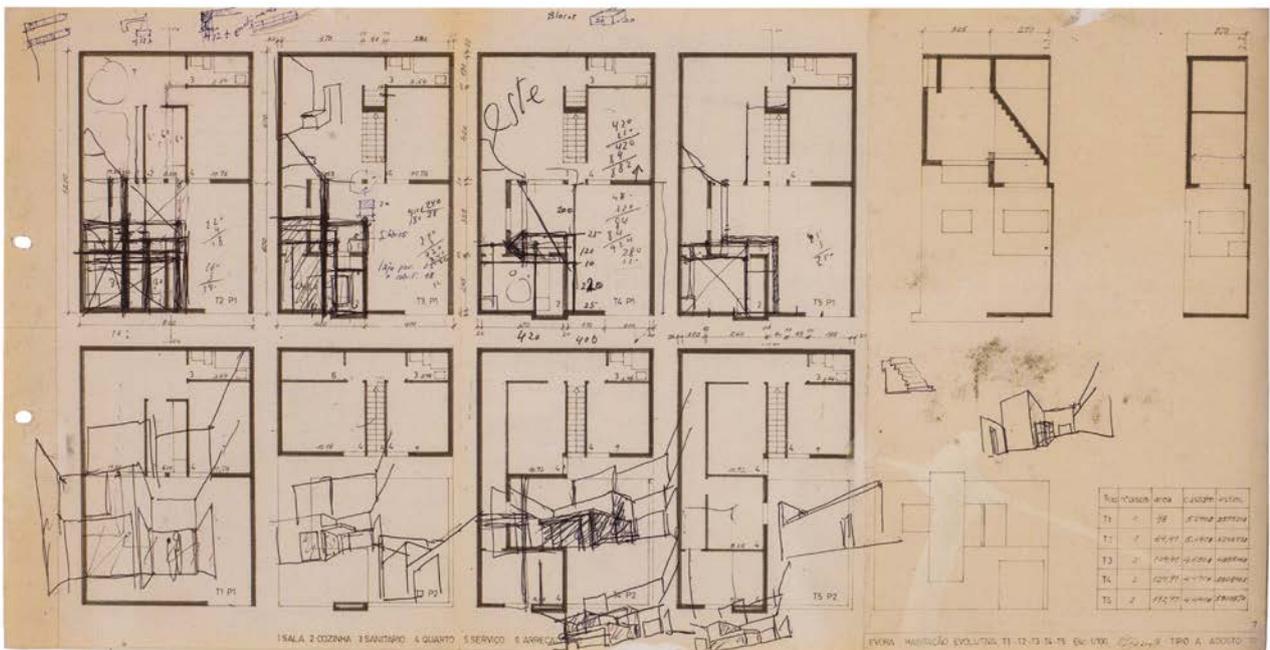
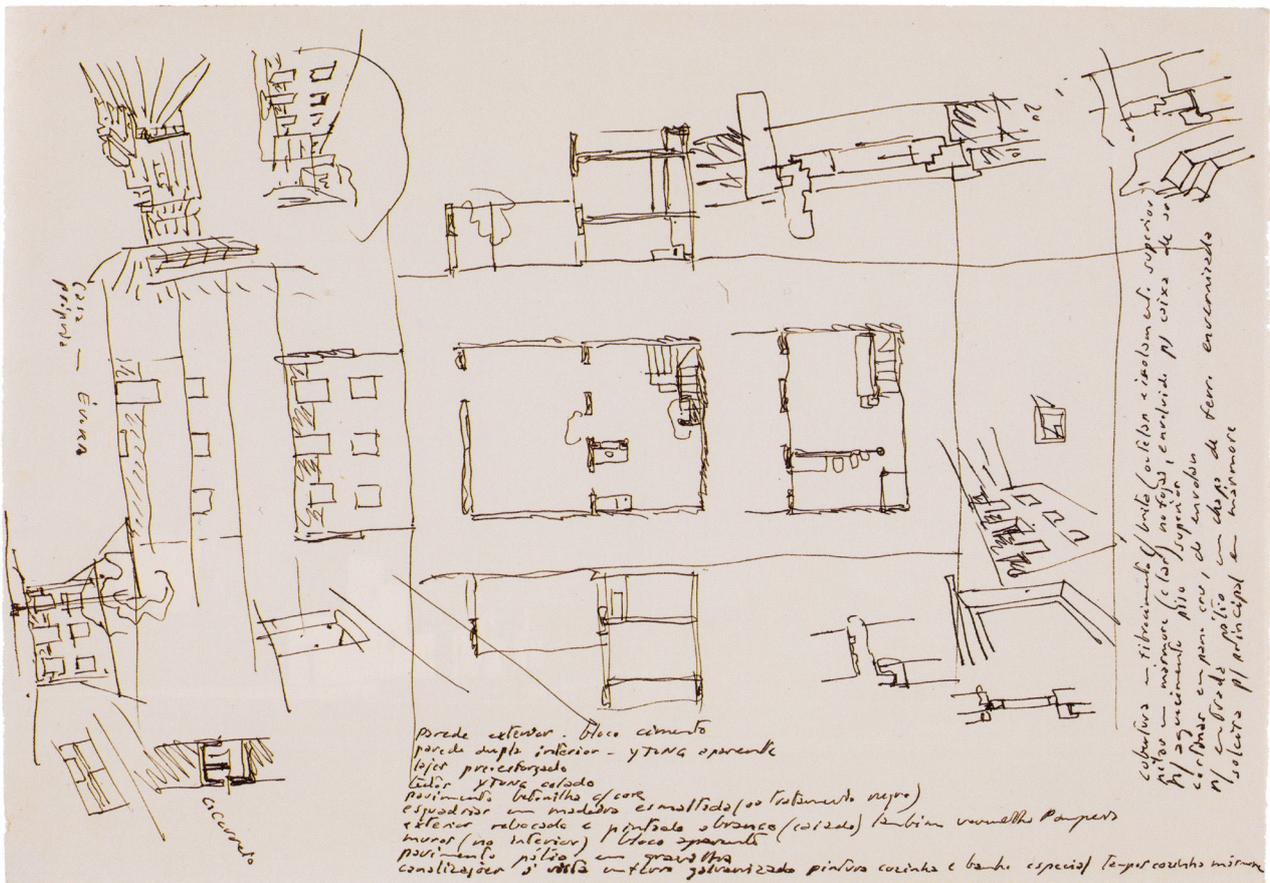
Figuras 74 y 75 (superior izquierda): Estudio de una fuente a partir de la fuente del Largo das Portas de Moura.

Figura 76 (inferior izquierda): Propuesta de una fuente y canal de agua en el Barrio de la Malagueira, abril de 1979.

Figura 77 (derecha): Estudio del acueducto de canalización de servicios sobre la calle principal.

A.2.2 · Técnica: Bocetos





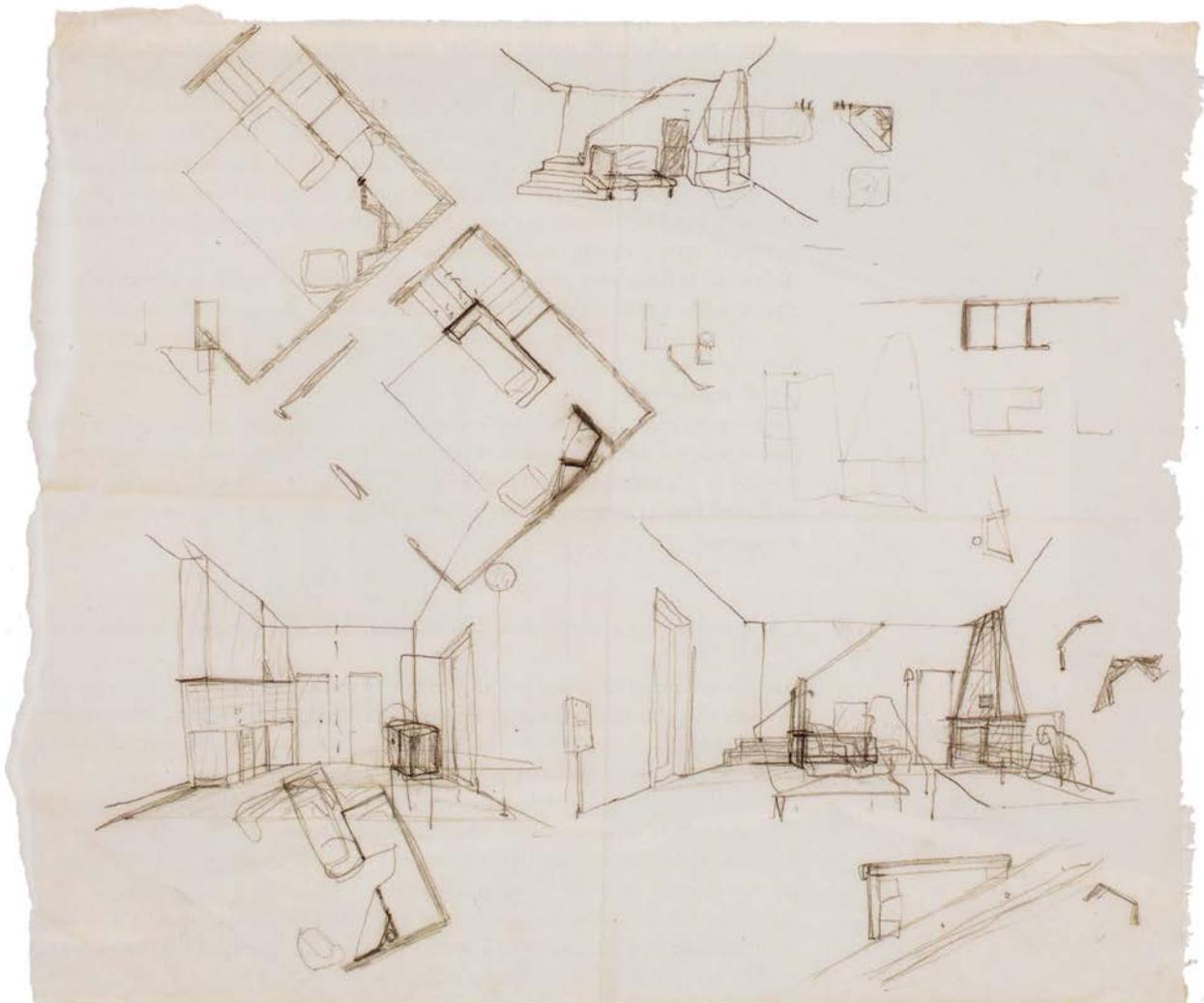


Figura 78 (superior izquierda): En el dibujo Siza indica las decisiones tomadas en relación a los materiales y detalles constructivos de las carpinterías de las ventanas.

Figura 79 (inferior izquierda): Estudio de la tipología A de vivienda, agosto de 1977.

Figura 80 (derecha): Estudio de la cocina y el salón con la chimenea en la tipología de vivienda con patio hacia la calle.

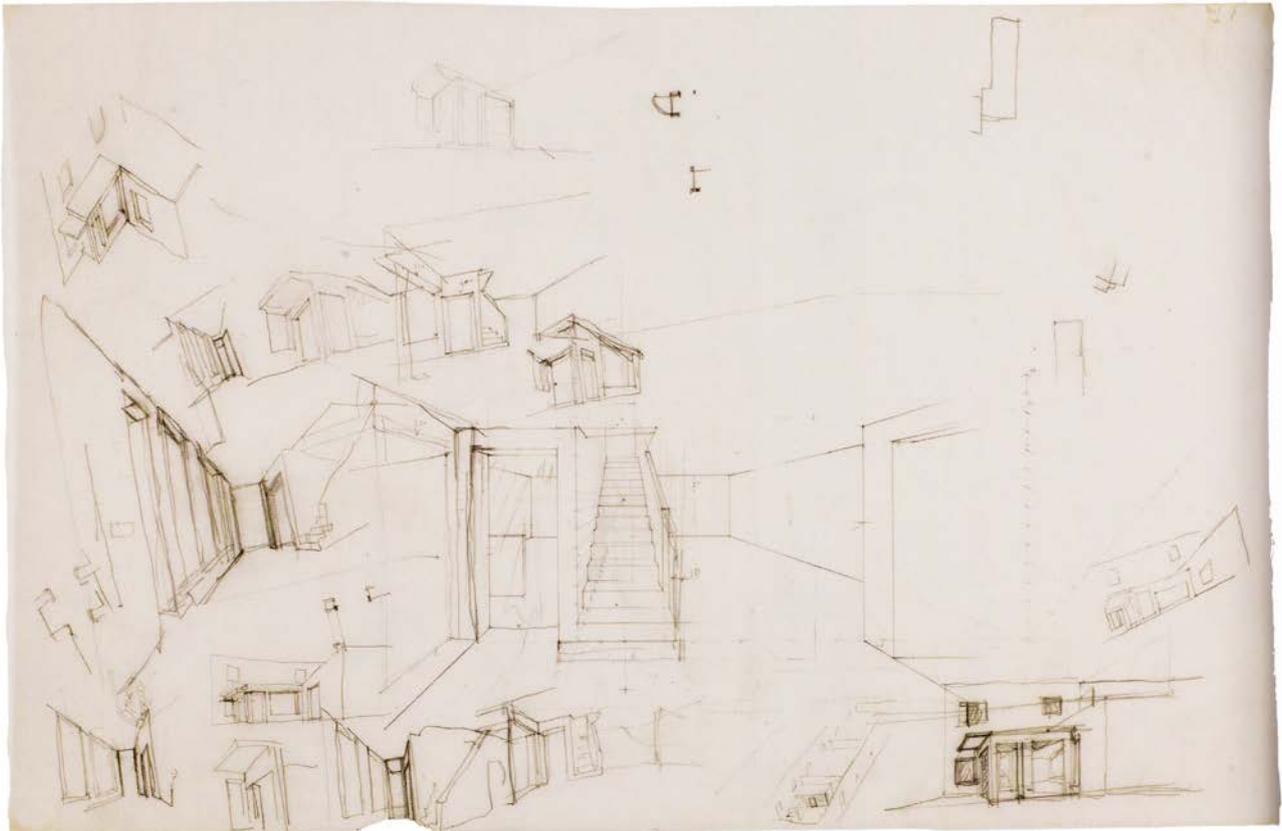
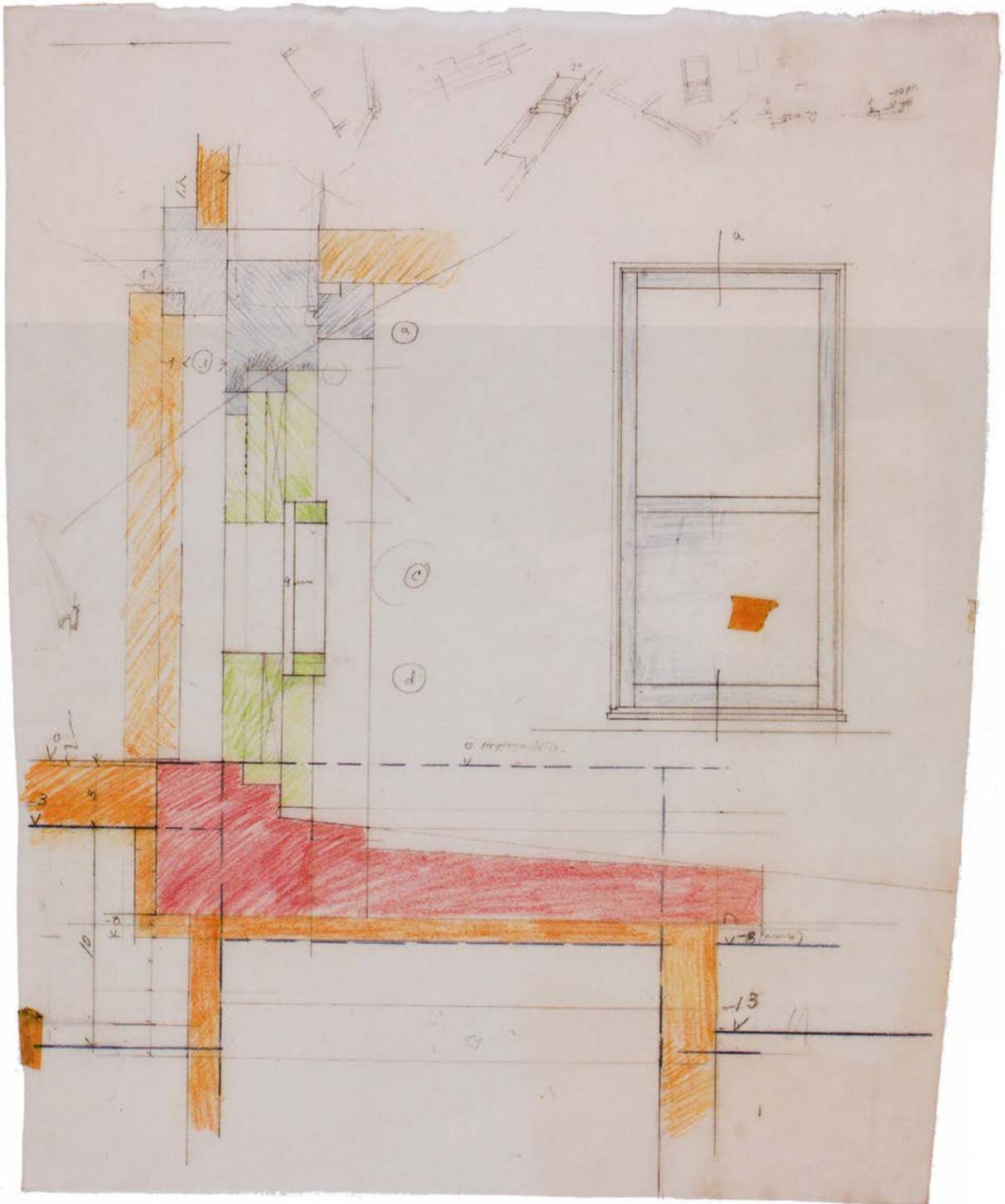
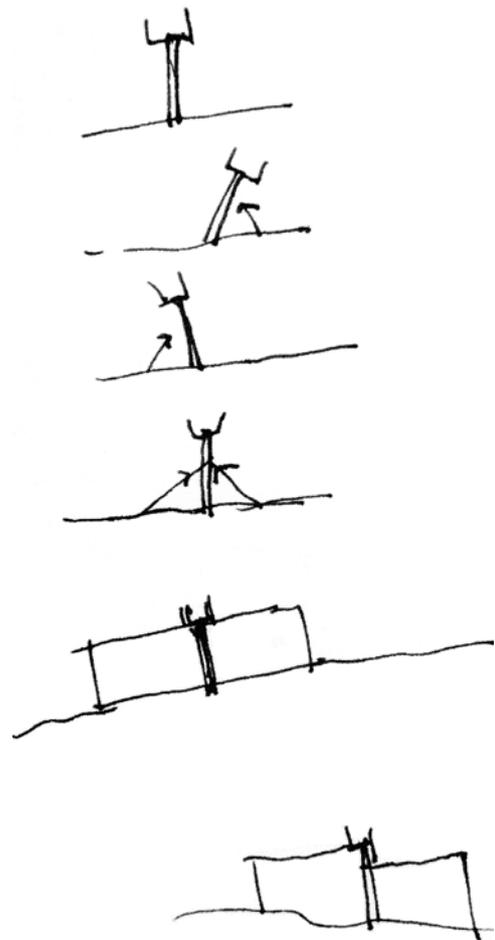
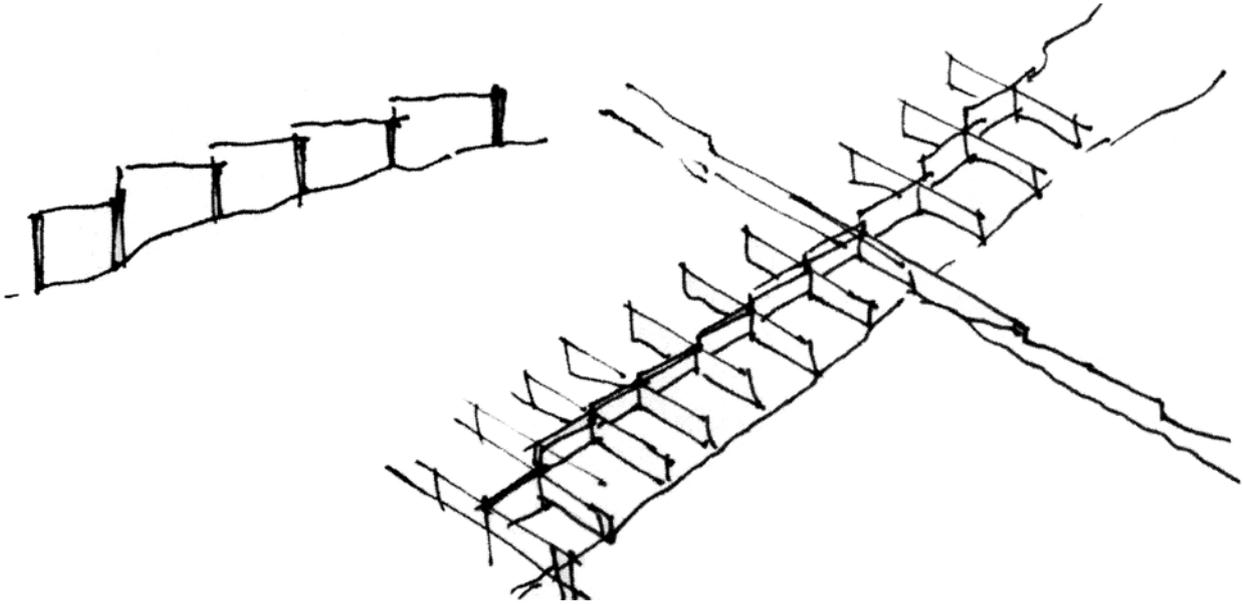


Figura 81 (izquierda): Dibujo de la escalera en la vivienda de tipología A y distintos puntos de vista del espacio destinado al salón, como parte del estudio de sus proporciones y dimensionamiento de sus elementos.

Figura 82 (derecha): Detalle constructivo de la carpintería de madera de las ventanas. La resolución de los elementos que componen la ventana constituyen un nuevo proyecto y nos comunica su valor artesanal.



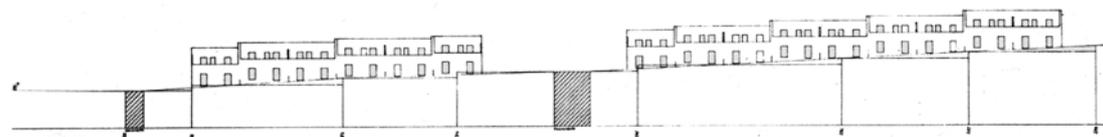
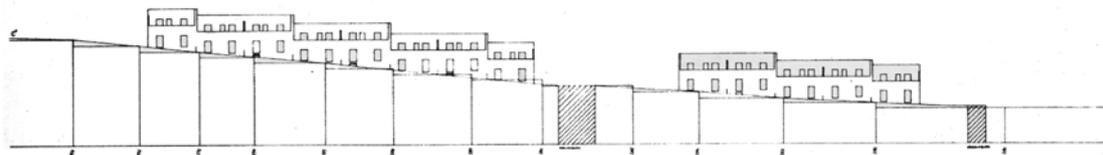
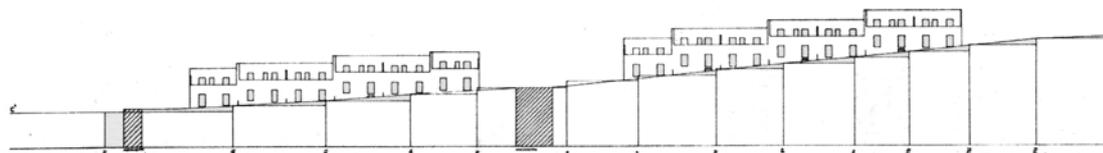
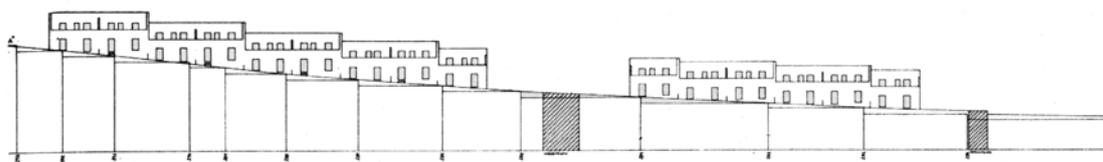
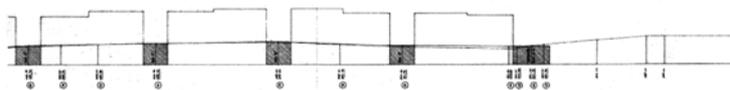
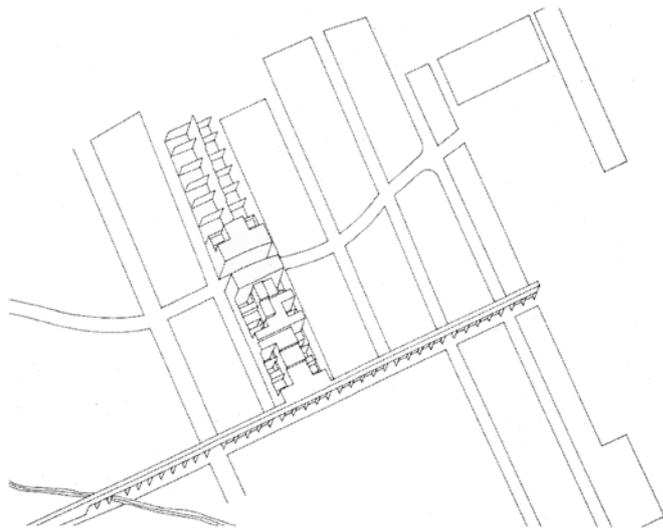
A.2.2 · Técnica: Bocetos



Figuras 83 y 84 (izquierda): Esquemas de los muros vertebradores (conduta) de las viviendas y el espacio urbano del Barrio de la Malagueira, así como del comportamiento de su estructura y adaptación a la topografía.

Figura 85 (derecha): El parcelario y las viviendas en relación a la topografía del lugar.

A.2.2 · Técnica: Plantas, secciones y alzados.



A.2.2 · Técnica: Plantas, secciones y alzados.

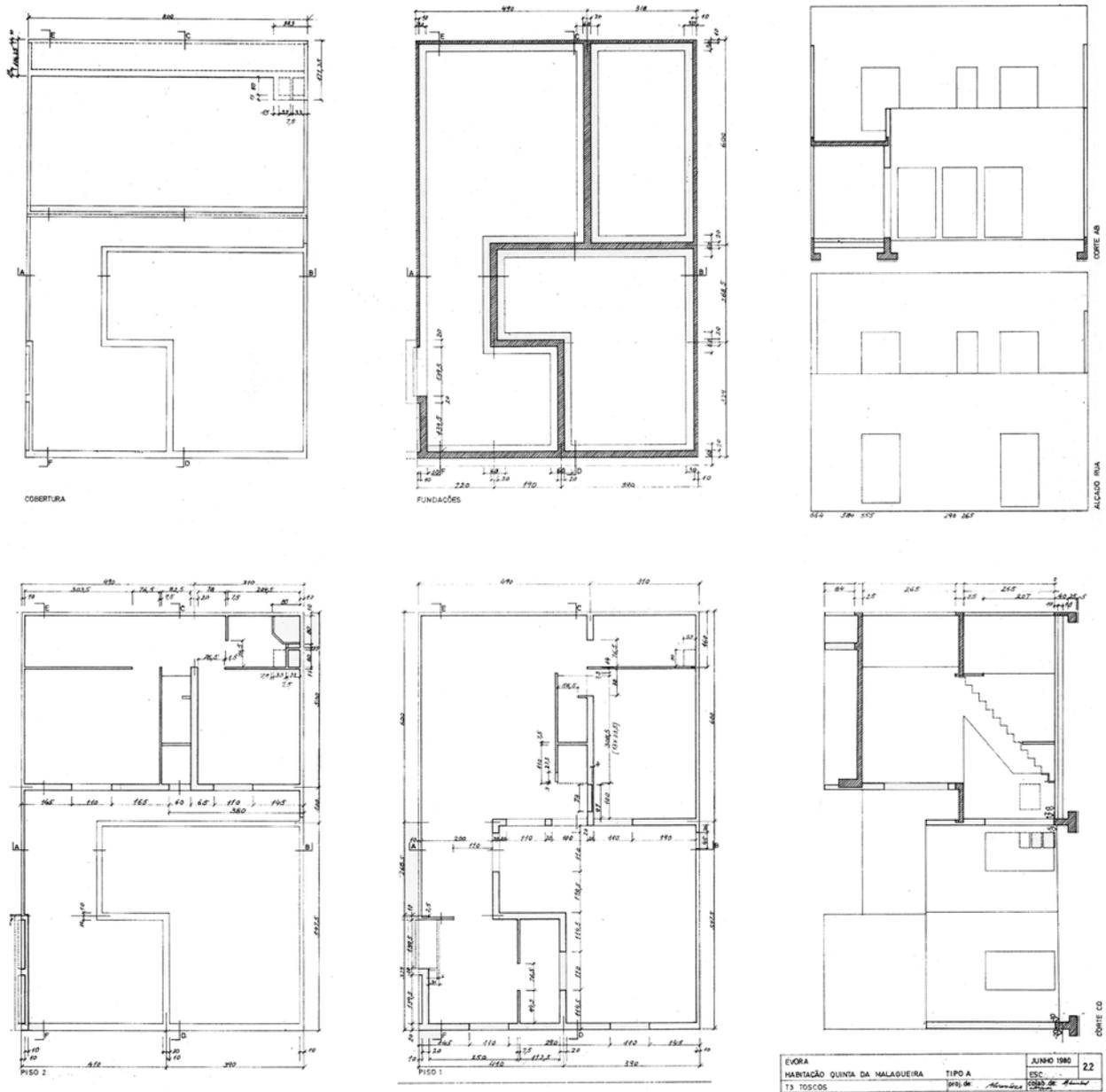
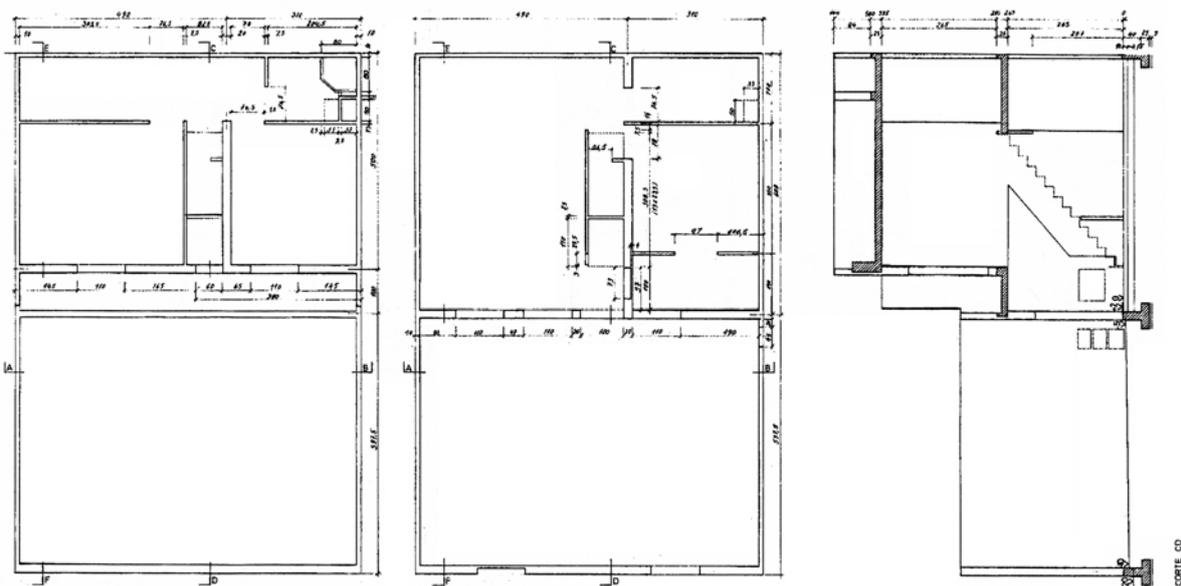
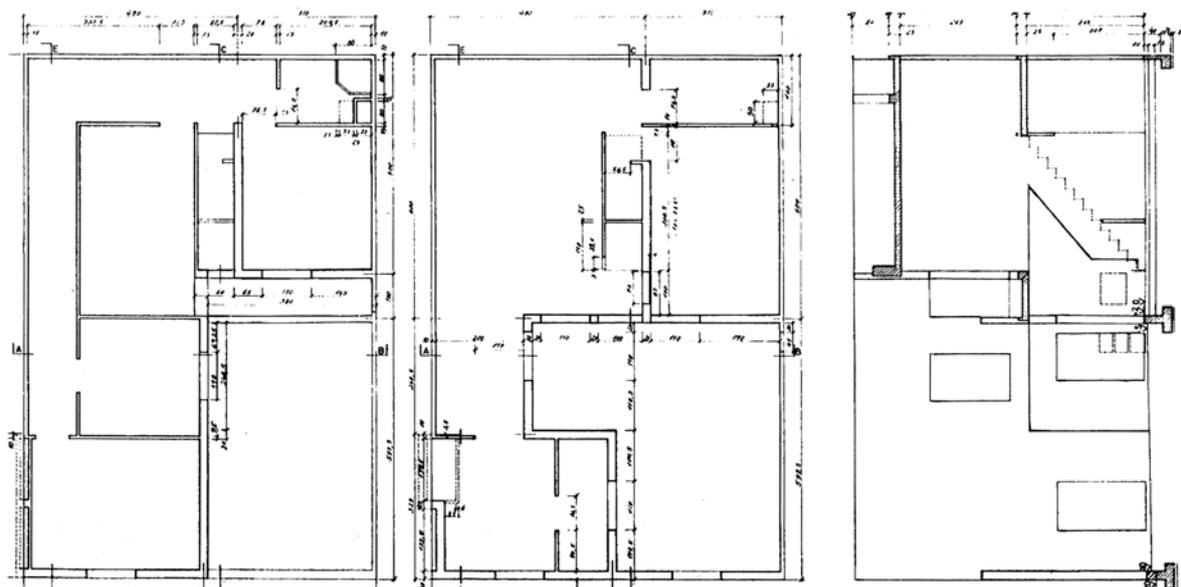


Figura 86: Viviendas de Tipología A. Planta de fundaciones y cubierta, planta baja y planta primera. Secciones y alzados.

A.2.2 · Técnica: Plantas, secciones y alzados.



Planta baja



Planta primera

Figura 87: Viviendas de Tipología A.
Planta baja, secciones, y variaciones en la planta primera en función de las posibilidades de crecimiento de la vivienda.

A.2.2 · Técnica: Plantas, secciones y alzados.

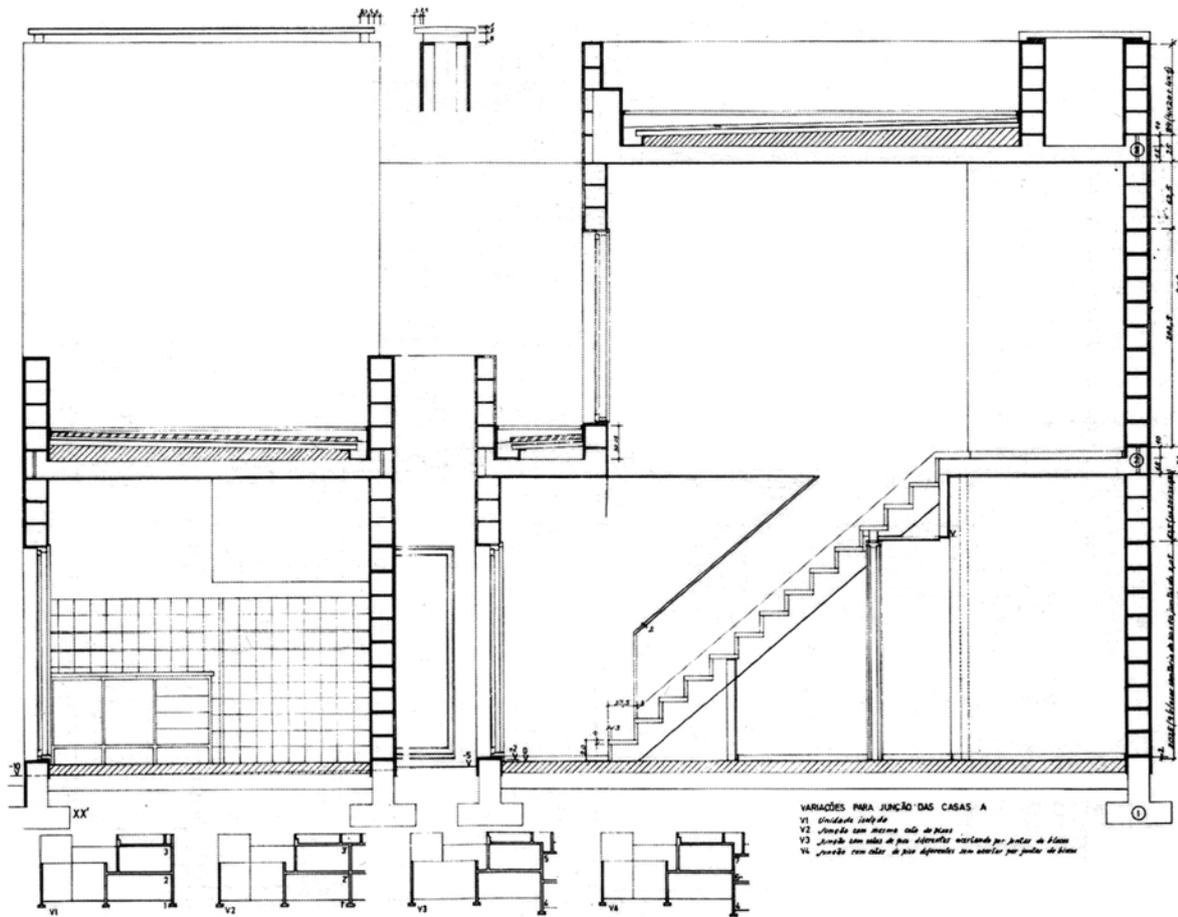
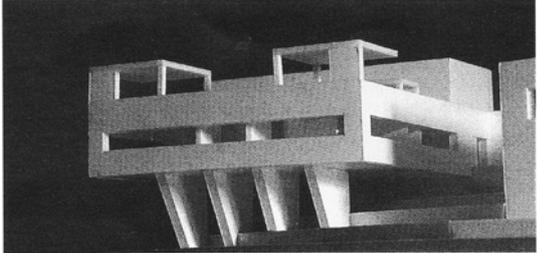
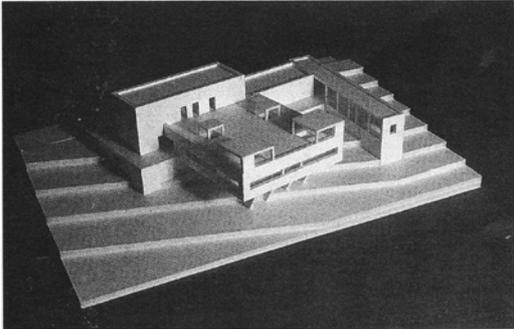
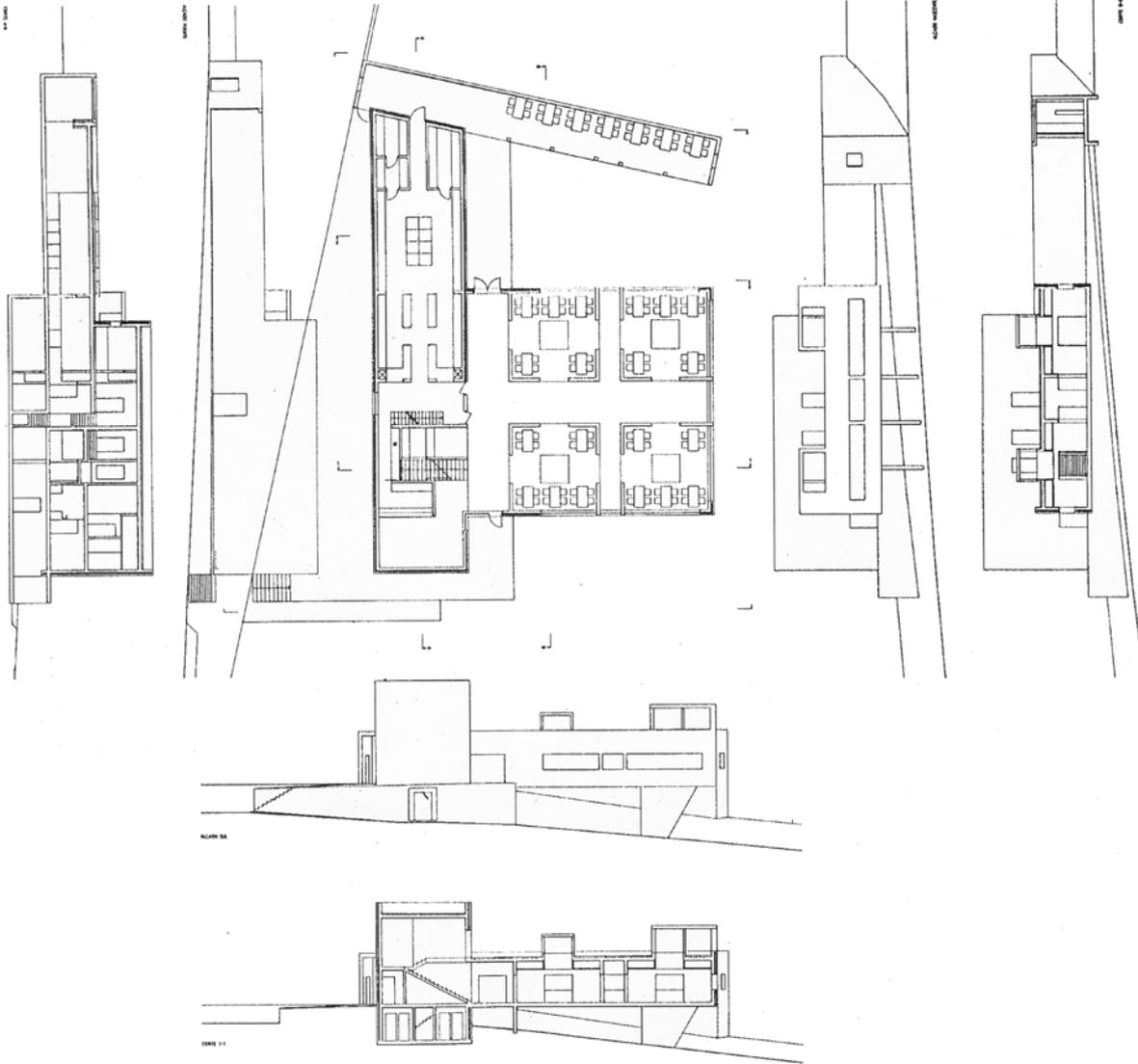
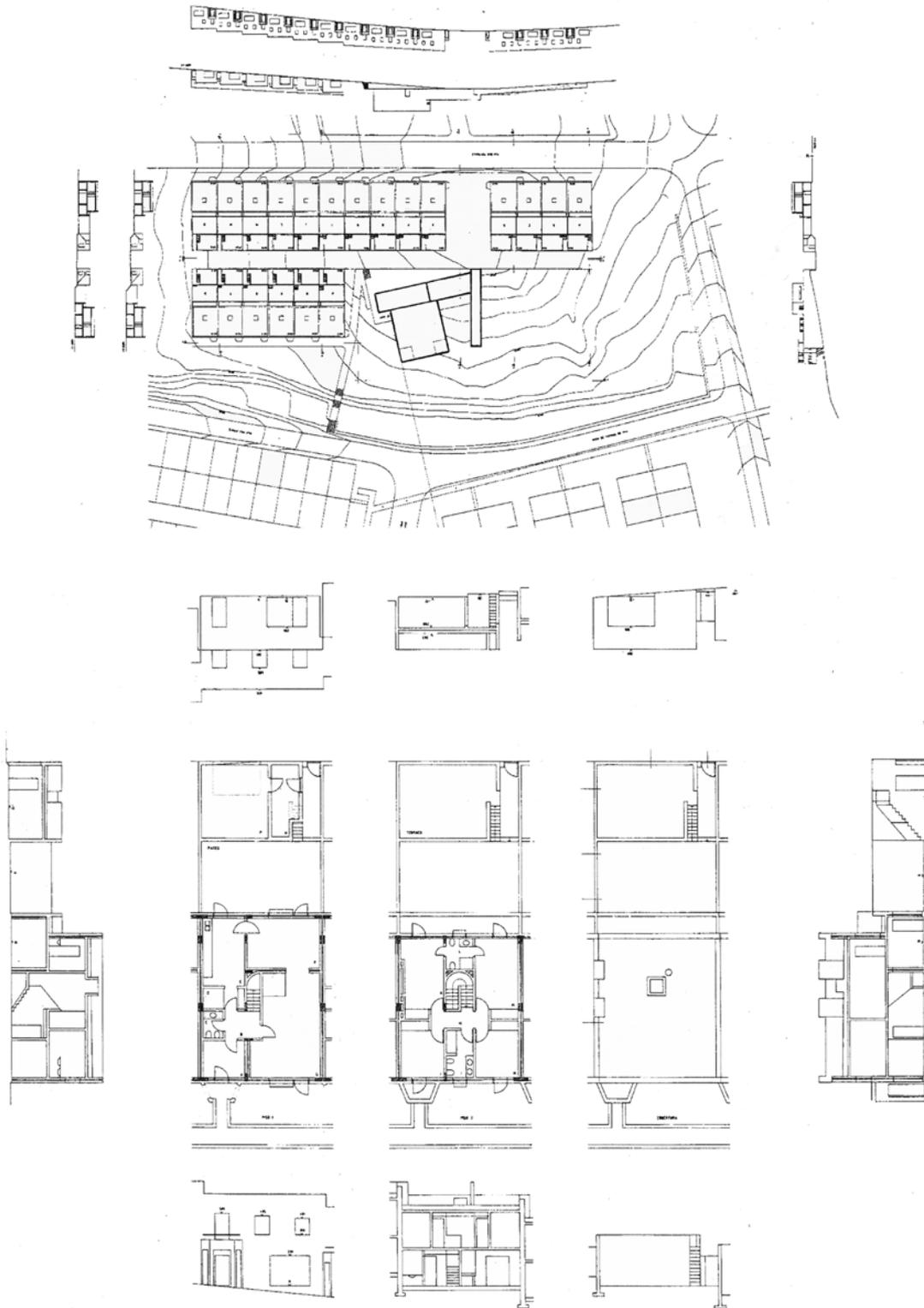


Figura 88: Tipología A.
Secciones y esquemas de organización de la vivienda en función de su transformación.

A.2.2 · Técnica: Proyectos no ejecutados.



A.2.2 · Técnica: Proyectos no ejecutados.



A.2.2 · Técnica: Proyectos no ejecutados.

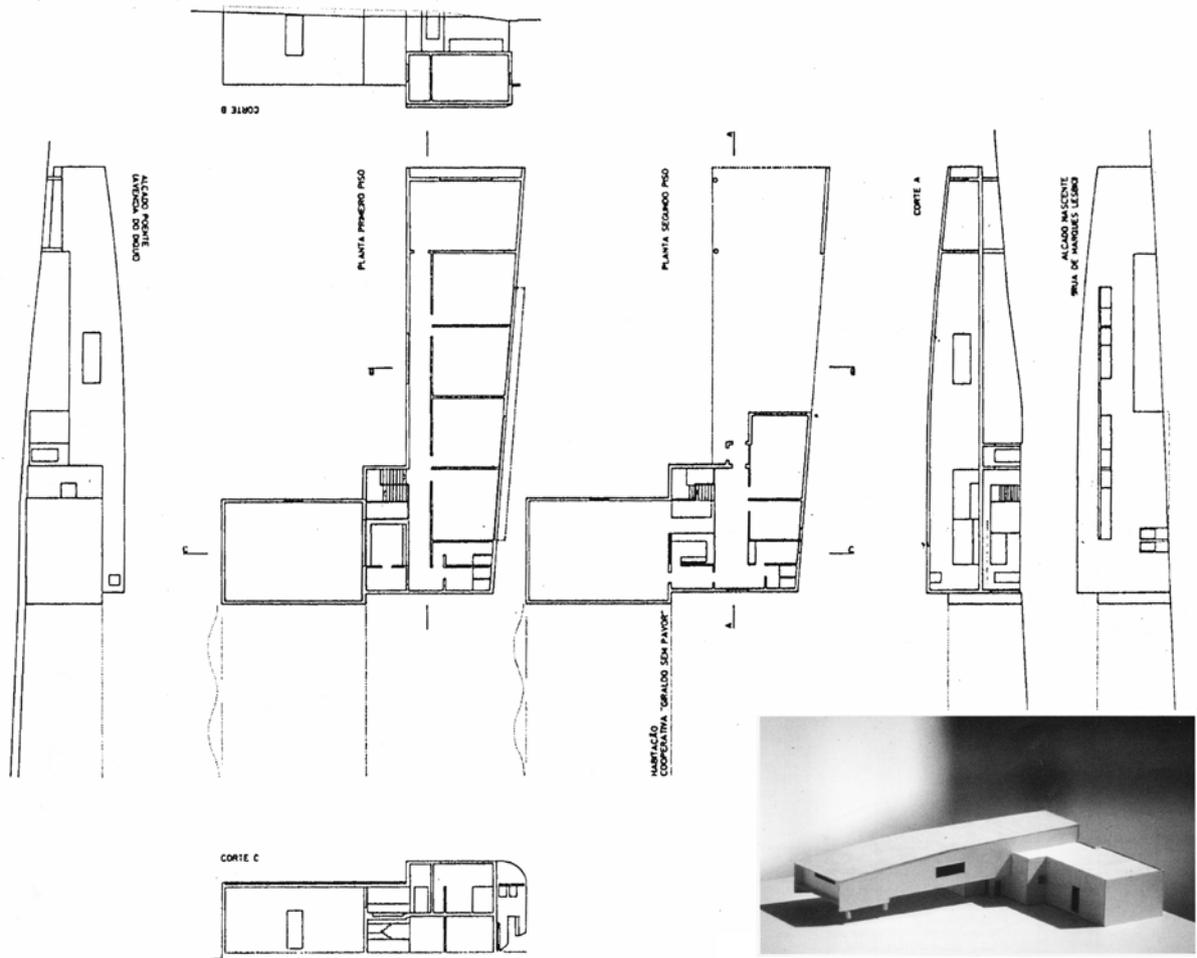
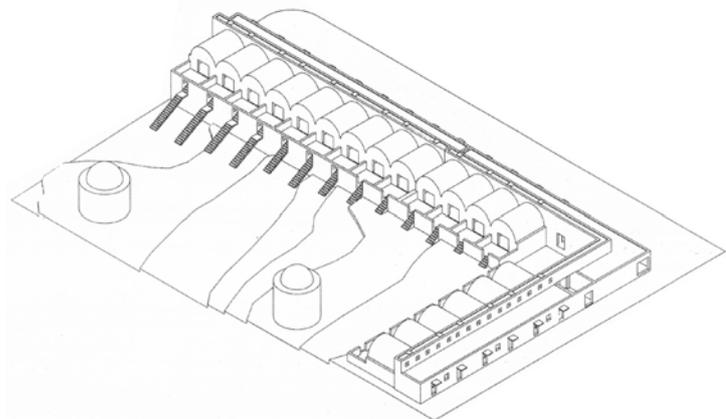


Figura 90 (p. 274): Restaurante de la Malagueira Casa de Chá. 1992.

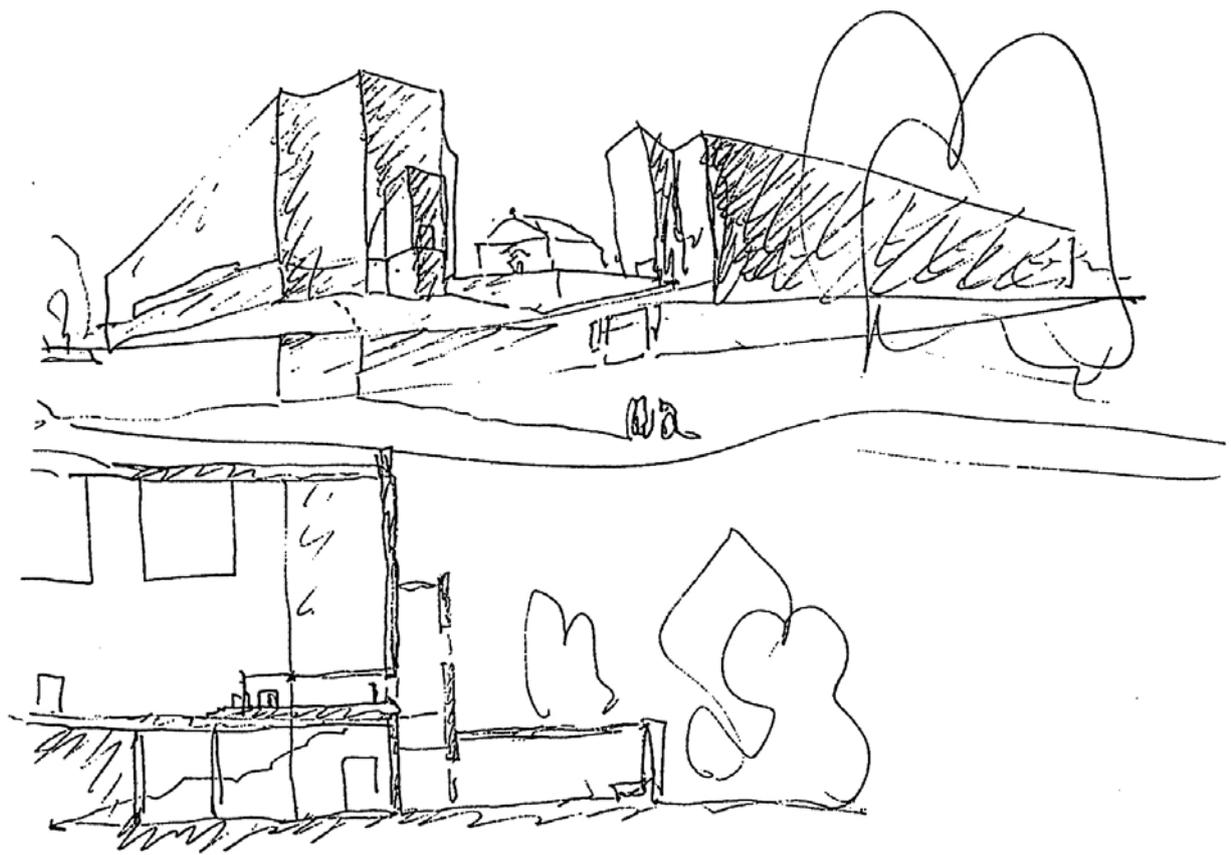
Figura 91 (p. 275): Cooperativa Boa Vontade, conjunto de 20 viviendas. Esta tipología plantea el patio entre dos estancias de la misma vivienda. 1994.

Figura 92 (superior): Escuela de idiomas. 1992.

Figura 93 (inferior): Axonometría del apart-hotel, junto a los dos antiguos molinos. Siza consideraba que este proyecto sería muy ventajoso para el Barrio de la Malagueira debido a la gran afluencia de visitantes que tendría el barrio después de su construcción y consolidación y a la proximidad con la ciudad de Évora.



A3 · Iglesia de Santa María de Marco de Canaveses



A.3.1 · Precedente y contexto arquitectónico.

La búsqueda por restablecer una relación fraternal entre el hombre y la atmósfera espiritual que se vive en la iglesia de Santa María de Marco de Canaveses es el cometido que persigue Siza, no sólo desde el inicio del diseño de la iglesia, sino en todos los proyectos en los que participa.

Siza se aleja de la idea de que su edificio se convierta en un edificio con una cruz, que es lo que generalmente sucede con este tipo de encargos. Tal y como lo relata, no le interesaba la idea primitiva de que un símbolo pudiera determinar el carácter de un edificio, encontrando en Ronchamp o La Tourette de Le Corbusier o en Barragán ejemplos de una buena cruz realizada en el movimiento moderno.

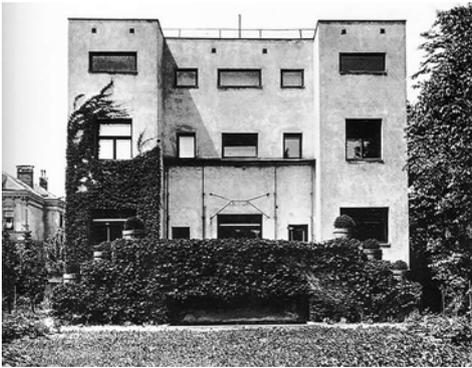
Como se ha comentado en el Capítulo Tres de este trabajo, el Concilio Vaticano II trajo consigo la modificación del acto litúrgico y por consiguiente la transformación del espacio del ábside de la iglesia. En la actualidad el sacerdote no da la espalda a los feligreses cuando da la misa, ahora la celebración se realiza dando la cara a todos los fieles. Esto hace que el espacio que queda detrás del sacerdote pierda toda su lógica, tal como describe Siza.

Esta preocupación basada en los cambios que se han venido produciendo en la liturgia durante estas últimas décadas, le llevan a retomar ideas del pasado basadas en la simetría, proporciones, así como en la colocación de los elementos que



Figura 94 (izquierda): Boceto de Siza. Estudio de la volumetría del contexto inmediato y sección del espacio del altar para estudiar el paso de la luz cenital desde el altar hasta la capilla funeraria.

Figura 95 (derecha): Interior de la iglesia de Santa María de Marco de Canaveses, Álvaro Siza, 1990-1996. Portugal.

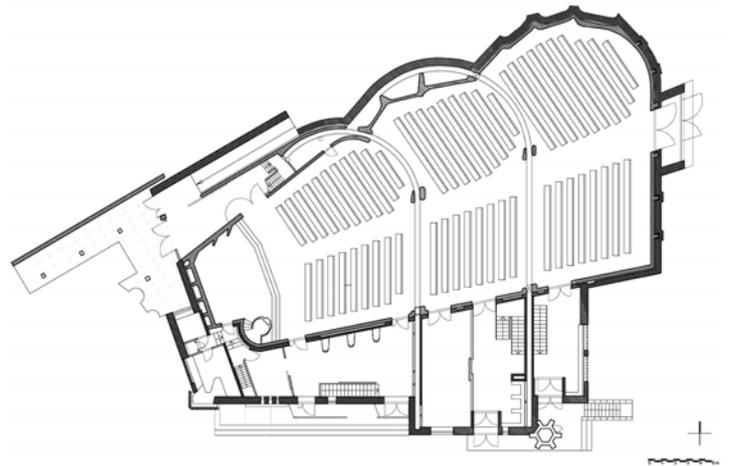


conforman el acto litúrgico.

Siza recupera la simetría de la nave, reforzándola al colocar el acceso principal con la gran puerta de 10 metros de altura entre dos torres cuadradas de 18 m. de altura aproximadamente, y que a su vez nos recuerdan, tal como señala Frampton, la fachada posterior de la casa Steiner de Adolf Loos (Figura 96).



En la iglesia de Marco de Canaveses hay una clara reminiscencia a la iglesia de las Tres Cruces de Alvar Alto, que notamos especialmente cuando Siza coloca las tres ventanas en la fachada noroeste del edificio, situadas a 13,50 m. de altura, que le permiten introducir la luz del noreste al interior del templo. Las tres ventanas que utiliza Alto en sus tres muros curvos captan, al igual que lo hace Siza, la luz del noroeste (Figuras 97 y 98). En relación a cómo Siza resuelve captar la luz y su vinculación con la iglesia de las Tres Cruces de Aalto, él mismo explica que “esta inclinación otorga cierta profundidad a las ventanas. Se ve cómo entra la luz pero, en perspectiva,



Planta



Sección longitudinal

Figura 96 (superior): Casa Steiner, Adolf Loos, 1910.

Figuras 97 y 98 (centro e inferior): Iglesia de las Tres Cruces, Alvar Aalto, Imatra, Finlandia, 1955-1958.

Figuras 99 y 100: Planta y sección de la iglesia de las Tres Cruces, Alvar Aalto, Imatra, Finlandia, 1955-1958.

la profundidad de las ventanas no se ve. En las antiguas Iglesias esto se conseguía de forma natural por el grosor de los muros, pero hoy en día los muros miden unos 40 cm, por eso reintroduje esta cualidad de grosor y densidad”, tal y como lo había resuelto Aalto en la iglesia de Imatra. El interés de Siza era alcanzar el paso de la luz sin que ésta se viera de manera directa, lo cual logró a partir del gesto de inclinar la pared lateral, que le ayudaba al mismo tiempo a crear una mayor profundidad dentro del templo.

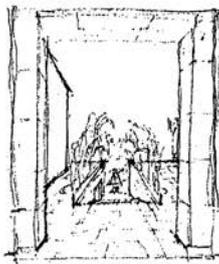
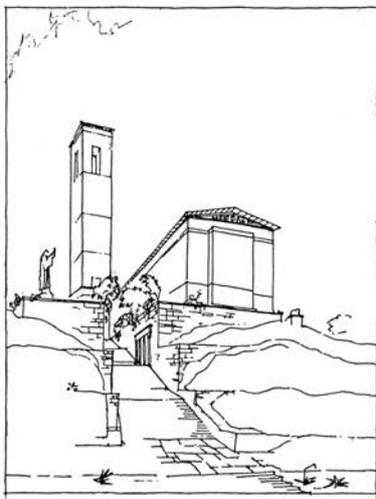
Para Siza el tratamiento de la luz en el interior de la iglesia fue producto de la experiencia acumulada durante muchos años de trabajo en diversos proyectos, también a partir del diálogo con especialistas, y recuerdos de su infancia cuando visitaba con sus padres aquellas iglesias oscuras en las que no quería permanecer.

En un día de sol, relata Siza, “la puerta grande de la entrada se abre y la gente puede asistir desde el atrio a la ceremonia religiosa, por tanto en esos días hay una luz particularmente penetrante que llega hasta el interior de la iglesia; sin embargo, en los días que la puerta está cerrada, la iglesia se ilumina fundamentalmente con luz cenital, luz que viene de la parte superior, y ello tiene que ver más con la tradición de las



Figura 101: (al interior de la página) Las tres ventanas en la fachada noroeste de la iglesia.

Figura 102: La puerta de acceso principal a la iglesia mide 10 m de alto y 1,5 m de ancho en cada una de sus hojas. Está conformada por un bastidor y 15 travesaños que forman 14 plafones formados de tablas machihembradas. La madera utilizada para el recubrimiento interior es castaño y su cara exterior está forrada con una plancha de acero pintado, a la espera de su acabado final en titanio, que por falta de recursos económicos no ha podido ser colocado aún.



iglesias en la historia. Todos tenemos la imagen de las iglesias manieristas de gran volumen, con unas ventanas en la parte superior” (Frampton, 2000).

Un recuerdo de infancia al que siempre hace alusión Siza y que lo acompañó durante la elaboración del proyecto para la iglesia de Marco de Canaveses, eran los domingos de misa junto con sus padres en la iglesia de Matosinhos. Aquella iglesia era oscura, dice Siza, generaba una sensación de asfixia, de claustrofobia. Quizás ese fue uno de los recuerdos que cobró más fuerza a la hora de plantear la gran ventana horizontal (16 m. de longitud) a la altura del observador. Su intención fue clara, introducir el paisaje dentro de la iglesia y que fuese observado ya sea sentado, arrodillado o de pie, pero que siempre existiese contacto visual con el exterior para así distanciarse

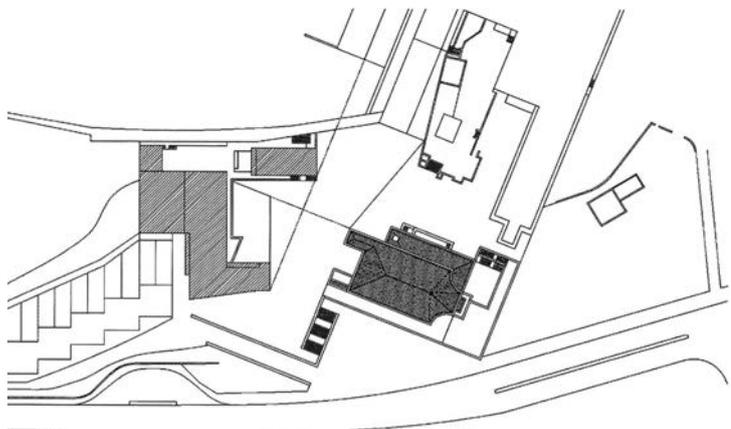
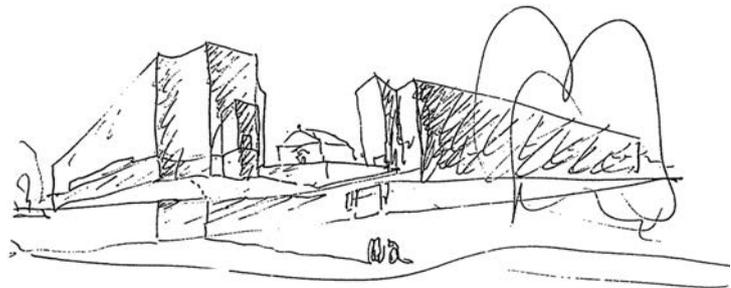


Figura 103: Acrópolis, dibujo de Auguste Choisy (superior).

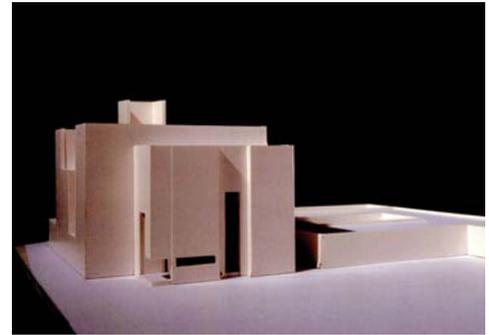
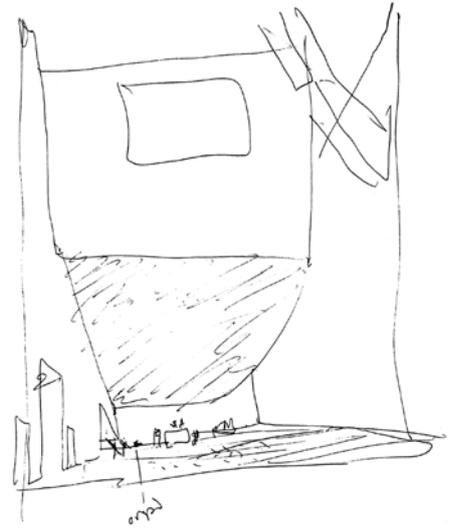
Concurso para la Iglesia de Töölö, Alvar Aalto. (centro-inferior) Helsinki, 1927.

Figura 104: Dibujo y planta conjunto de la Iglesia de Santa María de Marco de Canaveses.

En ambas representaciones, Aalto y Siza, recuerdan los propileos clásicos. Siza, por otra parte (Figura 104), plantea las escaleras de ascenso a la plataforma perpendiculares a la fachada del edificio invitando a que, durante la experiencia en el recorrido, el visitante se aleje y aproxime al templo.

del desagradable recuerdo de aquellas iglesias oscuras.

Dos años después de haber finalizado la construcción de la iglesia de Santa María, en el año 1998, Siza es invitado por el Vaticano para la realización de una nueva iglesia y su centro parroquial, gracias al impacto producido por la iglesia de Marco de Canaveses, la cual había logrado dar respuesta a los requerimientos del Concilio Vaticano II. Esta invitación se enmarcaba en el plan de la conferencia episcopal italiana para la construcción de 58 iglesias y centros parroquiales dispersos por toda Italia. El edificio estaría situado en el barrio de Magliana, una zona preferentemente habitacional ubicada en la periferia sur de Roma. En aquella propuesta vemos como Siza vuelve a la axialidad de la planta reforzada por la verticalidad de la puerta de entrada y de los volúmenes que franquean el acceso principal, e introduce nuevamente la gran ventana horizontal. Por falta de recursos económicos este proyecto no ha podido llevarse a cabo.



Figuras 105 y 106: Iglesia de Santa Maria del Rosario alla Magliana, Roma, 1998. Destaca en la maqueta la gran puerta que refuerza la verticalidad del edificio al igual que en la iglesia de Marco de Canaveses.

A.3.2 · Técnica: Bocetos.

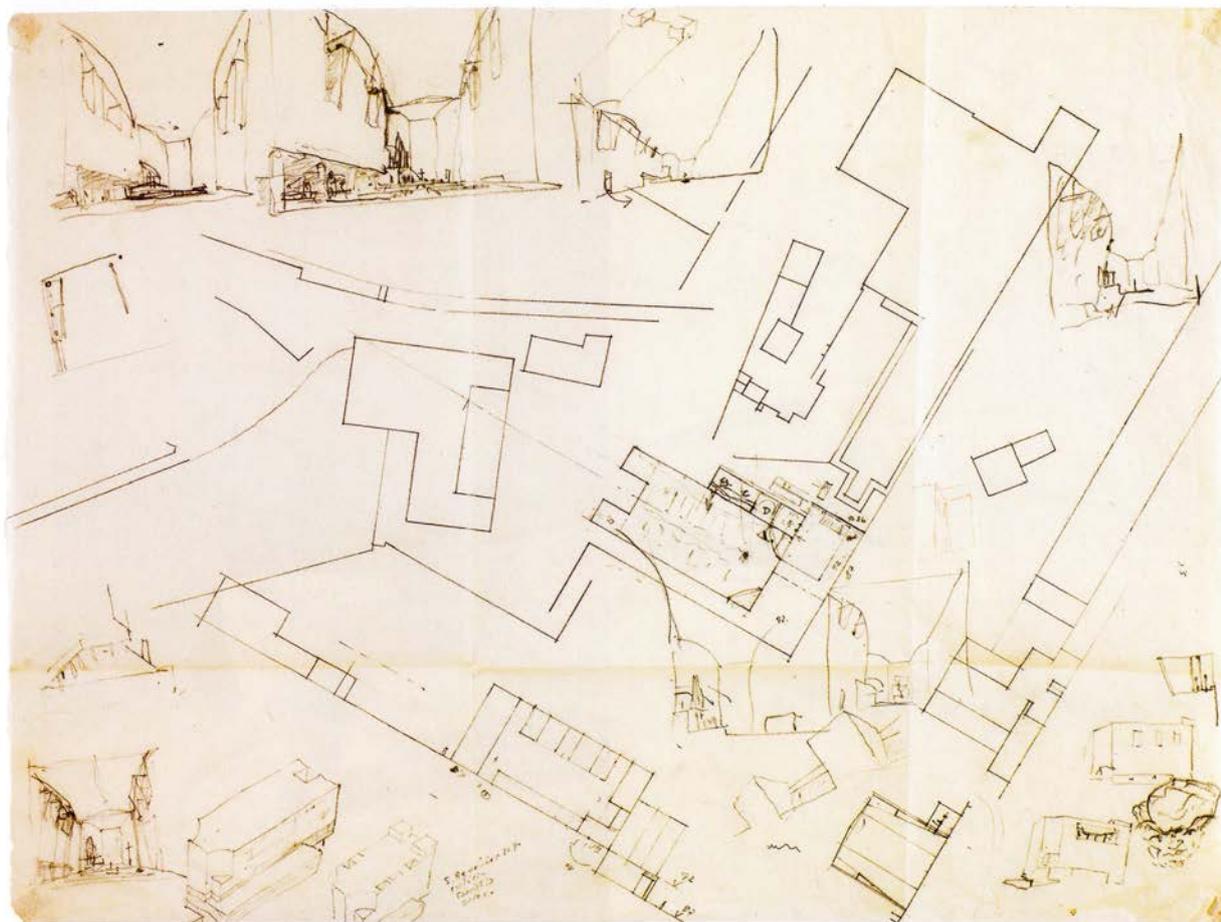


Figura 107: Plano conjunto y estudio del espacio interior de la Iglesia de Marco de Canaveses. En las perspectivas dibujadas sobre el plano destaca la ausencia de la ventana vertical en la fachada sureste. En cambio, Siza estudia la posibilidad de abrir, sobre esa misma fachada, grandes ventanales para introducir la luz del sureste al interior del edificio.

A.3.2 · Técnica: Bocetos.

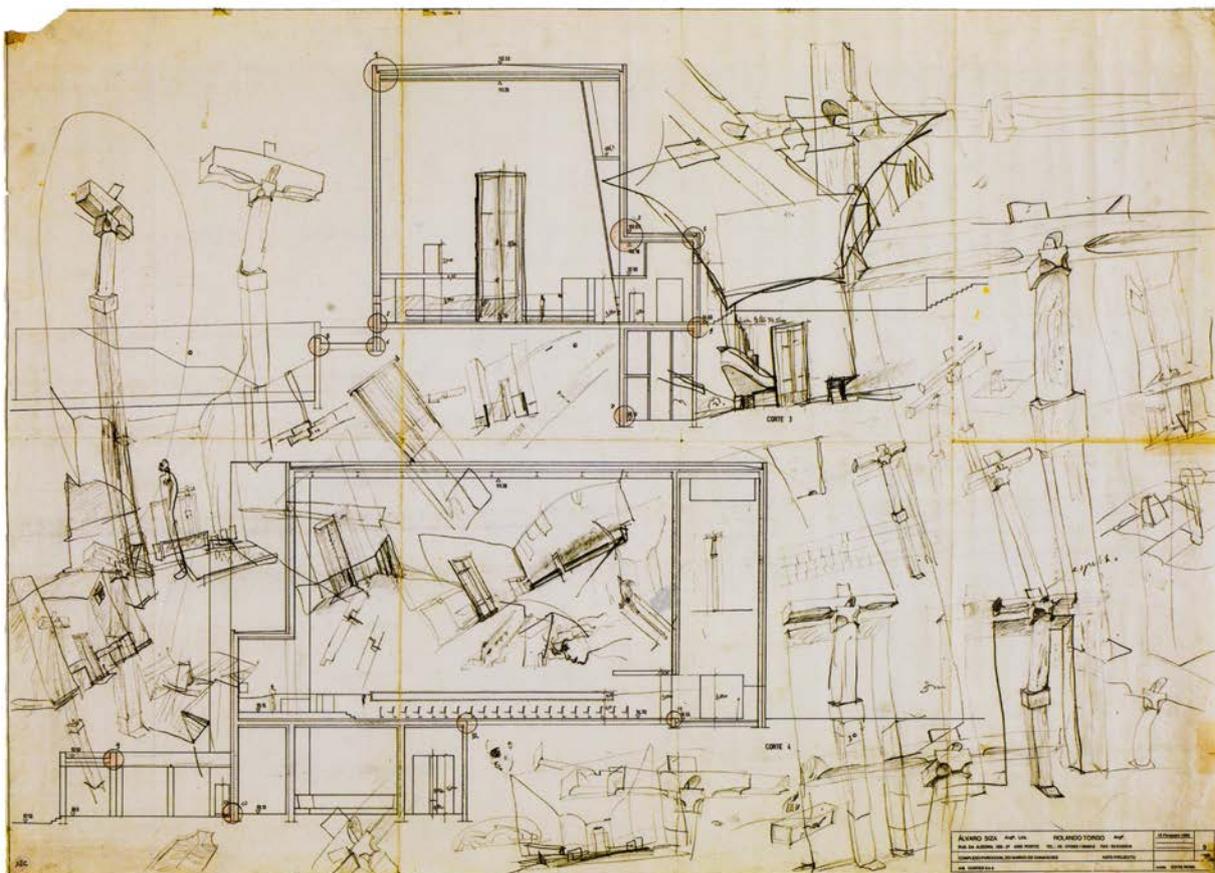
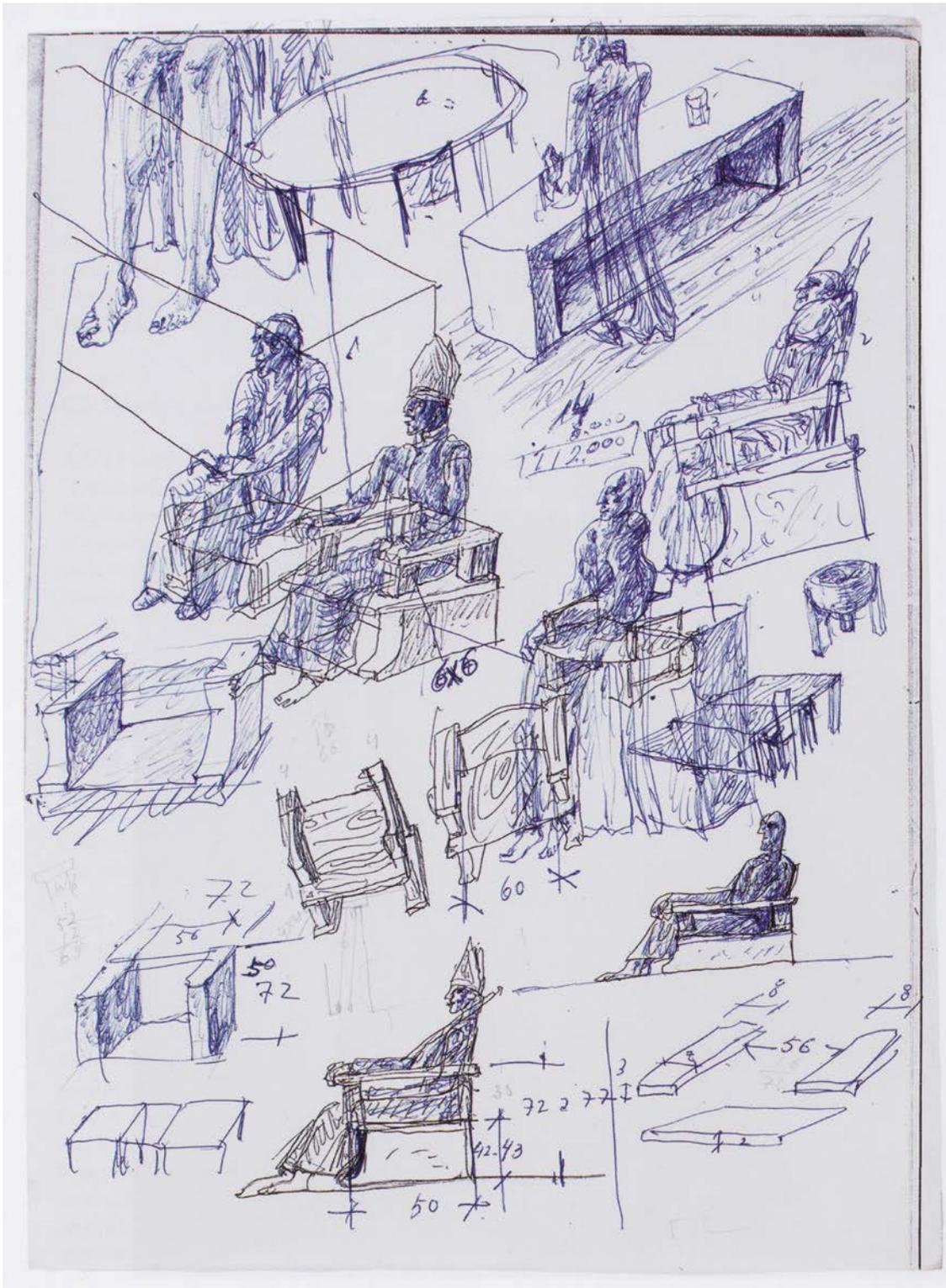


Figura 108: Estudio de las proporciones de la cruz y su ubicación en el altar de la iglesia. En muchos bocetos veremos que Siza ubica la cruz al fondo del altar, culminando la axialidad de la planta. Finalmente la ubica debajo del muro curvo, casi escondida (ver Figura 151 y 152 del Capítulo 3), como fin del periplo que se inicia en las escaleras laterales exteriores de acceso a la plataforma desde la calle.

A.3.2 · Técnica: Bocetos.



A.3.2 · Técnica: Bocetos.

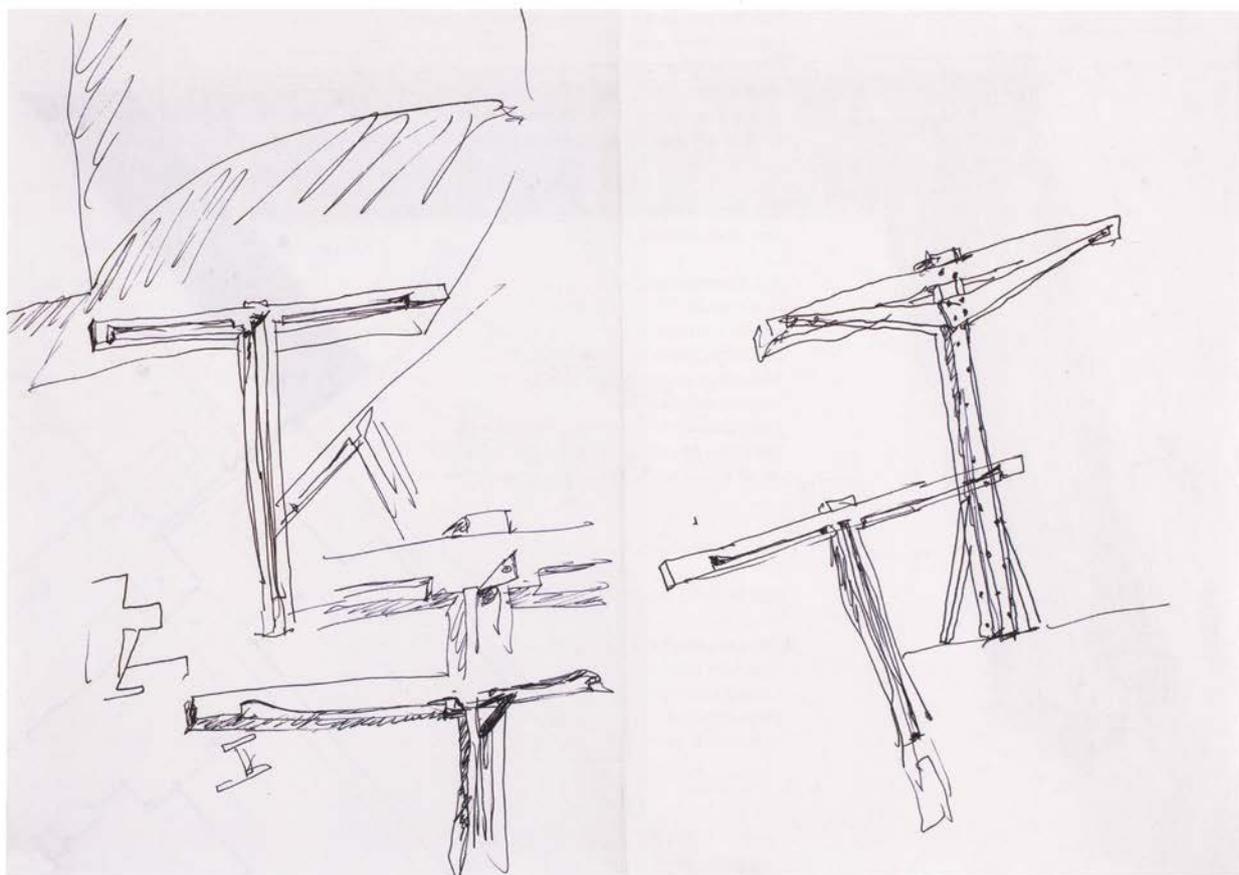


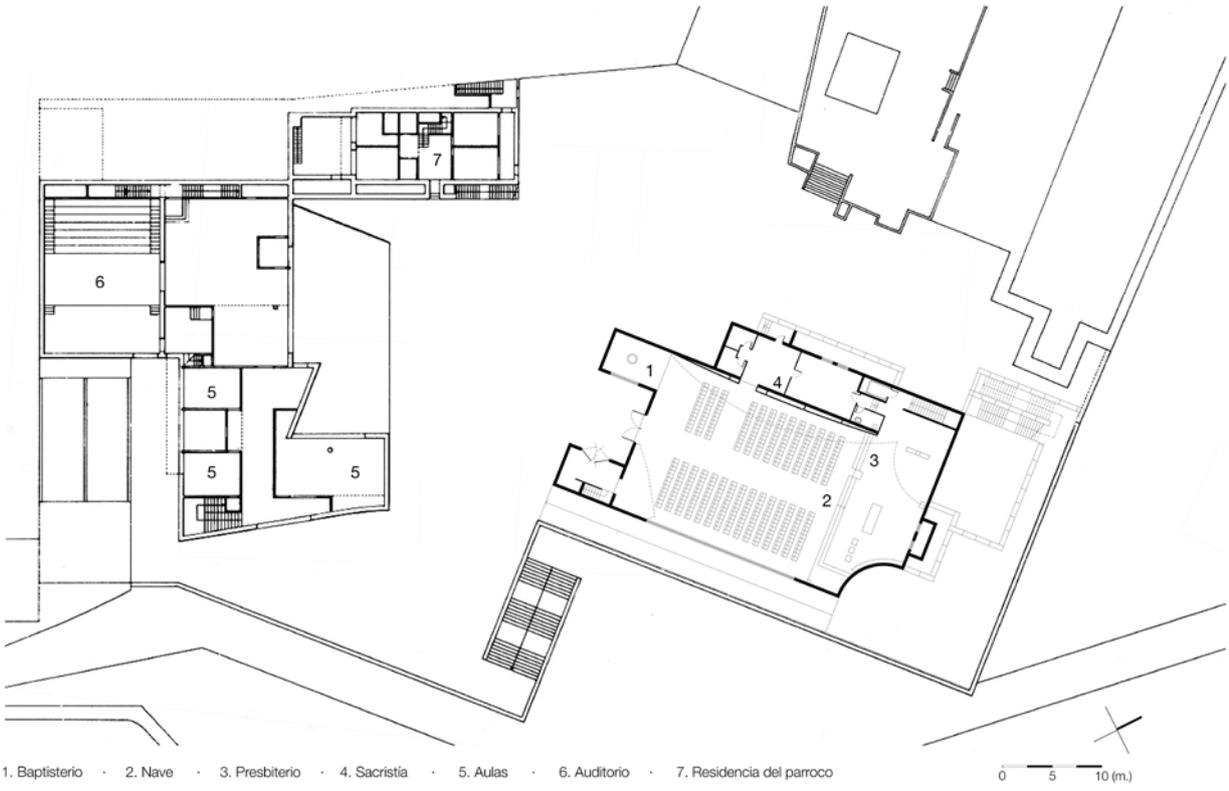
Figura 109 (izquierda): Estudio de las dimensiones de los asientos de la asamblea de los celebrantes.

Figura 110 (derecha): Estudio de la cruz. Siza se demoró dos años en concebir la cruz de la iglesia, dos años que trascurrieron después de la construcción del templo.

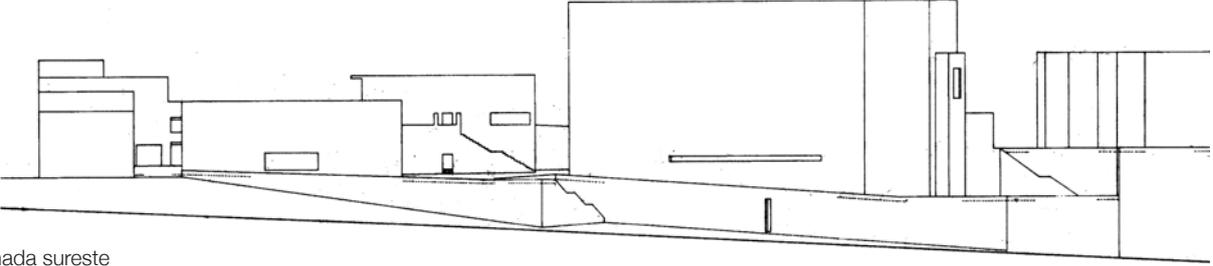
Figura 111 (p. 288): Plano conjunto, alzados y secciones. En la planta conjunto se aprecia la importancia, entre estos aspectos ya comentados, en la colocación de la escalera de acceso a la plataforma desde la calle que rememora los propileos clásicos muy bien explicados por Le Corbusier en "Hacia una arquitectura" (Ver Figuras 103 y 104 de este Anexo).

Figuras 112 y 113 (p. 289): Plantas de la nave de la iglesia y capilla funeraria. De la axialidad de la planta de la iglesia bañada de luz natural, se desciende a la capilla funeraria, un espacio en la penumbra con discretas aberturas para captar la luz justa y necesaria.

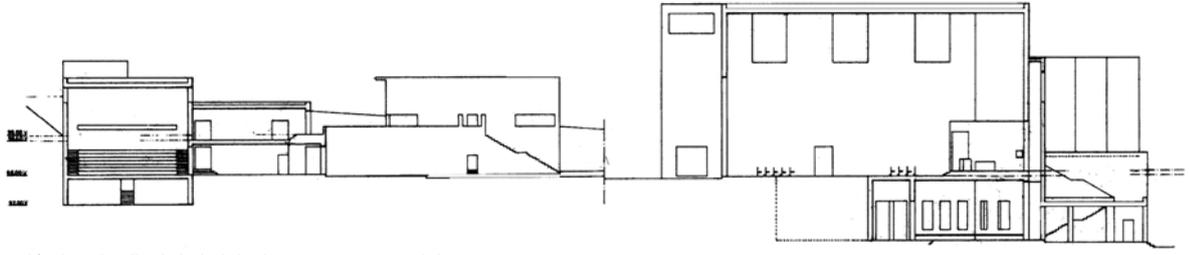
A.3.2 · Técnica: Plantas, secciones y alzados.



Planta conjunto



Fachada sureste



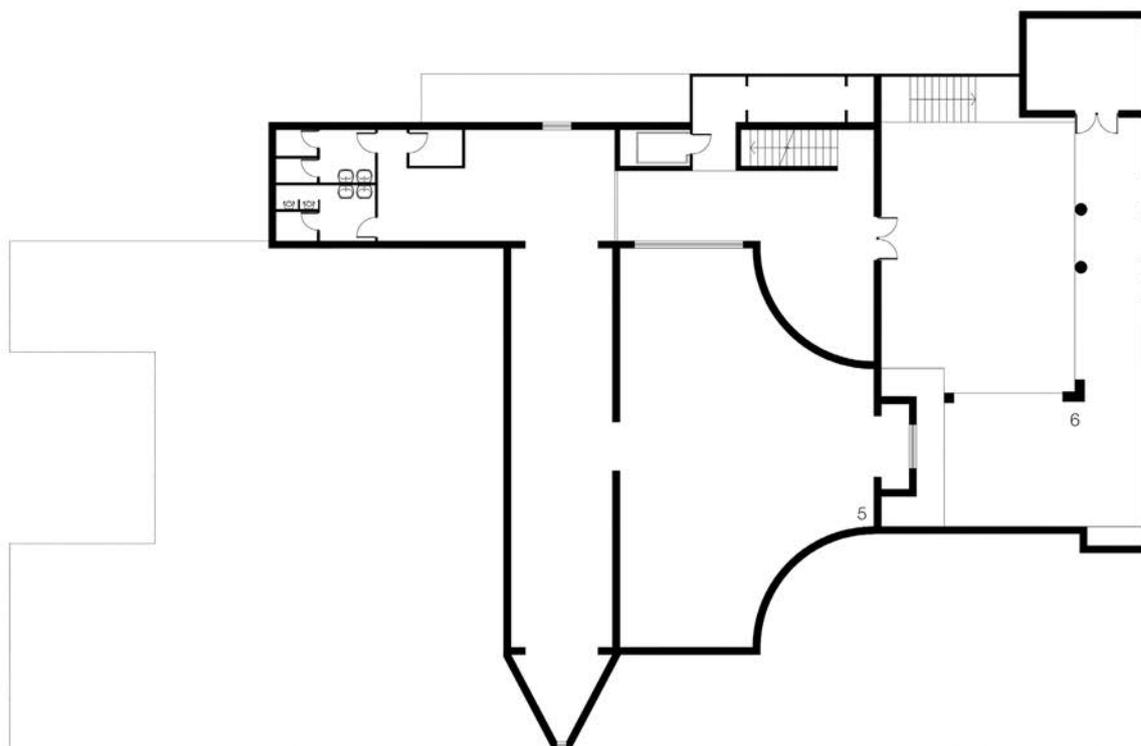
Sección longitudinal de la iglesia y casa parroquial

A.3.2 · Técnica: Plantas, secciones y alzados.



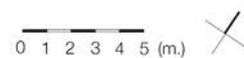
1. Baptisterio · 2. Nave · 3. Presbiterio · 4. Sacristía.

Planta Nivel Superior · Acceso a la iglesia

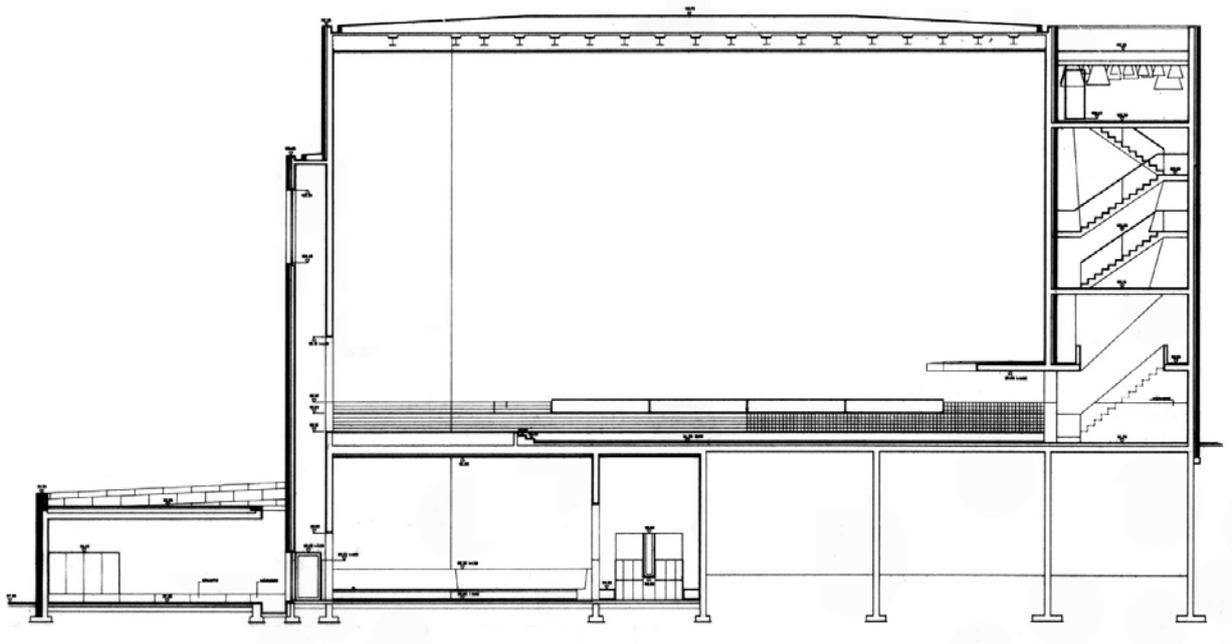


5. Capilla funeraria · 6. Claustro

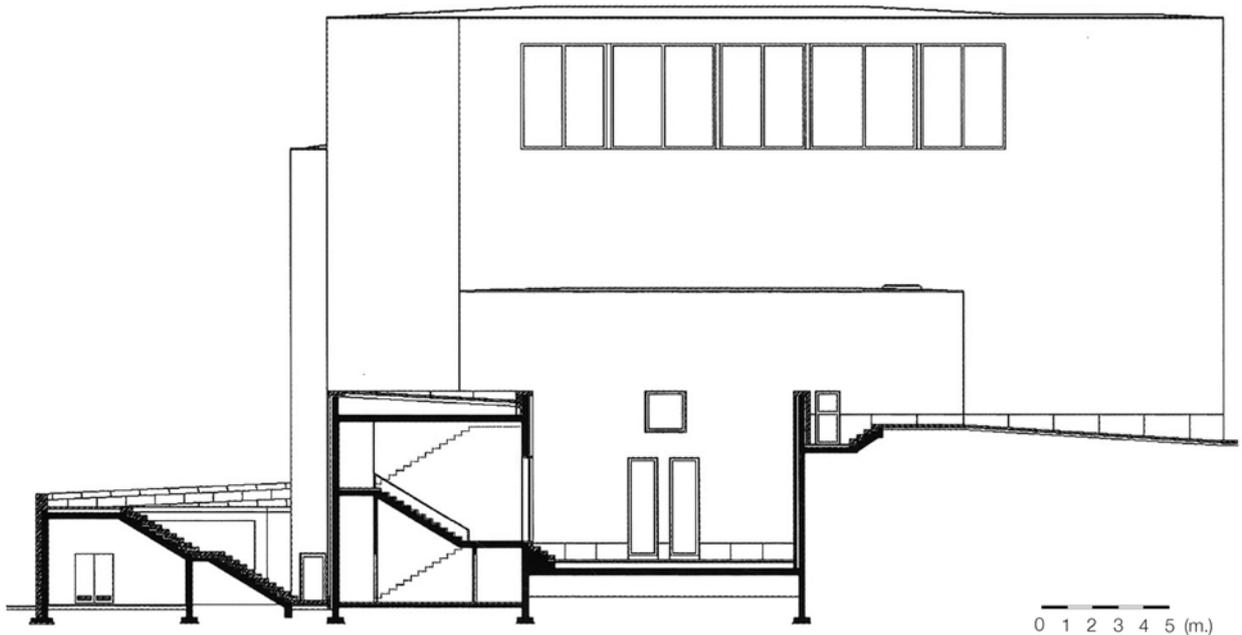
Planta Nivel Inferior · Acceso al claustro y capilla funeraria



A.3.2 · Técnica: Plantas, secciones y alzados.



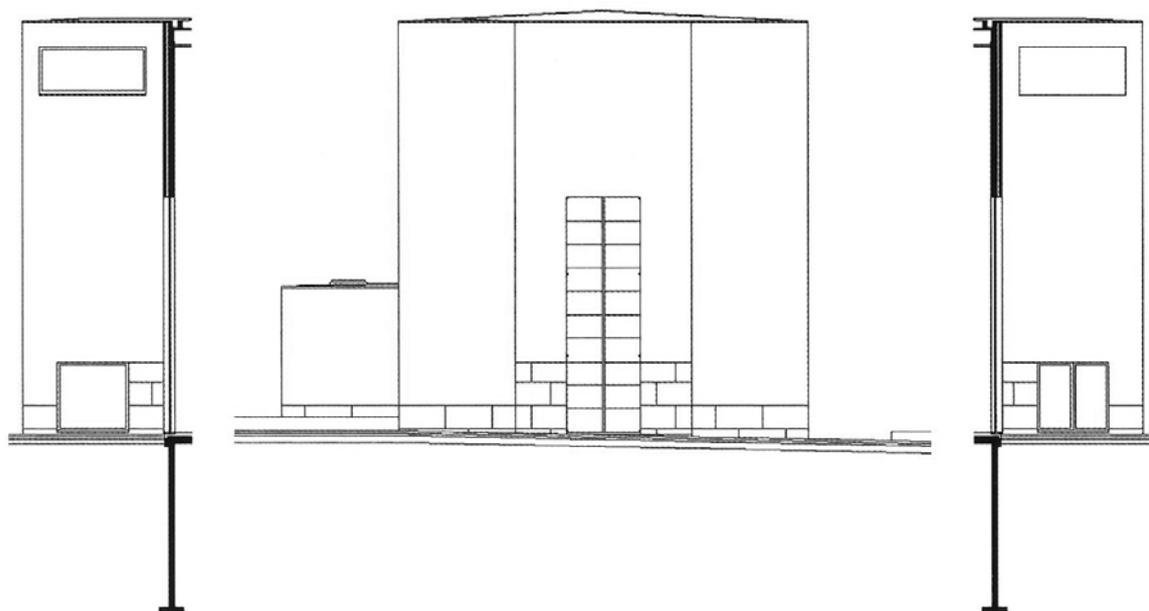
Sección longitudinal sureste



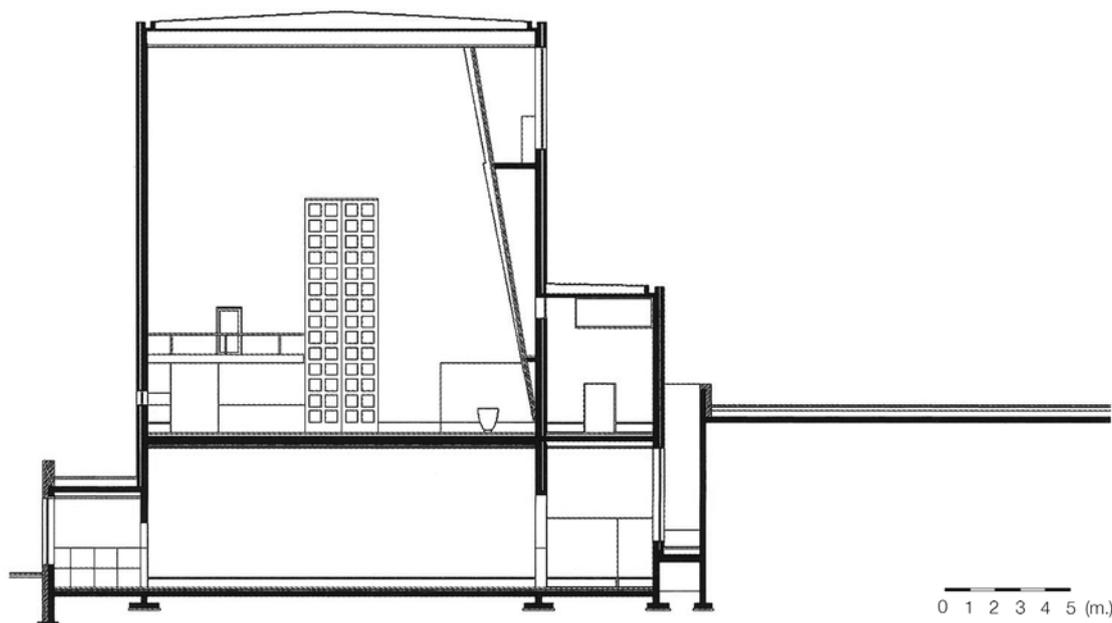
Sección longitudinal - claustro y fachada noroeste

Figuras 114 y 115: Secciones. En la sección longitudinal interna (Figura 114) a nivel de la nave se aprecian las aberturas que introducen el paisaje y la luz al interior del templo. La ventana horizontal, de 16 m. de longitud y 50 cm. de alto, ubicada a 1 m. por encima del nivel del suelo, es la única abertura sobre el muro sureste que nos hace comprender la escala humana dentro de un espacio que supera los 15 m. de altura. En la planta inferior, nivel correspondiente a la capilla funeraria, se aprecia la abertura (pequeña ventana vertical) que ofrece al espacio en penumbra la luz proveniente del sureste.

A.3.2 · Técnica: Plantas, secciones y alzados.



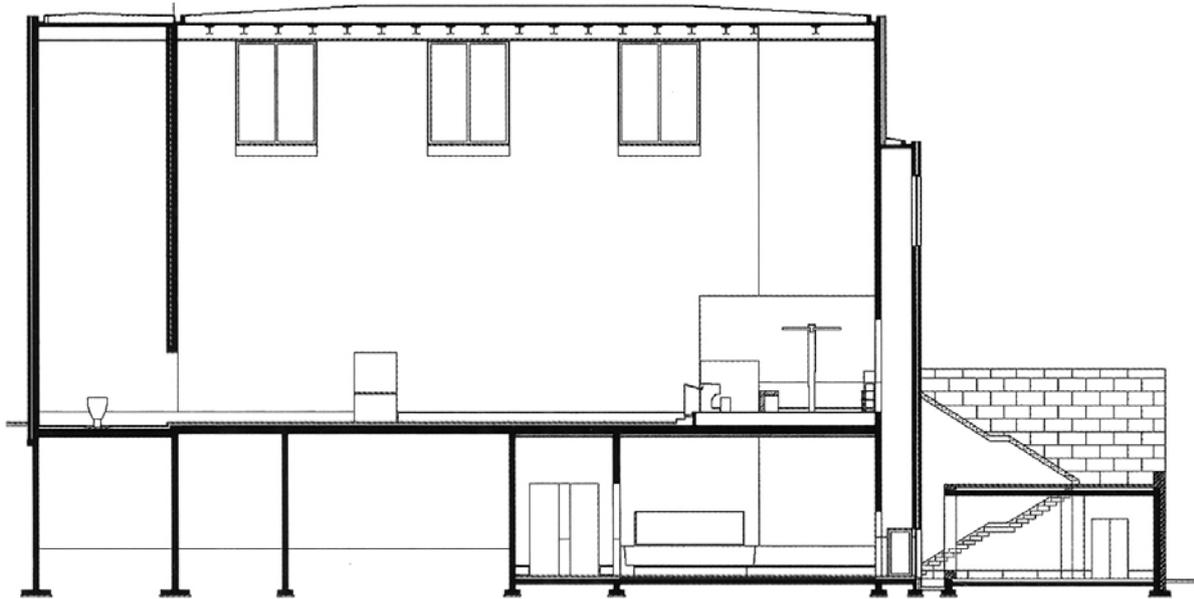
Fachada suroeste - Puertas de acceso, torres del campanario y baptisterio.



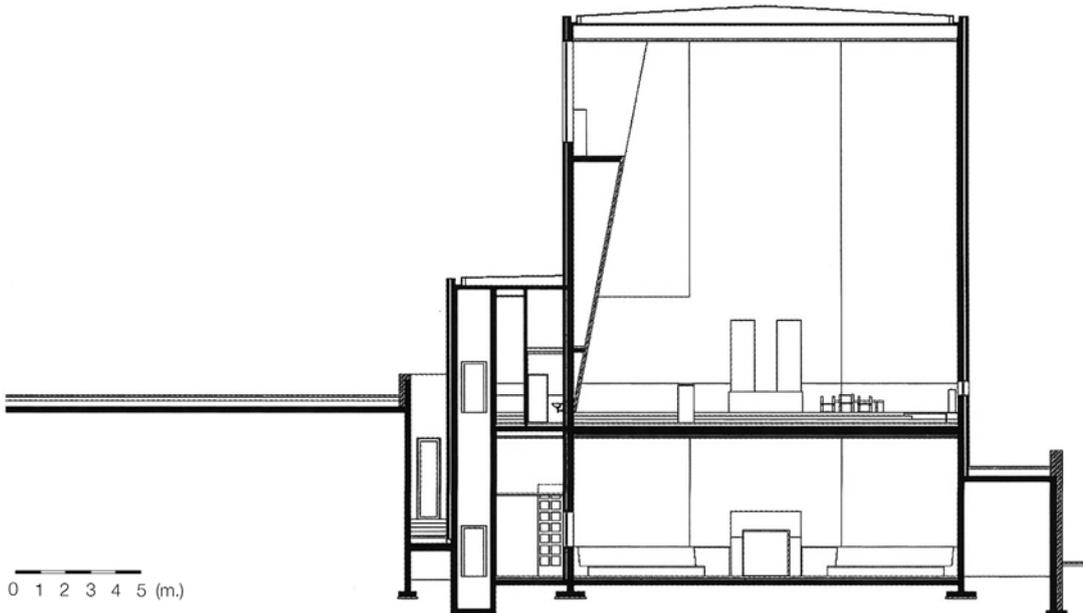
Sección transversal suroeste

Figuras 116 y 117: Alzados y Secciones. En la sección transversal (Figura 117) se conjugan los distintos elementos que construyen la especificidad del templo en su contexto socio-físico. La gran puerta de acceso, la ventana horizontal, el plano inclinado curvo que contribuye a diluir la luz del noroeste, la pila bautismal, y la sacristía, nos dan una lectura clara sobre las decisiones adoptadas por Siza que responden a su análisis dialógico sobre todos los acontecimientos involucrados en la prefiguración y configuración del templo. Debajo de todos estos elementos que traman su poética, hace presencia la capilla funeraria, el basamento de la iglesia.

A.3.2 · Técnica: Plantas, secciones y alzados.



Sección longitudinal noroeste



Sección transversal

Figuras 118 y 119: Secciones. En la sección longitudinal noroeste protagonizan el espacio las tres aberturas sobre el plano inclinado curvo y el acceso a la sacristía. Por último, la tensión de dos elementos de una significación simbólica en la liturgia, la pila bautismal en el extremo opuesto a la cruz, el nacimiento y la muerte limitan el espacio destinado al culto.

A4 · Selección de escritos de Álvaro Siza

A.4 · Selección de escritos de Álvaro Siza.

La antología de escritos de Siza que se presenta a continuación nos conduce a un habitar lleno de personajes, vivencias y reflexiones que se van construyendo durante toda su vida, desde su infancia cuando, por ejemplo, descubrió la sensación de asfixia que le producían las iglesias oscuras a las que solía ir con su familia, hasta la gran admiración profesada a sus maestros Távora y Aalto. Siza ofrece una riqueza descriptiva y narrativa en sus escritos que nos anticipa el valor artístico de su arquitectura vivida y construida, de un alto contenido poético que sólo es descubierto cuando conocemos la trama que relaciona las distintas historias contadas por sus personajes y que se reflejan en el lugar construido.

A través de sus escritos, Siza manifiesta su postura dialógica en su actividad proyectual que se configura en la síntesis de acontecimientos históricos que, como autor-creador, sabe leer y construir al lograr relacionar los valores éticos, estéticos y lógicos contenidos en los entornos sobre los que proyecta.

A.4.1 · Barcelona · 1986.

Mi relación con Barcelona viene de lejos; entre los años cuarenta y cinco y cincuenta y tantos, todos los años mi padre organizaba un mes de vacaciones en España.

Alquilaba un coche, preparaba cuidadosamente el itinerario, con el mismo entusiasmo con el que más tarde lo recordaba.

A mí, desde que me recuerdo alentado a dibujar por un tío mío (por lo demás, poco dado a las artes), me interesaban los museos y esas sacristías recónditas donde de repente, entre el polvo, restallaba un Greco (mi tío me regalaba cosas maravillosas, lápiz nº 1, gomas de borrar, cajas de acuarelas, cuadernos de papel Costaneira, después de marquilla, después Whatman, o Ingres o Conté; a cada mejora de calidad correspondía una promoción calculadamente programada por mi tío que no sabía dibujar).

No había turistas ni autopistas; estábamos más cerca de las casas y de las personas. España era pobre; estaba devastada, el polvo encubría la riqueza secular por doquier; el polvo del color de Toledo, del Alcázar al Tajo.

El coche alquilado era un éxito; la gente se amontonaba para ver el modelo americano que no conocía.

Pasada la primera mitad de los cincuenta, dejamos de ir de vacaciones a España. Los precios habían subido y el cambio ya no era favorable. El Hostal de Santiago, rodeado de autobuses franceses, era el signo de los nuevos

tiempos. El coche alquilado ya no causaba furor.

En el año destinado a Cataluña, como siempre, mi padre estudiaba lo que había que ver: reunía a la familia alrededor de la mesa grande del salón y hacía planes.

Mi interés se dirigía al museo de Vich y a Gaudí.

La arquitectura me interesaba poco; pero aquélla parecía escultura, o pintura, o así era.

La primera noche –llegamos tarde– fui con mi hermano a ver la Sagrada Familia. Estaba oscuro y tuvimos miedo. Nadie en las calles. Pero en las Ramblas había animación y el habitual desfile de gente, como en todas las ciudades y pueblos de España.

Al día siguiente, advertí que las extrañas esculturas estaban hechas de lo que hay por todas partes: ventanas, puertas, rodapiés, herrajes, estucos de cerámica o piedra, canalones, goteras; todo funcional, adaptado a las manos y a los pies y a los cinco sentidos.

Dentro de la casa Milá, me sentía en casa: nada era especial, a no ser por su mágica calidad. Muy parecida a las otras casas de las manzanas perfectamente alineadas, en las calles abiertas donde apetecía pasear, cruzando el día entero, una tras otra, las esquinas cortadas a cuarenta y cinco grados, las esquinas con espacios profundos que Federico Correa, más tarde, me haría conocer.

Presentí por vez primera que, tal vez, la arquitectura me interesaba más que cualquier otra cosa; que estaba a mi alcance; bastaba con poner a bailar ventanas, puertas, rodapiés, herrajes, estucos de cerámica o piedra, canalones, goteras.

Sentí el latido de los tubos de sección normal, de los cables de electricidad; y el movimiento del aire a través de las paredes.

A la vuelta, paramos para comer en un restaurante de las afueras. Vi un letrero que indicaba: Colonia Güell.

Mi padre estaba cansado de arquitectura y de museos; pero accedió a que yo fuera con el conductor “un momento ahí al lado”.

Cuando volvimos, estaban acabando de comer. El conductor tenía hambre y estaba enfadado; mi padre fingía que estaba enfadado; mis ojos de quince años brillaban. Costa Brava arriba, la bendición del Mediterráneo. (Más tarde, pasé por aquí a cien por hora, hermosas autopistas, Coderch en dos segundos, una ciudad del Far West con fachadas de madera, entusiasmo, entusiasmo, el entusiasmo que necesitaba; manos, pies, cinco sentidos).

Publicado en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, nº 155, oct.-nov.-dic. 1978. También en la exposición *Arquitectura y Renovación Urbana en Portugal*, 1984, Barcelona, sep. 1986, Skira, págs. 122-125, en Catálogo de la exposición *As Cidades de Álvaro Siza*, en Oporto y Lisboa. También en *City Sketches*, Brigitte Fleck, Verlag, 1994, págs. 202-206, y en Siza, Álvaro. *Álvaro Siza. Textos*. Madrid: Abada Editores, 2014, p. 35.

A.4.2 · Fernando Távora · 1987.

Fernando Luís Cardoso Meneses de Tavares e Távora, hijo de José Ferrão de Tavares e Távora y de María José de Lobo Sousa Machado Cardoso de Meneses, nació en Oporto el 25 agosto de 1923. Estudió Arquitectura en la Escuela de Bellas Artes de Oporto (1942-1947), donde se licenció en 1950.

Ingresó en el cuerpo docente de esa escuela en 1951, como voluntario, y fue contratado como segundo asistente en 1958. En 1962, participó en el concurso para profesor titular, clasificándose por mérito absoluto y ocupando el segundo lugar por mérito relativo.

En 1974, como profesor agregado, recibió la invitación para titular, cargo que se hizo efectivo en 1976. Ejerció cargos en los diferentes órganos de gestión de la primera sección de la Escuela Superior de Bellas Artes de Oporto y es, actualmente, presidente de la Comisión Fundadora de la Facultad de Arquitectura de la UP y profesor asociado en la misma.

Ejerce su actividad profesional de arquitecto y es autor de varios trabajos teóricos sobre materias propias de su formación.

Colaboró en el estudio sobre Arquitectura Regional portuguesa, promovido por el Sindicato Nacional de Arquitectos.

Ha participado en congresos internacionales de Arquitectura y Urbanismo y fue miembro del CIAM (Oporto).

Obtuvo el 1er premio de Arquitectura de la Fundación Calouste Gulbenkian y fue becario de la misma fundación en Estados Unidos y Japón. Es Académico de Honor de la Academia Nacional de Bellas Artes.

En una primera observación, la obra de Fernando Távora respira tranquilidad. No aflora ningún drama. Resulta extraño su encanto, el de la personalidad del Autor.

Culturalmente, y en lo que se refiere a la profesión, Fernando Távora es un hombre de la última generación del CIAM, formado en la admiración hacia un Le Corbusier de certezas, inmediatamente sensible al Le C de virajes desconcertantes, que rehabilitan contradicciones de formación preescolar exterior a la Escuela.

Del último CIAM, comparte el pensamiento del Coderch de las casas catalanas, y no del Candilis de las nuevas ciudades; del Van Eyck rebelde y de los nuevos italianos, y no del Bakema de la triunfante reconstrucción.

No es extraño que su identificación con el nuevo ecléctico CIAM dure menos que lo que duró éste; que su relación con campos opuestos de formación personal recorra la evolución de su obra y en ella se resuelva; que la influencia fulminante de Alvar Aalto en toda Europa sea para Fernando Távora marginal.

La evidencia de la importancia de Fernando Távora como pedagogo y catalizador de tendencias renovadoras, dentro de la Escuela de Carlos Ramos y en su consolidación y evolución, ha postergado de alguna manera la atención a la obra del Arquitecto, colocada con respeto en las estanterías de las referencias indiscutibles para la descripción y comprensión de los caminos de la Arquitectura portuguesa contemporánea.

Tras una mirada más atenta, la obra de Fernando Távora se presenta abierta y cargada de subversión, en un país de marasmo o de sofocada ansiedad. Subversión, reflexión, continuidad, un contrapunto de proyectos "en estado de

felicidad” y de interrumpidas descomposiciones. Desde esta óptica, se puede entender la compleja coherencia de la sucesión de proyectos y construcciones y de las más diversas actividades –del coleccionista al pedagogo.

La casa Ofir “aparece” en 1956. No es más que otra chimenea entre las luminosas, esenciales construcciones del litoral minhoto; provoca, en esa naturalidad, una auténtica sorpresa renovadora; en esa época, poca gente es sensible a la utilización de una estructura espacial moderna y nórdica.

Sucede a los primeros proyectos “europeos” (Ramalde, Campo Alegre, conjunto de viviendas da Foz) y a su participación en el estudio sobre Arquitectura Regional portuguesa, y viene precedida por la publicación de “O problema da Casa Portuguesa”, pequeño texto que anunciaba muchos de los temas disciplinares de los años siguientes.

Tras esa aproximación a los vernáculos litorales “en estado de gracia”, surge el proyecto del Pabellón de tenis de la Quinta da Conceição, destrucción y recomposición de elementos y tipos de Arquitectura Tradicional, dentro de una convergencia de las distantes vocaciones de la Forma.

El coherente y acabado lenguaje *portuense* de la Escuela do Cedro (1958), que parece institucionalizar los caminos apuntados por la Casa de Ofir, está presente en la singular arquitectura del Mercado de Vila da Feira (1954), donde el análisis y la intuición del uso del espacio se traducen en una aguda sensibilidad hacia lo que se transforma –o se transformará–, y hacia una continuidad que escapa a la descripción; construyéndose así la Forma.

El Bloque de Pereira Reis (1958) devuelve a la arquitectura los límites de superficie y definición de espacio y de parte constituyente de una estructura superior. Sin embargo, el edificio municipal de Aveiro (1964) se desprende en objeto arquitectónico.

Más recientemente, en la renovación de la casa familiar, en Guimarães, la mano del autor casi desaparece en una renovación ejemplar. Pero en el largo proceso de recuperación de la Pousada de Santa Marinha, un rigurosísimo estudio arqueológico está en el origen de la naturalidad y la herejía de la “nueva arquitectura”, superándose la condición de añadido, alzándose como parte integrante de la historia de una poderosa estructura en lenta y continua transformación.

No es posible, en un texto tan breve como éste, dar cuenta de la riqueza y complejidad de la obra de Fernando Távora; una obra que invade –¿discretamente?– la cotidianeidad de la cultura portuguesa.

La tranquilidad no subsiste. Bajo una máscara de distancia, se agitan –de primera mano– los grandes temas de nuestra transformación.

Publicado en *Arquitectura, Pintura, Escultura, Desenho*. Património da Escola Superior de Belas Artes do Porto e da Faculdade de Arquitectura do Porto, UP, enero 1987. Exposición organizada por la Facultad de Arquitectura de la UP en colaboración con la Asociación Portuguesa de Arquitectos e integrada en las conmemoraciones del 75º aniversario de la UP, págs. 184-187. Y en Siza, Álvaro. *Álvaro Siza. Textos*. Madrid: Abada Editores, 2014, págs. 38-42.

A.4.3 · António Quadros · 1991.

António Quadros es uno de esos hombres poco frecuentes. Una especie de extraterrestre, que llena una generación sin pertenecer a ella. Sabe cosas que nadie pensaría en aprender: abejas, veladuras, poemas épicos vueltos del revés, métodos de enseñanza, cerámica, cómo colorear, y el cristal, cómo construir casas, y cosas, etc.

Sabe tantas cosas que algunos no se lo creen. Un curriculum interminable, en caso necesario, inacreditable para la Academia. Paciencia.

Y además dibujar –eso sí– como un extraterrestre.

Desde el fondo nebuloso de sus pinturas, lentamente, misteriosamente, cobran forma rostros, alas, pájaros enteros, animales nunca vistos, cruzados, como los que inventábamos en los años 60: búhos-gatos, monos-perros, qué sé yo. Cada fragmento se puede convertir en un cuadro entero, o entonces volver a la placidez del paisaje.

De nuevo nos detenemos en lo que escribe: denso, y tan simple que no parece de António Quadros, el que esconde lo que es, sin pretenderlo, bajo una ironía o una sonrisa distante.

Y mientras escribo: ¿Habrà hecho algo nuevo António Quadros?

Publicado en Siza, Álvaro. *Álvaro Siza. Textos*. Madrid: Abada Editores, 2014, págs. 91-92.

A.4.4 · James Stirling · 1992.

Para James Stirling, el Moderno era simplemente un episodio más de la Historia de la Arquitectura. Llegado el momento del viraje, de la ansiada demarcación, recogió minuciosamente, en una síntesis brillante e inestable, los más diversos elementos de su herencia; empezando por la complementariedad, por el cruce entre el trabajo de la máquina y el trabajo del artesano.

Esa obra maestra que es la Biblioteca de la Universidad de Cambridge abre las puertas de la postmodernidad –y clausura cualquier concepción del Posmodernismo como oposición o negación del Moderno–.

Llevó su tiempo comprender este mensaje, construido con total autenticidad.

Durante ese tiempo, la obra de Stirling ha recorrido los caminos de la libertad: de la continuidad, anclada a un Mundo hecho de Cambio.

Publicado en *Journal de Architectos*, 1992, también en Skira, p. 94 y UPC p. 107. Y también Siza, Álvaro. *Álvaro Siza. Textos*. Madrid: Abada Editores, 2014, p. 111.

A.4.5 · Barragán · 1994.

Una Arquitectura que nos envuelve como presencia física, simple y densa, imposible de describir o de imitar o de fotografiar; universal y actual.

El exterior no agrede; se hace arquitectura anónima. Pero –inesperadamente

y por momentos– habita en la soledad de las cosas perfectas; irrumpe nítido, como el detalle de un paisaje desenfocado.

Alguien nos conduce por los espacios.

Nos deslizamos.

No apetece hablar; todo es único, sin absorber.

La luz invita al reposo, o al éxtasis. ¿Y el color? Acompaña el variable estado del Alma. Nunca es definitivo.

Se cierne una segunda espontaneidad, la espontaneidad que oculta un yo cargado de gestos, cercanos o lejanos (las fotografías reproducen colores vivos y puros; colores que encontramos en cualquier calle de Ciudad de México, o en una ruina maya; aunque de la visita a la casa de Barragán, el color que recuerdo es el dorado).

Ninguna Arquitectura de Barragán es perenne.

Depende de la existencia, suya del Otro. De los gestos de la existencia.

Como un templo cíclicamente recompuesto, pero de otro modo, esa Arquitectura en continua degradación se reconstruye en la Memoria; se reencuentra en las ruinas, en el lujo de un fresco milagrosamente conservado bajo tierra, dispuesto al redescubrimiento bajo los venenos del aire.

Ninguna innovación abandona la razón inmemorial.

No hay innovación.

Hay un reencuentro de la inocencia, una conquista del Estado de Gracia, para que no se pierda la Memoria.

Publicado en *Barragán, Obra Completa*, Tanais Ediciones, Madrid, 1995. También en Catálogo de la Exposición en el MOPT de Madrid. Y en Siza, Álvaro. *Álvaro Siza. Textos*. Madrid: Abada Editores, 2014, págs. 156-157.

A.4.6 · El ejemplo del escritor · 1994.

Algunas veces tengo necesidad de escribir, y escribo.

Otras veces me piden que escriba; cuando acepto, entonces es difícil. Pues cada texto se debe convertir en necesidad, o no significará gran cosa. Lo mismo ocurre en la práctica de la Arquitectura.

Sin embargo, el encargo y todos los problemas inherentes, y la difícil búsqueda de autenticidad, de necesidad de expresión, nos liberan del silencio, de esperar las razones para hablar –espera interminable, si nos descuidamos.

Y entonces reina las cosas y las personas que se agitan demasiado (es extraño que a un discurso deba seguir otro silencio, en el sentido de serenidad y disponibilidad, pero así es).

Cuando pienso Arquitectura, tomo siempre el ejemplo de los escritores, y de ellos, los Poetas, artífices competentísimos del registro y del sueño, habitantes de la soledad.

Publicado en Siza, Álvaro. *Álvaro Siza. Textos*. Madrid: Abada Editores, 2014, p. 157.

A.4.7 · Sobre Pedagogía · 1995.

Estas notas sobre la Enseñanza de la Arquitectura se basan en algunas convicciones, seguramente discutibles, derivadas de mi circunstancial y fragmentaria experiencia como arquitecto y como Docente, las cuales resumo como sigue:

1

· *El arquitecto no es especialista.* La inmensidad y variedad de conocimientos que la práctica del proyecto implica, su rápida evolución y progresiva complejidad, no permiten, en absoluto, un conocimiento y un dominio suficientes. Su ámbito es relacionar, proyectando, lugar del compromiso sin conformismo, de navegación entre una maraña de contradicciones, peso del pasado y peso de las dudas y alternativas de futuro –aspectos que explican que no exista un Tratado contemporáneo de Arquitectura.

El Arquitecto trabaja con especialistas. La capacidad de relacionar, tender puentes entre conocimientos, crear más allá de las respectivas fronteras, más allá de la precariedad de las invenciones, exige un aprendizaje específico y condiciones estimulantes.

· *El problema de construir una casa no es aislable.* Cada unidad de proyecto, dada su multiplicación, constituye una mediación entre intereses generales e individuales, exige simultáneamente una idea global y una aproximación detallada, reales o simuladas; exige una relación entre Plan y Proyecto, contenidos el uno en el otro, sin limitar o dispersar o jerarquizar, cediendo en uno u otro sentido.

· En la sociedad en que vivimos, es impensable un proyecto sin diálogo, sin conflicto y encuentro, sin duda y convicción, alternativamente, a la conquista de la simultaneidad y la libertad.

2

De modo general, la Enseñanza contemporánea de la Arquitectura no contempla esta condición, por no cumplirse o porque no se le presta atención (y creo que es por esto último).

Desde mi punto de vista, y de manera inmediata, la Enseñanza de la Arquitectura exige por lo menos:

· Trabajo cotidiano real y no simulado, interdisciplinar. Los interlocutores pueden ser docentes, en un ejercicio constantemente coordinado, a lo que puede corresponder, por ahora, difícil relación entre las diferentes carreras.

· La adquisición de conocimientos –siempre provisionales e insuficientes– exige sobre todo el aprendizaje de la capacidad de interrogar, de continua apertura y espíritu crítico, lo contrario a la Cartilla o a los Apuntes o la Biblia. La organización del cuerpo docente debe estar en consonancia consigo mismo, superándose los conceptos de carrera y jerarquía (o no limitándose a ellos). Una Escuela tiene que tener medios para alimentar esa vitalidad y flexibilidad.

· El aprendizaje –la adquisición de la capacidad de aprender continuamente– se centra, a mi entender, en el dibujo –en el aprender a ver, a comprender, a expresar– y en la historia –en cuanto conquista de la conciencia del presente en devenir–.

· El aprendizaje de la construcción –de la capacidad de construir con los otros– es indisoluble de la Arquitectura, por lo que no deben ser disciplinas diferentes, más bien convergentes, a sabiendas de que ningún acto creador se

disocia de la materialidad de su existencia.

· Ninguna idea de oposición entre paisaje –percepción y construcción del territorio– y objeto –fragmento del territorio– tiene cabida en la enseñanza de la Arquitectura.

3

La Arquitectura no permite ni acepta la improvisación, la idea inmediata y directamente transferida. La Arquitectura es la revelación de un deseo colectivo nebulosamente latente. Eso no se puede enseñar, pero es posible aprender a desearlo.

Por eso, la Arquitectura es riesgo, y el riesgo aspira al deseo impersonal y al anonimato, mediante la fusión de subjetividad y objetividad. En última instancia, distanciándose progresivamente del Yo.

La arquitectura significa compromiso transformado en expresión radical, es decir, capacidad de absorber lo opuesto y de superar la contradicción. Aprenderlo exige una enseñanza de la búsqueda del Otro dentro de cada uno.

La Arquitectura, arte colectivo, es enemiga de la arrogancia y de la falta de ambición, del elogio a la autocastración (en nombre de la supuesta limitación del Otro), de la inversión de la arrogancia, de las supuestas razones sociales de la mediocridad. El deseo colectivo se manifiesta en cada piedra y en cada poro, y revelarlo es la única manera de no ser elitista. Perseguir lo sublime define la función social del Arquitecto, porque el deseo de lo sublime no es invención del Arquitecto.

La Arquitectura exige la perfección del detalle hasta la disolución del detalle.

El renovado interés de los Artistas por esta disciplina –Donald Judd o Heerich o Cabrita Reis, u otros menos conocidos– es un preludio de esperanza en los caminos de la Arquitectura. Ese interés resulta de la autenticidad que encuentran en la Arquitectura. Es curioso ver cómo tantos Arquitectos han recorrido el camino inverso –deseando pretenciosamente el título de Artista, o negándolo avergonzadamente, con los más variados pretextos, incluso invocando, mal, las palabras de los grandes Arquitectos, como Adolf Loos. La Arquitectura es Arte o no es Arquitectura. No es la madre de las Artes porque a ellas no da origen, siendo como ellas autónoma y contraria a la dispersión.

Jornadas Pedagógicas en la FAUP. Publicado en Skira, p. 28. También en Casabella, N.º. 770, octubre 2008, págs. 3-5 (Sulla pedagogia). Traducido al inglés, p.107 (On pedagogy). Y publicado en Siza, Álvaro. *Álvaro Siza. Textos*. Madrid: Abada Editores, 2014, págs. 176-179.

A.4.8 · Gabriele Basilico · 1996.

1. "Matosinhos hace 30, 40 años...

Las traineras primitivas, los maestros iluminados, las obras del puerto y los ingenieros, la Capilla de Santo Amaro en demolición, los mismos personajes, todos los días, en las portadas de la Rua Brito Capelo, el mismo cura, también el mismo alcalde, la Legión, la *Juventude Portuguesa* obligatoria, la Defensa Civil del Territorio, con papelitos pegados en las ventanas, los licenciados, alguna que otra mujer que traicionaba al marido, anglófilos y germanófilos, cinéfilos, balnearios, el volframio y la pasta de tomate.

Colillas y mendigos en el atrio de la iglesia, el rojo del sacristán, Coro de Leça,

Orfeón, Casino, Constantino Nery, Tom Mix, tambores de Fu-Manchú. Los que vivían en el mar, o mirando al mar, y se concentraron en el Barrio dos Pescadores, a la fuerza, en casas rosas, con alero oriental.

Las “islas” superpobladas durante la campaña, abandonadas después, las casas de empeños, los marineros borrachos de los petroleros, los incendios de los depósitos de la Móbil, al lado del aserradero, los primeros bares, casas de prostitución, Fiestas do Senhor de Matosinhos con arcos de papel y madera, “mujeres de las fábricas” en bandos, provocando con sus cantos, y también la Vinícola, almacén de obreros y de enfermedad. Ese Matosinhos ha desaparecido, transformado por sí mismo y también, para mí, por mis ojos”.¹

Así evocaba, en 1985, los años cuarenta de la ciudad donde nació.

Ese Matosinhos no ha desaparecido por completo; se encuentra en un proceso de gran y natural transformación, resiste y se renueva.

De ahí, también, la oportunidad del registro de Gabriele Basilico. Oportunidad como memoria, y sobre todo, como referencia necesaria para la acción, como herramienta para-abrir-los-ojos de quien carezca de la profundidad de visión de un gran fotógrafo; la capacidad de destacar y analizar, sin desenfocar la inconfundible atmósfera de una ciudad (*Des yeux que ne voient pas*, decía Le Corbusier).

2. Lo confirmo ahora: la memoria y la percepción juvenil no me han traicionado. La imagen desencantadoramente encantada que tenía Matosinhos, imagen de variedad por detrás de lo que parece un banal, la veo con otra nitidez y desprendimiento en la elección y representación de la secuencia incluida en este libro.

Largas imágenes horizontales, sea mar, o puerto, o calle, o playa o partido de “isla”, barco o roca o cuerpo de fábrica –perfiles recortados contra un cielo de nubes jironadas, o un vacío, un desenfoque que anuncia el mar–.

Masas horizontales en las cuales, con esfuerzo, se distingue el detalle, exhalando un aura de excrecencias complicadas: chimeneas que el humo amplía, postes de electricidad, subdivisión en vertical de los bastidores, cavidades estrechas y de altura variable recortando los gálibos y las fachadas, buhardillas, camisas que se secan tendidas en una cuerda, tejados de pico, cruces, faros, palmeras, gordos depósitos de combustible, frontones con el nombre de una fábrica abandonada, a la espera de alguna discoteca.

Una cabellera emocionante –agitada y estable– sobre una masa compacta y uniforme a distancia (en los muelles y en la playa, al atardecer, se alargan las sombras de un camión, una papelera, dos bañistas perseverantes, objetos solemnes de una naturaleza muerta de Morandi).

Esta es la ciudad. No hay murallas de la contengan. Pero los cables aéreos de energía y de comunicación y la vía férrea sobre los cubos de granito atan casas y espacios, como moldura sobre un cuadro puntillista.

3. Es necesario vivir dentro de la belleza, reconocerla, para no desesperar.

Y ahí está (para los ojos que la sepan captar), silenciosa y habitada por la ausencia, como nos enseña la cámara mágica de Basilico. En esa ausencia e inmovilidad, también podemos captar la llamada y la estrella de la latente

¹ Entrevista incluida en José Salgado, Álvaro Siza em Matosinhos, edición de la Concejalia de Cultura y Turismo del ayuntamiento de Matosinhos, 1985.

transformación, la disponibilidad para la perfección.

La presencia de un hombre en un cruce de calles.

Publicado en Siza, Álvaro. *Álvaro Siza. Textos*. Madrid: Abada Editores, 2014, págs. 188-190

A.4.9 · Alvar Aalto: algunas referencias a su influencia en Portugal · 1998.

Me remonto a los primeros años de la década de los 50, cuando iniciaba, en Oporto, mi aprendizaje profesional. La resistencia a los imperativos de la arquitectura oficial seguía estando condicionada, manifestándose con dificultad en la obra ejecutada en la vida de la Escuela. Además, la información disponible se centraba, sobre todo, en la divulgación de la arquitectura y los inscritos de Le Corbusier.

Alvar Aalto no era una referencia en la Escuela de Oporto, sencillamente, no se le conocía.

Alguien me aconsejó una revista llamada *Architecture d'Aujourd'hui*. Compré seis números al azar, entre los que se encontraba el de mayo de 1950.

Nunca olvidaré ese primer contacto con la obra de Alvar Aalto, tal como estaba publicada y analizada, la fascinación y la emoción que sentí cuando vi por primera vez las fotografías de Viipuri y de la residencia de estudiantes del M.I.T., las curvas de los objetos de madera, acero, cristal, cuero, cobre -las curvas de los lagos de Finlandia. O aquella fábrica de implacable geometría, naciendo de un macizo rocoso- naturaleza y cemento como Materiales de la Arquitectura.

Se iniciaba entonces, en las escuelas de Oporto y Lisboa, el estudio sistemático de la Arquitectura Popular en Portugal, que se publicaría en 1961. Más que un mero registro de arquitectura tradicional, el Estudio desmontaba el concepto reaccionario de "Arquitectura Nacional", revelando la arquitectura portuguesa en su relación con el Hombre y el Medio, con la Geografía y la Historia.

La obra y el pensamiento de Aalto se convirtieron –inevitablemente– en punto de referencia y de meditación.

La arquitectura de Alvar Aalto hunde sus raíces en la tradición finlandesa, de un modo espontáneo y también profundamente intencional, y se estructura a partir de la sólida formación racionalista del arquitecto. Creo que su contribución fundamental es el resultado de un doble y sensible distanciamiento, respecto a las ambigüedades del neoempirismo, en lo que tiene de presupuestos formales y de otro tipo, y ante la construcción de un lenguaje arquitectónico de ruptura, a través de prototipos de una nueva arquitectura revolucionaria y transformadora. En esa distancia, se expresa de manera decisiva y serenamente radical, en el período posiblemente más fecundo de su obra, en un momento de esfuerzo colectivo de reconstrucción de un país devastado, y también renovado, por una lucha de liberación y de autonomía.

La Arquitectura de Alvar Aalto –un hombre que no se permitía hablar demasiado de método– sobresale, de forma ejemplar, en cuanto propuesta metodológica. A través de la obra realizada y de algunos escritos, que sin duda seguirán ejerciendo profunda influencia en la práctica y en el aprendizaje de la arquitectura, Aalto propone la proyección no como proceso lineal, del análisis a la síntesis, sino como un proceso continuo, abierto, complejo y comprensivo.

Demuestra que el proyecto nace del diálogo permanente entre lo que preexiste y el deseo colectivo de transformación.

Publicado en *Architecture d'Aujourd'hui*, Nº. 191, junio 1977, número dedicado a Alvar Aalto (Analyses et Témoignages) con el título "Préexistence et désir collectif de transformations". Y también en *Jornal de Letras*, 14 de febrero de 1983, con el título "Alvar Aalto, 3 facetas ao acaso". También Publicado en Siza, Álvaro. *Álvaro Siza. Textos*. Madrid: Abada Editores, 2014, págs. 216-218

A.4.10 · Arquitectura: Empezar-Acabar · 2007.

Empezar

1 – Ver por primera vez los postes clavados en el terreno según el trazo imaginado. Corregirlo quizá.

2 – Ver por primera vez el proyecto grabado en el suelo, la fundación materializada –opuesto e igual a las ruinas de Pompeya.

3 – Ver por primera vez los muros elevados a la cota deseada. Sentirme dentro y mirar desde lejos. Recorrer el terreno, sintiendo la sucesión de fragmentos de un cuerpo entero presente en la memoria. Ver la materia que me rodea y mirar más allá, encontrar la relación entre los vanos y lo que revelan. Entrar por la puerta inexistente desde este ángulo o aquel.

Imaginar por un instante un día de vida en una casa, sin ignorar los encuentros y los desencuentros, los placeres y los dolores, la fatiga y la energía, el tedio asumido y el entusiasmo, la fascinación y la indiferencia que la habitarán.

4 - Recorrer, unos meses después, los espacios cubiertos y los abiertos. Observar la densidad, las alineaciones y las rupturas y la luz que amarra y que libera al capricho de los tiempos.

5 - Revestir, colorear, palpar, ajustar la abertura de los párpados y contener la inquietud de los ojos, abrir los oídos a los ruidos y a los silencios, sentir el olor y el gusto sin origen de los espacios.

Ensayar y poder corregir sin límites.

6 – Volar y advertir que todo lo que la vista alcanza pertenece a aquel cuerpo –y simultáneamente, que él está poseído por todo. Lo contrario a un intruso.

Incluir lo que no se ve y lo que ya no se ve.

Acabar

Una palabra imprecisa, una especie de error de traducción, a sustituir por la palabra empezar.

Publicado en Siza, Álvaro. *Álvaro Siza. Textos*. Madrid: Abada Editores, 2014, págs. 384-385.

Bibliografía

Bibliografía

A

- AALTO, Alvar. (1978). *Sketches / Alvar Aalto*. London: The MIT Press.
- ALEXANDER, Christopher. (1980). *Un lenguaje de patrones*. Barcelona: Gustavo Gili.
- ALVES COSTA, Catarina. (2003). *Arquitecto e a Cidade Velha*. Porto: Laranja Azul.
- ARENDT, Hannah. (2007). *La condición humana*. Buenos Aires: Paidós.
- ARISTÓTELES. (2001). *Ética a Nicómaco*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1993). *Parva naturalia*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1974). *Poética*. Madrid: Editorial Gredos.
- ARNALDO, Javier, ET AL. (2008). *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.
- ASPPLUND, Erik Gunnar. (2002). *Escritos 1906/1940. Cuaderno de viaje 1913*. Barcelona: El Croquis editorial.

B

- BACHELARD, Gaston. (1965). *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica.
- BAJTÍN, Mijaíl. (1989). *Teoría y Estética de la Novela*. Madrid: Editorial Taurus.
- (1987). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- (1986). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: FCE.
- (1982). *Estética de la creación verbal*. México DF: siglo veintiuno editores.
- BARRAGÁN, Luis. (2000). *Escritos y conversaciones*. Madrid: El Croquis editorial.
- BENJAMIN, Walter. (2000). *Dos ensayos sobre Goethe*. Barcelona: Gedisa.
- (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- BERGSON, Henri. (2004). *Memoria y vida*. Madrid: Alianza.
- BOCK, Ralf. (2007). *Adolf Loos: works and projects*. Milano: Skira.
- (2004). *Ficciones*. Barcelona: Destino.
- (1999). *Obra poética: 1923-1985*. Buenos Aires: Emecé.

C

- CALDUCH, Juan. (2013). *Goethe dibujante de arquitectura*. Valencia: EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica.
- CHEVALIER, Jean y GHEERBRANT, Alain. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.
- CHILLIDA, Eduardo. (1999). *Eduardo Chillida*. Barcelona: Ediciones Polígrafa.
- COPANS, Richard y NEUMANN, Stan. (2007). *Arquitecturas 2*. Barcelona: Editrama.

D

- Deleuze, Gilles. (2005). *El Pliegue*. Buenos Aires: Paidós.
— (1997). *Rizoma: Introducción*. Valencia: Pre-textos.

E

- ECKERMANN, Johann P. (2006). *Conversaciones con Goethe*. Barcelona: Acantilado Editorial.
ELIOT, T. S. (1978). *Poesías reunidas 1909 - 1962*. Madrid: Alianza Editorial.

F

- FEHN, Sverre. (1992). *The poetry of the straight line*. Helsinki: Museum of Finnish Architecture.
FERNÁNDEZ COBIÁN, Esteban y LONGA della, Georgio. (2006). *Sobre la iglesia Santa María en Marco de Canaveses*. Oporto: I Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea.
FERRER, Jaime. (2006). *Jørn Utzon: obras y proyectos = works and projects*. Barcelona: Gustavo Gili.
FJELD, Per Olaf. (2009). *Sverre Fehn : the pattern of thoughts*. New York: Monacelli Press.
FLECK, Brigitte. (1999). *Álvaro Siza: obras y proyectos*. Madrid: Akal.
— (1995). *Álvaro Siza*. London: E & FN Spon.
— (1994). *Álvaro Siza: City Sketches*. Basel: Birkhäuser Verlag.
FRAMPTON, Kenneth. (2000). *Álvaro Siza. Obra completa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

G

- GIEDION, Siegfried. (2009). *Espacio, tiempo y arquitectura: origen y desarrollo de una nueva tradición*. Barcelona: Editorial Reverté.
— (1975). *La Arquitectura, fenómeno de transición. Las tres edades del espacio en arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili.
GOETHE, Johann Wolfgang. (2009). *Viaje a Italia*. Barcelona: Ediciones B.
— (2006). *Fausto*. Madrid: Alianza Editorial.
— (1999). *Las afinidades electivas*. Madrid: Ediciones Cátedra.
— (1999). *Poesía y verdad*. Barcelona: Alba Editorial.
— (1975). *Penas del joven Werther*. Madrid: Alianza Editorial.

H

- HALL, Edward. (1969). *The Hidden dimension*. New York: Anchor Books.
HEIDEGGER, Martín. (2010). *¿Qué significa pensar?*. Madrid: Trotta Editorial.
— (1994). *Conferencias y Artículos*. Barcelona: Odos.

— (1968). *Tiempo y Ser*. México DF: FCE.

HERNÁNDEZ LEÓN, Juan Miguel. (1999). *Álvaro Siza: un viaje de estudios*. Sevilla: Arquitectos de Cádiz.

HIGINO, Nuno. (2001). *Jardim e Casa Mortuária. Igreja de Santa Maria: Garden and Mortuary*. Porto: Igreja de Santa Maria. Cenateca.

HILLIER, Bill. (2007). *Spaces is the machine. A configurational theory of architecture*. London: Spaces Syntax.

— (2005). *The art of place and the science of space*. Beijing: World Architecture 11/2005 185.

HOLL, Steven. (2011). *Cuestiones de percepción. Fenomenología de la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

— (2003). *Steven Holl 1986-2003. Hacia una poética de lo concreto. Pensamiento, material y experiencia*. Madrid: El Croquis editorial.

J

JODIDIO, Philip. (2013). *Alvaro Siza: complete works 1952 - 2013*. Köln: Taschen.

K

KAUFMANN, Pierre. (1995). *Qu'est-ce qu'un civilisé?*. París: Atelier alpha bleue.

KOSTOF, Spiro. (1985). *A History of Architecture: setting and rituals*. New York: Oxford University Press.

L

LE CORBUSIER. (1999). *Precisiones. Respecto a un estado actual de la arquitectura y el urbanismo*. Barcelona: Ediciones Apóstrofe.

LÉVI-STRAUSS, Claude. (1998). *Mirar, escuchar, leer*. Madrid: Siruela.

LOOS, Adolf. (1993). *Escritos I 1897 - 1909*. Madrid: El Croquis editorial.

— (1993). *Escritos II 1910 - 1932*. Madrid: El Croquis editorial.

LÓPEZ DE LA CRUZ, Juan José. (2014). *El dibujo del mundo: Sverre Fehn*. Madrid: Lampreave.

LYNCH, K. (1964). *The Image of the city*. Cambridge: MIT Press.

M

MADERUELO, Javier. (2005). *El paisaje, génesis de un concepto*. Madrid: Abada editores.

MANSILLA, Luis Moreno (2001). *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

MARTÍ, Carlos. (2005). *La cimbra y el arco*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

— (1993). *Las variaciones de la identidad. Ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

MARTÍNEZ SANTA-MARÍA, Luis. (2004). *El árbol, el camino, el estanque, ante la casa*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

MATA ANTUNES, Alfredo y AZEVEDO, António. (1988). *Arquitectura Popular em Portugal*. 3º Volume. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses.

McCARTHY, John y WRIGHT, Peter. (2005). *The value of the novel in designing for experience. Future Interaction Design*. London: Springer-Verlag.

Mc. HARG, Ian L. (1992). *Proyectar con la naturaleza*. Barcelona: Gustavo Gili.

MERLEAU-PONTY, Maurice. (1997). *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península.

MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.

MONEO, Rafael. (2004). *Inquietud Teórica y Estrategia Proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar.

MUMFORD, Lewis. (2014). *Arte y Técnica*. Logroño: Pepitas de calabaza ed.

— (2012). *La ciudad en la historia. Sus orígenes, transformaciones y perspectivas*. Logroño: Pepitas de calabaza ed.

— (1945). *La cultura de las ciudades*. Buenos Aires: Emecé Editores.

MUNTAÑOLA, Josep. (2007). *Las formas del tiempo. Arquitectura, educación y sociedad*. Badajoz: Abecedario.

— (2006). "Hacia una aproximación dialógica a la arquitectura contemporánea". En *Arquitectura y Dialogía*. Barcelona: Edicions UPC (Arquitectonics 13).

— (2006). *Arquitectura y Dialogía*. Barcelona: Arquitectonics 13. Edicions UPC.

— (2003). *Arquitectura: Texto y contexto. Transcripciones III. Khôra 14*. Barcelona: Edicions UPC.

— (2002). *Arquitectura, Modernidad y Conocimiento*. Barcelona: Arquitectonics 2. Edicions UPC.

— (2001). *La arquitectura como lugar*. Barcelona: Edicions UPC.

— (2000). *Topogénesis. Fundamentos de una nueva arquitectura*. Barcelona: Edicions UPC.

— (1981). *Poética y arquitectura*. Barcelona: Editorial Anagrama.

N

NERDINGER, Winfried. (2001). *Bruno Taut: 1880-1938*. Milano: Electa.

NIKULA, Riitta. (1996). *Construir con el paisaje. Breve historia de la arquitectura finlandesa*. Helsinki: Editorial Otava.

— (1997) *Sverre Fehn: opera completa*. Milano: Electa.

NORBERG-SCHULZ, Christian. (2005). *Los Principios de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Editorial Reverté.

O

OLIVEIRA LEPORI, Ana Paula. (2006). *El taller de proyectos como laboratorio: Memoria y lugar*. Barcelona: Tesis Doctoral. Departament de Projectes Arquitectònics, ETSAB - UPC.

P

PALLASMAA, Juhani. (2012). *La mano que piensa. Sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

— (2010). *Conversaciones con Alvar Aalto*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

— (2010). *Una arquitectura de la humildad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

— (2006). *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

— (2005). *Encounters. Architectural Essays*. Helsinki: Rakennustieto.

PARDO, José Luis. (1991). *Sobre los espacios: pintar, escribir, pensar*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

PEREIRA, Nuno Higinio. (2007). *Los dibujos de Álvaro Siza: Anotaciones al margen*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filosofía.

PESSOA, Fernando. (1999). *Libro del desasosiego*. Barcelona: Seix Barral.

— (2001). *Un corazón de nadie. Antología poética (1913-1935)*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

R

RAMÍREZ, Beatriz. (2006). *En la penumbra: sobre el umbral en la arquitectura*. Mérida: Talleres Gráficos Universitarios.

RAPOPORT, Amos. (2003). *Cultura, Arquitectura y Diseño*. Barcelona: Architectonics No. 5, Edicions UPC.

REED, Peter. (1999). *Alvar Aalto 1898-1976*. Milano: Electa.

RIKOEUR, Paul. (2010). *La memoria, la historia, el olvido*. Madrid: Editorial Trotta.

— (2008). *Hermenéutica y acción: de la hermenéutica del texto a la hermenéutica de la acción*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

— (2003). "Arquitectura y Narratividad". En *Arquitectura y Hermenéutica*. Barcelona: Architectonics 4. UPC.

— (2001). *La metáfora viva*. Madrid: Editorial Trotta.

— (1995). *Tiempo y Narración, Vol. 1, 2 y 3*. Madrid: siglo veintiuno editores.

RILKE, Rainer Maria. (1968). *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*. Buenos Aires: Editorial Losada.

RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. (2015). *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

ROWE, Peter. (1993). *The Malagueira Quarter, Modernity and Housing*. Cambridge: The MIT Press.

S

- SALGADO, José. (1982). *Alvaro Siza em Matosinhos*. Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos. Pelouro da Cultura e do Turismo.
- SÁNCHEZ VIDIELLA, Álex. (2009). *Álvaro Siza : apuntes de una arquitectura sensible*. Barcelona: Loft.
- SCHILD, Göran. (2000). *Alvar Aalto, de palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis editorial.
- (1996). *Alvar Aalto - Obra Completa: Arquitectura, Arte y Diseño*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- SEARA, Ilda y PEDREIRINHO, José Manuel. (2011). *Siza Não Construído·Unbuilt*. Porto: Arteditores.
- SENNETT, Richard. (2009). *El artesano*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- SIZA, Álvaro. (2014). *Álvaro Siza: Textos*. Madrid: Abada Editores.
- (2008). *Álvaro Siza 2001-2008: el sentido de las cosas = the meaning of things*. Madrid: El Croquis.
- (2007). *Álvaro Siza Vieira: time dialogues (4 works) / an interactive video*. Portugal: Insectos.
- (2007). *Conversaciones con Valdemar Cruz*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- (2007). *Unas casas de Cádiz*. Cádiz: arquitectosdecádiz.
- (2006). *Álvaro Siza: Habitar el paisatge*. València: IVE.
- (2004). *Álvaro Siza : casas 1954-2004*. Barcelona: Gustavo Gili.
- (2004). *Transformando la realidad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- (2003). *Álvaro Siza: obras e projectos*. Porto: Sinalvídeo.
- (2003). *Álvaro Siza y la arquitectura universitaria*. València: Universitat de València.
- (2003). *Imaginar la evidencia*. Madrid: Abada Editores.
- (2002). "Entrevista con Álvaro Siza". En *Arquitectura en Portugal*. Barcelona: Architectonics: 3. UPC.
- (2001). *Las Ciudades de Álvaro Siza*. Madrid: Ediciones Talis.
- (2000). *Álvaro Siza 1958-2000: getting through turbulence = salvando las turbulencias, notes on invention= notas sobre la invención*. Madrid: El Croquis.
- (2000). *Igreja de Santa Maria Marco de Canaveses*. Porto: Igreja de Santa Maria. Cenateca: Associação Teatro e Cultura.
- (2000). *La Malagueira a Évora*. Monfalcone: Edicom.
- (1999). *Casa de chá da Boa Nova. Boa Nova tea-house. Leça da Palmeira, Portugal 1958-1963*. Lisboa: Editorial Blau.
- (1999). *Writings on Architecture*. Milano: Skira.
- (1998). *Escultura: el placer de trabajar*. Madrid: Fundación ICO.
- (1998). *Iglesia de Santa Maria Marco de Canaveses*. [s.l.]: Paroquia de Santa Marinha: Francisco Guedes.
- (1997). *Álvaro Siza Vieira: Porto, Madrid, Montreuil*. Lyon: Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et de l'Environnement du Rhône.
- (1997). *Obras y proyectos. 1954 –1976*. Lisboa: Editorial Blau.

- (1995). *Álvaro Siza: 1986-1995*. Lisboa: Editorial Blau.
- (1995). *Luigi Snozzi: costruzioni e progetti. Buildings and projects 1958-1993*. Lugano: ADV Publishing House.
- (1995). *Obras y proyectos. Centro Gallego de Arte Contemporáneo*. Madrid: Editorial Electa.
- (1994). *El Chiado, Lisboa: la estrategia de la memoria*. Granada: Delegación del Colegio de Arquitectos, Consejería de Obras Públicas y Transportes de la Junta de Andalucía.
- (1988). *Alvaro Siza: figures and configurations, buildings and projects 1986-1988*. New York: Rizzoli.
- (1988). *Esquissos de viagem. Travel sketches*. Porto: Documentos de arquitectura.
- (1988). *Profesión poética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

SOLAGUREN-BEASCOA, Félix. (1986). *El Dibujo en arquitectura: La arquitectura como historia, la arquitectura como relato*. Barcelona: Tesis Doctoral. Departament de Projectes Arquitectònics, ETSAB - UPC.

SÓLA-MORALES, Ignasi de, ET AL. *Diferencias. Topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.

SORIA, FRANCISCO. (2004). *Arquitectura y Naturaleza a finales del siglo XX (1980-2000). Una aproximación dialógica para el diseño sostenible en arquitectura*. Barcelona: Tesis Doctoral. Departament de Projectes Arquitectònics, ETSAB - UPC.

T

TANIZAKI, Junichiro. (1994). *El elogio a la sombra*. Madrid: Editorial Siruela.

TAVERNE, Ed. (2001). *J.J.P. Oud : 1890-1963 : the complete works*. Rotterdam: NAI Publishers.

TÁVORA, Fernando (2012). *Diário de "bordo"*. Porto: Associação Casa da Arquitectura, 2012.

TESTA, Peter, (1984). *The Architecture of Álvaro Siza, Thresholds*. Cambridge: Working Paper No. 4, Department of Architecture, MIT.

TRÍAS, Eugenio. (2007). *El canto de las sirenas*. Barcelona: Círculo de Lectores.

— (2006). *Prefacio a Goethe*. Barcelona: Acantilado.

TRILLO, Juan Luis y GARCÍA-POSADA, Ángel Martínez. (2012). *La palabra y el dibujo*. Madrid: Editorial Lampreave.

U

UTZON, Jørn. (2010). *Conversaciones y otros escritos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

V

VENTURI, Robert. (2003). *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

W

WRIGHT, Frank Lloyd. (1998). *Autobiografía. 1867 [1944]*. Madrid: El Croquis Editorial.

Z

ZAPATEL, Juan Antonio. (1998). *The Malagueira Quarter in Évora, Portugal, Constructing New Worlds*. Washington: Proceedings of the 1998 ACSA International Conference, Association of Collegiate Schools of Architecture.

ZEVI, Bruno. (1954). *Historia de la Arquitectura Moderna*. Buenos Aires: Emecé editores.

ZUMTHOR, Peter. (2009). *Pensar la Arquitectura*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili,

ZÚQUETE, Ricardo. (2000). *Ensaïos sobre habitação social Portugal 1950-1980: uma análise dialógica*. Barcelona: Tesis Doctoral. Departament de Projectes Arquitectònics, ETSAB - UPC.

Créditos de las ilustraciones

Créditos de las ilustraciones

Portada

Archivo Álvaro Siza. Iglesia de Santa María de Marco de Canaveses.

Dibujo publicado en RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. (2015). *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Capítulo 1.

Figura 1: Archivo Álvaro Siza. Boston, abril, 1988.

Dibujo publicado en SIZA, Álvaro. (1988) *Esquissos de viagem*. Travel sketches. Porto: Documentos de arquitectura.

Traducción de la nota de viaje escrita por Siza en Boston (1988). Publicada en SIZA, Álvaro. (2014). "Dibujos de viaje". En *Álvaro Siza: Textos*. Madrid: Abada Editores, p. 58:

"Ningún dibujo me causa tanto placer como estos dibujos de viaje.

Viajar es una prueba de fuego, individual o colectiva.

Cada uno de nosotros deja tras de sí, al partir, una bolsa llena de preocupaciones, enfados, estrés, tedio, prejuicios.

Al mismo tiempo, perdemos un mundo de pequeñas comodidades y los encantos perversos de la rutina.

Los viajeros, íntimos o desconocidos, se dividen en dos tipos: admirables o insoportables.

Un buen amigo mío sufre porque el Mundo es grande. Jamás podrá permitirse -dice- repetir una visita, tiembla nervioso, crispado, los ojos se le salen de las órbitas.

A mí me gusta sacrificar muchas cosas, ver sólo lo que me atrae de inmediato, pasar al azar, sin mapa y con una absurda sensación de descubridor.

¿Habrán algo mejor que sentarse en una terraza, en roma, al atardecer, saboreando el anonimato y una bebida de color raro -monumentos y más monumentos por ver y la pereza que avanza dulcemente?

De repente, el lápiz o el bic empiezan a fijar imágenes, rostros en primer plano, perfiles difuminados o luminosos detalles, las manos que los dibujan.

Trazos primero tímidos, premiosos, poco precisos, luego obstinadamente analíticos, por momentos vertiginosamente definitivos, libres hasta la embriaguez, después, fatigados y gradualmente irrelevantes.

En un lapsus de verdadero Viaje, los ojos, y a través de ellos la mente, adquieren una insospechada capacidad.

Aprehendemos desmedidamente; lo que aprendemos reaparece, disuelto en los trazos que después dibujamos".

Figura 2: Archivo Álvaro Siza. Escuela Superior de Educación de Setúbal (1986-1993), Portugal.

Dibujo publicado en TRILLO, Juan Luis y GARCÍA-POSADA, Ángel Martínez. (2012). *La palabra y el dibujo*. Madrid: Editorial Lampreave.

Figura 3: Fotografía de Juan Rodríguez y publicada en RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. (2015). *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Figura 4: Elaboración propia a partir de los diagramas publicados en *Arquitectura y Dialogía*. Barcelona: Edicions UPC (Arquitectonics 13), 2006.

Figura 5: Johann Wolfgang von Goethe, *Corsa de Roma*, por Johann Heinrich Wilhelm Tischbein, 1787.

Figura 6: Johann Wolfgang von Goethe, por Joseph Karl Stieler, 1828.

Figura 7: Archivo Álvaro Siza. Casa de Chá da Boa Nova, 1958-1963.

Dibujo publicado en JODIDIO, Philip. (2013). *Alvaro Siza: complete works 1952 - 2013*. Köln: Taschen.

Figura 8: Archivo Álvaro Siza. Dibujo realizado en Salzburgo, 1986.

Dibujo publicado en: TRILLO, Juan Luis y GARCÍA-POSADA, Ángel Martínez. (2012). *La palabra y el dibujo*. Madrid: Editorial Lampreave.

Figura 9: Archivo Álvaro Siza. Quinta da Conceição, Matosinhos, 1958-1965.

Dibujo publicado en FRAMPTON, Kenneth. (2000). *Álvaro Siza. Obra completa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Figura 10: Archivo Álvaro Siza. Casa en Pego, Sintra, Portugal, 2002-2007.

Dibujo publicado en JODIDIO, Philip. (2013). *Alvaro Siza: complete works 1952-2013*. Köln: Taschen.

Figura 11: Archivo Álvaro Siza. Fundación Museo Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil, 1998-2008.

Dibujo publicado en JODIDIO, Philip. (2013). *Alvaro Siza: complete works 1952-2013*.

Figuras 12 y 13: Fundación Museo Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil, 1998-2008.
Fotografías publicadas en JODIDIO, Philip. (2013). *Alvaro Siza: complete works 1952-2013*.

Figura 14: Fundación Museo Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil, 1998-2008.
Planta conjunto publicada en JODIDIO, Philip. (2013). *Alvaro Siza: complete works 1952-2013*.

Figura 15: Fundación Museo Iberê Camargo, Porto Alegre, Brasil, 1998-2008.
Fotografía publicada en JODIDIO, Philip. (2013). *Alvaro Siza: complete works 1952-2013*.

Figura 16: Archivo Álvaro Siza. Edificio Zaida en Granada, España. 1998-2006.
Dibujo publicado en JODIDIO, Philip. (2013). *Alvaro Siza: complete works 1952-2013*. Köln: Taschen.

Figura 17: Elaboración propia a partir de los diagramas publicados en MUNTAÑOLA, Josep. *Las formas del tiempo I. Arquitectura, educación y sociedad*. Badajoz: Editorial Abecedario, 2007.

Figura 18: Escrito de Siza en 2002, publicado y traducido por primera vez en el trabajo de investigación de PEREIRA, Nuno Higinio. (2007). *Los dibujos de Álvaro Siza: Anotaciones al margen*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filosofía.

Figura 19: Archivo Álvaro Siza. Rectorado de la Universidad de Alicante, España. 1995-1998.
Dibujo publicado en JODIDIO, Philip. (2013). *Alvaro Siza: complete works 1952-2013*. Köln: Taschen.

Figura 20: Elaboración propia a partir de los diagramas publicados en MUNTAÑOLA, Josep. *Las formas del tiempo I. Arquitectura, educación y sociedad*. Badajoz: Editorial Abecedario, 2007.

Figura 21: Archivo Álvaro Siza. Facultad de Arquitectura de Oporto. Universidad do Oporto, 1986-1996.
Dibujo publicado en FRAMPTON, Kenneth. (2000). *Álvaro Siza. Obra completa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Figura 22: Archivo Álvaro Siza. Fundación Serralves, Oporto, Portugal, 1991-1999.
Dibujo publicado en JODIDIO, Philip. (2013). *Alvaro Siza: complete works 1952-2013*. Köln: Taschen.

Figura 23: Fundación Serralves, Oporto, Portugal, 1991-1999.
Fotografía realizada por el autor de este trabajo, julio. 2014.

Figuras 24 y 25: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1988-1993.
Fotografías realizadas por el autor de este trabajo, julio. 2014.

Figura 26: Archivo Álvaro Siza. Cuadro Guernica para la exposición *Visiones para Madrid*, 1992.
Dibujo publicado en FRAMPTON, Kenneth. (2000). *Álvaro Siza. Obra completa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Figuras 27 y 28: Facultad de Arquitectura de Oporto. Universidad do Oporto, 1986-1996.
Fotografías realizadas por el autor de este trabajo, julio. 2014.

Figura 29: Edificio de viviendas Palacio de empresas en Turku, Finlandia, Arq. Erik Bryggman.
Fotografía publicada en SCHILDT, Goran. (2000). "De los escalones de entrada al cuarto de estar". En *Aalto, Alvar, de palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis editorial.

Figuras 30 y 31: Casa Väino Aalto, Alajärvi. Alvar Aalto.
Dibujos publicados en SCHILDT, Goran. (2000). "De los escalones de entrada al cuarto de estar". En *Aalto, Alvar, de palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis editorial.

Figura 32: Archivo Álvaro Siza. "Rocinante", dibujo realizado como parte de las ilustraciones de un cuento infantil, 2003.
Dibujo publicado en PEREIRA, Nuno Higinio. (2007). *Los dibujos de Álvaro Siza: Anotaciones al margen*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filosofía.

Capítulo 2.

Figura 1: Archivo Álvaro Siza. Casa Ulli Böhme. Berlín, 1981.
Dibujo publicado en TRILLO, Juan Luis y GARCÍA-POSADA, Ángel Martínez. (2012). *La palabra y el dibujo*. Madrid: Editorial Lampreave.

Figura 2: Archivo Álvaro Siza. Roma, 1980.
Dibujo publicado en SIZA, Álvaro. (1988). *Esquissos de viagem. Travel sketches*. Porto: Documentos de arquitectura.

Figura 3: Archivo Álvaro Siza. Anfiteatro del edificio del Rectorado de la Universidad de Alicante, España, 1995-1998. Dibujo publicado en JODIDIO, Philip. (2013). *Alvaro Siza: complete works 1952-2013*. Köln: Taschen.

Figura 4: Archivo Álvaro Siza. “Niñas de Dios”, India, 1995. Dibujo publicado en PEREIRA, Nuno Higinio. (2007). *Los dibujos de Álvaro Siza: Anotaciones al margen*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filosofía.

Figura 5: Archivo Álvaro Siza. Paul Getty Museum, Malibú, Santa Mónica, Estados Unidos, 1993. Dibujo publicado en FRAMPTON, Kenneth. (2000). *Álvaro Siza. Obra completa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Figura 6: Archivo Álvaro Siza. Pabellón de Portugal para la Expo'98, Lisboa, 1995-1998. Dibujo publicado en JODIDIO, Philip. (2013). *Alvaro Siza: complete works 1952-2013*. Köln: Taschen.

Figura 7: Archivo Álvaro Siza. Biblioteca de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Oporto, Portugal, 1986-1996. Dibujo publicado en FRAMPTON, Kenneth. (2000). *Álvaro Siza. Obra completa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Figura 8: Archivo Álvaro Siza. Barrio del Chiado, Lisboa, Portugal, 1988. Dibujo publicado en FRAMPTON, Kenneth. (2000). *Álvaro Siza. Obra completa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Figura 9: Museo del Prado. Peter Paul Rubens, Danza de Aldeanos, 1635.

Figuras 10 y 11: Alvar Aalto Museo. Biblioteca Municipal de Viipuri (Vyborg, Rusia).

Figura 12: Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Información, Santiago de Compostela, 1993-2000. Fotografía publicada en JODIDIO, Philip. (2013). *Alvaro Siza: complete works 1952 - 2013*. Köln: Taschen.

Figura 13: Complejo deportivo Ribera Serrallo, Cornellá de Llobregat, Barcelona, 2000-2006. Fotografía publicada en JODIDIO, Philip. (2013). *Alvaro Siza: complete works 1952-2013*. Köln: Taschen.

Figura 14: Antonio Canaletto. Riva degli Schiavoni. 1736. Fotografía de la pintura publicada en UZANNE, Octave (sf). *Canaletto*. New York: Parkstone.

Figura 15: Archivo Álvaro Siza. Viviendas en Schlesisches, Berlín, Alemania, 1980-1984. Dibujo publicado en FRAMPTON, Kenneth. (2000). *Álvaro Siza. Obra completa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Figura 16: Archivo Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira. Dibujo publicado en MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.

Figura 17: Archivo Álvaro Siza. s.t. 1997. Dibujo publicado en PEREIRA, Nuno Higinio. (2007). *Los dibujos de Álvaro Siza: Anotaciones al margen*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filosofía.

Figura 18: Archivo Álvaro Siza. Mercado en Roma, 1980. Dibujo publicado en SIZA, Álvaro. (2003). *Álvaro Siza y la arquitectura universitaria*. València: Universitat de València.

Figura 19: Archivo Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira. Dibujo publicado en PEREIRA, Nuno Higinio. (2007). *Los dibujos de Álvaro Siza: Anotaciones al margen*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filosofía.

Figuras 20 a 22: Barrio de la Malagueira, 1977-1997. Fotografías publicadas en JODIDIO, Philip. (2013). *Alvaro Siza: complete works 1952-2013*. Köln: Taschen.

Figura 23: Autor de la fotografía desconocido. Rocca Albornozy Ponte delle Torri, Spoleto.

Figura 24: Archivo Álvaro Siza. Viviendas sociales SAAL, Bouça II, Oporto, Portugal, 1975-1977. Dibujo publicado en FRAMPTON, Kenneth. (2000). *Álvaro Siza. Obra completa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Figura 25: Archivo Álvaro Siza. s.t. autorretrato. Dibujo publicado en PEREIRA, Nuno Higinio. (2007). *Los dibujos de Álvaro Siza: Anotaciones al margen*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filosofía.

Figura 26: Archivo Álvaro Siza. Condotieri Siza - autorretrato, 2003. Dibujo publicado en PEREIRA, Nuno Higinio. (2007). *Los dibujos de Álvaro Siza: Anotaciones al margen*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filosofía.

Figura 27: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1988-1993.
Fotografía realizada por el autor de este trabajo, julio. 2014.

Figuras 28 a 36: Museo Hamar. Noruega. Arq. Sverre Fehn, 1969-1973.
Fotografías publicadas en NORBERG-SCHULZ, Christian. (1997) *Sverre Fehn: opera completa*. Milano: Electa.

Figura 37: Fotografía Peter Guthrie. Museo Hamar. Noruega. Arq. Sverre Fehn, 1969-1973.

Figuras 38 y 39: Museo Hamar. Noruega. Arq. Sverre Fehn, 1969-1973.
Fotografías publicadas en NORBERG-SCHULZ, Christian. (1997) *Sverre Fehn: opera completa*. Milano: Electa.

Figura 40: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1988-1993.
Fotografía realizada por el autor de este trabajo, julio. 2014.

Figura 41: Museo del Louvre. Paolo Veronese, *Las bodas de Caná*, 1563.

Figura 42: Goethe, dibujo del paisaje en su viaje a Italia, 1787.
Publicado en ARNALDO, Javier, ET AL. (2008). *Johann Wolfgang von Goethe. Paisajes*. Madrid: Círculo de Bellas Artes.

Figuras 43 a 48: Fotogramas del documental de ALVES COSTA, Catarina. (2003). *Arquitecto e a Cidade Velha. Cabo Verde*. Porto: Laranja Azul.

Figura 49: Asís. Fotografía aérea: Googlemaps.

Figura 50: Templo di Minerva representado por Von Ruhl, 1817-1819, Asís.
Publicado en CALDUCH, Juan. (2013). *Goethe dibujante de arquitectura*. Valencia: EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica.

Figura 51: Autor de la fotografía desconocido. Templo di Minerva, Asís.

Figura 52: Templo di Minerva por Goethe en 1795.
Publicado en CALDUCH, Juan. (2013). *Goethe dibujante de arquitectura*. Valencia: EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica.

Figura 53: Detalles del Templo di Minerva dibujado por Palladio en 1570.
Publicado en CALDUCH, Juan. (2013). *Goethe dibujante de arquitectura*. Valencia: EGA. Revista de expresión gráfica arquitectónica.

Figura 54: Archivo Álvaro Siza. Unas Casas de Cádiz, 1992-2001
Dibujo publicado en SIZA, Álvaro. (2007). *Unas casas de Cádiz*. Cádiz: arquitectosdecádiz.

Figura 55: Archivo Álvaro Siza. Edificio Zaida, Granada, 1993-2006.
Dibujos publicados en JODIDIO, Philip. (2013). *Alvaro Siza: complete works 1952-2013*. Köln: Taschen.

Figura 56: Archivo Álvaro Siza. Facultad de Arquitectura de la Universidad de Oporto, Portugal, 1986-1996.
Dibujo publicado en JODIDIO, Philip. (2013). *Alvaro Siza: complete works 1952-2013*. Köln: Taschen.

Figura 57: Facultad de Arquitectura de la Universidad de Oporto, Portugal, 1986-1996.
Fotografía publicada en SIZA, Álvaro. (2000). *Álvaro Siza 1958-2000: getting through turbulence = salvando las turbulencias, notes on invention = notas sobre la invención*. Madrid: El Croquis.

Figuras 58 a 62: Facultad de Arquitectura de la Universidad de Oporto, Portugal, 1986-1996.
Fotogramas del documental de COPANS, Richard y Neumann, STAN. (2007). *Arquitecturas 2*. Barcelona: Editrama.

Figura 63: Casa de Chá da Boa Nova. Siza, 1958-1963.
Fotografía realizada por el autor de este trabajo, julio. 2014.

Figura 64: Casa de Chá da Boa Nova. Siza, 1958-1963.
Fotografía de João Morgado, julio 2014.

Figura 65 a 71: Casa de Chá da Boa Nova. Siza, 1958-1963.
Fotografías realizadas por el autor de este trabajo, julio. 2014.

Figura 72: Casa de Chá da Boa Nova. Siza, 1958-1963
Fotografía de João Morgado, julio 2014.

Figura 73: Archivo Álvaro Siza. Casa Oudenburg. Siza, 1995-2001.
Dibujo publicado en JODIDIO, Philip. (2013). *Alvaro Siza: complete works 1952-2013*. Köln: Taschen.

Figura 74: Archivo Álvaro Siza. Universidad de Aveiro. Aveiro, Portugal. Siza, 1988-1995.
Dibujo publicado en SIZA, Álvaro. (2003). *Álvaro Siza y la arquitectura universitaria*. València: Universitat de València.

Figura 75: Archivo Álvaro Siza. s.t. autorretrato.
Dibujo publicado en PEREIRA, Nuno Higinio. (2007). *Los dibujos de Álvaro Siza: Anotaciones al margen*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filosofía.

Figura 76: Archivo Álvaro Siza. Pabellón para la Expo'98.
Dibujo publicado en PEREIRA, Nuno Higinio. (2007). *Los dibujos de Álvaro Siza: Anotaciones al margen*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filosofía.

Figura 77: Fundación Museo Iberê Camargo Siza. 1998-2008.
Fotografía publicada en JODIDIO, Philip. (2013). *Alvaro Siza: complete works 1952-2013*. Köln: Taschen.

Figura 78: Archivo Álvaro Siza. En la Loma, Venecia, 1994.
Dibujo publicado en PEREIRA, Nuno Higinio. (2007). *Los dibujos de Álvaro Siza: Anotaciones al margen*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Facultad de Filosofía.

Figura 79: Archivo Álvaro Siza. Centro Gallego de Arte Contemporáneo y Jardines del Convento Santo Domingo de Bonaval, Santiago de Compostela, Galicia, España, 1988-1993.
Dibujo publicado en SIZA, Álvaro. (2003). *Imaginar la evidencia*. Madrid: Abada Editores.

Figura 80: Archivo Álvaro Siza. Centro Gallego de Arte Contemporáneo y Jardines del Convento Santo Domingo de Bonaval, Santiago de Compostela, Galicia, España, 1988-1993.
Dibujo publicado en FRAMPTON, Kenneth. (2000). *Álvaro Siza. Obra completa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Figuras 81 a 83: Jardines del Convento Santo Domingo de Bonaval, Santiago de Compostela, 1988-1993.
Fotografías realizadas por el autor de este trabajo, julio. 2014.

Figura 84: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1988-1993.
Fotografía publicada en FRAMPTON, Kenneth. (2000). *Álvaro Siza. Obra completa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Figura 85: Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1988-1993.
Fotografía realizada por el autor de este trabajo, julio. 2014.

Figuras 86 y 87: Archivo Álvaro Siza. Centro Gallego de Arte Contemporáneo, Santiago de Compostela, 1988-1993. Dibujos publicados en: JODIDIO, Philip. (2013). *Alvaro Siza: complete works 1952-2013*. Köln: Taschen.

Figuras 88 y 89: Jardines del Convento Santo Domingo de Bonaval, Santiago de Compostela, 1988-1993.
Fotografías realizadas por el autor de este trabajo, julio. 2014.

Capítulo 3.

Figura 1: Piscina das Marés. 1961-1966.
Fotografía realizada por el autor de este trabajo, agosto. 2014.

Figura 2: Archivo Álvaro Siza.
Dibujo publicado en TRILLO, Juan Luis y GARCÍA-POSADA, Ángel Martínez. (2012). *La palabra y el dibujo*. Madrid: Editorial Lampreave.

Figuras 3 y 4: Archivo Álvaro Siza. Piscina das Marés.
Dibujos publicados en: JODIDIO, Philip. (2013). *Alvaro Siza: complete works 1952-2013*. Köln: Taschen.

Figura 5: Archivo Álvaro Siza. Piscina das Marés.
Dibujo publicado en FRAMPTON, Kenneth. (2000). *Álvaro Siza. Obra completa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Figura 6: Playa de Leça de Palmeira.
Fotografía realizada por el autor de este trabajo, agosto. 2014.

Figura 7: Piscina das Marés.

Fotografía realizada por el autor de este trabajo, agosto. 2014.

Figura 8: Frente marítimo de Leça de Palmeira, década de 1960.

Fotografía publicada en FRAMPTON, Kenneth. (2000). *Álvaro Siza. Obra completa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Figura 9: Frente marítimo de Leça de Palmeira, 2007.

Fotografía realizada por Fernando Guerra, FG+SG Architectural Photography.

Figuras 10 a 51: Piscina das Marés.

Dibujos y fotografías realizados por el autor de este trabajo.

Figura 52: Archivo Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira.

Dibujo publicado en MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.

Figura 53: Archivo Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira.

Fotografía publicada en MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.

Figura 54: Archivo Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira.

Dibujo publicado en The Architectural Review.

Figuras 55 y 56: Archivo Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira.

Dibujos publicados en MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.

Figuras 57 a 59: Publicada en "O PROCESSO SAAL – Arquitectura e participação 1974-1976. Crónica mínima de una exposición. <http://www.laciudadviva.org/blogs/?p=27744>

Figuras 60 a 63: Archivo Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira.

Dibujos publicados en MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.

Figura 64: Planta conjunto. Elaboración propia a partir de la cartografía publicada en MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.

Figuras 65 y 66: Archivo Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira.

Dibujo y fotografía publicados en MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.

Figuras 67 y 68: Fotografías aéreas. Pompeya, Barrio de la Malagueira. Google Earth.

Figuras 69 y 70: Archivo Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira.

Fotografías publicadas en MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.

Figura 71: Archivo Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira.

Fotografía publicada en The Architectural Review.

Figuras 72 a 75: Archivo Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira.

Dibujo y Fotografías publicados en MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.

Figura 76: Planta conjunto.

Elaboración propia a partir de los planos publicados en MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.

Figura 77: Alter do Chão, Alentejo.

Fotografía publicada en MATA ANTUNES, Alfredo y AZEVEDO, António. (1988). *Arquitectura Popular em Portugal. 3º Volume*. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses.

Figura 78: Barrio de la Malagueira.

Fotografía realizada por el autor de este trabajo, junio. 2014.

Figura 79: Planta conjunto. Elaboración propia a partir de la cartografía publicada en MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.

Figuras 80 a 82: Barrio de la Malagueira.

Fotografías publicadas en The Architectural Review.

Figura 83: Barrio de la Malagueira.

Fotografía realizada por el autor de este trabajo, junio. 2014.

Figura 84: Évora. Fotografía publicada en *The Architectural Review*.

Figura 85: Barrio de la Malagueira.

Fotografía realizada por el autor de este trabajo, junio. 2014.

Figura 86: Fotografía de Juan Rodríguez y publicada en RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. (2015). *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Figura 87: Archivo Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira.

Dibujo publicado en MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.

Figura 88: Fotograma del documental de Woodman, Ellis (2014). *Reflections On Álvaro Siza's Seminal Quinta da Malagueira Housing Scheme*. *Architectural Review*:

<http://www.archdaily.com/592436/reflections-on-alvaro-siza-s-quinta-da-malagueira-communist-housing-scheme-in-evora>

Figuras 89 a 91: Barrio de la Malagueira.

Fotografías realizadas por Duarte Belo.

Figuras 92 a 97: Archivo Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira.

Dibujos y fotografías publicados en MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.

Figura 98: Plantas Tipología A. Barrio de la Malagueira.

Elaboración propia a partir de los planos publicados en MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.

Figura 99: Fotogramas del documental Siza, Álvaro. (2007). *Álvaro Siza Vieira: time dialogues (4 works)* Portugal: Insectos.

Figura 100: Archivo Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira.

Dibujos publicados en MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.

Figura 101: Plantas Tipología B. Barrio de la Malagueira.

Elaboración propia a partir de los planos publicados en MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.

Figuras 102 y 103: Archivo Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira.

Dibujos publicados en MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.

Figuras 104 y 105: Fotografías de Juan Rodríguez y publicadas en RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. (2015). *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Figuras 106 y 107: Fotogramas del documental de Siza, Álvaro. (2004). *Transformando la realidad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Figuras 108 y 109: Barrio de la Malagueira.

Fotografías realizadas por el autor de este trabajo, junio. 2014.

Figura 110: Archivo Álvaro Siza. Iglesia Santa María de Marco de Canaveses.

Dibujo publicado en JODIDIO, Philip. (2013). *Alvaro Siza: complete works 1952-2013*. Köln: Taschen.

Figura 111: Archivo Álvaro Siza. Iglesia Santa María de Marco de Canaveses.

Dibujo publicada en SIZA, Álvaro. (2000). *Álvaro Siza 1958-2000: getting through turbulence = salvando las turbulencias, notes on invention = notas sobre la invención*. Madrid: El Croquis.

Figura 112: Dibujo de Aalto. Rehabilitación de la iglesia de Muurame (1926-1929).

Dibujo publicado en SCHILDT, Goran. (2000). *Nuestras viejas y nuevas iglesias*. En *Aalto, Alvar, de palabra y por escrito*. Madrid: El Croquis editorial.

Figura 113: Archivo Álvaro Siza. Iglesia Santa María de Marco de Canaveses.

Dibujo publicado en FERNÁNDEZ COBIÁN, Esteban y LONGA, Georgio della. (2006). *Sobre la iglesia Santa María en Marco de Canaveses*. Oporto: I Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea.

- Figura 114:** Archivo Álvaro Siza. Iglesia Santa María de Marco de Canaveses.
Dibujo publicado en FRAMPTON, Kenneth. (2000). *Álvaro Siza. Obra completa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Figura 115:** Archivo Álvaro Siza. Iglesia Santa María de Marco de Canaveses.
Dibujo publicado en SIZA, Álvaro. (2003). *Imaginar la evidencia*. Madrid: Abada Editores.
- Figura 116:** Archivo Álvaro Siza. Iglesia Santa María de Marco de Canaveses.
Dibujo publicado en FRAMPTON, Kenneth. (2000). *Álvaro Siza. Obra completa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Figuras 117 y 118:** Iglesia Santa María de Marco de Canaveses.
Fotografías realizadas por el autor de este trabajo, julio. 2014.
- Figura 119:** Archivo Álvaro Siza. Iglesia Santa María de Marco de Canaveses.
Dibujo publicado en SIZA, Álvaro. (2003). *Imaginar la evidencia*. Madrid: Abada Editores.
- Figuras 120 y 121:** Iglesia Santa María de Marco de Canaveses.
Fotografía y dibujo publicado en JODIDIO, Philip. (2013). *Alvaro Siza: complete works 1952-2013*. Köln: Taschen.
- Figura 122:** Archivo Álvaro Siza. Iglesia Santa María de Marco de Canaveses.
Dibujo publicado en SIZA, Álvaro. (2003). *Imaginar la evidencia*. Madrid: Abada Editores.
- Figura 123:** Archivo Álvaro Siza. Iglesia Santa María de Marco de Canaveses.
Dibujo publicado en SIZA, Álvaro. (2000). *Álvaro Siza 1958-2000: getting through turbulence = salvando las turbulencias, notes on invention = notas sobre la invención*. Madrid: El Croquis.
- Figura 124:** Ciudad maya Uxmal, Yucatán. Fotografía de autor desconocido.
- Figura 125:** Fotografía aérea, Google Earth.
- Figuras 126 y 127:** Iglesia Santa María de Marco de Canaveses.
Fotografías publicadas en JODIDIO, Philip. (2013). *Alvaro Siza: complete works 1952-2013*. Köln: Taschen.
- Figura 128:** Fotograma del documental de SIZA, Álvaro. (2004). *Transformando la realidad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Figura 129:** Archivo Álvaro Siza. En Machu Picchu, Sketch from notebook #399, Macchu Picchu, Perú, 1995.
- Figura 130:** Iglesia Santa María de Marco de Canaveses.
Fotografía publicada en The Architectural Review.
- Figuras 131 y 132:** Iglesia Santa María de Marco de Canaveses.
Fotografías realizadas por el autor de este trabajo, julio. 2014.
- Figura 133:** Fotograma del documental de SIZA, Álvaro. (2004). *Transformando la realidad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Figuras 134 y 135:** Iglesia Santa María de Marco de Canaveses.
Fotografías realizadas por el autor de este trabajo, julio. 2014.
- Figuras 136 y 139:** Iglesia Santa María de Marco de Canaveses.
Fotografías realizadas por el autor de este trabajo, julio. 2014.
- Figuras 137 y 138:** Fotogramas del documental de SIZA, Álvaro. (2004). *Transformando la realidad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Figuras 140 a 143:** Iglesia Santa María de Marco de Canaveses.
Fotografías realizadas por el autor de este trabajo, julio. 2014.
- Figuras 144 y 145:** Plantas Baja y nivel inferior. Elaboración propia.
- Figura 146:** Iglesia Santa María de Marco de Canaveses.
Fotografía realizada por el autor de este trabajo, julio. 2014.

Figuras 147 y 148: Secciones longitudinal y transversal.

Publicadas en SIZA, Álvaro. (2000). *Álvaro Siza 1958-2000: getting through turbulence = salvando las turbulencias, notes on invention = notas sobre la invención*. Madrid: El Croquis.

Figuras 149 a 152: Iglesia Santa María de Marco de Canaveses.

Fotografías realizadas por el autor de este trabajo, julio. 2014.

Figuras 153 y 154: Fotografías realizada por Carlos Catarecha.

Figuras 155 a 158: Capilla funeraria y claustro.

Fotografías realizadas por el autor de este trabajo, julio. 2014.

Figura 159: Archivo Álvaro Siza. Iglesia Santa María de Marco de Canaveses.

Dibujo publicado en SIZA, Álvaro. (2003). *Imaginar la evidencia*. Madrid: Abada Editores.

Figuras 160 a 162: Fotografías realizadas por el autor de este trabajo, julio. 2014.

Figura 163: Fotografía realizada por Ezequiel Rodríguez.

Figura 164: Fotograma del documental de SIZA, Álvaro. (2004). *Transformando la realidad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Figura 165: Archivo Álvaro Siza. Iglesia Santa María de Marco de Canaveses.

Dibujo publicado en SIZA, Álvaro. (2000). *Álvaro Siza 1958-2000: getting through turbulence = salvando las turbulencias, notes on invention = notas sobre la invención*. Madrid: El Croquis.

Observaciones finales.

Figura 1: Fotografía de Juan Rodríguez publicada en RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. (2015). Siza x Siza. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Anexos.

Figura 1: Fotografías publicadas en SALGADO, J. *Álvaro Siza em Matosinhos*. Oporto: Câmara Municipal de Matosinhos, s.f.

Figura 2: Fotografía de la portada del libro *Arquitectura Popular em Portugal*. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1988.

Figura 3: Fotografía del CIAM XI en Otterllo, 1959. TRIGUEIROS, Luiz. (1993). *Fernando Távora*. Lisboa: Blau.

Figura 4: Planta Conjunto de la Quinta da Conceição (1958-1960). ESPOSITO, António. (2005). *Fernando Távora: opera completa*. Milão: Electa.

Figuras 5 y 6: Piscina de la Quinta da Conceição. Autor desconocido.

Figura 7: Planta de la Piscina de la Quinta da Conceição.

Publicada en FRAMPTON, Kenneth. (2000). *Álvaro Siza. Obra completa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Figuras 8 y 9: Pabellón de Tenis de la Quinta da Conceição. Fernando Távora (1956-1960).

Fotografías publicadas TRIGUEIROS, Luiz. (1993). *Fernando Távora*. Lisboa: Blau.

Figura 10: Ayuntamiento de Saynatsalo, Finlandia. Alvar Aalto (1949-1952). Autor desconocido.

Figura 11: Planta de la Casa de Ofir. Fernando Távora (1956-1958).

Publicada en TRIGUEIROS, Luiz. (1993). *Fernando Távora*. Lisboa: Blau.

Figuras 12 a 14: Casa de Ofir.

Fotografías publicadas en TRIGUEIROS, Luiz. (1993). *Fernando Távora*. Lisboa: Blau.

Figuras 15 y 16: Planta, sección y fotografía interior de una vivienda rural en Montalvão - Portalegre, Portugal. *Arquitectura Popular em Portugal*. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1988.

Figura 17: Fotografía de remodelación de la cocina de la casa de la abuela de A. Siza. Matosinhos, 1952. Publicada en RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. (2015). *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Figura 18: Cronología de obras realizadas por Álvaro Siza desde 1955 hasta 2011. Elaboración propia.

Figura 19: Portada de libro. Publicado en Zevi, Bruno. (1954). *Historia de la Arquitectura Moderna*. Buenos Aires: Emecé editores.

Figura 20: Planta de Taliesin West. Frank Lloyd Wright (1937). Autor desconocido.

Figura 21: Fotografía de Taliesin West. Autor desconocido.

Figura 22: Planta de la Piscina de Leça de Palmeira. Elaboración propia a partir de los planos publicados en FRAMPTON, Kenneth. (2000). *Álvaro Siza. Obra completa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Figura 23: Piscina de Leça de Palmeira. Fotografía realizada por el autor de este trabajo, julio. 2014.

Figuras 24 y 25: Fotografías de las mareas vivas en la costa de Leça de Palmeira. Autor desconocido.

Figura 26: Artículo de prensa publicado en *Jornal de Notícias*, 07-08-1992.

Figuras 27 y 28: Archivo Álvaro Siza. Piscina de Leça de Palmeira. Dibujos publicados en SEARA, Ilda y PEDREIRINHO, José Manuel. (2011). *Siza Não Construído-Unbuilt*. Porto: Arteditores.

Figuras 29 a 32: Archivo Álvaro Siza. Piscina de Leça de Palmeira. Dibujos publicados en RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. (2015). *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Figura 33: Archivo Álvaro Siza. Piscina de Leça de Palmeira. Dibujos publicados en SEARA, Ilda y PEDREIRINHO, José Manuel. (2011). *Siza Não Construído-Unbuilt*. Porto: Arteditores.

Figuras 34 a 39: Archivo Álvaro Siza. Piscina de Leça de Palmeira. Dibujos publicados en RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. (2015). *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Figuras 40 a 42: Archivo Álvaro Siza. Piscina de Leça de Palmeira. Plantas publicadas en RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. (2015). *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Figura 43: Planta de la Piscina de Leça de Palmeira. Elaboración propia.

Figura 44: Secciones de la Piscina de Leça de Palmeira. Publicadas en FRAMPTON, Kenneth. (2000). *Álvaro Siza. Obra completa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Figura 45: Planos constructivos en planta y sección de la Piscina de Leça de Palmeira. Publicados en FRAMPTON, Kenneth. (2000). *Álvaro Siza. Obra completa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Figuras 46 y 47: Secciones constructivas de la Piscina de Leça de Palmeira. Publicadas en SIZA, Álvaro. (1988). *Profissão poética*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Figura 48: Archivo Álvaro Siza. Piscina de Leça de Palmeira. Dibujo publicado en SEARA, Ilda y PEDREIRINHO, José Manuel. (2011). *Siza Não Construído-Unbuilt*. Porto: Arteditores.

Figura 49: Archivo Álvaro Siza. Piscina de Leça de Palmeira. Dibujo publicado en RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. (2015). *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

Figuras 50 a 52: Planta conjunto y fotografías de maqueta del proyecto para el Restaurante-Snak Bar en Leça de Palmeira. No construido. Publicadas en SEARA, Ilda y PEDREIRINHO, José Manuel. (2011). *Siza Não Construído-Unbuilt*. Porto: Arteditores.

Figura 53: Planta del proyecto para el Restaurante-Snak Bar en Leça de Palmeira. Elaboración propia.

Figura 54: Secciones del proyecto para el Restaurante-Snak Bar en Leça de Palmeira. No construido. Publicadas en SEARA, Ilda y PEDREIRINHO, José Manuel. (2011). *Siza Não Construído-Unbuilt*. Porto: Arteditores.

- Figura 55:** Archivo Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira.
Dibujo publicado en RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. (2015). *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Figura 56:** Plantas de conjunto. Crecimiento del Barrio de la Malagueira entre 1981 y 1996. Dibujo de Enrico Molteni.
Publicadas en MOLTENI, ENRICO. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.
- Figura 57:** Barrio de Santa María. Évora, Portugal.
Fotografía publicada en SALGADO, J. *Álvaro Siza em Matosinhos*. Oporto: Câmara Municipal de Matosinhos, s.f.
- Figuras 58 y 59:** Fotografías aéreas del Barrio de la Malagueira.
Publicadas en SALGADO, J. *Álvaro Siza em Matosinhos*. Oporto: Câmara Municipal de Matosinhos, s.f.
- Figura 60:** Plano de Conjunto de la Colonia Weissenhof. Mies van der Rohe. Stuttgart, 1927.
Weissenhof Museum. Fuente: www.weissenhof2002.de
- Figura 61:** Casas en hilera de J.J.P. Oud. Colonia Weissenhof, Stuttgart.
Fotografía publicada en NORBERG-SCHULZ, Christian. (2005). *Los Principios de la Arquitectura Moderna*. Barcelona: Editorial Reverté.
- Figura 62:** Plantas y sección de las 5 Casas en hilera de J.J.P. Oud. Colonia Weissenhof, Stuttgart.
Publicados en TAVERNE, Ed. (2001). *J.J.P. Oud : 1890-1963 : the complete works*. Rotterdam: NAI Publishers.
- Figuras 63 y 64:** Fachadas de las 5 Casas en hilera de J.J.P. Oud. Colonia Weissenhof, Stuttgart.
Publicadas en TAVERNE, Ed. (2001). *J.J.P. Oud : 1890-1963 : the complete works*. Rotterdam: NAI Publishers.
- Figuras 65 y 66:** Viviendas en hilera "Onkel Toms Hütte", Zehlendorf. Bruno Taut, Berlín, 1926-1931.
Fotografías publicadas en NERDINGER, Winfried. (2001). *Bruno Taut:1880-1938*. Milano: Electa.
- Figura 67:** Plantas y alzados de las viviendas en hilera "Onkel Toms Hütte", Zehlendorf. Bruno Taut, Berlín, 1926-1931.
Publicados en NERDINGER, Winfried. (2001). *Bruno Taut:1880-1938*. Milano: Electa.
- Figura 68:** Viviendas sociales SAAL, Bouça II, Oporto, Portugal. Álvaro Siza, 1975-1977.
Fotografía publicada en FRAMPTON, Kenneth. (2000). *Álvaro Siza. Obra completa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Figuras 69 y 70:** Barrio de la Malagueira.
Fotografías publicadas en RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. (2015). *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Figuras 71:** Casa propiedad de Álvaro Siza en el Barrio de la Malagueira.
Fotograma del documental de Woodman, Ellis (2014). *Reflections On Álvaro Siza's Seminal Quinta da Malagueira Housing Scheme*. Architectural Review:
<http://www.archdaily.com/592436/reflections-on-alvaro-siza-s-quinta-da-malagueira-communist-housing-scheme-in-evora>
- Figuras 72:** Plantas de la casa propiedad de Álvaro Siza en el Barrio de la Malagueira.
Publicadas en SALGADO, J. *Álvaro Siza em Matosinhos*. Oporto: Câmara Municipal de Matosinhos, s.f.
- Figura 73:** Archivo Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira.
Dibujo y texto publicados en MOLTENI, ENRICO. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.
- Figura 74:** Dibujos de estudio a partir de la fuente del Largo das Portas de Moura.
Publicados en MOLTENI, ENRICO. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.
- Figura 75:** Fotografía de la fuente del Largo das Portas de Moura.
Publicada en SALGADO, J. *Álvaro Siza em Matosinhos*. Oporto: Câmara Municipal de Matosinhos, s.f.
- Figura 76:** Archivo Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira. Propuesta de fuente y canal de agua.
Dibujo publicado en MOLTENI, ENRICO. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.
- Figura 77:** Archivo Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira.
Dibujo publicado en MOLTENI, ENRICO. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.
- Figuras 78 a 82:** Archivo Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira.
Dibujos publicados en RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. (2015). *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.

- Figuras 83 y 84:** Archivo Álvaro Siza. Barrio de la Malagueira.
Dibujos publicados en MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.
- Figura 85:** Planta Conjunto, Axonometría, Secciones y Perfiles. Barrio de la Malagueira.
Publicados en MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.
- Figuras 86 a 88:** Planos de ejecución. Barrio de la Malagueira.
Publicados en MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.
- Figura 89:** Complejo Social Parroquial S. João Bosco. 1988. No construido.
Dibujos y maquetas publicados en MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.
- Figura 90:** Restaurante de la Malagueira Casa de Chá. 1992. No construido.
Plantas, secciones, alzados y maqueta publicados en MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.
- Figura 91:** Cooperativa Boa Vontade, conjunto de 20 viviendas. Barrio de la Malagueira. No construido.
Plantas, secciones y alzados publicados en MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.
- Figura 92:** Escuela de idiomas. 1992. Barrio de la Malagueira. No construido.
Plantas, secciones, alzados y maqueta publicados en MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.
- Figura 93:** Axonometría del Apart-Hotel. Barrio de la Malagueira. No construido.
Publicada en MOLTENI, Enrico. (1997). *Álvaro Siza: Barrio de la Malagueira, Évora*. Barcelona: Edicions UPC.
- Figura 94:** Archivo Álvaro Siza. Iglesia de Santa María de Marco de Canaveses.
Dibujo publicado en *Álvaro Siza 1958-2000: getting through turbulence = salvando las turbulencias, notes on invention= notas sobre la invención*. Madrid: El Croquis.
- Figura 95:** Iglesia de Santa María de Marco de Canaveses.
Fotografía publicada en FRAMPTON, Kenneth. (2000). *Álvaro Siza. Obra completa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.
- Figura 96:** Casa Steiner, Adolf Loos, 1910.
Fotografía publicada en BOCK, Ralf. (2007). *Adolf Loos: works and projects*. Milano: Skira.
- Figuras 97 y 98:** Iglesia de las Tres Cruces, Alvar Aalto, Imatra, Finlandia, 1955-1958.
Fotografías publicadas en REED, Peter. (1999). *Alvar Aalto 1898-1976*. Milano: Electa.
- Figuras 99 y 100:** Iglesia de las Tres Cruces, Alvar Aalto, Imatra, Finlandia, 1955-1958.
Planta y sección publicadas en REED, Peter. (1999). *Alvar Aalto 1898-1976*. Milano: Electa.
- Figura 101:** Iglesia de Santa María de Marco de Canaveses.
Fotografía publicada en RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. (2015). *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Figura 102:** Iglesia de Santa María de Marco de Canaveses.
Fotografía realizada por el autor de este trabajo, julio. 2014.
- Figura 103:** Acrópolis, dibujo de Auguste Choisy (superior) e Iglesia de Töölö (inferior), Alvar Aalto. Helsinki, 1927. No construido. Dibujo publicado en AALTO, Alvar. (1978). *Sketches / Alvar Aalto*. London: The MIT Press.
- Figura 104:** Archivo Álvaro Siza. Iglesia de Santa María de Marco de Canaveses.
Dibujos publicados en JODIDIO, Philip. (2013). *Álvaro Siza: complete works 1952 - 2013*. Köln: Taschen.
- Figuras 105 y 106:** Iglesia de Santa María del Rosario alla Magliana, Álvaro Siza, Roma, 1998. No construido.
Dibujo y maqueta publicados en SEARA, Ilda y PEDREIRINHO, José Manuel. (2011). *Siza Não Construído-Unbuilt*. Porto: Arteditores.
- Figuras 107 a 110:** Archivo Álvaro Siza. Iglesia de Santa María de Marco de Canaveses.
Dibujos publicados en RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. (2015). *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos.
- Figura 111:** Iglesia de Santa María de Marco de Canaveses.
Planta, secciones y alzados publicados en *Álvaro Siza 1958-2000: getting through turbulence = salvando las turbulencias, notes on invention= notas sobre la invención*. Madrid: El Croquis.

Figuras 112 y 113: Iglesia de Santa María de Marco de Canaveses.

Plantas. Elaboración propia a partir de los planos publicados en SIZA, Álvaro. (2003). *Imaginar la evidencia*. Madrid: Abada Editores y FRAMPTON, Kenneth. (2000). *Álvaro Siza. Obra completa*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili.

Figura 114: Iglesia de Santa María de Marco de Canaveses.

Sección publicada en *Álvaro Siza 1958-2000: getting through turbulence = salvando las turbulencias, notes on invention = notas sobre la invención*. Madrid: El Croquis.

Figura 115: Iglesia de Santa María de Marco de Canaveses.

Sección publicada en JODIDIO, Philip. (2013). *Alvaro Siza: complete works 1952-2013*. Köln: Taschen.

Figura 116: Iglesia de Santa María de Marco de Canaveses.

Alzado publicado en SIZA, Álvaro. (2003). *Imaginar la evidencia*. Madrid: Abada Editores.

Figuras 117 a 119: Iglesia de Santa María de Marco de Canaveses.

Secciones publicadas en SIZA, Álvaro. (2000) *Álvaro Siza 1958-2000: getting through turbulence = salvando las turbulencias, notes on invention = notas sobre la invención*. Madrid: El Croquis.

Agradecimientos

Quiero dar las gracias a Josep Muntañola, quien desde el inicio brindó el apoyo necesario para la realización de esta tesis. Su sabiduría, valiosas aportaciones y entusiasmo, han servido en todo momento de motivación para seguir adelante. Gracias a sus escritos, seminarios y congresos he podido conocer la obra de Bajtín y Ricoeur, pilares fundamentales para el desarrollo teórico de este trabajo.

Agradezco la confianza depositada por Magda Saura durante todos estos años y su lucha constante por mantener la multidisciplinariedad en nuestro campo profesional.

El apoyo de Jaime Ferrer y sus notables recomendaciones realizadas durante el desarrollo de esta tesis.

A Álvaro Siza por su incansable lucha y labor profesional, pero sobre todo por su humildad y ética profesional que comunica toda su obra.

A la Universitat Politècnica de Catalunya, a la Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona, al Departament de Projectes Arquitectònics, y a la Biblioteca de la ETSAB-ETSAV, por apoyar el inicio, desarrollo y culminación de las tesis doctorales.

A mis padres, familiares y amigos por todo el apoyo moral brindado y por soportar mis largas horas de encierro y escasa comunicación durante los últimos meses de trabajo en la tesis.

Y en especial, a Ana María Vieitez, mi esposa, madre de mi hija y socia en el despacho, por los encuentros y desencuentros, valiosas discusiones sobre esta tesis, pero sobre todo, por su afecto, tesón y tolerancia incalculable que siempre me han acompañado. Sin ella no hubiese sido posible haber llegado al final de esta etapa.

Barcelona, 7 de octubre de 2015.