

# *ÁLVARO SIZA: LUGAR Y CRISIS*

Tesis Doctoral de  
ÁNGEL ILLESCAS MARÍN



Imagen de cubierta: Álvaro Siza. *Oficinas Shihlien Group* (Huai'an, Jiangsu, China, 2011-2014). Fotografía de Fernando Guerra (2014)

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/> or send a letter to Creative Commons, PO Box 1866, Mountain View, CA 94042, USA

Última revisión: 11 nov. 2017

# ÁLVARO SIZA: LUGAR Y CRISIS

Autor:

Ángel Illescas Marín

Directores:

Eduard Bru Bistuer

Enric Llorach Herrero

Programa de Doctorado:

Proyectos Arquitectónicos

Universitat Politècnica de Catalunya

Departamento de Proyectos Arquitectónicos

Escola Tècnica Superior d'Arquitectura de Barcelona

*Tesis presentada para obtener el título de Doctor  
por la Universitat Politècnica de Catalunya.*

Barcelona, septiembre de 2017



## ÁLVARO SIZA: LUGAR Y CRISIS

### Resumen

Las primeras interpretaciones que recibieron las obras de Álvaro Siza fuera de Portugal situaron la noción de lugar en el centro de su arquitectura, alineadas con ciertas posiciones críticas que nacieron en Europa tras la Segunda Guerra Mundial. Desde diferentes sensibilidades hacia la idea de lugar, la crítica se ha mantenido fiel desde entonces a la tradición vernácula, al desvelamiento de trazados preexistentes y a la experiencia del recorrido en la interpretación de la arquitectura de Álvaro Siza.

Sin embargo, desde principios de los años noventa, estos términos ya no son suficientes para comprender la última etapa de su trayectoria. El *regionalismo crítico* se encuentra definitivamente agotado ante la dimensión global que ha alcanzado su obra en Corea del Sur o China. Pero también en Europa, la arquitectura reciente de Álvaro Siza se inscribe con frecuencia en las periferias anónimas, el paisaje disperso y los espacios banales que han proliferado en la ciudad genérica contemporánea. Sus proyectos de los últimos veinticinco años en raras ocasiones revelan el *genius loci* a través de lo vernáculo, las permanencias históricas o las formas del entorno inmediato. Reconociendo pues, la crisis poliédrica del lugar, este trabajo explora nuevos significados de lo *local* en la obra contemporánea de Álvaro Siza.

### Palabras clave

Arquitectura, ciudad, contemporáneo, contexto, crisis, entorno, lugar, proyecto, Siza.



# ÁLVARO SIZA: PLACE AND CRISIS

## Abstract

The initial interpretations of Álvaro Siza's work outside Portugal put the notion of place at the core of his architecture, in line with certain critical positions that appeared in Europe after the Second World War. From different perspectives towards the idea of place, critics have remained true to the vernacular traditions, the revelation of pre-existing regulating lines and the *architectural promenade* when interpreting Álvaro Siza's architecture.

However, from the early nineties, these terms were no longer sufficient to understand the last stage of his career. *Critical regionalism* is completely depleted by the global nature of his work in South Korea or China. In Europe too, Álvaro Siza's current architecture is frequently located in the anonymous suburbs, sparse landscapes and banal spaces that have proliferated in the generic contemporary city. His projects over the last 25 years have rarely revealed the *genius loci* through the use of the vernacular, nor historical continuity and forms from the immediate environment. Recognizing the multi-faceted crisis of the place, this thesis explores new meanings of 'local' in Álvaro Siza's contemporary work.

## Keywords

Architecture, city, contemporary, context, crisis, design, environment, place, Siza.

# ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS	12
1. INTRODUCCIÓN	
1.1. La obra de Álvaro Siza	17
1.2. Estado de la cuestión	21
1.3. Hipótesis y objetivos	35
1.4. Metodología	43
2. EL REGIONALISMO CRÍTICO (1954-1974)	
2.1. Entre la tradición y la modernidad	51
2.1.1. La herencia de Távora	
2.1.2. Hacia un regionalismo crítico	
2.1.3. Restaurante Boa Nova Leça da Palmeira, 1958-1963	
2.2. El lugar a través de la experiencia del recorrido	71
2.2.1. La <i>promenade architecturale</i>	
2.2.2. La espiral y el laberinto	
2.2.3. Piscinas de Mareas Leça da Palmeira, 1961-1966	
3. EL CONTEXTUALISMO CULTURAL (1974-1992)	
3.1. La historia como materia prima del proyecto	87
3.1.1. La arquitectura de la ciudad	
3.1.2. Arquitectura coyuntural	
3.1.3. Viviendas Sociales en Bouça Oporto, 1975-1977	
3.1.4. Distrito Residencial de Malagueira Évora, 1977-1997	
3.2. El contextualismo abstracto	111
3.2.1. El formalismo norteamericano	
3.2.2. Siza y el contextualismo abstracto	
3.2.3. Banco Pinto & Sotto Mayor Oliveira de Azeméis, 1971-1974	
3.2.4. Casa António Carlos Siza Santo Tirso, 1976-1978	
3.3. El lugar desde el mestizaje cultural	133
3.3.1. Mundo aparte, Mundo-parte	
3.3.2. Las primeras obras internacionales	
3.3.3. Complejo Residencial Bonjour Tristesse Berlín, 1980-1984	
3.4. La noción de tipo	147
3.4.1. Sobre el tipo	
3.4.2. Viviendas en Concepción Arenal Cádiz, 1989-2001	
3.4.3. Pabellón Carlos Ramos. Oporto, 1985-1986	
3.5. El museo y la casa: el lugar a través de lo doméstico	161
3.5.1. La poética del espacio	
3.5.2. Centro Gallego de Arte Contemporáneo Santiago de Compostela, 1988-1993	
3.5.3. Museo de Arte Contemporáneo Fundación Serralves. Oporto, 1991-1999	



3.6.	La influencia del paisaje en la forma arquitectónica	179
3.6.1.	El maestro Aalto	
3.6.2.	Genius Loci	
3.6.3.	Biblioteca de la Universidad de Aveiro 1988-1995	
3.7.	Cuerpo y lugar	199
3.7.1.	La crítica fenomenológica	
3.7.2.	La imagen corpórea en la obra de Siza	
4.	LA CRISIS DEL LUGAR (1992-2016)	
4.1.	La inestabilidad como apertura contextual	215
4.1.1.	Espacios fágicos y émicos	
4.1.2.	Facultad de Ciencias de la Información Santiago de Compostela, 1993-1999	
4.1.3.	Facultad de Ciencias de la Educación Lleida, 2002-2008	
4.2.	Implantes en la periferia contemporánea	233
4.2.1.	Periferia y crisis de significación	
4.2.2.	Pabellón Multiusos. Gondomar, 2001-2007	
4.2.3.	Centro Deportivo Ribera Serrallo Cornellà de Llobregat, 2003-2006	
4.3.	El lugar patrimonial: integridad y recuperación	247
4.3.1.	La memoria en los tiempos del hiperconsumo	
4.3.2.	Integridad y recuperación en la obra de Siza	
4.3.3.	Balneario de Pedras Salgadas Vila Pouca de Aguiar, 2002-2009	
4.3.4.	Remodelación del Hotel Vidago Palace Vidago, 2002-2010	
4.4.	Pliegues de la ciudad genérica	267
4.4.1.	Ciudad genérica y arquitectura débil	
4.4.2.	Museo Mimesis Paju Book City, Corea del Sur, 2006-2010	
4.4.3.	Oficinas Shihlien Group Huai'an, Jiangsu, China, 2011-2014	
4.5.	Heterotopías: lugares fuera de lugar	283
4.5.1.	Los espacios otros	
4.5.2.	Virchow 6. Basilea, 2006-2011	
4.5.3.	Centro de Investigación Amore Pacific Yongin-Si, Corea del Sur, 2007-2011	
4.6.	Lugar y silencio: la transformación del <i>terrain vague</i>	299
4.6.1.	<i>Terrain vague</i>	
4.6.2.	Auditorio de Llinars del Vallès, 2011-2016	
5.	CONCLUSIONES	309
6.	BIBLIOGRAFÍA Y CRÉDITOS	
6.1.	Bibliografía sobre Álvaro Siza	335
6.2.	Bibliografía complementaria	355
6.3.	Créditos de las ilustraciones	363



*Un lugar vale por lo que es  
y por lo que puede o desea ser  
—cosas tal vez opuestas, aunque siempre  
relacionadas.*

SIZA, Álvaro. «Ocho puntos», sep. 1983.  
En: C. MORAIS, Carlos (ed.). *Textos: Álvaro  
Siza*. Madrid: Abada, 2014, p. 31.

## AGRADECIMIENTOS

*La arquitectura de Álvaro Siza nos ofrece con frecuencia una experiencia incomunicable e intrasmisible verbalmente. En realidad, su arquitectura nos invita a guardar silencio. Recuerdo la profunda impresión que me causaron por primera vez las piscinas de Leça siendo estudiante. El silencio que emanaban era para mí un silencio introspectivo, despertaba recuerdos de mi infancia en Cádiz, del tacto áspero de las rocas, del olor a sal y de la visión emotiva del horizonte. Indagar las razones de este misterioso silencio, por paradójico que pueda parecer, es lo que ha motivado íntimamente el desarrollo de este trabajo.*

*Fue en 2010, tras la culminación de mi Máster en Teoría y Práctica del Proyecto de Arquitectura en Barcelona, cuando consideré la idea de hacer el doctorado. Ya sabía por aquel entonces que tendría que compaginar los estudios con el trabajo profesional, en un contexto de difícil coyuntura. Tras más de un año y medio de deliberaciones, el amor al arte seguía siendo más fuerte que el coste de oportunidad, así que contacté con el profesor Eduard Bru para plantearle el tema de la investigación, que lo acogió inicialmente con el mismo entusiasmo que cautela. En febrero de 2012 logré matricularme y empezar mis estudios de doctorado desde París, bajo una propuesta de investigación titulada provisionalmente «Estrategias de contextualización: Álvaro Siza». Ese mismo verano emprendí un largo viaje de estudios a Portugal.*

*A lo largo de estos años he compaginado mi actividad profesional con los estudios de doctorado. Aunque he residido y trabajado en diversas ciudades, la arquitectura de Álvaro Siza siempre me ha acompañado y ha significado para mí un lugar estable y un punto de referencia. He comprendido que su obra es como una gran casa, donde todas las partes están muchas veces y donde cualquier lugar es otro lugar. La arquitectura de Álvaro Siza forma ya, parte de mi identidad y mi manera de ver el mundo. Para él es mi primer agradecimiento: gracias maestro.*

*También quisiera agradecer a multitud de autores y pensadores que han contribuido a mi comprensión de la obra de Siza y a tantos otros que son parte de mi formación intelectual y humana. De hecho, la profusión de citas que se hallan en el texto se corresponde al deseo de inscribir el pensamiento propio en el colectivo y de reconocer al mismo tiempo las enormes deudas intelectuales que contiene este trabajo. Léase la siguiente cita del magistral Borges a modo ilustrativo:*

—¿Se trata de una cita? —le pregunté.

—Seguramente. Ya no nos quedan más que citas. La lengua es un sistema de citas.<sup>1</sup>

*Quiero naturalmente agradecer a mis directores de tesis su paciencia, disponibilidad y dedicación a lo largo de estos años. Al profesor Eduard Bru agradecerle fundamentalmente todo su empeño, su rigor y su excelente trato personal. Al profesor Enric Llorach, agradecerle especialmente su cercanía, su enfoque abierto y su constante optimismo durante todo el proceso. También quisiera agradecerle al profesor Joan Maroto, compañero de doctorado y amigo, sus valiosos comentarios y apreciaciones sobre este trabajo.*

*Como es sabido, todo el que escribe contrae además enormes deudas personales con sus más allegados. Por esta razón, me gustaría dar las gracias a todos los familiares y amigos que me han dado soporte de diversas maneras. Especialmente agradecerle a Antonio la alegría e ilusión transmitida, y a mi madre Agustina, darle las gracias por todos sus consejos, su incondicional apoyo y su infinita generosidad.*

*Finalmente, agradecerle de corazón a Fátima su compañía en este largo viaje y su inestimable ayuda en los miles de aspectos prácticos que han requerido la elaboración de este trabajo, desde el primer día hasta el último. Pero sobre todo quiero reconocerle mi profunda admiración y agradecerle su ejemplo, de superación y coraje.*

*Frankfurt am Main, septiembre de 2017*

<sup>1</sup> BORGES, Jorge Luis. «Utopía de un hombre que está cansado», 1975. En: *El libro de arena*. Contemporánea, 2ª ed., 2012. Barcelona: Debolsillo, 2011, p. 112.



# 1. INTRODUCCIÓN

1.1. La obra de Álvaro Siza

1.2. Estado de la cuestión

1.3. Hipótesis y objetivos

1.4. Metodología





## 1.1. LA OBRA DE ÁLVARO SIZA

No es fácil datar el primer proyecto de Álvaro Siza. Si consultamos el volumen de sus obras completas, editado por Kenneth Frampton,<sup>1</sup> el primer proyecto que aparece es la reforma de la cocina de su abuela en 1952. Pero en una publicación más reciente, Siza revela que su primer proyecto fue un pequeño pabellón anexo a la casa de su infancia. Un espacio destinado al estudio que le encargó dibujar su padre, antes incluso de que Siza se interesase por la arquitectura. Podríamos fecharlo en 1949. Tenía 16 años.<sup>2</sup>

Desde entonces, Álvaro Siza ha sido un arquitecto muy fecundo. La amplitud de su obra corresponde al ejercicio intenso y apasionado de su oficio durante más de sesenta años. Ha proyectado viviendas unifamiliares y complejos residenciales, museos, oficinas, sucursales bancarias, iglesias y hospitales, centros universitarios y auditorios. En su obra encontramos desde el diseño de pequeñas piezas de mobiliario hasta el planeamiento urbano.

Se trata de un corpus excepcionalmente amplio y heterogéneo, constituido por una gran diversidad de tipos, escalas y emplazamientos. No obstante todos sus proyectos tienen algo en común: tras cada uno de ellos hay una larga historia, la de una búsqueda paciente y tenaz. Sirva como ejemplo uno sólo, las *Piscinas de Mareas* (Leça da Palmeira, 1961-1966), del que se conservan más de *dos mil* bocetos a mano hechos por Siza.<sup>3</sup> Para Eduardo Souto de Moura:

Lo que él debe a la Arquitectura Contemporánea [...] es un método propio basado en el "dibujo continuo" durante 14 horas al día o incluso por la noche. Siza dibuja como un "plotter" sin parar, con impulso, como un vértigo en búsqueda de la solución que aún no ha llegado. De su genialidad es sólo resultado un 10%, el otro 90% es resultado del sudor. Siza dibuja continuamente hasta que encuentra la idea que le permite llegar a la solución. Tras el hallazgo, se reanuda el proceso para que el proyecto no se desvíe de la convicción alcanzada [...].<sup>4</sup>

<sup>1</sup> FRAMPTON, Kenneth (ed.). *Álvaro Siza: complete works*. London: Phaidon, 2000. Obra original: *Álvaro Siza: tutte le opere*. Milano: Electa, 1999.

<sup>2</sup> Siza nació en Matosinhos en 1933 (SIZA, Álvaro. *Imaginar la evidencia*. Madrid: Abada Editores, 2003, p. 141). La familia de Siza se mudó a esa casa en 1949 (AA. VV. *A Casa em Roberto Ivens*. Matosinhos: ACA Associação Casa da Arquitectura, 2011, p. 15).

<sup>3</sup> RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Arquia, 2015, p. 5.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 17.

Fruto de su incesante labor, Álvaro Siza ha cosechado gran cantidad de premios y reconocimientos internacionales a lo largo de su dilatada carrera, como el premio *Mies van der Rohe* (1988), el premio *Pritzker* (1992), la *Medalla de Oro* del RIBA (2009) y el *León de Oro* por su trayectoria profesional en la *13ª Bienal de Venecia* (2012). Posiblemente sea el arquitecto contemporáneo más premiado y galardonado del mundo.<sup>5</sup>

Es Doctor Honoris Causa por más de una docena de universidades en España, Suiza, Italia, Perú, Portugal, Brasil y Rumanía.<sup>6</sup> Ha sido profesor en la *Escola Superior de Belas-Artes do Porto* entre 1966-1969, regresando como profesor asistente de construcción en 1976. Profesor invitado en la *Polytechnic School of Lausanne* (Suiza), la *University of Pennsylvania* (EEUU) y la *Escuela de Arquitectura en la Universidad de Los Andes* (Colombia). También ha ocupado la *Kenzo Tange Visiting Professor* en la *Harvard University's Graduate School of Design* (EEUU) y ha impartido conferencias y seminarios regularmente en la *Facultad de Arquitectura de Oporto*.<sup>7</sup> Es miembro, entre otros, de la *American Academy of Arts and Sciences*, del *American Institute of Architects* (AIA), del *Royal Institute of British Architects* (RIBA) como *Honorary Fellow*, de la *Académie d'Architecture de France* y de la *Academia Europea de las Artes y las Ciencias*.<sup>8</sup>

Su obra ha sido publicada en multitud de medios y formatos, entre los que destacan revistas del máximo prestigio internacional y amplias monografías de las editoriales internacionales más influyentes de arte y arquitectura. Sus proyectos han sido analizados, estudiados y comentados por cientos de investigadores y especialistas, entre ellos reputados historiadores y teóricos de la arquitectura moderna y contemporánea, como Vittorio Gregotti, Kenneth Frampton, William J. Curtis o Juhani Pallasmaa.

<sup>5</sup> Una lista de los premios recibidos por Álvaro Siza hasta el año 2012 puede consultarse en: *Alvaro Siza: 2008-2013*. El Croquis, no. 168-169. Madrid: El Croquis, 2013, p. 5.

<sup>6</sup> Por las siguiente universidades: 1992, Universidad de Valencia, España. 1993, Escuela Politécnica Federal de Lausana, Suiza. 1995, Universidad de Palermo, Italia. Universidad Menéndez Pelayo de Santander, España. Universidad Nacional de Ingeniería de Lima, Perú. 1997, Universidad de Coimbra, Portugal. 1999, Universidad de Lusíada, Portugal. 2000, Universidad Federal de Paraíba, Brasil. 2004, Università degli Studi di Napoli Federico II, Nápoles, Italia. 2005, Universidad de Bucarest 'Ion Mincu', Rumanía. 2007, Universidade degli studi de Pavia, Italia. *Ibid.*, p. 4.

Añado a la lista: 2011, Universidad de Sevilla. 2014, Universidad de Granada.

<sup>7</sup> CASTANHEIRA, Carlos. *Álvaro Siza: the function of beauty*. London; New York: Phaidon, 2009, p. 298.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 299





## 1.2. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Álvaro Siza comienza su carrera profesional en el estudio de Fernando Távora y sus primeras obras ven la luz a finales de los años cincuenta. En 1960, Nuno Portas publica la primera crítica de la obra de Siza en la revista *Arquitectura*,<sup>1</sup> en torno a dos proyectos realizados en Matosinhos, su ciudad natal, y una pequeña casa en Oporto. Según Portas, Siza pertenece a una nueva generación de arquitectos portugueses heredera del Movimiento Moderno, pero al mismo tiempo, crítica y beligerante contra el idealismo de las vanguardias. Una nueva generación, que tras haber caído el mito de progreso moderno, no tenía prejuicios en valerse tanto de las nuevas técnicas como de las tradicionales.

Portas sitúa a Siza en la órbita cultural de Fernando Távora, en sintonía con el espíritu del *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa* (1961).<sup>2</sup> Esta nueva corriente sugería una vía alternativa tanto al tradicionalismo impostado de la arquitectura oficial *salazista*, como a la ortodoxia radical moderna que defendían arquitectos como Victor Palla o Bento d'Almeida. Para Portas, esta arquitectura heterodoxa estaba ligada a corrientes menos dogmáticas de la arquitectura moderna, como la que representaba la obra de Alvar Aalto, cuyas raíces se hundían en la tradición nórdica. En este sentido, Portas colocaba a Siza en una línea de pensamiento cercana al *realismo*, en la que prevalecía una voluntad de «*integración en el ambiente preexistente, natural o histórico*».<sup>3</sup>

Portas escribe la primera crítica del *Restaurante Boa Nova* (Leça da Palmeira, 1958-1963) en 1965, junto a Luís Vassalo, en la revista *Arquitectura*.<sup>4</sup> Una vez más, sitúa la obra en continuidad con las preocupaciones de esta nueva generación, pero en esta ocasión destaca en Siza una «*idea desde la incrustación en el sitio [que] evita exhibir una construcción moderna, pero rechaza deshacerla en un mimetismo ruralizante*».<sup>5</sup> En este sentido, las primeras críticas que reciben las obras de Siza la colocan centrada en el eje que polariza la discusión arquitectónica en Portugal en esos años, el eje modernidad-tradición. Se trata

<sup>1</sup> PORTAS, Nuno. «Tres obras de Álvaro Siza Vieira». En: *Arquitectura: Revista de Arte e Construção*, no. 68. Lisboa: F. Pereira da Costa, jul. 1960.

<sup>2</sup> AA.VV. *Arquitectura popular em Portugal*. 3ª ed. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1988. 3 v: 230; 242; 283 p. Obra original: *Arquitectura popular em Portugal*. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.

<sup>3</sup> Citado por: MELO, Maria y TOUSSAINT, Michel (eds.). *Guia de Arquitectura: Álvaro Siza*. Lisboa: A+A Books, 2017, p. 8: «à integração no ambiente pré-existente, natural ou histórico».

<sup>4</sup> PORTAS, Nuno y VASSALO, Luís. «Álvaro Siza Vieira – Casa de Chá da Boa Nova». En: *Arquitectura: Revista de Arte e Construção*, no. 88. Lisboa: F. Pereira da Costa, jun. 1965.

<sup>5</sup> *Ibíd.* Citado por: MELO, TOUSSAINT, *Guia de Arquitectura*, óp. cit., p. 16: «*ideia logo desde a incrustação no sítio - recusa de exhibir uma construção 'modernaça', mas recusa de a desfazer num mimetismo ruralizante*».

de una posición que defiende la especificidad geográfica e histórica del lugar frente al *Estilo Internacional*, pero al mismo tiempo, admite su constante transformación.

En 1967, Pedro Vieira de Almeida, arquitecto de la misma generación de Siza, lleva a cabo un análisis crítico de sus primeras obras.<sup>6</sup> Describe las *Piscinas de Mareas* (Leça da Palmeira, 1961-1966) como su primer trabajo *completamente adulto*, en el que destaca el control de los recorridos y la fluidez interior del espacio. A diferencia de lo que sucedía en el restaurante de Boa Nova y a pesar de su cercanía espacial y temporal, en las piscinas es difícil encontrar rastros de la tradición vernácula portuguesa, lo que da muestra de la rápida evolución y complejidad que adquiere la obra de Siza.

Ese mismo año, un grupo de reconocidos arquitectos españoles se congregan en Portugal con motivo de un encuentro realizado en Tomar, entre ellos Oriol Bohigas. El último día del encuentro visitan la *Cooperativa Lordelo* (1960), en Oporto, la *Casa de Chá da Boa Nova* y las *Piscinas de Leça* en Matosinhos: los arquitectos españoles quedan impresionados por las obras de Siza. Al año siguiente, en 1968, Bohigas organiza el *Pequeño Congreso* en Vitoria en el que participan Siza y Nuno Portas. A este congreso asisten, entre otros, Rafael Moneo y Vittorio Gregotti.<sup>7</sup>

Las primeras críticas que reciben los proyectos de Siza fuera de Portugal se producen en los años setenta. Estas primeras interpretaciones van a reconocer el *lugar* como una noción central de su arquitectura, en un contexto de revisión de la arquitectura moderna que tiene comienzo tras la Segunda Guerra Mundial. Las primeras críticas significativas de su obra, como el propio Siza señala, son las de Vittorio Gregotti en *Controspazio*, y Oriol Bohigas y Rafael Moneo en *Arquitecturas Bis*.<sup>8</sup>

Gregotti, figura destacada de *La Tendenza*, va a convertirse en un importante vector de transmisión de la obra de Siza. En ella encontrará una prolongación de sus convicciones personales ante las preocupaciones colectivas de su generación, como la necesidad de aproximar la arquitectura moderna a una realidad histórica y geográfica particular. El lugar se convierte de este modo en una noción clave para Gregotti: «*En el caso del edificio de Siza, el problema es introducir en el acto una estrategia que permita al lugar, como preexistente geográfico e histórico, convertirse en la materia protagonista del proyecto*»,<sup>9</sup> escribe en 1972.

En sus respectivas críticas de la obra de Siza, Moneo y Bohigas tratan en 1976 de insertar su discurso en la *historia oficial* de la

<sup>6</sup> V. de ALMEIDA, Pedro. «Uma Análise da Obra de Álvaro Siza Vieira». En: *Arquitectura: Revista de Arte e Construção*, no. 96. Lisboa: F. Pereira da Costa, mar./abr. 1967.

<sup>7</sup> CORREIA, Nuno. «A crítica arquitectónica, o debate social e a participação portuguesa nos "Pequenos Congressos" – 1959/1968». En: *Revista Crítica de Ciências Sociais* [en línea], no. 91, 2010. Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, 2012 [consulta: 07.08.2017]. Disponible en: <http://rccs.revues.org/4158>

<sup>8</sup> RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Arquia, 2015, p. 397.

<sup>9</sup> GREGOTTI, Vittorio. «Architetture recenti di Alvaro Siza». Extraído de: *Controspazio*, no. 9. Milano: Dedalo, sep. 1972, pp. 22-39. En: AA.VV. *Alvaro Siza: Professione poetica = Poetic profession* [DVD]. Lotus Digital Collection, no. 1. Milano: Lotus, 2013, p. 186: «*nel caso dell'edificio di Siza il problema è mettere in atto una strategia che permetta al luogo, come preesistente geografico e storico, di diventare la materia protagonista del progetto*».

arquitectura moderna y establecer líneas de continuidad con sus maestros (quizás debido a la propia marginalidad histórica de la arquitectura española en los años setenta). No obstante, reconocen también en Siza una especificidad derivada del propio lugar: «Puestos ya a analizar las obras y los proyectos de Siza, podemos agrupar una serie de aspectos alrededor del tema central de la relación entre el edificio y el lugar, entre arquitectura y ciudad o paisaje»,<sup>10</sup> Bohigas. «... en Siza cabría valorar, sobre todo, su deseo de materializar el fenómeno, de construir un lugar»,<sup>11</sup> Moneo.

En Portugal, la *Revolución de los Claveles* de 1974 había provocado la caída del *Estado Novo* de Salazar y el restablecimiento de un régimen democrático tras casi cincuenta años de dictadura. Portugal acaparó repentinamente la atención de la prensa y los medios internacionales. «El proceso revolucionario llamó la atención internacional, aún en el tiempo de la Guerra Fría, porque era el primero en la Península Ibérica, en el extremo occidental de Europa».<sup>12</sup> No es por casualidad, por tanto, que en este contexto cultural la revista francesa *L'Architecture d'Aujourd'hui* dedicase un número completo a *Portugal* en 1976. Bernard Huet, su redactor jefe, escribe:

Hasta el 25 de abril de 1974, Portugal era este pequeño país subdesarrollado, en la punta de Europa, sofocado por 50 años de opresión y colonizado culturalmente por Francia o Inglaterra [...]. La repentina explosión de la "Revolución de los Claveles" fue la ocasión de descubrir un país oculto por los estereotipos turísticos, y para nosotros, [la oportunidad] de interrogarnos sobre la historia de la Arquitectura Moderna en Portugal [...].<sup>13</sup>

En este número se incluyen artículos diversos dedicados a Fernando Távora, Vitor Figueiredo y otros arquitectos portugueses. Entre ellos destaca un extenso artículo anunciado en portada, titulado *La passion d'Alvaro Siza*,<sup>14</sup> con imágenes a color de algunos de sus proyectos, como las *Piscinas de Quinta da Conceição* (Matosinhos, 1958-1965), el *Complejo Residencial Villa Cova* (Caxinas, Vila do Conde, 1970-1972) o la *Sucursal Bancaria* (Lamego, 1972-1974). El artículo incluye los textos de Bohigas y Gregotti ya mencionados, traducidos al francés.<sup>15</sup> Estas primeras interpretaciones serán determinantes para fijar las posiciones de críticas posteriores y van a dejar en cierto modo una huella indeleble, al poner en valor el trabajo de Álvaro Siza desde su atención a la especificidad del lugar: «Los principios de sus planteamientos están ya definidos claramente: una atención a la especificidad del lugar que se convierte para él en método, historia y materia prima del proyecto»,<sup>16</sup> escribirá

<sup>10</sup> BOHIGAS, Oriol. «Álvaro Siza Vieira». En: *Arquitecturas Bis*, no. 12. Barcelona: La Gaya, mar. 1976, p. 12.

<sup>11</sup> MONEO, Rafael. «Arquitecturas en las márgenes». En: *Arquitectura Bis*, no. 12, p. 4.

<sup>12</sup> MELO, TOUSSAINT, *Guia de Arquitetura*, óp. cit., p. 18: «O processo revolucionário chamou a atenção internacional, ainda no tempo da Guerra Fría, porque era o primeiro na Península Ibérica, no extremo ocidental da Europa».

<sup>13</sup> HUET, Bernard. «Portugal an II». En: *Portugal*. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 185. Huet, Bernard (dir.). Paris: Groupe Expansion, mai/juin 1976, p. 1:

*Jusqu'au 25 avril 1974, le Portugal était ce petit pays sous-développé, à l'extrême pointe de l'Europe, étouffé par 50 ans d'oppression et colonisé culturellement par la France ou l'Angleterre [...]. L'explosion soudaine de la "révolution des œillets" fut l'occasion de découvrir un pays masqué par les stéréotypes touristiques et, pour nous, de nous interroger sur l'histoire de l'Architecture Moderne au Portugal [...].*

<sup>14</sup> BOHIGAS, Oriol, Vittorio GREGOTTI y Bernard HUET. «La passion d'Alvaro Siza». En: *Portugal*. *L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 185. Huet, Bernard (dir.). Paris: Groupe Expansion, mai/juin 1976, pp. 42-57.

<sup>15</sup> El texto de Gregotti no es literalmente el mismo, sino una revisión del anterior.

<sup>16</sup> HUET, Bernard. «Alvaro Siza, architetto 1954-1979». Extraído de: GREGOTTI, Vittorio (ed.). *Alvaro Siza architetto: 1954-1979*. Milano: Padiglione d'arte contemporanea di Milano, 1979. En: *Alvaro Siza: Professione poetica*, p. 176: «I principi della sua impostazione sono già definiti chiaramente: un'attenzione alla specificità del luogo che diventa per lui metodo, storia e materia prima del progetto».

el propio Bernard Huet en 1979.

Al final del número sobre Portugal, la revista francesa contenía diversos artículos sobre la experiencia del SAAL (*Servicio de Apoyo Ambulatorio Local*) liderada por Nuno Portas, mediante su participación en los primeros *Governos Provisórios* como *Secretario de Estado de Vivienda y Urbanismo*. El programa, aunque contaba con un presupuesto muy limitado, tenía por objetivo la mejora de las condiciones habitacionales en barrios degradados de Lisboa, Oporto y otros lugares, mediante la ayuda y el soporte municipal a iniciativas populares surgidas en los propios lugares afectados. Siza participará en el programa SAAL, entre otros, con el proyecto de sus *Viviendas Sociales en Bouça* (Oporto, 1975-1977).<sup>17</sup>

La experiencia de Siza en las SAAL va a reportarle cierta reputación internacional como experto en proyectos de participación ciudadana.<sup>18</sup> En 1976, Gregotti, recién nombrado director de la Bienal de Venecia, invita a Siza a exponer su trabajo reciente junto a un grupo amplio de reputados arquitectos internacionales, en el evento «*Europa-America*». La exposición de Siza consiste en una serie de dibujos de a mano de los proyectos de viviendas sociales de Bouça y Caxinas.<sup>19</sup>

Ese mismo año, se organiza otra exposición en el *Internationalen Design Zentrum* de Berlín con trabajos de Siza. A raíz de los proyectos de las piscinas presentados, Siza es invitado a participar, por primera vez, en un concurso extranjero.<sup>20</sup> A pesar de que las *Piscinas «Görlitzer Bad»* (Berlín, 1979) no cosecharon gran éxito, propiciaron que le invitasen a nuevos concursos en el marco de la IBA Berlín (*Internationale Bauausstellung Berlin*, 1979-1987). Esta serie de concursos precipitará finalmente en su primera obra extranjera: el *Complejo Residencial «Bonjour Tristesse» en Schlesisches Tor* (Berlín, 1980-1984), construida tras un largo proceso de participación y diálogo con los residentes y las autoridades municipales en un idioma que no conocía, que acabó afectando considerablemente a la propuesta inicial. Esta experiencia extranjera abre una nueva etapa en la arquitectura de Siza, que entre otros motivos, tiene que ver con la impresión que le produjo su visita a la obra de Adolf Loos.<sup>21</sup>

En 1980, *L'Architecture d'Aujourd'hui* le dedica a Siza por primera vez, un número monográfico.<sup>22</sup> Aunque la carrera de Siza parece seguir una trayectoria ascendente, su obra aún permanece en un segundo plano de la escena internacional, tal y como ponen de manifiesto las significativas ausencias en la primera edición de *Modern architecture: a critical history* (1980) de Kenneth Frampton y en *Modern architecture since 1900*

<sup>17</sup> El proyecto para el *Distrito Residencial de Malagueira* (Évora, 1977-1997) también se inicia en el marco de las SAAL. A pesar de la finalización temprana del programa, el proyecto se prolongará durante veinte años.

<sup>18</sup> FLECK, Brigitte. *Alvaro Siza: Obras y proyectos, 1954-1992*. Madrid: Akal, 1999, p. 56.

<sup>19</sup> CREMASCOLI, Roberto. «Europa America: Gregotti, Rossi, Siza». En: CREMASCOLI, Roberto y MOSCHINI, Francesco (eds.). *Álvaro Siza in Italia: Il Grand Tour 1976-2016*. Roma: Accademia Nazionale di San Luca, 2016, pp. 41-42.

<sup>20</sup> FLECK, *Obras y proyectos*, óp. cit., p. 53.

<sup>21</sup> FRAMPTON, Kenneth. «Architecture as Critical Transformation: The Work of Alvaro Siza». En: FRAMPTON, Kenneth (ed.). *Álvaro Siza: complete works*. London: Phaidon, 2000, p. 28.



(1983) de William Curtis, quienes más adelante se declararán admiradores de su obra.<sup>23</sup>

De hecho, no será hasta la introducción del *regionalismo crítico* de Kenneth Frampton, enunciado en su célebre ensayo *Towards a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance* (1983),<sup>24</sup> cuando se construya el marco teórico apropiado en el que inscribir determinadas posiciones arquitectónicas hasta entonces considerada marginales y periféricas en el discurso internacional.<sup>25</sup> Si bien Francois Burkhardt en 1979, ya había situado la obra de Siza entre la tradición y la modernidad en el marco del *Regionalismus*,<sup>26</sup> es Frampton quien inventa una nueva categoría para encajar la *particularidad portuguesa* en la historia de la arquitectura moderna.

El regionalismo crítico de Frampton mantenía una posición de retaguardia frente a la erosión y pérdida de la identidad particular de los pueblos, derivada del desarrollo rapaz de la civilización universal. Sin renunciar, no obstante, a las técnicas modernas, el regionalismo crítico defendía una posición dialéctica, basada en el respeto a la topografía, la luz local, las formas vernáculas y la tectónica de los lugares donde la arquitectura se insertaba. La obra de Siza reflejaba de este modo los valores del regionalismo crítico, en la edición revisada y ampliada de su *Modern architecture: a critical history* (1985):

[...] al tomar a Aalto como punto de partida, Siza ha basado sus edificios en la configuración de una topografía específica y en la textura menuda del tejido local. En este sentido, sus obras son respuestas estrictas al paisaje urbano, campestre y marítimo de la región de Oporto. Otros factores importantes son su respeto por los materiales del lugar, por la artesanía y por las sutilezas de la luz local; un respeto que se sostiene sin caer en el sentimentalismo de excluir las formas racionales y las técnicas modernas.<sup>27</sup>

Como escribe Jorge Figueira: «El concepto de "regionalismo crítico" presentado por Kenneth Frampton en 1983 puede que defina el momento en el que estuvieron más cerca de "capturar" a Siza».<sup>28</sup> No obstante, el regionalismo crítico de Frampton *capturaba* tal vez una etapa anterior de la obra de Siza, relacionada con sus primeras obras en Matosinhos bajo la influencia de su maestro Fernando Távora, pero no reflejaba adecuadamente su apertura extranjera.

En el contexto berlinés alejado de la *región* del norte de Portugal, era posible interpretar la arquitectura de Siza desde una nueva óptica, que en muchos aspectos, parecía desbordar los límites del regionalismo crítico. Será Peter Testa, en *The*

<sup>22</sup> Álvaro Siza: *Projects et réalisations 1970-1980*. L'Architecture d'Aujourd'hui, no. 211. Paris: Groupe Expansion, oct. 1980.

<sup>23</sup> IBELINGS, Hans. «Siza Modern». En: FIGUEIRA, Jorge (ed.). *Alvaro Siza: modern redux*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008, p. 42.

<sup>24</sup> FRAMPTON, «Towards a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance». En: AA.VV. *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. USA: Bay Press, 1983, pp. 16-30.

<sup>25</sup> OTERO-PAILOS, Jorge. *Theorizing the Anti-Avant-Garde: Invocations of Phenomenology in Architectural Discourse, 1945-1989*. [Tesis doctoral]. Cambridge, Mass.: MIT, Department of History and Theory of Architecture, 2002, p. 416: «Critical Regionalism must thus be viewed less as a practice and more as an anti-avant-gardiste aesthetic supposedly shared among architects such as Mario Botta, Tadao Ando, Alvaro Siza, Jørn Utzon, and others».

<sup>26</sup> BURKHARDT, Francois. «Alvaro Siza, Portugal: Bauen zwischen Tradition und Moderne». En: ANDRITZKY, Michael (ed.). *Regionalismus im Bauen: Inspiration oder Imitation? Darmstadt: Deutscher Werkbund, 1979, pp. 52-61: «Der Ort ist ihm so wichtig, daß Siza hauptsächlich mit Skizzen „vor Ort“ auf offenem Feld, auf der Straße oder im Café arbeitet. Diese beinhalten meistens schon die Richtlinien für den Entwurf und die gestalterischen Merkmale. Der technologischen Architektur stellt Siza also eine neue Architektur entgegen, die die physikalischen Bedingungen des Ortes einbezieht».* Ibid., pp. 56-57.

<sup>27</sup> FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*. 11ª ed., 2002. Barcelona: Gustavo Gili, 1993, p. 322.

<sup>28</sup> FIGUEIRA, Jorge. «Álvaro Siza. Modern Redux. Being Precise, Being Happy». En: FIGUEIRA, Jorge (ed.). *Alvaro Siza: modern redux*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008, p. 27: «The concept of "Critical Regionalism" put forward by Kenneth Frampton in 1983 may define the moment when they came closest to "capturing" Siza [...]».

*Architecture of Alvaro Siza* (1984)<sup>29</sup>, quien ponga de manifiesto las debilidades e incongruencias de los postulados asumidos por Frampton con mayor firmeza: «Sostengo que Siza no es un arquitecto regionalista. A través de un análisis de su trabajo pretendo esbozar una interpretación alternativa».<sup>30</sup>

Nuno Portas ya había escrito sobre *The contextual interpretation and the importation of models* (1983) para referirse a la arquitectura de Siza: «En el conflicto constante entre interpretación contextual e importación del modelo, la principal contribución del grupo de Oporto ha sido el reconocimiento de la importancia del lugar y la morfología existente en relación con los modelos académicos preestablecidos».<sup>31</sup> Pero es Testa quien logra introducir con mayor penetración el término *contextualismo* en la crítica de su obra, término que extrae de los entornos académicos norteamericanos próximos a Colin Rowe y Robert Venturi.

El contextualismo implica para Testa una interpretación del lugar desde una noción más abstracta y formalista que para Portas, en donde la obra, con un lenguaje autónomo y sin concesiones vernáculas, se relaciona mediante ejes, alineaciones y tramas preexistentes en el lugar, que el arquitecto revela y utiliza como base del proyecto. Edificios como el *Banco Pinto & Sotto Mayor* (Oliveira de Azeméis, 1971-1974), formalmente reactivos a todo lo que le rodea, a la vez que autónomo en su expresión, sirven a Testa como ejemplos ilustrativos de su contextualismo de raíz no vernácula.

Si bien el contextualismo de Testa se presentaba inicialmente en contraposición al regionalismo crítico de Frampton, lo cierto es que ambas interpretaciones situaban el *lugar* como noción central en la arquitectura de Siza, aunque lo hicieran desde diferentes formas de entender el significado mismo de lo local. No obstante el término contextualismo era mucho más amplio y abierto que el de regionalismo crítico. Aunque Testa lo usa en un sentido preciso, el contextualismo podía hacer referencia tanto a las circunstancias políticas, económicas o históricas de un lugar, como a su realidad material y tangible. Esta polisemia favoreció su adopción masiva, al permitir que la crítica lo utilizase elásticamente en proyectos muy diversos. En 1986, escribía el propio Siza: «Experimentaría el disgusto de que me llamaran, incluso en el Sáhara, o en el fondo del mar, contextualista».<sup>32</sup>

Aunque Siza no pareciese celebrar con entusiasmo esta *etiqueta*, el reconocimiento internacional de su obra tiene cierta relación con ella. En su compromiso con la historia y la cultural local, el *contextualismo* de Siza se presentaba ante el mundo como una alternativa al *posmodernismo* por aquel entonces en

<sup>29</sup> TESTA, Peter. *The Architecture of Alvaro Siza*. Cambridge, Mass.: MIT, 1984.

<sup>30</sup> *Ibíd.*, p. 12: «I contend that Siza is not a regionalist architect. Through an analysis of his work I intend to outline an alternative interpretation».

<sup>31</sup> PORTAS, Nuno. «The contextual interpretation and the importation of models». En: *9H*, no. 5. Londres: 9H Publication, may. 1983, pp. 41-42. Texto original: «In the constant conflict between contextual interpretation and the importation of model, the major contribution of the Oporto group has been the recognition of the importance of the site and existing morphology in relation to pre-established academic models».

<sup>32</sup> SIZA, Álvaro. «Outro pequeno projecto», Oporto: 25 abr. 1986. En: MURO, Carles (ed.). *Álvaro Siza: escritos*. Barcelona: Edicions UPC, 1994, p. 41: «Experimentaria o desgosto de ser chamado, ainda no Sahara, ou no fundo do mar, contextualista».

boga. Frampton había sido el primero en difundir el regionalismo crítico de Siza como una *arquitectura de resistencia* frente a la globalización. Del mismo modo, la interpretación *contextual* de la obra de Siza parecía oponerse frontalmente al estilo posmoderno, de vocación global y transhistórica.

A finales de los años ochenta Siza comienza a recibir premios internacionales por su trabajo. En 1988, la *Medalla de Oro de Arquitectura del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España*, la *Medalla de Oro de la Fundación Alvar Aalto* y el *Premio de Diseño Urbano Príncipe de Gales de la Universidad de Harvard*. Ese mismo año obtiene también el premio *Mies van der Rohe* por el *Banco Borges & Irmão* (Vila do Conde, 1978-1986).<sup>33</sup>

Mientras tanto su obra sigue creciendo en Portugal y en el extranjero. En esos años, Siza lleva a cabo numerosos proyectos de gran envergadura e importancia, como las *Viviendas Sociales en «Schilderswijk-West»* (La Haya, 1983-1988), la *Escuela Superior de Educación* (Setúbal, 1986-1994), la *Facultad de Arquitectura* (Oporto, 1986-1996), la *Biblioteca de la Universidad de Aveiro* (1988-1995), la *Reconstrucción del barrio del Chiado* (Lisboa, 1988), el *Centro Gallego de Arte Contemporáneo* (Santiago de Compostela, 1988-1993) o la *Iglesia de Santa María* (Marco de Canaveses, 1990-1996).

Finalmente, Siza recibe el premio Pritzker en 1992. Este premio conlleva el reconocimiento global de su obra y su consagración como uno de los arquitectos más importantes del mundo. En muchos aspectos supone un punto de inflexión en su carrera y marca el fin de una etapa. El término *contextualismo cultural*, propuesto por Josep Maria Montaner en *Después del movimiento moderno* (1993),<sup>34</sup> puede servir para denominar la etapa que se iniciaba a mediados de los años setenta y que se cierra con el Pritzker (1974-1992): «*Se trata de una posición que coloca la cultura del lugar [...] en el centro del proceso del proyecto, y que intenta que la arquitectura vuelva a situarse entre los bienes culturales del hombre, entendiéndola como creación de lugares significativos, en el sentido concreto y fenomenológico de la palabra*».<sup>35</sup> Según Montaner:

[...] la obra de Álvaro Siza Vieira [...], se sitúa en esta vía en la que la inspiración en los elementos concretos del lugar se convierte en el punto de partida de todo el proyecto. Para iniciar cada proyecto Siza Vieira necesita un intenso diálogo con el lugar y con los usuarios. A partir de ahí, utilizando una arquitectura a la vez racionalista y organicista, con una gran capacidad de adaptación, va resolviendo cada proyecto.<sup>36</sup>

<sup>33</sup> *Alvaro Siza: 2008-2013*. El Croquis, no. 168-169. Madrid: El Croquis, 2013, p. 5.

<sup>34</sup> MONTANER, Josep María. «La continuidad del contextualismo cultural: Alvaro Siza Vieira en Portugal». *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. 2ª ed. revisada, 2009. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.

<sup>35</sup> *Ibid.*, p. 191.

La fama internacional que va adquirir Siza con el Pritzker, premio concedido por su «*respeto a las tradiciones de su Portugal nativo*» y su «*respeto por el contexto*»,<sup>37</sup> va a reportarle, paradójicamente, muchos más encargos fuera de Portugal alejados de su *contexto cultural*. Además según Moneo, desde mediados de los años ochenta Siza empieza a tener «*muchísimo trabajo*» y «*los proyectos empiezan a ser menos singulares, más esquemáticos*». <sup>38</sup> Lo cierto es que el enorme volumen de trabajo y la dispersión internacional de sus proyectos van a dificultar sus visitas personales al lugar:

[Carlos Seoane] *Podríamos asegurar que no comienza un proyecto hasta visitar la parcela. La presencia del lugar es muy fuerte en su arquitectura [...]*.

[Álvaro Siza] No siempre. Ya tuve que empezar algún proyecto antes de visitar el lugar y también sucedió alguna vez que desarrollé un proyecto hasta el final sin ni siquiera visitar nunca la parcela [...].<sup>39</sup>

<sup>36</sup> *Ibíd.*, p. 194.

<sup>37</sup> BROWN, J. Carter et al. «Jury Citation» [en línea]. En: *Alvaro Siza: 1992 Laureate. The Pritzker Architecture Prize*. The Hyatt Foundation, 2017 [consulta: 27.02.2017]. Escrito con motivo de la entrega del premio Pritzker a Álvaro Siza. Disponible en: <http://www.pritzkerprize.com/1992/essay>:

*While Siza himself would reject categorization, his architecture, as an extension of Modernist principles and aesthetic sensibility, is also an architecture of various respects: respect for the traditions of his native Portugal, a country of time worn materials and shapes; respect for context, whether it is an older building or neighborhood such as the Chiada Quarter in Lisbon, or the rocky edge of the ocean in his swimming club in Porto; and finally, respect for the times in which today's architect practices with all its constraints and challenges.*

<sup>38</sup> MONEO, Rafael. «Álvaro Siza». *Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004, p. 245.

<sup>39</sup> MUÑOZ, Luis, RAMPULLA, Carlos y SEOANE, Carlos. «Entrevista a Álvaro Siza». En: MUÑOZ, Luis y SEOANE, Carlos. *F.C.I. Siza*. A Coruña: Labirinto de Paixóns, 2002, p. 47.

<sup>40</sup> CURTIS, William. «Álvaro Siza: una arquitectura de bordes». En: *Álvaro Siza: 1958-2000*. El Croquis 68/69 + 95. Madrid: El Croquis, 2000, p. 32.

<sup>41</sup> *Ibíd.*, p. 33.

En este sentido, la dimensión global que adquiere la producción de Siza va a contribuir decisivamente en la dispersión de la crítica hacia otras claves interpretativas de su obra alejadas de la noción de lugar, que era una concepción arquitectónica intrínsecamente local. William Curtis, en su ensayo *Álvaro Siza: una arquitectura de bordes* (1994), retorna la cuestión al punto cero: «*La obra de Álvaro Siza no encaja en las burdas categorías que se han usado para describir la historia arquitectónica de las últimas décadas*». <sup>40</sup> Curtis rehuye de términos como *contextualismo* o *regionalismo*, a pesar de que la *idea de lugar* persiste en su análisis:

[...] si hubiera que reducir un edificio de Siza a su imagen esencial, se podría descubrir una red de vectores en el espacio que se han trazado delineando superficies de líneas y sombras variables, en sintonía con los ritmos de un terreno particular. Aunque el paisaje es tan sólo una de las varias obsesiones recurrentes de Siza, se trata de una de las más dominantes, y muchos de sus edificios juegan con la abstracción de los contornos, las terrazas y los recorridos [...].<sup>41</sup>

Esta situación, en la que el término contextualismo pierde legitimidad pero al mismo subyace en la crítica, perdura hasta el presente (quizás no fuera tan sencillo tratar de evadir, al fin y al cabo, las *burdas categorías que se han usado para describir la historia arquitectónica*). La deslegitimación del contextualismo despierta no obstante el interés por reconsiderar el marco teórico y retornar a las fuentes originales. Probablemente, la aparición en los años noventa de las primeras recopilaciones de textos

escritos por Siza, tienen que ver con este anhelo adánico. Siza no había producido obras teóricas, pero a lo largo de los años había escrito multitud de textos cortos con diferentes motivos, que una vez reunidos, aportaban nueva luz sobre las posiciones intelectuales defendidas por su autor.

Carles Muro compila en *Escrits* (1994),<sup>42</sup> por primera vez, diversos textos de Siza. Le siguen Carlos Castanheira y Pedro de Llano en *Obras y proyectos* (1995),<sup>43</sup> junto a la publicación de una selección de sus proyectos, un anexo bibliográfico exhaustivo y una larga entrevista al autor (en la que Siza insiste: «No soy contextualista, me horroriza la palabra... [...] no estoy agarrado a que lo que haga en Berlín tenga que parecer de Berlín»<sup>44</sup>). Antonio Angelillo es el primero que recopila y publica los textos de Siza en italiano, en *Scritti di architettura* (1997).<sup>45</sup> Esta serie de recopilaciones continuará durante el inicio del nuevo siglo, con *Des mots de rien du tout* (2002)<sup>46</sup> de Dominique Machabert y *01 Textos* (2009)<sup>47</sup> de Carlos Campois Morais, la recopilación más completa hasta la fecha.

Mientras tanto, la figura de Siza tanto en Portugal como en el resto del mundo sigue creciendo y su fama se expande a la Escuela de Oporto y sus allegados. En esos años, Portugal experimenta un rápido crecimiento económico que conlleva mejoras sustanciales en el nivel de vida de la población, relacionado con su adhesión a la CEE en 1986 y la inyección de fondos europeos en su economía. Según Hans Ibeling, «Se podría decir que el furor creado por Siza –y por su estela en la Escuela de Oporto, con Eduardo Souto de Moura como alumno prominente [...]– ha sido paralelo al desarrollo social y económico que ha experimentado Portugal».<sup>48</sup> La *Expo'98*, organizada en Lisboa, tal vez sea la mejor expresión de este momento de esplendor económico y orgullo nacional, en el que Siza se convierte en el arquitecto predilecto para dar forma al memorable *Pabellón de Portugal* (Lisboa, 1995-1998).

No obstante, Siza se enfrenta en este proyecto a condiciones de trabajo inéditas en su carrera. El contexto ya no le ofrece certidumbres ni permanencias, está en rápida transformación. Es un contexto inestable y voluble, desocupado y vacante. «¿Cómo podría Portugal ser representado “exitosamente” sin hacer una caricatura high-tech o sin caer en una monumentalidad reaccionaria [...] La famosa construcción entoldada, como una tienda petrificada, logra posponer el problema»,<sup>49</sup> escribe Jorge Figueira.

En 1999 Kenneth Frampton publica la primera edición de las obras completas de Siza.<sup>50</sup> Supone la consagración definitiva de Siza como *maestro*. En el extenso ensayo que precede a

<sup>42</sup> MURO, Carles (ed.). *Álvaro Siza: escritos*. Barcelona: Edicions UPC, 1994.

<sup>43</sup> CASTANHEIRA, Carlos y LLANO, Pedro de (eds.). *Álvaro Siza: obras y proyectos*. Madrid: Electa, 1995. Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo del 24 de abril al 2 de julio de 1995.

<sup>44</sup> CASTANHEIRA, Carlos et al. «Fragmentos de una experiencia». En: CASTANHEIRA, y LLANO (eds.), *Álvaro Siza: obras y proyectos*, óp. cit., p. 36.

<sup>45</sup> ANGELILLO, Antonio, ed. *Scritti di architettura*. Milano: Skira, 1997.

<sup>46</sup> MACHABERT, Dominique, (ed.). *Des mots de rien du tout = Palavras sem importancia: Álvaro Siza*. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 2002.

<sup>47</sup> C. MORAIS, Carlos (ed.). *Textos: Álvaro Siza*. Inarejos, Juana (trad.). Madrid: Abada, 2014. Obra original: *01 Textos*. Civilização, 2009.

<sup>48</sup> IBELINGS, «Siza Modern», óp. cit., p. 44. Texto original: «one could therefore say that the furor created by Siza –and his wake by the Porto School, with Eduardo Souto de Moura as the leading alumnus [...]– has paralleled the social and economic developments experienced by Portugal».

<sup>49</sup> FIGUEIRA, «Álvaro Siza. Modern Redux. Being Precise, Being Happy», óp. cit., pp. 26-27: «How could Portugal's “success” be represented without making a high-tech caricature or using revivalist monumentality? [...] The building's famous canopy, like a petrified tent, succeeds in postponing the problem».

<sup>50</sup> FRAMPTON, *Álvaro Siza: complete works*, óp. cit.

las obras, Frampton no hace ya uso del término regionalismo crítico. No obstante, ante la destrucción que el turismo de masas provoca en las costas Atlánticas y Mediterráneas o la dispersión de la megápolis por el territorio, Frampton insiste en posicionar la arquitectura de Siza como una *arquitectura de resistencia*:

Estupefacto ante una vibrante arqueología, donde lo inacabado siempre permanece abierto a una posterior elaboración, y donde el sitio no se valora tanto por lo que es, sino por lo que podría llegar a ser, Siza persigue una arquitectura de resistencia. Lo global siempre tendrá que ser compensado por lo local a todos los niveles, no en términos de rechazo categórico a ciertas tecnologías universales, sino más bien en el reconocimiento de la necesidad de mediar la técnica a través de la cultura – un gesto que siempre acorta la melancólica brecha entre la realización de la forma y la ruina del tiempo.<sup>51</sup>

<sup>51</sup> *Ibíd.*, p. 59:

*Transfixed before a vibrant archaeology, where the unfinished always remains open to further elaboration, and where a site is valued not so much for what it is as for what it might become, Siza pursues an architecture of resistance. The global has always to be offset by the local at every level, not in terms of some categoric rejection of universal technology, but rather in recognition of the need to mediate technique through culture – a gesture always broaching that melancholic gap between the realisation of form and the ruination of time.*

<sup>52</sup> SOMOZA, *Conversas no obradoiro*, óp. cit., pp. 117-118:

[...] a contemporaneidade non é unha idea abstracta, porque depende sempre do contexto —un territorio máis vasto onde nace o proxecto e define as posibilidades, as capacidades, etc—, e ás veces acontecen cousas moi interesantes. Como, por exemplo, o proxecto que fixen para a *Serpentine* de Londres, porque a crítica fixo comentarios que comenzaban por manifestar incompreensión, no seguinte sentido “como é posíbel que este home faga isto, que non se relaciona nada co que coñecemos que ten feito?”, dicían. [...] é un pavillón temporal, no medio do parque, vai estar aberto tres meses, é feito cunha gran rapidez, ten unha envolvente de apoios técnicos moi especial... [...] non é un disparate, é un traballo feito en condicións moi especiais.

<sup>53</sup> *Ibíd.*, pp. 65-66: «Vexo que ás veces nas críticas hai unha énfase especial en ligar o que eu fago co sitio, co contexto. Por certo, que non me gusta nada a palabra ‘contextualista’, porque qué é iso de arquitecto contextualista? [...]».

Mientras tanto, la obra de Siza sigue abriéndose en nuevas direcciones. Su fama global le trae oportunidades de trabajo insólitas, como el proyecto junto a Souto de Moura y Cecil Balmond para el *Serpentine Pavillion* (Londres, 2005). Se trata de un pequeño pabellón temporal, anexo a la *Serpentine Gallery*, en los jardines londinenses de Kensington. Anualmente desde el año 2000, una figura prominente se encarga de diseñar un nuevo pabellón, para que permanezca por un periodo de tres meses. El proyecto de Siza fue polémico e inesperado. Apelaba a las especiales condiciones del *contexto contemporáneo*:

[...] la contemporaneidad no es una idea abstracta, porque depende siempre del contexto —un territorio más vasto donde nace el proyecto y define las posibilidades, las capacidades, etc.— y a veces suceden cosas muy interesantes. Como por ejemplo, el proyecto que hice para la *Serpentine* de Londres, porque la crítica hizo comentarios que comenzaban por manifestar incompreensión, en el sentido siguiente: «¿cómo es posible que este hombre haga esto, que no se relaciona con nada de lo que conocemos que tiene hecho?», decían. [...] es un pabellón temporal, en el medio del parque, va a estar abierto tres meses, está hecho con gran rapidez, tiene unas instalaciones técnicas muy especiales... [...] no es un disparate, es un trabajo hecho en condiciones muy especiales.<sup>52</sup>

Paradójicamente, en páginas anteriores de la misma publicación, *Conversas no obradoiro* (2007) de Manel Somoza, podemos leer las siguientes palabras de Siza: «Veo que a veces en las críticas hay un énfasis especial en ligar lo que hago con el sitio, con el contexto. Por cierto, no me gusta nada la palabra “contextualista”, porque ¿qué es eso de arquitecto contextualista?». <sup>53</sup>

Con el proyecto de otro pabellón, el *Pabellón Álvaro Siza* (Anyang, Corea del Sur, 2005-2006), Siza inicia su expansión asiática: una serie de proyectos definitivamente muy alejados de su marco cultural, histórico y geográfico. Este primer proyecto lo realiza junto a un socio portugués y otro coreano, Carlos Castanheira y Kim Jun Sung. El encargo consistía en un reducido pabellón en la gran reserva natural entre Seúl y Anyang. Se trataba de un pequeño centro de visitas y exposición, con un programa modesto: una sala multifuncional, una pequeña oficina y unos aseos públicos. Siza no visita el emplazamiento. Su socio Castanheira se encarga de recopilar información y reunirse con los clientes, buscar ejemplos de arquitectura de interés, tomar fotografías y requerir planos del área. Con esta información, Siza realiza en Oporto una propuesta formal.<sup>54</sup> El proyecto se ejecuta con una fuerte presión en los plazos, tal y como relata el propio Castanheira.

Este *modus operandi* se repite en el *Museo Mimesis* (Paju Book City, 2006-2010). Así lo expone esta vez Castanheira: «En su día, puse al corriente a Álvaro Siza sobre el lugar, y le enseñé una pequeña maqueta del terreno, le mostré los límites y el contexto inmediato. En único gesto, surgió un gato».<sup>55</sup> Con ello se ponen en evidencia las diferencias con respecto a etapas anteriores de su carrera: la imagen de Siza recorriendo el territorio con una libreta, dibujando, paseando y recolectando muestras del suelo, contrasta vivamente con la realidad de su producción contemporánea. De este modo lo expresa Jorge Figueira (2008):

[...] en el periodo aquí cubierto (aprox. 1995-2008) [...] la obra de Siza ha adquirido una nueva fluidez compositiva y una mayor tensión experimental que no es ajena a la cultura arquitectónica que nos rodea. Si bien no abandona la mediación entre los elementos tradicionales de la arquitectura (naturaleza del programa, cualidades del lugar), algunas de las obras aquí presentadas derivan casi directamente de modelos experimentales [...].<sup>56</sup>

En este momento parecen coexistir en su obra métodos globales de producción junto a antiguas prácticas artesanales. No obstante, hay que tener en cuenta otros factores coyunturales. El primero, su avanzada edad y su estado de salud, que le imposibilitan llevar un ritmo frenético de viajes alrededor del mundo. El segundo, la crisis financiera que se desata en 2008 y que afectará profundamente a la economía de la zona Euro, pero especialmente a los países del sur de Europa, entre ellos Portugal. Su colega Souto de Moura declaraba por ejemplo en

<sup>54</sup> CASTANHEIRA, Carlos. «Anyang Pavilion», 2006. En: Sitio web oficial de *Carlos Castanheira Architects* [consulta: 17.02.2017]. Disponible en: <http://www.carloscastanheira.pt/en/arquitectura/parcerias/anyang-pavilion-alvaro-siza-with-carlos-castanheira-and-jun-sung-kim>:

*Back to Porto and the West, I try to transmit the experience the happenings, the tastes and the background for the work. Siza receives, understands, questions and interprets like no one else. The first work session produces some sketches, still tentative and interpretive. The second session supported by a site mode becomes more precise, the form begins to take shape with the resolution of the brief. Other sessions follow, typically on Saturdays and Sundays. The atmosphere is great. Models are made, the scale is brought up, and further sketches indicate changes to the plans, models and 3D drawings. We must go back to Korea and make a presentation to the Client.*

<sup>55</sup> *Alvaro Siza: 2008-2013*. El Croquis, no. 168-169. Madrid: El Croquis, 2013, pp. 210-212.

<sup>56</sup> FIGUEIRA, Jorge. «Álvaro Siza. Modern Redux. Being Precise, Being Happy», *óp. cit.*, p. 26:

*At the risk of oversimplifying, one could say that in the nineteen-sixties Siza mixed regionalist approaches with elements of Brutalist expression; in the nineteen-seventies he reworked the rationalist tradition; in the nineteen-eighties he looked to the work of Adolf Loos as a viable response to the historicism then in vogue; until the mid-nineteen-nineties his recourse to classical typologies indicated a presumably conservative if not openly historicist approach, as in the Chiado project in Lisbon (1989). Since then—in the time span covered here—Siza's work has gained a new compositional fluency and greater experimental tension that is not unlike the architectural culture around us. While not forsaking mediation between the traditional elements of architecture (nature of program, site qualities), some of the works presented here are almost directly derived from experimental models [...].*

2011: «*Me gustaría trabajar más en Portugal. Pero actualmente no hay nada. Está todo totalmente paralizado*». <sup>57</sup> A Siza, la expansión global de su firma le permite mantener una diversidad estimulante de escalas y programas en sus encargos, a pesar de la crisis. Jean-Louis Cohen (2016) interpreta estos últimos años de su trayectoria como una nueva etapa en su obra:

En los últimos veinte años, la obra de Álvaro Siza ha tomado una nueva dimensión, tanto por su dilatación geográfica como por su expansión temática. Hace tiempo que su campo de acción había sobrepasado las fronteras de Portugal (basta pensar en su participación en la Bienal de Venecia en 1978 o en el primer encargo que recibió en 1981 para un inmueble residencial en el barrio de Kreuzberg en Berlín). Y no hace menos tiempo que su línea de pensamiento ya no puede contenerse en los límites del regionalismo, aunque sea 'crítico' [...]. <sup>58</sup>

Pero también con frecuencia en Europa, el modelo de ciudad unitaria que se desarrollaba lentamente basado en la continuidad y las permanencias de los tipos arquitectónicos se ha desvanecido. Los puntos de apoyo que hacían posible trenzar redes geométricas y ejes, se han vuelto inestables, efímeros y movedizos. El paisaje contemporáneo a menudo es fragmentario, incluso a veces opresivo y alienante. El contexto indescifrable, ilegible, contradictorio.

Siza ha dado respuesta en muchos de sus proyectos recientes a los interrogantes abiertos por contextos genéricos e inestables que proliferan en la ciudad contemporánea. De este modo, las interpretaciones de raíz contextualista, fundadas en las viejas ideas de continuidad, permanencia y significación del entorno, han perdido en la actualidad vigencia y sentido crítico. No obstante, esto no se debe interpretar como una ruptura radical de Siza con su pasado. En un estudio comparado de proyectos antiguos y recientes, Juan Antonio Cortés (2013) concluye que «*en el análisis y en la experiencia directa de la arquitectura de Siza se comprueba la diversidad de las soluciones ofrecidas en los distintos edificios, aunque manteniendo cuestiones primordiales que permanecen a lo largo de su trayectoria*». <sup>59</sup> La construcción del *lugar* es, tal y como se ha puesto de manifiesto, una de esas *cuestiones primordiales* de su obra.

<sup>57</sup> RELEA, Francesc. «Entrevista: Eduardo Souto de Moura» [en línea]. En: *El País*, 30 mar. 2011 [consulta: 07.08.2017]. Disponible en: [https://elpais.com/diario/2011/03/30/cultura/1301436003\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/03/30/cultura/1301436003_850215.html)

<sup>58</sup> COHEN, Jean-Luis. «Una arquitectura sin mayúsculas». En: *Alvaro Siza: 1995-2016*. Arquitectura Viva, AV: Monografías, no. 186-187. Madrid: Arquitectura Viva, 2016, p. 4.

<sup>59</sup> CORTÉS, Juan Antonio. «Lecciones Magistrales: Once Cuestiones Arquitectónicas en la Obra de Álvaro Siza». En: *Alvaro Siza: 2008-2013*, *óp. cit.*, p. 58.







### 1.3. HIPÓTESIS Y OBJETIVOS

#### Posicionamiento y enfoque

En muchas de las publicaciones sobre esta nueva etapa de su obra, se pone de manifiesto la ausencia de reflexión teórica en un mercado editorial dominado por imágenes mediáticas.<sup>1</sup> No por casualidad, existe abundante material de divulgación mientras que escasea el análisis crítico. *Álvaro Siza: complete works 1952-2013* (2013),<sup>2</sup> de Philip Jodidio, es un ejemplo ilustrativo, en donde las imágenes se magnifican hasta el paroxismo en detrimento del contenido escrito.

Entre aquellas publicaciones que tratan de generar marcos de comprensión y análisis de su obra contemporánea, se dan diferentes casos. Algunas como *Modern Redux* (2008),<sup>3</sup> una monografía de doce proyectos de Siza realizados entre 1998 y 2008, tratan de hacerlo reciclando viejas ideas: «Álvaro Siza: *Modern Redux* tiene como objetivo explorar el significado contemporáneo de la obra del arquitecto portugués desde el examen de su afinidad con el marco cultural de la arquitectura moderna, cuyas aventuras se extienden durante el siglo veinte».<sup>4</sup> A pesar de que los textos críticos son de enorme calidad, el enfoque general de la publicación no parece apropiado. Incluir a Siza dentro del *marco moderno* supondría ignorar ciertas transgresiones de su obra, o inversamente, redescubrir a un Le Corbusier mestizo, atento al lugar y a la historia, o incluso «a un Mies contextual, que también existió»,<sup>5</sup> como explica Siza.<sup>6</sup> Escribía Curtis:

[...] Hay otro escenario en el que Siza es presentado como un héroe del inacabado proyecto moderno, pero este papel tampoco le viene nada bien, ya que suele ignorar su manipulación consciente de los modelos históricos, su escepticismo fundamental y su recurrente manierismo en relación con la herencia arquitectónica moderna [...].<sup>7</sup>

En otras publicaciones contemporáneas, como *Álvaro Siza: the function of beauty* (2009),<sup>8</sup> dirigida por Carlos Castanheira, el marco interpretativo se diluye en una profusión de pequeños

<sup>1</sup> Se trata de un fenómeno global, tal y como ponen de manifiesto Josep María Montaner y Zaida Muxí:

*A partir de la década de 1990 [...] pasaron a predominar las imágenes mediáticas por encima de los edificios reales. Todo ello es expresión de lo ya anunciado por Marshall McLuhan en la década de 1960: el predominio de los medios visuales de la comunicación por encima del lenguaje y de los contenidos; algo que ha sido objeto de estudio por parte de autoras como Beatriz Colomina.*

MONTANER, Josep María y MUXI, Zaida. *Arquitectura y política: ensayos para mundos alternativos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011, p. 82.

<sup>2</sup> JODIDIO, Philip (ed.). *Álvaro Siza: complete works 1952-2013*. Köln: Taschen, 2013.

<sup>3</sup> FIGUEIRA, Jorge (ed.). *Alvaro Siza: modern redux*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008.<sup>4</sup> FIGUEIRA, «Introduction». En: FIGUEIRA, *Alvaro Siza: modern redux, óp. cit.*, p. 7: «Álvaro Siza: *Modern redux* aims to explore the contemporary meaning of the Portuguese architect's work and approach by examining his affinity with the cultural framework of modern architecture, the adventures of which span the twentieth century».

<sup>5</sup> SIZA, Álvaro. «Souto de Moura», jul. 1989. En: C. MORAIS, Carlos (ed.). *Textos: Álvaro Siza*. Madrid: Abada, 2014, p. 79. Al respecto, véase también la tesis doctoral de Cristina Gastón: GASTÓN, Cristina. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.

<sup>6</sup> Escribe irónicamente Siza: «Podemos saber y sabemos, a través de los críticos o de la propia lucidez, si somos posmodernistas o todavía no, tardomodernistas o criptomodernistas, o regionalistas y otras cosas más. Así podemos encontrar remansos de seguridad para las incertidumbres, lejos como estamos del optimismo y de los claros instrumentos de trabajo de los años 50». SIZA, Álvaro. «Farmacia Moderna», ene. 1988. En: C. MORAIS, *Textos, óp. cit.*, p. 53.

<sup>7</sup> CURTIS, William. «Álvaro Siza: una arquitectura de bordes». En: *Álvaro Siza: 1958-2000*. El Croquis 68/69 + 95. Madrid: El Croquis, 2000, p. 32.

<sup>8</sup> CASTANHEIRA, Carlos. *Álvaro Siza: the function of beauty*. London; New York: Phaidon, 2009.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 7: «Its a selection that is open to criticism, as is the decision to present the work through sketches, initial drawings, when possible, photographs of the building work in progress, written descriptions and, almost always, photographs of the completed buildings».

<sup>10</sup> RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Arquia, 2015.

<sup>11</sup> «Siza podría publicar sus obras bajo heterónimos, igual que el poeta portugués Fernando Pessoa, a quien tanto admira». FLECK, Brigitte. *Alvaro Siza: Obras y proyectos, 1954-1992*. Madrid: Akal, 1999, p. 140.

«Álvaro Siza es un heterónimo de Fernando Pessoa. He tardado mucho tiempo en descubrirlo, pero, ahora que lo sé con certeza, me apresuro a ponerlo en conocimiento del lector». FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. «Obra del desasosiego» [en línea]. En: *El País*, 15 oct. 1993 [consulta: 17.03.2017]. Disponible en: [http://elpais.com/diario/1993/10/15/cultura/750639602\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1993/10/15/cultura/750639602_850215.html)

«A pesar de que Siza no se ve próximo a Fernando Pessoa, citaré ahora unos párrafos del escritor portugués que me parece pueden contribuir a esclarecer quién es Siza». MONEO, Rafael. «Álvaro Siza». *Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004, p. 201.

textos con cierto aire literario. Este tipo de publicación se sitúa por tanto cercano a la divulgación, aunque aporta material de interés para el análisis crítico: «Es una selección abierta a la crítica, como la decisión de presentar la obra a través de bocetos, dibujos iniciales, fotografías de los edificios en construcción cuando es posible, textos descriptivos y casi siempre, fotografías de los edificios terminados»,<sup>9</sup> explica Castanheira.

En *Siza x Siza* (2015),<sup>10</sup> de Juan Rodríguez y Carlos Seoane, estamos ante un caso distinto. Por un lado la publicación reúne abundante material inédito del archivo de Siza, incorpora textos críticos de valor, como el de Juhani Pallasmaa, e incluye extensas entrevistas al propio Siza. Pero por el otro, aborda seis proyectos escogidos por el propio Siza entre toda su obra: *ninguno que tuviese comienzo después de 1992*. Al refugiarse en viejas certidumbres, evita confrontar la obra de Siza con su realidad contemporánea. Las fotos en blanco y negro de Juan Rodríguez redundan en el aire nostálgico de toda la publicación.

Del mismo modo, es preciso señalar los abundantes clichés presentes en toda la bibliografía sobre Siza que se han asociado en innumerables ocasiones a su obra. Uno de los más recurrentes, con el que suelen comenzar o terminar los textos, es la asociación con el escritor portugués Fernando Pessoa.<sup>11</sup> Las insistentes referencias a Pessoa (y en ocasiones también a Samarago), son un recurso habitualmente utilizado por la crítica para situar la obra de Álvaro Siza en el contexto cultural portugués (puesto que no se le asocia, por ejemplo, con Joyce o Borges). Manel Somoza ha interrogado a Álvaro Siza sobre esta cuestión:

[Somoza] *Hablando de sus escritos, hay quien usa sus textos —el propio Moneo—, los más poéticos, los de las fases embrionarias de las ideas, para jugar con otro tópico, el de la relación entre las figuras Siza/Pessoa. Como si ese carácter inicial de las ideas, todavía inconcretas, estableciese lazos comunes.*

[Siza] ... la relación con Pessoa viene de la coincidencia de que *L'Architecture d'Aujourd'hui* hiciese un número monográfico sobre la arquitectura portuguesa en la época en que aparecieron en Francia las obras de Pessoa. ... teniendo en cuenta que mis proyectos son tan diferentes, que tienen poco que ver entre sí (entre la casa de té y la biblioteca de Aveiro, por ejemplo), puede justificarse la relación con los heterónimos de Pessoa... [...] él debe estar revolviéndose en su tumba preguntándose que tendrá que ver conmigo.<sup>12</sup>

Una estrategia recurrente en muchas publicaciones, consiste en presentar a Siza como creador individual, genio y artista irreplicable. Si bien esta condición es innegable, este tipo de crítica tiende a magnificar los aspectos biográficos de su obra. Vittorio Gregotti parece dar pie a ello: «*Puedo considerarme por lo tanto un verdadero conocedor no sólo de sus obras sino también, un poco, de su vida, siempre ansiosamente solitaria y dulcemente comunicativa. Puedo decir también que existe una total indistinción entre su vida y su arquitectura [...]*».<sup>13</sup> En esta línea tenemos por ejemplo a Anatxu Zabalbeascoa, moderando el coloquio de presentación del libro *Siza x Siza*, instando a Siza a hablar de la «*huella personal*» y de sus «*recuerdos de la infancia*», más allá de Aalto y de cualquier referencia arquitectónica.<sup>14</sup> Otro ejemplo lo encontramos en este extracto con tintes melodramáticos de Valdemar Cruz:<sup>15</sup>

Dibujar es un acto solitario, surge casi como una metáfora de la vida del arquitecto, marcada también por una profunda soledad. Algunos de sus amigos establecen una relación inevitable entre la forma de vida casi monástica por la que ha optado Siza y la muerte, en 1973, a los 33 años, de su mujer María Antónia [...]. Murió en silencio, mientras dormía, sin que nadie se diese cuenta. Dejó dos hijos, un chico y una chica, y un hombre destrozado por la violencia del dolor contenido en esa partida. Siza sigue viviendo completamente solo [...].<sup>16</sup>

La *sizología*, en sucesivas reducciones hacia un contexto crítico más pequeño (desde lo nacional a lo biográfico), ha producido también una gran mistificación de su persona en cuanto a sus habilidades para el dibujo y las artes plásticas. En multitud de textos se sugiere, por ejemplo, que sus dotes como arquitecto se deben a sus anhelos juveniles por ser escultor.<sup>17</sup> Estas cualidades extraordinarias lo habrían convertido en un artista irreplicable y único. «*En la división de la condición humana que Hannah Arendt propuso, Siza sin duda sería a la vez el artesano y el artista pero habría que definir otra condición más, el maestro [...]*», escriben Juan Rodríguez y Carlos Seoane. Un *maestro* que paradójicamente no tendría nada que enseñar, puesto que su conocimiento parece ser *intrasmisible*:<sup>18</sup> «*Me dicen (algunos amigos) que no tengo teoría de base ni método. Que nada de lo que hago indica caminos. Que no es pedagógico [...]. Los caminos no son claros*»,<sup>19</sup> escribe Siza.

Para Curtis, «*Siza ha sido bastante abierto con respecto a esta confianza en los modelos históricos, pero relativamente reservado acerca de los orígenes creativos que le permiten transformar esos ejemplos. Probablemente tales cuestiones estén fuera del alcance de la explicación racional*».<sup>20</sup> Es

Véase también: GROMICHO, João Carlos. *Reflejos de Pessoa en Siza* [tesis doctoral]. Mosquera, Eduardo (dir.). Sevilla: Universidad de Sevilla, Dpto. de Historia, teoría y composición arquitectónica, 2015.

<sup>12</sup> SOMOZA, Manel. *Álvaro Siza: conversas no obradoiro*. Ourense: Verlibros, 2007, pp. 54-56:

[Somoza] *Falando de escritos seus, hai quen usa textos seus —o propio Moneo— os máis poéticos, os das fases embrionarias das ideas, para xogar con outro tópico, o da relación das figuras Siza/Pessoa. Como se ese carácter inicial das ideas, o inconcreto aínda, establecece lazos comúns.*

[Siza] *... Mais a relación con Pessoa vén da coincidencia de que l'Architecture d'Aujourd'hui fixera un número monográfico sobre a arquitectura portuguesa na época en que apareceron en Franza as obras de Pessoa. [...] tendo en conta que os meus proxectos son tan diferentes, que teñen pouco a ver entre si (entre a casa de té e a biblioteca de Aveiro, por exemplo), pode xustificar a relación cos heterónimos de Pessoa... [...] el debe dar unhas voltas na tumba preguntando qué terá a ver comigo.*

<sup>13</sup> GREGOTTI, Vittorio. «El otro». En: SIZA, Álvaro. *Imaginar la evidencia*. Madrid: Abada Editores, 2003, p. 6.

<sup>14</sup> FUNDACIÓN ARQUIA. *Homenaje a Álvaro Siza y presentación del libro "Siza x Siza"*. Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 20 nov. 2015. Mesa redonda con David Cohn, Juhani Pallasmaa, Álvaro Siza y Eduardo Souto de Moura. Moderadora: Anatxu Zabalbeascoa.

<sup>15</sup> Escribe Milan Kundera sobre la obra de Kafka:

*A la manera de Brod, la kafkología examina los libros de Kafka no en el gran contexto de la historia literaria (de la historia de la novela europea), sino casi exclusivamente en el microcontexto biográfico [...]. La biografía es la clave principal para la comprensión del sentido de la obra. Peor: el único sentido de la obra es el de ser la clave para comprender la biografía.*

KUNDERA, Milan. *Los Testamentos Traicionados*. 2ª ed. Barcelona: Tusquets, 2007, pp. 50-51.

<sup>16</sup> CRUZ, Valdemar. *Álvaro Siza: conversaciones con Valdemar Cruz*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p. 15.

<sup>17</sup> He aquí un par de ejemplos: «Siza ha relatado en varias ocasiones sus comienzos de escultor (también Mies fue cantero). Es difícil entender su trabajo sin esa vocación que caracteriza sus obras: modelar, cortar, cincelar lo que ya existe». MANSILLA, Luis. «El ademán geológico». *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2001, p. 181. «Es evidente el talento escultor de Álvaro Siza. Sus dotes de escultor se manifiestan en sus obras de arquitectura». N. BALDEWEG, Juan. «Libre de servidumbres». En: FDEZ. ALBA, Ángel (ed.). *Álvaro Siza: Escultura: el placer de trabajar*. Madrid: Fundación ICO, 1998, p. 11.

<sup>18</sup> Richard Sennett ha escrito sobre el taller del lutier italiano Antonius Stradivarius. Sus palabras sobre el *maestro* son esclarecedoras en este sentido. SENNETT, Richard. *El artesano*. 4ª ed. Barcelona: Anagrama, 2013, p. 97.

<sup>19</sup> SIZA, Álvaro. «Ocho puntos», sep. 1983. En: C. MORAIS, *Textos, óp. cit.*, p. 33.

<sup>20</sup> CURTIS, «Álvaro Siza: una arquitectura de bordes», *óp. cit.*, p. 36.

<sup>21</sup> Según Sennett: «[...] *la absorción en el conocimiento tácito, no verbal y sin codificar en palabras [...], a saber, los mil pequeños movimientos cotidianos que se agregaban a una práctica*». SENNETT, *El artesano, óp. cit.*, p. 110.

<sup>22</sup> SENNETT, *El artesano, óp. cit.*, p. 102:

*En teoría, el taller bien administrado debía equilibrar el conocimiento tácito y el explícito. Se insistiría ante los maestros para lograr que se explicaran, que sacaran a la luz el conjunto de pistas y movimientos que habían asimilado silenciosamente en su interior, a condición de que pudieran y de que quisieran hacerlo. Gran parte de su autoridad les viene de ver lo que otros no ven, de saber lo que otros no saben: su autoridad se manifiesta en su silencio [...].*

<sup>23</sup> Escribe Ricardo Merí de la Maza:

*[...] lo molesto que resulta que en ocasiones algunos 'compañeros de profesión' hayan tomado por mala costumbre copiar determinados aspectos materiales o 'de lenguaje' de la obra de Siza para incorporarlos indiscriminadamente, sin análisis ni relectura, a sus proyectos y edificios. La transmisión de conocimientos ni puede ni debe ser caligráfica, y el*

posible, por tanto, que en el caso de Siza sea especialmente difícil y compleja la transmisión del *conocimiento tácito*,<sup>21</sup> ese conjunto de habilidades no verbales adquiridas por Siza a través de tantos años de dedicación a la arquitectura y al ejercicio continuo del oficio. No obstante, esta dificultad no debería servir como pretexto para dejar de *insistir al maestro en que se explique*, ni de buscar las claves que nos ayuden a comprender su trabajo.<sup>22</sup> Del mismo modo, tampoco debería confundirse la transmisión de su conocimiento con la copia y la mimesis caligráfica, como en algunas ocasiones ha sucedido.<sup>23</sup>

De este modo, se constata en la bibliografía crítica sobre Siza una enorme dispersión, agravada en los últimos veinticinco años, en la que coexisten diferentes escenarios. En algunos textos, se lanzan miradas retrospectivas hacia las certezas del Movimiento Moderno que buscan en Siza *un héroe del inacabado proyecto moderno*. En otros se mantiene una aproximación conservadora a su obra, a veces nostálgica, apoyada en las viejas certidumbres de etapas anteriores. Y en muchos otros textos, con un carácter creciente, se descifra su obra desde una perspectiva biográfica, sorteando el análisis crítico bajo la mistificación del artista y del genio. Estos escenarios carecen de proyección y significación desde la teoría y la práctica del proyecto arquitectónico contemporáneo.

En cambio, la *noción de lugar* ha sido una constante teórica que ha acompañado a los mejores textos críticos sobre su obra a lo largo de toda su carrera. Más allá de la crisis contemporánea del contextualismo, la noción de lugar es amplia y profunda, capaz de componer un eje vertebrador de la diversa y compleja obra de Siza. Sólo desde la idea de lugar, entendida de una forma compleja y estratificada, parece posible una continuidad con las interpretaciones más estimulantes e intensas de su obra desde el inicio de su carrera. En este sentido, *la noción de lugar debe ser esencial en cualquier análisis contemporáneo de la arquitectura de Álvaro Siza*.

No obstante, sobre el contextualismo y el lugar existen numerosos equívocos y malentendidos. De hecho, más que una sola tradición contextualista, es preciso reconocer *varias líneas o corrientes* que se cruzan y entrelazan a lo largo de su desarrollo histórico, tal y como propone Josep María Montaner.<sup>24</sup> En el caso de Siza, tampoco parece darse una única forma de prospección contextual. Su compleja obra, por el contrario, nos ofrece una pluralidad y diversidad estimulantes con respecto a la idea de lugar. Bajo estas consideraciones iniciales, formularé a continuación las hipótesis y los objetivos generales del trabajo.

## Hipótesis

1. *La noción de lugar es central en la obra de Álvaro Siza. Esta idea de lugar es heterogénea y múltiple.*
2. *Como consecuencia de la crisis del lugar antropológico en el contexto contemporáneo, la crítica contextualista de los años setenta y ochenta ha perdido en la contemporaneidad su capacidad interpretativa sobre la arquitectura Álvaro Siza.*
3. *La obra contemporánea de Álvaro Siza preserva la idea de lugar en el centro del proyecto, aunque de un modo inédito con respecto a etapas anteriores.*

*sustrato sobre la que se fundamenta el proceso arquitectónico no debe reducirse a una mimesis mal entendida de elementos convertidos en un imaginario descontextualizado.*

MERÍ DE LA MAZA, Ricardo. «En la órbita de Álvaro Siza (o crónica de un encargo imposible)». En: *Álvaro Siza*. En Blanco, no. 1. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2008, p. 20:

Véase a modo de ejemplo el curioso caso del museo MALBA —Buenos Aires, 2001—, de los arquitectos Atelman, Fourcade y Tapia, en comparación con el CGAC de Santiago de Compostela de Siza. Otro caso más cercano, aunque quizás menos literal en la reproducción de las formas, lo tenemos en la propuesta de Juan Domingo Santos para el *Museo Santiago Ydáñez* (Puente de Génave, 2010) y su *mimetismo*, valga la redundancia, con el *Museo Mimesis* (Paju Book City, 2006-2010).

Al respecto dice Souto de Moura: «... *Más que el resultado, me interesa su proceso, el viaje, ya que el resultado en sí no lo puedo utilizar, por una cuestión de pudor [...]. Si la copia fuera voluntaria, caeríamos en el ridículo*». RODRÍGUEZ, SEOANE, *Siza x Siza*, *óp. cit.*, p. 17.

<sup>24</sup> Aunque Montaner reconoce diferentes tradiciones de la noción de lugar, no me ceñiré en este trabajo a las categorías que propone. MONTANER, Josep María. «La experiencia del lugar. Ernesto Nathan Rogers, Enrico Tedeschi, José Antonio Coderch y Lina bo Bardi» [en línea]. En: *El lugar*, Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos, no. 2, 2011, p. 39. Madrid: Dpto. de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM, 2011 [consulta: 28.02.2017]. Disponible en: [http://polired.upm.es/index.php/proyectos\\_arquitectonicos/index](http://polired.upm.es/index.php/proyectos_arquitectonicos/index):

[...] *Se podría caracterizar algunas de ellas, como la nórdica, desarrollada por Asplund, Lewerenz o Aalto, que se basa en crear paisajes con las obras, relaciones entre los edificios, sistemas de objetos, intervenciones bien relacionadas con el entorno; la de Luis Barragán en México, que se basa en la introspección, en crear un lugar interior e incorporar el exterior dentro de una visión platónica, renacentista, inspirada en la pintura de De Chirico; o la mediterránea, que se basa más en fundir y disolver el edificio en el contexto.*

## Objetivos de la investigación

- A. Construir una historia crítica sobre la obra de Álvaro Siza en torno a la noción de lugar, que sintetice la heterogeneidad y multiplicidad de sus proyectos y reconozca, al mismo tiempo, las diferencias y matices propios de las diversas soluciones adoptadas.
- B. Demostrar la imposibilidad y prescripción del contextualismo como marco teórico, basado en los postulados de continuidad y permanencia del lugar preexistente, en la producción contemporánea de Álvaro Siza.
- C. Proponer nuevas claves interpretativas de los proyectos contemporáneos de Álvaro Siza que:
  - Establezcan vías de continuidad con enfoques previamente mantenidos.
  - Se inscriban en el marco teórico actual de la reflexión arquitectónica y urbana.
  - Ponderen la dimensión global que ha adquirido la producción arquitectónica de Álvaro Siza desde principios de los años noventa.
  - Consideren las transformaciones contemporáneas de la ciudad y el territorio en el que los proyectos se emplazan.

¿Es posible defender y preservar el *lugar* como centro del proyecto arquitectónico, en el contexto global contemporáneo de los no-lugares, las periferias anónimas, las ciudades genéricas, los espacios basura del *shopping* o los espacios *émicos* de la exclusión y el aislamiento? El objetivo general de esta investigación, a través de la arquitectura de Álvaro Siza, es indagar cómo.







## 1.4. METODOLOGÍA

### Consideraciones previas

«Hay muy poco que decir sobre Álvaro Siza que no se haya dicho ya, incluso por mí mismo»,<sup>1</sup> escribía paradójicamente Jorge Figueira, al comienzo de un extenso artículo en 2016. En mi opinión, aunque la bibliografía existente sobre Álvaro Siza pueda parecer voluminosa, aún falta mucha investigación que realizar sobre su obra.

Todavía hay muchos proyectos sin publicar, antiguos y recientes, y muchos proyectos de los que apenas existe información disponible. Con frecuencia en las publicaciones se ignora el entorno, las condiciones del encargo, las relaciones con el promotor y el presupuesto. Es necesario por tanto seguir indagando sobre los procesos de diseño de Siza que conducen a las obras, la organización del estudio y la responsabilidad colectiva en la producción arquitectónica frente a la visión mitificada de creador independiente y solitario. Pero también sobre la durabilidad y sostenibilidad de las construcciones o la utilización de los usuarios del espacio y su empatía con las obras acabadas. En este sentido, el profesor e investigador Ricardo Merí de la Maza opinaba lo siguiente en 2008:

Mucho es lo que ya se ha escrito sobre Siza Viera, mucho de gran profundidad y sobre la base de conocimientos más sólidos que los míos, mucho lo que queda aun sin duda por escribir y por analizar de una carrera profesional y de una figura en la que sin duda confluyen todos los aspectos necesarios tanto en complejidad como en variedad para que aquellos dispuestos a investigar con seriedad nos entreguen aún conclusiones sorprendentes y resultados reveladores.<sup>2</sup>

En sintonía con Merí de la Maza, opino que falta investigación original, significativa y rigurosa sobre su obra, especialmente sobre sus proyectos más recientes. Este trabajo pretende contribuir modestamente a paliar esta carencia.

<sup>1</sup> FIGUEIRA, Jorge. «Álvaro Siza: Popular Problems». En: SÁ, Daniela y C. SIMÕES, João (eds.). *Álvaro Siza: Museu Nadir Afonso*. Lisboa: Monade, 2016, p. 87: «There's very little to be said about Álvaro Siza that hasn't been said already, even by myself [...]».

<sup>2</sup> MERÍ DE LA MAZA, Ricardo. «En la órbita de Álvaro Siza (o crónica de un encargo imposible)». En: *Álvaro Siza*. En Blanco, no. 1. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2008, p. 18.

## Metodología de la investigación

He organizado la investigación en tres niveles de análisis. En el primer nivel he estudiado y analizado las obras teóricas más relevantes que gravitan en torno a la noción de lugar desde mediados del siglo XX hasta el presente. He tenido en consideración diversas referencias bibliográficas que oscilan entre la teoría urbana, la crítica y teoría de la arquitectura y las ciencias sociales, especialmente la antropología y la sociología, como se puede apreciar en la «*Bibliografía complementaria*» del trabajo. Estas referencias me han servido para construir el marco teórico. En su construcción han sido claves, especialmente, las referencias a Heidegger y Bachelard, los textos de Norberg-Schulz, *Existence, space & architecture* (1971) y *Genius Loci* (1979), la obra de Marc Augé, *Non-lieux* (1992), sobre todo en su definición de lugar antropológico en términos de identidad, relación e historia, y el texto de Ignasi Solà-Morales, *Lugar: permanencia o producción* (1992), en su idea de crisis del lugar contemporáneo.

En el segundo nivel he analizado las críticas y los textos principales sobre la arquitectura de Álvaro Siza. Destacan autores como Vittorio Gregotti, Rafael Moneo, Kenneth Frampton y William Curtis, pero existen multitud de trabajos excelentes realizados por diversos autores en forma de artículos en revistas especializadas y tesis doctorales. También he considerado algunos documentales, material audiovisual de enorme interés y conferencias pronunciadas en diferentes universidades.

También he considerado y estudiado los textos que el propio Siza ha producido de forma dispersa, en general textos cortos, recopilados esencialmente en unas cuantas publicaciones. También he examinado gran cantidad de entrevistas, coloquios, artículos de prensa y presentaciones publicadas a lo largo de más de cuarenta años en las que el propio Siza ha expuesto prolijamente sus puntos de vista sobre sus obras y la arquitectura en general. En la «*Bibliografía sobre Álvaro Siza*» se pueden verificar la gran mayoría de los documentos analizados.

En el tercer nivel he analizado directamente los proyectos de Álvaro Siza mediante la observación y el contacto directo con las obras en la realización de varios *viajes de estudio*,<sup>3</sup> y de la información gráfica disponible en diversos medios y formatos, sobre todo monografías, artículos de revistas especializadas y publicaciones digitales. Las imágenes realizadas por fotógrafos especializados (entre los que destacan Hisao Suzuki, Duccio Malagamba, Juan Rodríguez y Fernando Guerra), las imágenes

<sup>3</sup> Realicé un viaje de estudio a Portugal en julio de 2012 que abarcó 21 obras y 10 ciudades. Otro al norte de Portugal y Galicia en junio de 2017 que comprendió la visita a 24 obras repartidas en 11 ciudades. También he visitado a lo largo de estos años otras tantas obras de Siza dispersas por Portugal, España, Países Bajos y Alemania.

de maquetas e infografías, planos a escala y numerosos dibujos a mano de Siza, conforman la base de la información gráfica analizada.

Además he realizado visitas a diversas exposiciones y consultas frecuentes en la web de mapas digitales, vistas aéreas y fotografías realizadas por usuarios anónimos. En aquellas obras que no he podido visitar (las de Corea del Sur y China), he tratado especialmente de ampliar la información sobre el contexto cultural e histórico, el emplazamiento donde se inscriben y las condiciones de su encargo y construcción. Para ello he consultado abundantes sitios web con información general sobre la cultura, la historia, el arte o el clima de la región, artículos de prensa local y páginas oficiales de diversas instituciones y de otros arquitectos directamente implicados en las obras.

El entrecruzamiento, superposición y comparación de estos tres niveles de análisis, la teoría sobre la noción de lugar, la crítica sobre la obra de Siza y el análisis de los proyectos en sí mismos, han conformado la base metodológica de la investigación.

## Estructura del trabajo

En esta tesis definiendo una aproximación a las obras arquitectónicas en tanto que hechos culturales, sociales y artísticos. Desde este enfoque, las obras no son meros objetos abstractos, sino el resultado de procesos creativos e intelectuales, es decir, formas de pensamiento inscritas en un contexto cultural e histórico. En base a ello, he tratado el análisis arquitectónico intercalando abundantes referencias teóricas e intelectuales, con el objetivo de trascender los análisis descriptivos y potenciar interpretaciones sociales y culturales de la arquitectura desde la disciplina de proyectos.

La tesis consta de seis capítulos. El capítulo primero está formado por la *Introducción*, que se compone de los siguientes apartados: 1.1. *La obra de Álvaro Siza*, 1.2. *Estado de la cuestión*, 1.3. *Hipótesis y objetivos* y 1.4. *Metodología*. Los capítulos segundo, tercero y cuarto, forman el cuerpo central del trabajo y atienden a etapas diferenciadas en la obra de Siza en relación a la noción de lugar. En ellos, la selección de determinadas obras significativas para el análisis, pautan el orden cronológico del desarrollo.

Los capítulos segundo y tercero son una reelaboración sintética de estudios precedentes y aportaciones propias, en torno a una idea profunda y estratificada de lugar en la interpretación de la obra de Álvaro Siza. El capítulo segundo se titula *El regionalismo crítico (1954-1974)*, y comprende el periodo desde el inicio de su carrera hasta la *Revolución de los Claveles*. Se compone de dos apartados: 2.1. *Entre la tradición y la modernidad* y 2.2. *El lugar a través de la experiencia del recorrido*. El capítulo tercero se titula *El contextualismo cultural (1974-1992)*. El año 1992, en el que Siza recibe el premio Pritzker, marca el fin de esta etapa. Consta de siete apartados: 3.1. *La historia como materia prima del proyecto*, 3.2. *El contextualismo abstracto*, 3.3. *El lugar desde el mestizaje cultural*, 3.4. *La noción de tipo*, 3.5. *El museo y la casa: el lugar a través de lo doméstico*, 3.6. *La influencia del paisaje en la forma arquitectónica* y 3.7. *Cuerpo y lugar*.

El capítulo cuarto, *La crisis del lugar (1992-2016)*, es un estudio analítico sobre la obra reciente de Álvaro Siza en el marco de crisis múltiple del lugar contemporáneo. Está formado por siete apartados: 4.1. *La inestabilidad como apertura contextual*, 4.2. *Implantes en la periferia contemporánea*, 4.3. *El lugar patrimonial: integridad y recuperación*, 4.4. *Pliegues de la ciudad genérica*, 4.5. *Heterotopías: lugares fuera de lugar* y 4.6. *Lugar y silencio: la transformación del terrain vague*.

En el capítulo quinto se exponen las *Conclusiones* de la investigación.

El capítulo sexto contiene la *Bibliografía y créditos*. Todas las referencias bibliográficas han sido elaboradas conforme a la norma internacional UNE-ISO 690.<sup>4</sup> He dispuesto la *Bibliografía sobre Álvaro Siza* cronológicamente, siguiendo el mismo criterio que el propio cuerpo del trabajo. La *Bibliografía complementaria*, en cambio, la he ordenado alfabéticamente. El último apartado contiene los *Créditos de las ilustraciones*, donde se indica la procedencia de todas las imágenes del trabajo.

Con objeto de facilitar la comprensión y el acceso a muchos lectores, he optado por mantener el castellano en el cuerpo de trabajo. Para ello he utilizado las traducciones oficiales disponibles, o en su defecto, he traducido directamente las citas del portugués, francés, italiano, inglés, alemán, gallego y catalán. Para facilitar la verificación y fidelidad de estas traducciones propias, he incluido los extractos en su idioma original en las anotaciones y referencias al margen.

He escogido cuidadosamente la información gráfica para tratar de ilustrar y reforzar los puntos de vista defendidos de la forma más eficaz posible. Desde el principio, he descartado una definición gráfica exhaustiva de las obras, incorporando sólo aquellas imágenes y dibujos que considero imprescindibles en relación al texto. En este aspecto, no considero el trabajo autosuficiente sino relacional, al incluir una extensa bibliografía donde se encuentra disponible gran cantidad de información gráfica complementaria que no he considerado necesario replicar. Finalmente, he incorporado numerosas fotografías de mis visitas personales a las obras, con intención de aportar puntos de vista más espontáneos y cotidianos de la arquitectura de Siza.

<sup>4</sup> UNE-ISO 690:2013. *Información y documentación. Directrices para la redacción de referencias bibliográficas y de citas de recursos de información*. Madrid: AENOR [Asociación Española de Normalización y Certificación], 2013.





## 2. EL REGIONALISMO CRÍTICO (1954–1974)

- 2.1. Entre la tradición y la modernidad
  - 2.1.1. La herencia de Távora
  - 2.1.2. Hacia un regionalismo crítico
  - 2.1.3. Restaurante Boa Nova. Leça da Palmeira, 1958-1963
- 2.2. El lugar a través de la experiencia del recorrido
  - 2.2.1. *La promenade architecturale*
  - 2.2.2. La espiral y el laberinto
  - 2.2.3. Piscinas de Mareas. Leça da Palmeira, 1961-1966



## 2.1. ENTRE LA TRADICIÓN Y LA MODERNIDAD

Los primeros proyectos de Álvaro Siza se caracterizan por su lenguaje moderno a la vez que inclusivo de la tradición vernácula, en continuidad con las posiciones defendidas por su maestro Fernando Távora. En ese momento histórico en el norte de Portugal, tanto la tradición vernácula como la modernidad incipiente constituían parte de una realidad social. Obras como el *Restaurante Boa Nova* (Leça da Palmeira, 1958-1963), son la expresión de ciertos ritmos populares conectados aún con el tiempo circular de la producción agrícola, el decurso solar y el paso de las estaciones, en coexistencia con una tímida modernidad emergente de la producción en serie y el tiempo lineal. El cruce arquitectónico de Siza entre la modernidad y la tradición captura con exactitud el momento histórico: es la expresión arquitectónica de los años cincuenta y sesenta en Portugal, en toda su tensión y riqueza.

### 2.1.1. La herencia de Távora

En los años cincuenta al norte de Portugal, en torno a una nueva generación de arquitectos profesores en la Escuela de Oporto dirigida por Carlos Ramos (nombrado director en 1952), entre ellos Fernando Távora, nace un discurso y una práctica arquitectónica que defenderá la coexistencia de la tradición y la modernidad con el empleo de un lenguaje arquitectónico cruzado y mestizo. Hay que tener en cuenta el contexto cultural y la historia de Portugal bajo el régimen autoritario de Salazar entre 1932-1968: en esos años la arquitectura moderna apenas había penetrado en Portugal y predominaba una arquitectura de valores reaccionarios más acorde con el gusto del régimen: una «*Arquitectura Nacional*» sustentada en la falaz interpretación y mistificación de la arquitectura vernácula portuguesa. A los veinticuatro años Távora ya había escrito *El problema de la casa portuguesa* en 1947, texto que podemos considerar fundacional de esta posición crítica y que nace como reacción



2101. *Fernando Távora.*  
Dibujo de Álvaro Siza

al análisis nacionalista y conservador de Raúl Lino de *La casa portuguesa* de 1929:<sup>1</sup>

[...] El romanticismo sigue latente en esos espíritus decididos a buscar en el pasado todas las lecciones para la solución de sus problemas, y así armados con la Historia, se arman de una falsa interpretación de la Arquitectura antigua para resolver cuestiones bien presentes y bien vivas. El estudio muy superficial de nuestra Arquitectura pasada y, en la práctica, el empleo sin nexo ni lógica de algunas formas de esa misma Arquitectura, es la terapia que aplican para curar los males [...].

Mediante extraños razonamientos se estableció (éste es el término) que nuestra arquitectura «tradicional» estaba caracterizada por un número determinado de motivos decorativos cuya aplicación sería suficiente para producir casas portuguesas. Así surgió una nueva forma de academicismo, entendiéndose por tal actitud de espíritu aquella por la cual el Arte podía codificarse en formas eternas, siguiendo reglas fijas e inmutables. Esos hombres que tanto creían y que quedaron prendados por la Historia, no supieron coger de ella sus frutos, pues la Historia vale en la medida en que puede resolver los problemas del presente y en la medida en que se torna una herramienta útil y no una obsesión.<sup>2</sup>

En ese marco cultural es preciso situar el *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*,<sup>3</sup> un amplio y profundo estudio de la arquitectura vernácula portuguesa que el *Sindicato Nacional dos Arquitectos* llevó a cabo entre 1955-1960 y que desembocó en la publicación *Arquitectura popular em Portugal* en 1961. Esta investigación involucró a muchos arquitectos a lo largo de todo el país, puesto que se organizó mediante la división y el reparto de seis áreas geográficas diferenciadas (Minho, Trás-os-Montes, Beiras, Estremadura, Alentejo y Algarve) en el que las escuelas de Oporto y Lisboa jugaron un papel activo. Aunque paradójicamente consiguiesen el apoyo del gobierno a través del *Ministerio de Obras Públicas*, el *Inquérito* trataba colateralmente de demostrar el falseamiento de los argumentos historicistas en los que se sustentaba el supuesto estilo tradicional de la arquitectura del régimen *salazista*.<sup>4</sup> Incluso se podría decir que algunas fotografías del tratado respiran cierto aire triunfante, al retratar algunos graneros y casas de campo, que con su expresión sencilla y huecos abstractos recortados en sus fachadas blanqueadas, remiten al lenguaje arquitectónico de los puristas modernos.

La obra de Távora surge en este ambiente cultural y sus proyectos reflejan las aspiraciones modernas de la arquitectura portuguesa al tiempo que son deudoras de la tradición y el

<sup>1</sup> RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Arquia, 2015, pp. 285-287.

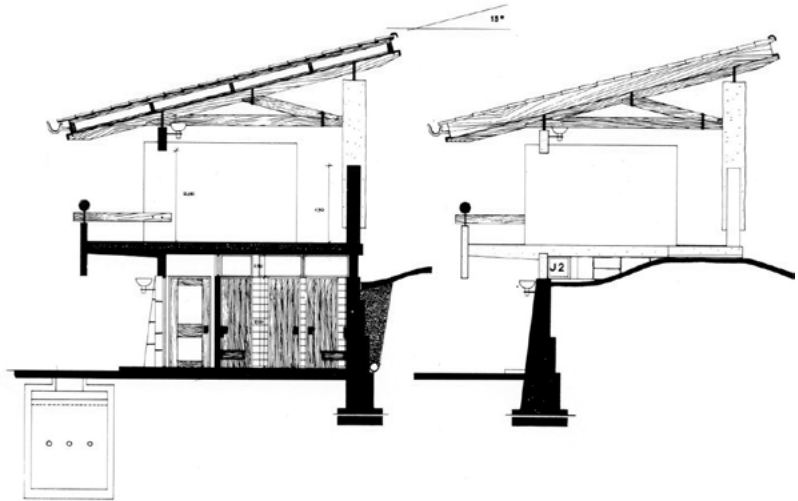
<sup>2</sup> TÁVORA, «O problema da casa Portuguesa», 1947. En: TRIGUEIROS, Luiz (ed.). Fernando Távora. Lisboa: Blau, 1993, pp. 11-12:

[...] *O romantismo ainda latente nesses espíritos determinou que fossem procurar no passado todas as lições para a solução do seu problema e ei-los armados da História, ei-los armados de uma falsa interpretação da Arquitectura antiga para resolverem questões bem presentes e bem vivas. O estudo muito superficial da nossa Arquitectura passada e, na prática, o emprego sem nexo e sem lógica de algumas formas dessa mesma Arquitectura, eis a terapêutica aplicada para curar o mal [...].*

*Por estranhos raciocínios estabeleceu-se (é o termo) que a nossa arquitectura «tradicional» era caracterizada por um determinado número de motivos decorativos cuja aplicação seria suficiente para produzir casas portuguesas. Surgiu daqui uma nova forma de academismo, entendendo-se por tal atitude de espírito aquela para a qual a Arte pode codificar-se em formas eternas, segundo regras fixas e imutáveis. Esses homens que tanto acreditaram e tanto se prenderam com a História não souberam colher dela qualquer fruto, pois a História vale na medida em que pode resolver os problemas do presente e na medida em que se torna um auxiliar e não uma obsessão.*

<sup>3</sup> AA.VV. *Arquitectura popular em Portugal*. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.

<sup>4</sup> SIZA, Álvaro. «Alvar Aalto: algunas referencias a su influencia en Portugal», sep. 1998. En: C. MORAIS, Carlos (ed.). *Textos: Álvaro Siza*. Madrid: Abada, 2014, p. 217.



2102-05. Fernando Távora. *Pabellón de Tenis* (Quinta da Conceição, 1956-1960).

lenguaje vernáculo de la región. Obras como el *Pabellón de Tennis* (Quinta da Conceição, 1956-1960), la *Casa de Ofir* (1957-1958) o la *Escuela de Educación Primaria de Cedro* (Vila Nova de Gaia, 1957-1961) pueden ilustrar bien este mestizaje gracias al empleo de cubiertas inclinadas de teja, cerchas y vigas de madera vista, gruesos muros blanqueados, carpinterías de madera, suelos cerámicos en el interior con muebles de mimbre y superficies exteriores de piedra. Obsérvese por ejemplo en la planta alta del pabellón de tenis, cómo las cerchas de madera que sostienen la cubierta se apoyan en una viga maestra de gran porte, que descansa a su vez en un grueso muro que delimita el espacio sin cerrarlo; o cómo el pilar de madera se encastra en el muro y se prolonga; o también el detalle del cierre lateral del antepecho apoyado de canto en el bajo pretil y anclado por la testa al muro en el otro extremo.

Se trata de una arquitectura de un gran sentido tectónico, donde cada elemento expresa su autonomía al tiempo que se articula gestualmente con los otros. Sus diferentes texturas y ensamblajes apelan a nuestro sentido háptico y nuestra memoria corporal, y expresan elocuentemente el trabajo manual y la distribución de las cargas gravitatorias en la estructura. Es una arquitectura que remite tanto a la casa tradicional portuguesa como a la obra de Frank Lloyd Wright, Alvar Aalto o Marcel Breuer. En estos términos por ejemplo, se refiere Siza a la casa de Ofir: «*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*».<sup>5</sup>

Entre 1955-1958 aún siendo estudiante, Álvaro Siza trabajará como colaborador en el estudio de Távora y acabará impregnándose de sus ideas y su forma de proyectar, lo que explica en gran medida que sus primeras obras vayan a producirse en continuidad con este lenguaje arquitectónico mestizo, de vocación tradicional y moderna: «*Távora ha influido en mí de forma decisiva en todos los aspectos, desde el punto de vista humano y desde el profesional. Prácticamente, mi primer trabajo como colaborador fue en su estudio. Yo era muy joven, ni siquiera estaba formado. Fue la primera persona de la escuela que reconoció algún talento en mí [...]*»,<sup>6</sup> ha explicado el propio Siza. Eduardo Souto de Moura lo resumía de este modo:

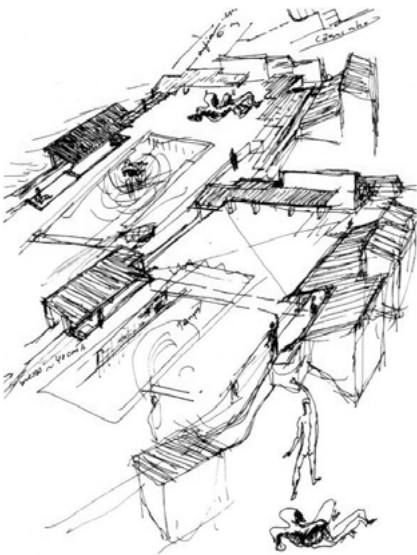
[...] F. Távora, junto a otros arquitectos, abogan por una nueva modernidad, menos abstracta y universal, en la cual la casa, como máquina de habitar ya había fracasado. Távora cree en



2106-07. Fernando Távora. *Casa de Ofir* (1957-1958).

<sup>5</sup> SIZA, Álvaro. «Fernando Távora», ene. 1987. En: C. MORAIS, *Textos*, óp. cit., p. 40.

<sup>6</sup> CRUZ, Valdemar. *Álvaro Siza: conversaciones con Valdemar Cruz*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p. 83.



2108-09. Álvaro Siza. *Piscinas de Quinta da Conceição* (Matosinhos, 1958-1965). Estado actual (2017).

una arquitectura con un vocabulario moderno, pero conectada a una cultura local, a la identidad de un país y de una geografía. Távora defiende con convicción el dialecto de una lengua más que la pureza erudita de la propia lengua. Y es en este ambiente de cruzamientos y mestizajes, que el joven Siza comienza a trabajar en el estudio de F. Távora.<sup>7</sup>

En este contexto cultural se originan las primeras obras de Siza, como el *Restaurante Boa Nova* (Leça da Palmeira, 1958-1963) o las *Piscinas de Quinta da Conceição* (Matosinhos, 1958-1965), ambos proyectos surgidos inicialmente en el estudio de Távora y desarrollados por Siza. Sus proyectos de viviendas unifamiliares durante los años sesenta, como la *Casa Luís Rocha Ribeiro* (Maia, 1960-1969), la *Casa Alves Santos* (Póvia de Varzim, 1964-1970) o la *Casa Alves Costa* (Moledo do Minho, 1964-1971), se producirán en continuidad con este «proyecto colectivo que era además propio de la época: no ser un tradicionalista y no ignorar, al tiempo, las raíces»,<sup>8</sup> como explica el propio Siza.

El historiador Kenneth Frampton será quien con mayor acierto logre categorizar estas prácticas arquitectónicas en su propuesta teórica del *regionalismo crítico*, rescatándolas de su aislamiento internacional e inscribiéndolas en la historia de la arquitectura moderna. Frampton además llegará a convertirse en uno de los más destacados portavoces internacionales de la obra de Álvaro Siza desde mediados de los años ochenta, escribiendo numerosos artículos y reseñas críticas para revistas y obras monográficas y editando por primera vez sus obras completas en 1999.<sup>9</sup>

<sup>7</sup> RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Arquia, 2015, p. 15.

<sup>8</sup> SIZA, Álvaro. *Imaginar la evidencia*. Madrid: Abada Editores, 2003, p. 141.

<sup>9</sup> FRAMPTON, Kenneth (ed.). *Álvaro Siza: complete works*. London: Phaidon, 2000.



## 2.1.2. Hacia un regionalismo crítico

A través de su texto *Towards a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance* (1983),<sup>10</sup> Frampton enuncia por primera vez los principios del regionalismo crítico desarrollando un concepto esbozado inicialmente por Alexander Tzonis y Liliane Lefaivre en 1981. Su disertación comienza con un extracto de Paul Ricœur, en donde el filósofo analiza el impacto negativo de la universalización y sus consecuencias destructivas para las culturas tradicionales. Para Ricœur, la universalización se había materializado en una civilización mediocre, donde las mismas malas películas, las mismas máquinas tragaperras o las mismas atrocidades de aluminio y plástico se encontraban por todas partes, conformando una cultura elemental de consumidor que se expandía en masa. Según Ricœur, no todas las culturas tradicionales podían sostener y absorber el choque de la globalización, y se preguntaba de qué forma sería posible ser moderno y volver a las viejas fuentes al mismo tiempo.

Para situar el contexto histórico Frampton traza un relato breve del desarrollo histórico de las vanguardias. El neoclasicismo desde mediados del siglo XVIII y durante el XIX había servido para propagar la civilización universal burguesa a través de la explotación paleo-tecnológica y el colonialismo; los movimientos del *Arts and Crafts* y el revival gótico surgieron en ese contexto como crítica al utilitarismo y a la división burguesa del trabajo. Advenidas por el futurismo, a principios del siglo XX surgen las vanguardias críticas con el *Ancien Régime* y el positivismo burgués: el purismo, el neoplasticismo y el constructivismo eran formas de arte liberadoras y progresistas de la nueva sociedad moderna. Al finalizar la Primera Guerra Mundial, el triunfo de la medicina, la ciencia y la industria parecían confirmar las promesas de liberalización de las vanguardias modernas. Sin embargo durante los años treinta la depresión económica produjo la necesidad política de generar cierta estabilidad psicosocial. Por primera vez en la historia, los intereses del capital no coincidían con las fuerzas liberadoras de la modernización cultural, lo que cimentó las tensiones sociales entre clases y aumentó la pulsión bélica. La creencia en la modernización como fuerza liberadora de la opresión burguesa quedó suspendida ante las contradicciones que trajeron el régimen de Stalin y la guerra. El arte desde entonces se encerró en sí mismo y perdió toda aspiración crítica y transformadora de la realidad.

Ante la caída de las vanguardias, la arquitectura como práctica crítica solo podía adoptar una posición de retaguardia,

<sup>10</sup> FRAMPTON, Kenneth. «Towards a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance». En: AA.VV. *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Foster, Hal (ed.). USA: Bay Press, 1983, pp. 16-30.

equidistante del mito del progreso burgués y del reaccionario impulso de volver a las formas del pasado preindustrial. En esta retaguardia sitúa Frampton el regionalismo crítico, como la única posición capaz de cultivar una resistencia que mantenga la identidad cultural y al mismo tiempo emplee los recursos que ofrecen las técnicas universales: «*la estrategia fundamental del regionalismo crítico es ponderar el impacto de la civilización universal con elementos derivados indirectamente de las peculiaridades de un lugar particular*».<sup>11</sup> La luz local, la topografía o la tectónica de un lugar específico son sus fuentes de inspiración.

Frente a la ubicuidad del espacio universal y abstracto, una arquitectura de resistencia se reafirma en la construcción de lugares para el habitar humano, con el fin de frenar el avance de la dispersa megalópolis moderna. En este sentido, el regionalismo crítico defiende mantener y preservar la densidad y la resonancia de la ciudad, que potencialmente puede ser liberadora por su capacidad de multiplicar las interrelaciones y las experiencias de los usuarios. De igual modo para Frampton, el regionalismo crítico implica una relación más dialéctica con la naturaleza que las abstracciones modernas. La tendencia de la tabula rasa supone la demolición de la topografía existente mediante el empleo de técnicas modernas con el fin de optimizar la superficie, en un gesto tecnocrático que parte de una preconcepción abstracta del espacio. La cultura específica de una región, a través de su historia geológica y el desarrollo de su agricultura, está inscrita en la forma de ese lugar. Esta inscripción tiene muchos niveles de significación, al incluir la prehistoria del lugar y la acción del ser humano a lo largo del tiempo.

En la misma línea, prosigue Frampton, podemos observar como en la expresión de los edificios existentes de una región subyacen soluciones constructivas a determinados condicionantes locales como la luz o el clima, por ejemplo en sus huecos y protecciones solares. El empleo indiscriminado de las técnicas universales de aire acondicionado y ventanas fijas, devastan la cultura de la región y la idea del lugar en cuanto que son técnicas que permiten extrapolar el espacio a cualquier parte. El uso sistemático de luz artificial en las galerías de arte, por ejemplo, reduce el arte a mercancía al romper cualquier vínculo poético de la obra con la luz local.

Además de la importancia para el regionalismo crítico de la topografía, la luz y el clima local, podemos añadir la preponderancia que debe tener la tectónica frente a la escenografía: es decir, la forma en que una estructura revela

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 21: «*The fundamental strategy of Critical Regionalism is to mediate the impact of universal civilization with elements derived indirectly from the peculiarities of a particular place [...]*».

explícitamente el efecto de sus cargas y los ligamentos de su construcción frente al enmascaramiento de la construcción o su exageración innecesaria. Para Frampton la tectónica no debe ser confundida con la puramente técnica, revelación estereotómica de algunos sistemas constructivos, sino que se trata de una poesía estructural que nace del juego entre los materiales, el trabajo artesanal y la fuerza de gravedad. En este sentido, cabe señalar la continuidad con que Frampton ha abordado su investigación sobre lo tectónico en la arquitectura moderna, como se aprecia en su obra *Studies in tectonic culture* (1995).<sup>12</sup>

La capacidad del cuerpo de percibir y experimentar el lugar puede convertirse en otra estrategia para resistir la dominación de la tecnología universal según Frampton. La intensidad de la luz, la oscuridad, el calor y el frío, la sensación de humedad, el aroma, la hapticidad de la mampostería y hasta la resonancia de nuestros pasos. La importancia de lo táctil reside en que no puede ser reducida a mera información o simulacro que sustituya la presencia física y real en el lugar. El regionalismo crítico busca complementar nuestra experiencia visual mediante la percepción táctil con el fin de acercarnos más al lugar, frente a la cultura universal occidental que suele interpretar el ambiente privilegiando la visión en perspectiva, distanciada de la experiencia humana. Lo táctil y lo tectónico, concluye Frampton, tienen conjuntamente la capacidad de trascender la mera aplicación de la técnica, del mismo modo que el lugar tiene el potencial de resistir los embates de la globalización moderna.

Como poníamos de manifiesto al inicio, Frampton va a convertirse en un actor importante para la comprensión y la difusión de la obra de Álvaro Siza. Aunque ha tenido numerosas ocasiones de ampliar sus apuntes críticos sobre Siza, podemos comprobar cómo en su *Historia crítica de la arquitectura moderna* Frampton introduce la obra de Siza en términos próximos al regionalismo crítico:<sup>13</sup>

[...] Aunque en Portugal el estado ha tenido muy poco que ver con la arquitectura desde el estallido de la Revolución de los Claveles en 1974, el norte del país ha desempeñado un papel trascendental en la evolución de una arquitectura críticamente moderna y sin embargo contextual, que es receptiva a la topografía, a la luz y a los recursos básicos de la región.<sup>14</sup>

Frampton va a encontrar en la obra de Siza un modelo representativo de arquitectura de resistencia y de regionalismo

<sup>12</sup> FRAMPTON, Kenneth. *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. Cava, John (ed.). Cambridge, MA, USA: MIT Press, 1995.

<sup>13</sup> Frampton sin embargo no es el primero en situar la crítica de Siza en coordenadas regionalistas. Véase: BURKHARDT, Francois. «Alvaro Siza, Portugal: Bauen zwischen Tradition und Moderne». En: ANDRITZKY, Michael (ed.). *Regionalismus im Bauen: Inspiration oder Imitation?* Darmstadt: Deutscher Werkbund, 1979, pp. 52-61.

<sup>14</sup> FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*. 11ª ed., 2002. Barcelona: Gustavo Gili, 1993, p. 335.



2110. Álvaro Siza. *Restaurante Boa Nova*  
(Leça da Palmeira, 1958-1963).

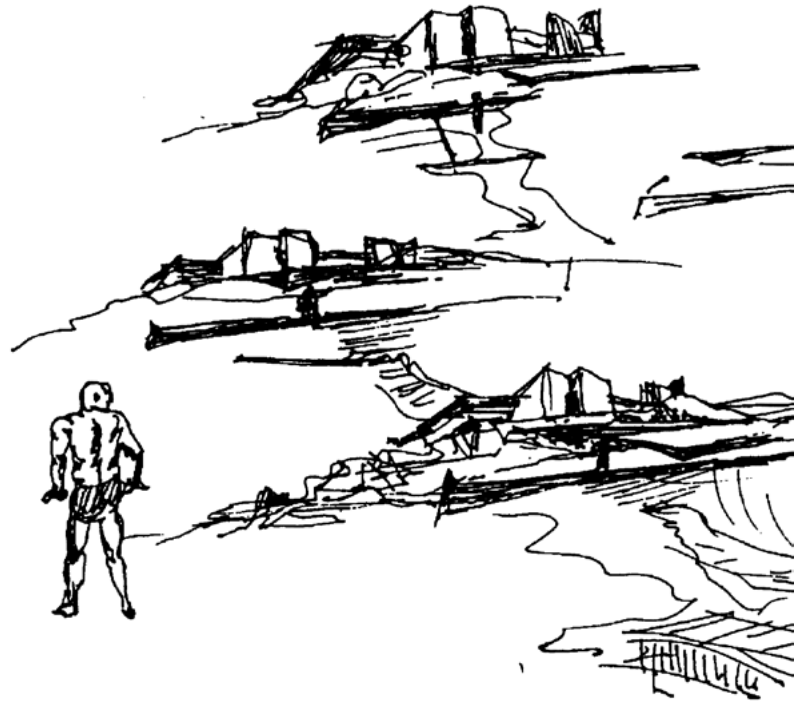
crítico, alejada del eclecticismo posmoderno, del high-tech y de cualquier tipo de revival historicista. Frampton se recrea en la cuidada inserción de los edificios de Siza en la topografía, la adecuación a la luz y al clima local, el uso de materiales autóctonos y soluciones constructivas tradicionales y la atención al detalle como toma de contacto del cuerpo con la arquitectura.

Aunque en muchos aspectos el regionalismo crítico haya sido sobrepasado por la propia expansión internacional de la obra de Siza, sin duda fue una contribución importante para la difusión de su arquitectura en sus inicios desde una posición crítica con la cultura hegemónica de su tiempo. De hecho, el regionalismo crítico ejercerá durante varias décadas una enorme influencia en la interpretación de su obra y dejará huella en numerosos textos críticos de sus proyectos. De este modo valoraba el propio Álvaro Siza su alcance:

El pensamiento y la propuesta de Frampton han recibido la denominación de «regionalismo crítico», alcanzando una dimensión polémica que atraviesa, con energía y continuidad, el debate arquitectónico contemporáneo. Por un lado, se invocan las sospechosas connotaciones del término Regionalismo (en realidad, históricamente circunstanciales), o se considera insuficiente o ambiguo el término que lo acompaña. Por otro lado, es de sobra evidente su influencia en la creciente pérdida de atracción de una idea de «bondad» de la Diferencia — traducida en un Internacionalismo con pequeños tics—, y en la aparición y participación de contextos culturales olvidados o ignorados, de los que surgen personalidades tan significativas como Barragán o Fathy.<sup>15</sup>

En esa lista de «*personalidades tan significativas como Barragán o Fathy*» cabría añadir al propio Siza.

<sup>15</sup> SIZA, Álvaro. «Kenneth Frampton», sep. 1992. Presentación de Frampton en una conferencia en la FAUP. En: C. MORAIS, *Textos*, p. 113.



### 2.1.3. Restaurante Boa Nova. Leça da Palmeira, 1958-1963

El restaurante se ubica en Leça da Palmeira, una *freguesia* de la localidad de Matosinhos. Con algo menos de doscientos mil habitantes, Matosinhos pertenece al área metropolitana de Oporto y es la ciudad natal de Álvaro Siza. De hecho concentra un gran número de obras tempranas del arquitecto y alberga actualmente la Casa da Arquitectura en un edificio que perteneció a la familia del propio Siza.<sup>16</sup>

El restaurante de Boa Nova se implanta con delicadeza en un promontorio rocoso en la costa de Leça. El lugar está dominado por la presencia del océano, la fuerza de las olas rompiendo contra las rocas y la visión del horizonte marino. Una modesta capilla se emplaza en una pequeña explanada rectangular junto al restaurante, y una diminuta playa de arena blanca se abre al sur en forma de media luna. A lo lejos se ve un faro. En la memoria colectiva el lugar está vinculado al poeta António Nobre y un pequeño monumento diseñado por el propio Siza le rinde homenaje.

El paseo marítimo de Leça, que discurre aproximadamente paralelo a la costa, se interrumpe al topar con el acceso sur del restaurante en forma de U. A partir de ese punto, lo que era un paseo peatonal se desarrolla hacia el norte como una vía secundaria de tráfico. La carretera principal se encuentra algo más alejada, y una franja de hierba sin árboles las separa.

El restaurante presenta un perfil bajo. Por el lado este, el alero de la cubierta inclinada de teja queda suspendido a escasos centímetros del suelo. Tan sólo un pequeño volumen de muros blanqueados emerge para albergar el acceso, resguardado frontalmente por una hilera de rocas. Aunque el restaurante establece una continuidad material con la capilla cercana en sus muros blanqueados y su cubierta de teja, sus volúmenes contrastan: el restaurante enfatiza la línea horizontal y se enclava en las rocas; la capilla reafirma en cambio su condición de volumen autónomo y se asienta en una planicie. «*El restaurante no es bajo por azar: por razones afectivas, no podía superar a la capilla [...]*»,<sup>17</sup> escribe Siza: «*El objetivo principal consistía por tanto en dejar que prevaleciera la capilla, sin que por ello el restaurante se tornase una construcción sin carácter: era necesario conciliar la autonomía del edificio con lo preexistente*».<sup>18</sup>

Desde algunos puntos de vista, la cubierta de tejas del restaurante parece incluso *flotar* sobre el terreno rocoso. Para Laurent Beaudouin: «*El edificio está construido sobre un*



2113

<sup>16</sup> La casa familiar fue remodelada por Siza en los años sesenta. Véase al respecto: AA. VV. *A Casa em Roberto Ivens*. Matosinhos: ACA Associação Casa da Arquitectura, 2011.

<sup>17</sup> SIZA, *Imaginar la evidencia*, óp. cit., p. 21.

<sup>18</sup> *Ibid.*





*zócalo en forma de terraza, pero este zócalo no parece servirle de punto de apoyo, los elementos portantes son difícilmente identificables, el techo no se superpone a la geometría de la base, que parece desbordarse y replegarse para portar el techo».*<sup>19</sup> Juhani Pallasmaa lo expresa de una forma más metafórica: «*el restaurante Boa Nova se sitúa en un espacio rocoso a orillas del mar como si fuera un ave marina en anidación queriendo proteger sus huevos*».<sup>20</sup>

Entre los faldones de teja sobresalen un par de escultóricas chimeneas. Estas voluminosas chimeneas revocadas se encuentran en muchas construcciones tradicionales de Portugal, y el *Inquérito* está poblado de ejemplos. Pero al mismo tiempo, junto a los muros de hormigón visto y los monumentales canalones que desaguan la cubierta, conceden al edificio cierta expresión brutalista que recuerdan al Le Corbusier de la última etapa.

El acceso al restaurante se produce en un recorrido en zigzag ascendente que parte desde la cota inferior del aparcamiento. Se asciende a través de amplias plataformas y escaleras sin pasamanos hasta alcanzar el cobertizo de acceso, un pequeño espacio a la sombra bajo el vuelo de la cubierta y delimitado por un muro y una hilera de rocas. Al interior del restaurante se accede en un nuevo requiebro a la izquierda. Tal y como pone de manifiesto Laurent Beaudouin, «*el camino nos obliga a cambiar siete veces de dirección, como si el edificio no acabase de recular [...]*».<sup>21</sup> Efectivamente se trata de una dilación artificiosa del acceso con la intención de evitar una aproximación directa y frontal al interior del restaurante. El recorrido de acceso tiene pues un carácter *ritual*, nos prepara antes de entrar.

En el interior perdemos inicialmente de vista el paisaje. La pequeña recepción muestra una escalera descendente y deja a la izquierda el acceso a los aseos. El suelo y el techo son de madera, también los zócalos, las puertas y el mobiliario; las paredes están pintadas de blanco. La escalera desciende acompañando el descenso del propio techo que interrumpe la visión del horizonte. En los interiores de techos inclinados de madera se percibe la influencia decisiva de Alvar Aalto a través de la Masion Louis Carrée (1957-1960). Escribe Siza al respecto:

[...] si observamos con atención la expresión arquitectónica, notamos las influencias evidentes de Alvar Aalto, más generadas por la Maison Carrée, con sus techos de madera ondulada y su revoco blanco, que por la biblioteca de Viipuri. Este interés por el arquitecto finlandés se superponía a la atención prestada a la arquitectura vernácula [...].<sup>22</sup>



2117. Restaurante Boa Nova.

2118. Casa en Vila Nova de Santo André (Santiago de Cacém). Extraído del *Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa*.

<sup>19</sup> BEAUDOUIN, Laurent. «Restaurant Boa Nova, Leça da Palmeira, Matosinhos, Portugal, 1958-1963. Avec, à proximité, le monument à Antonio Nobre, 1980. Dessiner pas à pas». En: MACHABERT, Dominique (ed.). *Siza au Thoronet : le parcours et l'œuvre*. Marseille: Parenthèses, 2007, p. 63: «*Le bâtiment est construit sur un socle en forme de terrasse, mais ce socle ne paraît pas lui servir de point d'appui, les éléments porteurs sont difficilement identifiables, le toit n'est pas superposé à la géométrie de la base qui semble déborder et se replier pour porter le toit*».

<sup>20</sup> PALLASMAA, Juhani. «Las bondades de la contención». En: RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Arquia, 2015, p. 29.

<sup>21</sup> BEAUDOUIN, Siza au Thoronet, óp. cit., p. 67: «*... le chemin à parcourir va nous obligar à changer sept fois de direction, comme si le bâtiment n'en finissait pas de reculer [...]*».



2119. Planta general y acceso.

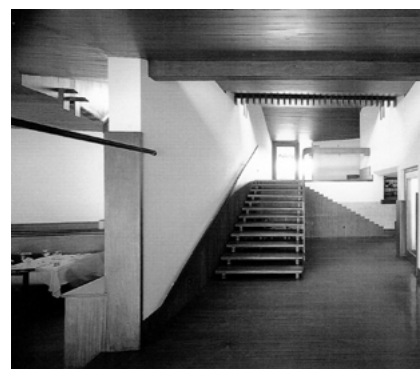
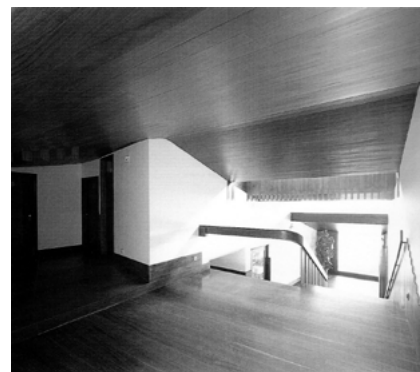
2120-21. Vistas del interior.

En la planta inferior el restaurante se compone de dos salas, una rectangular y otra aproximadamente cuadrada, separadas por un pequeño hall de acceso. Las cocinas y espacios de servicio se emplazan al este en un espacio semienterrado, iluminados por una ventana corrida que exteriormente queda a ras de suelo, mientras que las salas se abren al mar. La sala casi cuadrada tiene un carácter más íntimo, poblada de sofás y sillones forrados de cuero y algunas mesitas bajas. Invita a fumar y a tomar el té (estamos en los años sesenta). Algunos lucernarios a contrapelo ventilan e iluminan los espacios con la luz del este. La luz resbala por el techo de madera.

La sala rectangular es el comedor principal. Una enorme cristalera se oculta mediante un mecanismo bajo el suelo (gesto que recuerda a la *Casa Tugendhat* de 1927, de Mies van der Rohe) y se abre a una terraza con imponentes vistas. Las ventanas corridas, los huecos alargados y la fachada de vidrio son plenamente modernos, pero las carpinterías de madera remiten de nuevo a la tradición constructiva de la región. El espacio de la terraza queda abrigado al norte por una prominencia rocosa y las vistas del mar se orientan al oeste. Un gran vuelo de la cubierta cubre en profundidad la terraza y protege la cristalera del sol. Para Laurent Kimmel, «*el techo en voladizo es muy imponente. Destaca sobre el vidrio que se prolonga en ángulo por las paredes laterales. La vista está más abierta al mar, pero la arquitectura está muy presente por el alféizar y el techo en voladizo [...]*».<sup>23</sup> La profundidad del techo saliente enmarca el paisaje y la visión del horizonte, y refuerza la experiencia primitiva de cobijo ante la inmensidad del océano.

El empleo de Siza de la cubierta inclinada de teja está vinculado a la arquitectura vernácula de la región, a los lluviosos meses de invierno, a la tradición constructiva y también a la presencia cercana de la vieja capilla. Sin embargo los pronunciados vuelos de la cubierta confieren una sombra profunda a las fachadas que recuerdan a su vez a los expresivos aleros de un templo japonés. Para Frampton, este orientalismo se explica a través de la influencia de Távora: «*El Orientalismo evocado por Távora en el pabellón de tenis para el parque de la Quinta da Coceição, completado a su vuelta de Japón en 1960, también se repite aquí en el revestimiento de madera del restaurante*».<sup>24</sup> Algunos detalles decorativos en el interior, que juegan con los ensamblajes de la madera en el techo, refuerzan este carácter oriental.

También es preciso señalar, que los diferentes espacios se articulan en planta de una manera *blanda*. Siza no sigue



2122-23

<sup>22</sup> SIZA, *Imaginar la evidencia*, óp. cit., p. 29.

<sup>23</sup> KIMMEL, Laurence. *L'architecture comme paysage : Álvaro Siza*. Paris: Petra, 2010, p. 32: «[...] le toit en avancée est très prégnant. Il est d'autant plus mis en valeur que le vitrage se prolonge en retour au niveau des parois latérales. La vue est plus dégagée sur la mer, mais l'architecture est très présente par l'allège et le toit en avancée [...]».

<sup>24</sup> FRAMPTON, Kenneth. «Architecture as Critical Transformation: The Work of Alvaro Siza». En: FRAMPTON, Kenneth (ed.). *Álvaro Siza: complete works*. London: Phaidon, 2000, p. 12: «The Orientalism evoked by Távora in the tennis pavilion for the Quinta da Conceição park, completed on his return from Japan in 1960, also recurs here in the timber lining of the restaurant [...]».

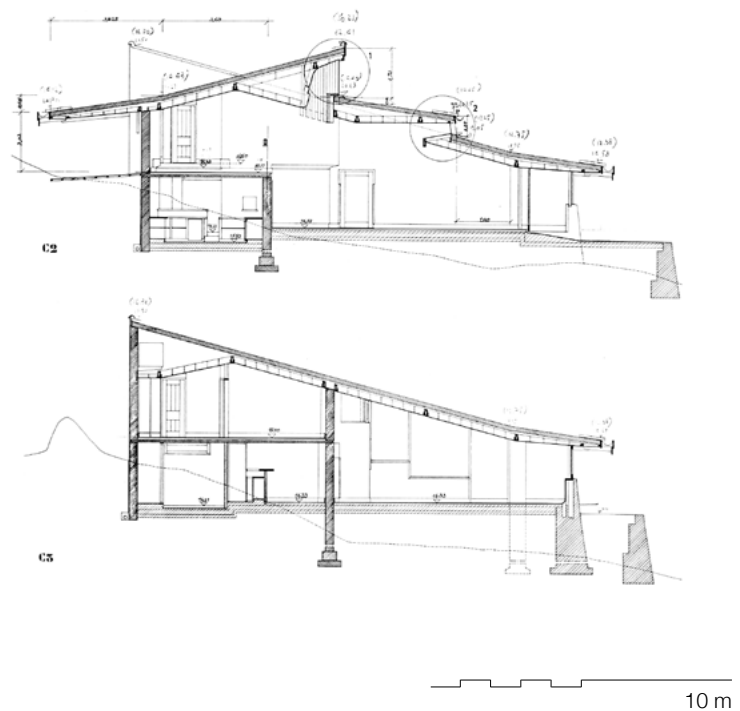


2124. Vista de la fachada oeste.

2125. Secciones. E 1:250

una ortogonalidad estricta, introduce pequeños giros y suaves inflexiones en los muros. Los recorridos interiores son ligeramente oblicuos. Algunos de estos gestos en el perímetro exterior se justifican desde la voluntad de respetar las rocas preexistentes. No obstante, percibimos cierto carácter orgánico que lo conecta nuevamente con Aalto, pero que al mismo tiempo, remite a las anónimas y modestas construcciones tradicionales del Minho.

«Pienso que quien quiera innovar encuentra siempre un desafío en la tradición, y que la innovación pasa inevitablemente por la tradición»,<sup>25</sup> ha dicho Siza en alguna ocasión. El restaurante de Boa Nova es una obra que resuena a múltiples niveles tanto con la tradición vernácula como con la herencia moderna, una arquitectura a medio camino entre la tradición y la modernidad.



<sup>25</sup> SANTOS, Juan Domingo. «El Sentido de las Cosas: Una Conversación con Álvaro Siza», Oporto: 2007. En: *Alvaro Siza: 2001-2008*. El Croquis, no. 140. Madrid: El Croquis, 2008, p. 20.





## 2.2. EL LUGAR A TRAVÉS DE LA EXPERIENCIA DEL RECORRIDO

El recorrido va a convertirse para Siza en un tema esencial a lo largo de toda su carrera. A través de una secuencia continua de espacios y visiones profundas, Siza construye en sus obras una narrativa en la que el paisaje, la luz y los elementos arquitectónicos van a fundirse en la experiencia perceptiva generada por el movimiento. En las *Piscinas de Mareas* (Leça da Palmeira, 1961-1966) las grandes líneas del paisaje, los contrastes lumínicos y el juego de la visión/ocultación del horizonte se vuelven las herramientas esenciales del proyecto. Se trata de una arquitectura que orienta el movimiento del cuerpo en el espacio, induciendo la mirada, modulando la luz e incluso controlando la velocidad de desplazamiento. Una arquitectura que trata de revelarnos el sentido del lugar a través de la experiencia del recorrido, en cuanto «*necesidad de poner en relación todo lo que pasa en el edificio, y también entre éste y el contexto*».<sup>1</sup>

### 2.2.1. La *promenade architecturale*

Le Corbusier fue quien introdujo la noción de *promenade architecturale* en la arquitectura moderna, al describir el recorrido interior en sus *Casas La Roche-Jeanneret* (París, 1923) y la *Villa Savoye* (Poissy, 1929). Particularmente en esta última, la circulación interior ofrecía para Le Corbusier inesperadas relaciones formales entre los elementos a pesar del riguroso y monótono esquema estructural de pilares y vigas empleado. Toda la casa estaba impregnada de un espíritu cinético, desde el aparcamiento en planta baja, modelado por el radio de giro de los vehículos, hasta la terraza de la cubierta y sus formas ondulantes. La monumental rampa central organizaba fluidamente la conexión entre los distintos niveles, establecía visiones diagonales del espacio y confería cierta cualidad ceremonial al propio ascenso.

<sup>1</sup> CASTANHEIRA, Carlos y LLANO, Pedro de (eds.). *Álvaro Siza: obras y proyectos*. Madrid: Electa, 1995, p. 42.

De este modo, el espacio arquitectónico de la Villa Savoye ya no era aprehensible desde un punto de vista estático. Influido por la física de Einstein, el desarrollo del cine e incluso la expansión del automóvil durante los años veinte, la noción de *promenade architecturale* de Le Corbusier invitaba a percibir de una forma más dinámica el espacio arquitectónico y proclamaba a su vez la idea moderna de espacio-tiempo.

En su texto *La Villa Savoye revisitada* (1987)<sup>2</sup>, Álvaro Siza escribe:

Junto a la calle, semioculta por un muro, la portería anuncia secamente el lenguaje de la casa que no se ve. Un sabio recorrido articula las dos construcciones, tan perfecta y completamente relacionadas como si se tratara de una pequeña parcela de París. Le Corbusier ocupa el espacio por completo, la casa es un detalle de ese espacio.<sup>3</sup>

En su visita Siza no accede en coche (la forma natural de entrar en la Villa Savoye), sino a pie. La aparición de la casa le provoca una sensación de dureza. Para entrar en ella, subraya, «*es necesario rodearla*».<sup>4</sup> El espacio está cargado de tensiones en todas las direcciones, arriba y abajo, ortogonales y oblicuas. Una especie de calma surge paradójicamente de esta saturación. En la segunda planta, el recorrido por los espacios plegados en torno a un patio soleado, «*proporciona una sensación de profundidad, como en una casa vieja*».<sup>5</sup> Las tensiones diagonales del espacio, señala, se reflejan en el propio pavimento oblicuo del vestíbulo. Del recorrido a través de la rampa Siza destaca su violencia, que en la terraza se ve «*contenida por las curvas suntuosas de los muros, como en un abrazo*».<sup>6</sup>

En su interpretación de la Villa Savoye, Siza pone de manifiesto algunas de las cuestiones centrales en torno a la idea de *promenade architecturale* que explora en su propia obra, como la tensión diagonal del espacio y la percepción de profundidad a partir de cierto movimiento en zigzag. Dos figuras conceptuales pueden ayudarnos a desarrollar algunas de estas cuestiones concernientes a su propia obra: la *espiral* y el *laberinto*. Con el apoyo de diversos autores, profundizaré a continuación en la noción de recorrido arquitectónico en la obra de Siza y su relación con la idea de lugar.

<sup>2</sup> SIZA, Álvaro. «La Villa Savoye revisitada», 1987. En: C. MORAIS, Carlos (ed.). *Textos: Álvaro Siza*. Madrid: Abada, 2014, pp. 45-50.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 47.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>6</sup> *Ibid.*



## 2.2.2. La espiral y el laberinto

Laurence Kimmel en *L'architecture comme paysage* (2010)<sup>7</sup> ha estudiado la arquitectura de Álvaro Siza a través de la fenomenología como «*un retorno a una poética del espacio basada en las sensaciones*».<sup>8</sup> Para Kimmel la arquitectura de Siza puede definirse como contextualista en el sentido en que prolonga y revela las características de un lugar. Siza despliega en sus proyectos diferentes estrategias perceptivas para construir lo que Kimmel identifica como «*espacio de paisaje*»:

En los ejemplos de Siza que hemos estudiado, el espacio arquitectónico puede ser considerado como la articulación y el encuentro de polaridades espaciales a diferentes escalas que definen un modo de estar en un lugar, prolongado por un juego semiótico con el entorno y el paisaje. Esta configuración de formas abiertas no pretende proyectar al espectador en un espacio ilimitado ni tampoco la evocación de un futuro inaccesible [...].

La relación con el mundo que se define en esta exploración por aproximaciones o entrecruzamientos sucesivos del espacio es aquella que permite la apertura de temporalidades múltiples en relación con las cosas [...].

Las arquitecturas como paisaje [...] construyen un sentido en relación con el cuerpo del espectador, nacido de las características de lo presente, de ciertas cualidades espaciales y de un sistema de signos y trazas a gran escala, conjugando un enfoque conceptual con un enfoque sensible, sin dualidad, con una imbricación constante entre estos dos aspectos [...].<sup>9</sup>

La coexistencia de diferentes escalas y el juego entre los planos perceptivos a distinta profundidad, los cambios de dirección, el mantenimiento de una visión lejana y enmarcada, o determinadas configuraciones formales y espaciales de «*arquitectura abierta*» son las categorías mediante las que elabora el análisis fenomenológico de los proyectos de Siza. Destacan de su análisis la noción de espiral y laberinto.

Efectivamente la noción de espiral parece adecuada como descripción del recorrido continuo, giratorio y ascendente (o descendente) que tiene lugar en diversos proyectos de Siza. La espiral es un sistema que organiza dinámicamente visiones profundas, tangenciales y sesgadas del espacio en el transcurso del tiempo. Kimmel señala que «*Siza es consciente de estas continuidades, que crean la experiencia de un cierto "envolvimiento" al mismo tiempo que una oscilación espacial*».<sup>10</sup> En la *Casa Maria Margarida* (Vila Nova de Gaia, 1979-87), Juan

<sup>7</sup> KIMMEL, Laurence. *L'architecture comme paysage : Álvaro Siza*. Paris: Petra, 2010.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 92: «[...] *un retour à une poétique de l'espace basée sur des sensations*».

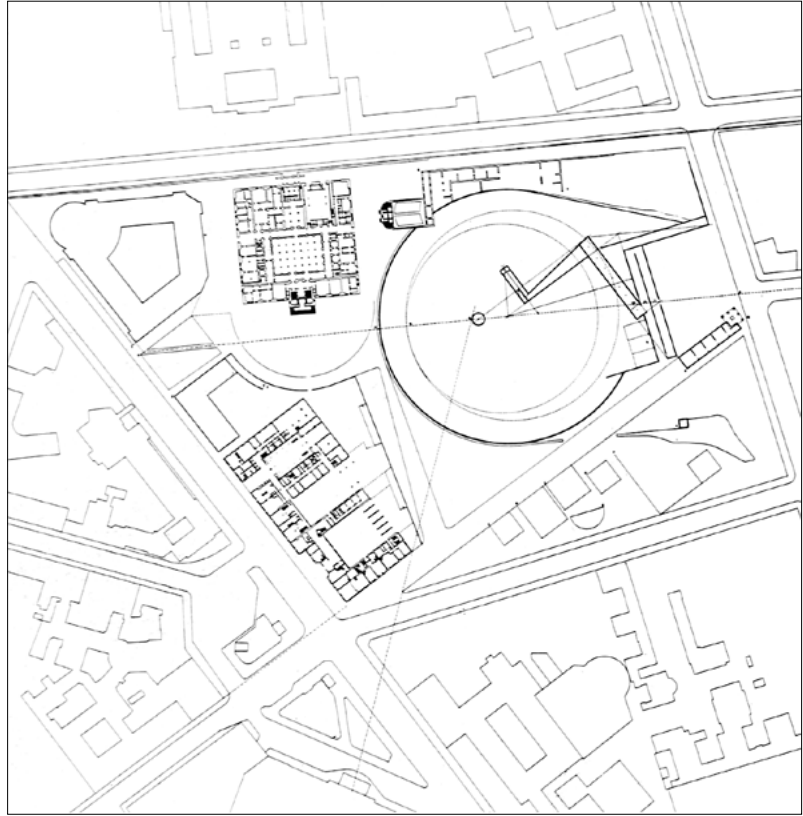
<sup>9</sup> *Ibíd.*, pp. 94-95:

*Dans les exemples de Siza que nous avons étudiés, l'espace architectural peut être considéré comme l'articulation et l'interférence de polarités spatiales à différentes échelles qui définissent un mode d'être aux lieux, prolongé par un jeu sémiotique avec l'environnement et le paysage. Cette configuration de formes ouvertes ne cherche pas à projeter le regardeur dans un espace illimité et l'évocation d'un futur inaccessible [...].*

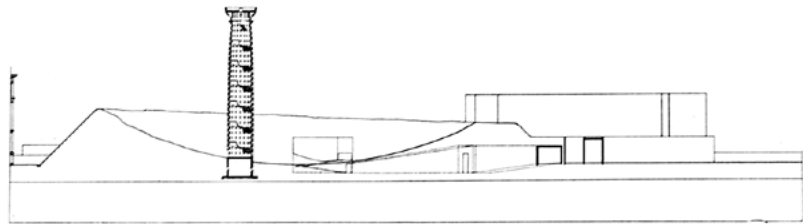
*Le rapport au monde qui se définit dans cette exploration par esquisses ou creusements successifs de l'espace est celui du choix d'une ouverture aux temporalités multiples dans le rapport aux choses [...].*

*Les architectures comme paysage [...] construisent un sens par rapport au corps du regardeur, né de qualités de présence, de qualités spatiales et d'un système de signes et traces à grande échelle, et allient une approche conceptuelle à une approche sensible, sans dualité mais avec une imbrication constante de ces deux aspects [...].*

<sup>10</sup> *Ibíd.*, pp. 48-49: «*Siza est conscient de ces continuités, de ces retournements, qui créent l'expérience d'un certain 'enveloppement' en même temps qu'un basculement spatial [...]*».



Planta de situación



Sección transversal

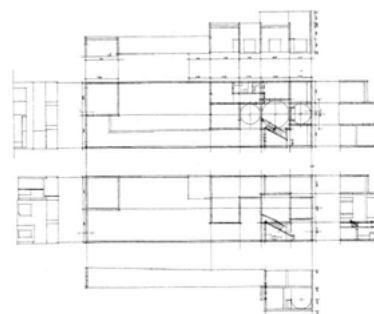
2201-02. *Monumento a las víctimas de la Gestapo* (Berlín, 1983).

Antonio Cortés describe la *promenade architecturale* según un principio giratorio y envolvente cuyo desarrollo no coincide con los ejes visuales, que son centrados y axiales.<sup>11</sup> También identifica este recorrido de ascensión envolvente en el *Banco Borges & Irmão* (Vila do Conde, 1978-86), proponiendo una interpretación del proyecto como vacío excavado en el interior de ese movimiento dinámico, «*que parece ser el resultado de la separación de dos tramos de escalera en principio adosados entre sí*».<sup>12</sup> Otro ejemplo de espiral según Kimmel lo encontraríamos en la *Casa David Vieira de Castro* (Vila Nova de Famalição, 1984-94): «*El recorrido en espiral inscribe la arquitectura en la pendiente y organiza las vistas sobre el paisaje recordando un poco a la experiencia de la "promenade architecturale" de Le Corbusier*».<sup>13</sup> Todos estos recorridos en forma de espiral están asociados en la obra de Siza a la voluntad de aumentar perceptivamente la profundidad del espacio.<sup>14</sup>

Con respecto a la noción de laberinto, son varios los autores (Kimmel, Barani, Curtis o Frampton) que la utilizan al describir secuencias espaciales que aparecen en diversos proyectos de Siza. En ellos las personas son conducidas a través de espacios envolventes profundos, en un recorrido con relativo aislamiento respecto del entorno y donde se producen algunos cambios de dirección y bifurcaciones.

Esta noción de laberinto aparece por ejemplo en el *Monumento a las víctimas de la Gestapo* (Berlín, 1983). En este proyecto enigmático, el acceso al espacio cóncavo donde se ubica la excéntrica columna dórica se produce a través de un recorrido quebrado, en el que se pierden las referencias exteriores. Robert Levit lo describe así: «*Imagino que el efecto de moverse a través del edificio supone distanciarse de la ciudad por medio de una cierta desorientación, y permitir el paso al parque en forma cóncava en el que la columna se enclava*».<sup>15</sup> Comprobamos como Siza utiliza este recurso para preparar perceptivamente al visitante y crear un sentido de redescubrimiento al devolverle el contacto con el exterior.

En el *Museo para dos Picassos* (Madrid, 1992) sucede algo similar. En él se proponen dos recorridos alternativos, en relativo aislamiento del exterior, que tienen como desenlace dos obras maestras de Picasso, el *Guernica* (1937) y *La femme enceinte* (1950), y como epílogo, el reencuentro con la naturaleza ante las vistas redescubiertas del Parque del Oeste. El recorrido que conduce al *Guernica* es rectilíneo, aunque evita la visión frontal del cuadro al disponer columnas en el eje de la galería, que además la otorgan un ritmo a la marcha. La sección

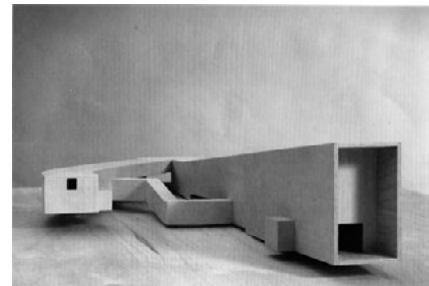
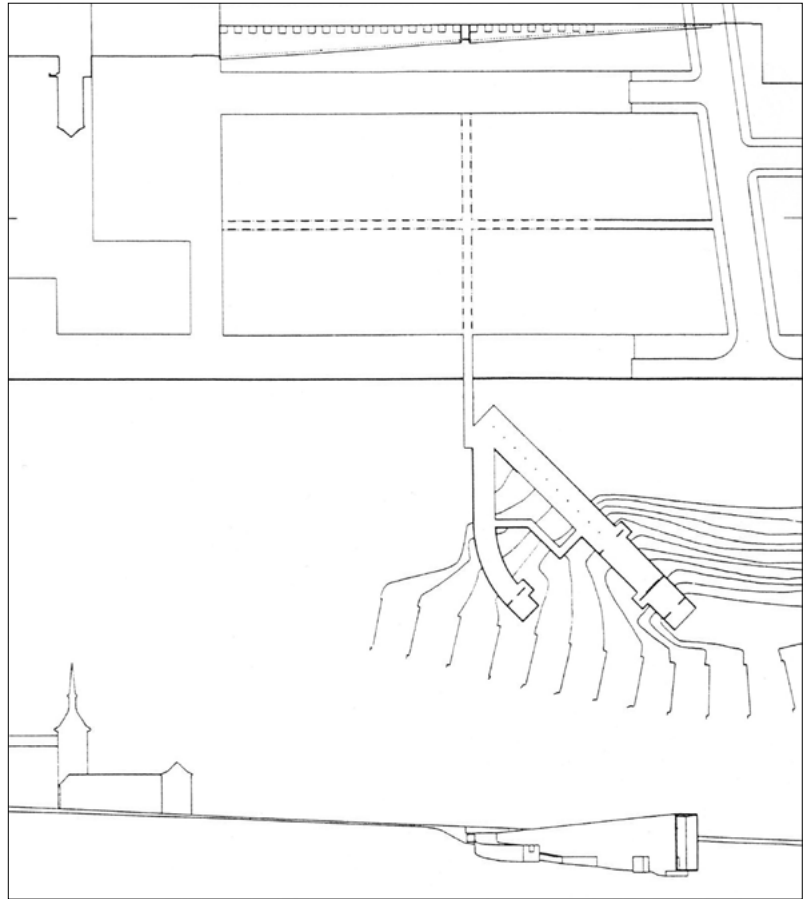


2203-04. *Casa Maria Margarida*  
(Vila Nova de Gaia, 1979-87).

<sup>11</sup> CORTÉS, Juan Antonio. «Los desplazamientos de Álvaro Siza: Un comentario sobre tres edificios: la casa Maria Margarida en Arcozelo, la casa Avelino Duarte en Ovar y el Banco Borges&Irmão en Vila do Conde». En: *Anales de Arquitectura*, no. 4. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1992, pp. 193-199.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p.18. Cortés muestra también como en este proyecto, Siza hace desaparecer del rectángulo inicial dos esquinas diagonalmente opuestas para pasar de tener cuatro fachadas de diferentes longitudes a solamente dos y más largas, generando una percepción oblicua del espacio: «*al convertir el rectángulo de la planta en una figura mixtilínea con sólo dos esquinas, al diagonalizar la planta, se está poniendo de manifiesto esa dimensión mayor que da la diagonal [...]*». *Ibíd.* Esta diagonalización de la planta, como indica Cortés, utiliza la mayor dimensión que otorga la diagonal para ampliar el escaso frente de fachada que presentaba inicialmente la parcela.

<sup>13</sup> KIMMEL, *L'architecture comme paysage*, óp. cit., p. 49: «*Le parcours en spirale insère l'architecture dans la pente et ménage des vues sur le paysage qui rappellent quelque peu l'expérience de la 'promenade architecturale' chez Le Corbusier*».

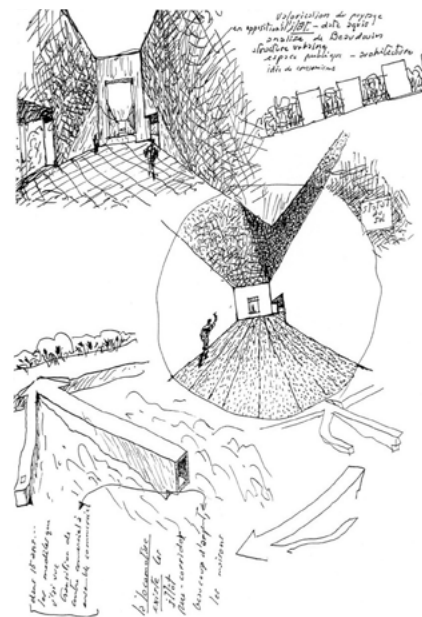


2205-06. *Museo para dos Picassos*  
(Madrid, 1992).

crece progresivamente en altura hasta alcanzar el cuadro del Guernica, como en un *in crescendo* musical. Una protuberancia lateral permite sortear el cuadro de Picasso y alcanzar una puerta que enmarca el paisaje. El otro recorrido, que nos lleva a la Mujer embarazada, es curvilíneo, la altura en sección se mantiene constante, pero el cuerpo es sometido a una fuerza centrípeta, que evita también la visión directa de la escultura. La obra se alcanza tras superar una pared que cierra el espacio, mediante un nuevo requiebro lateral. La bifurcación inicial, que implica una decisión inicial del usuario (entre la “vida” de la Mujer embarazada y la “muerte” del Guernica), no es la única: a mitad de camino aparece una nueva disyuntiva en forma de pasadizo secreto: «En mitad de las dos galerías divergentes existe una última ligazón que nos permite, por segunda vez, escoger una u otra [...]»,<sup>16</sup> escribe Siza.

Como vemos la noción de laberinto en Siza está relacionada con dispositivos espaciales que activan la percepción y la imaginación en un ritual de entrada que evita la frontalidad mediante una oblicuidad temporal: una dilación de recorrido con la participación decisiva del usuario, con la intención de provocar un (re)conocimiento y una reacción emotiva, pero también un (re)descubrimiento del lugar cotidiano, que en su visión habitual puede haberse convertido en algo indiferente.

En las *Piscinas de Mareas* (Leça da Palmeira, 1961-1966) el recorrido va a convertirse en un tema central para el proyecto. Aunque se trata de una obra temprana en su trayectoria, Siza muestra en ella una gran madurez y dominio sobre el mismo. Tal y como mostraré a continuación, es una obra en la que confluyen tanto este esquema de recorrido en espiral como la noción más abstracta de laberinto.

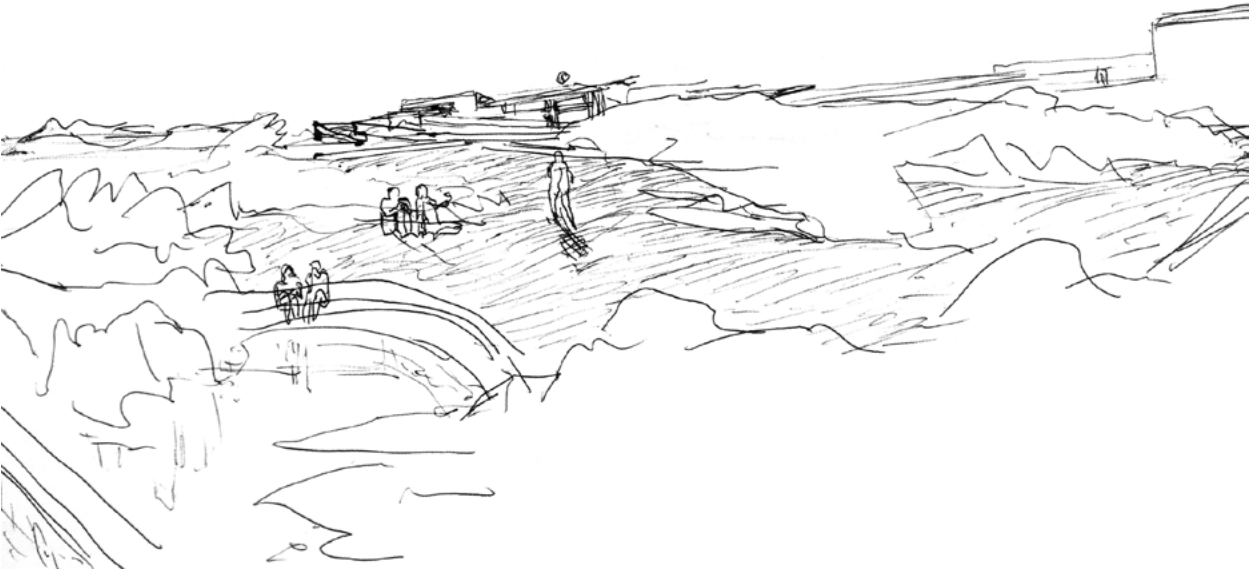


2207. Museo para dos Picassos.

<sup>14</sup> Para Gaston Bachelard, la espiral representa un modo poético de habitar: «la naturaleza imagina y la naturaleza es sabia. Bastará contemplar un álbum de amonitas para reconocer que, desde el periodo secundario, los moluscos construían su concha siguiendo las lecciones de la geometría trascendente. Las amonitas hacían su morada sobre el eje de una espiral logarítmica [...]». BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio* [libro electrónico]. Champourcín, Ernestina (trad.). 1ª ed. electrónica, 2012. México: Fondo de Cultura Económica, 1965 p. 2099/4271.

<sup>15</sup> LEVIT, Robert. Alvaro Siza [en línea]. Appendix, no. 3. APPX, 1996, text 7, 1/3 [consulta: 10.09.2016]. Disponible en: <http://www.appendx.org/appendx/issue3/index.htm>: «I imagine that the effect of moving through the building is to distance one from the city through a certain disorientation, and to allow for a passage into the bowl-shaped park in which the column stand-stranded».

<sup>16</sup> SIZA, Álvaro. *Imaginar la evidencia*. Madrid: Abada Editores, 2003. pp. 18-9.



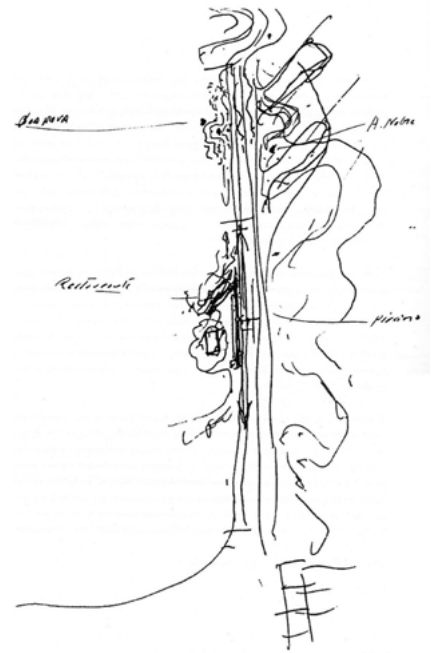
2208-09. *Piscinas de Mareas*  
(Leça da Palmeira, 1961-1966).

### 2.2.3. Piscinas de Mareas. Leça da Palmeira, 1961-1966

Las piscinas se ubican en el paseo marítimo de Leça, aproximadamente a unos quince minutos a pie al sur del restaurante de Boa Nova. Siza resuelve el proyecto de las piscinas aprovechando la disposición natural de las rocas y construyendo sólo las mínimas paredes necesarias para la contención del agua, generando de este modo un fuerte vínculo entre lo natural y lo construido. El proyecto se apoya en una geometría de grandes líneas que contrasta vivamente con las formas orgánicas de las rocas, pero que dialoga al mismo tiempo con el paisaje a gran escala, con el horizonte marino y con la línea de la costa. En las piscinas ya no encontramos rastro alguno de la arquitectura vernácula portuguesa, a pesar de su cercanía tanto espacial como temporal con el restaurante de Boa Nova.

La idea de recorrido estaba en cierto modo implícita desde el inicio del proyecto: se trataba de conducir y preparar a los usuarios desde la entrada por el paseo marítimo hasta el baño en las piscinas al aire libre. El problema del acceso era complejo, puesto que el espacio disponible entre el paseo y las piscinas era muy estrecho. Siza lo resuelve estableciendo unos recorridos en zigzag, «*que producen una contradictoria sensación de profundidad*».<sup>17</sup> Dispone las galerías paralelas al muro que separa el paseo de la playa, y de este modo, el proyecto toma una extensión longitudinal. Este zigzag se produce en un sentido descendente hacia la playa, lo que Marc Barani describe como un «*movimiento de espiral hacia el mar*».<sup>18</sup> El pequeño programa de vestuarios, aseos y restaurante se integra en la secuencia espacial que nos conduce hasta el agua.

Desde el paseo marítimo los volúmenes del edificio mantienen un perfil bajo con la intención de no interrumpir la visión del horizonte. En el acceso, Siza nos hace descender por una rampa que provoca la desaparición progresiva del paisaje. Nos adentramos en una laberíntica red de galerías paralelas que comprimen el espacio, establecen diferentes recorridos alternativos y activan nuestra imaginación («*la imaginación humana anhela el cielo y la línea del horizonte*»),<sup>19</sup> escribe Pallasmaa). Si optamos por no penetrar en la penumbra de los vestuarios, caminando hacia el fondo aparece una bifurcación en forma de galería paralela más estrecha. El pasadizo es angosto y comprime aún más el espacio (según el efecto Venturi, la estrechez de sección aumenta la velocidad del flujo). Crece la pulsión de salida. Desembocamos rápidamente en

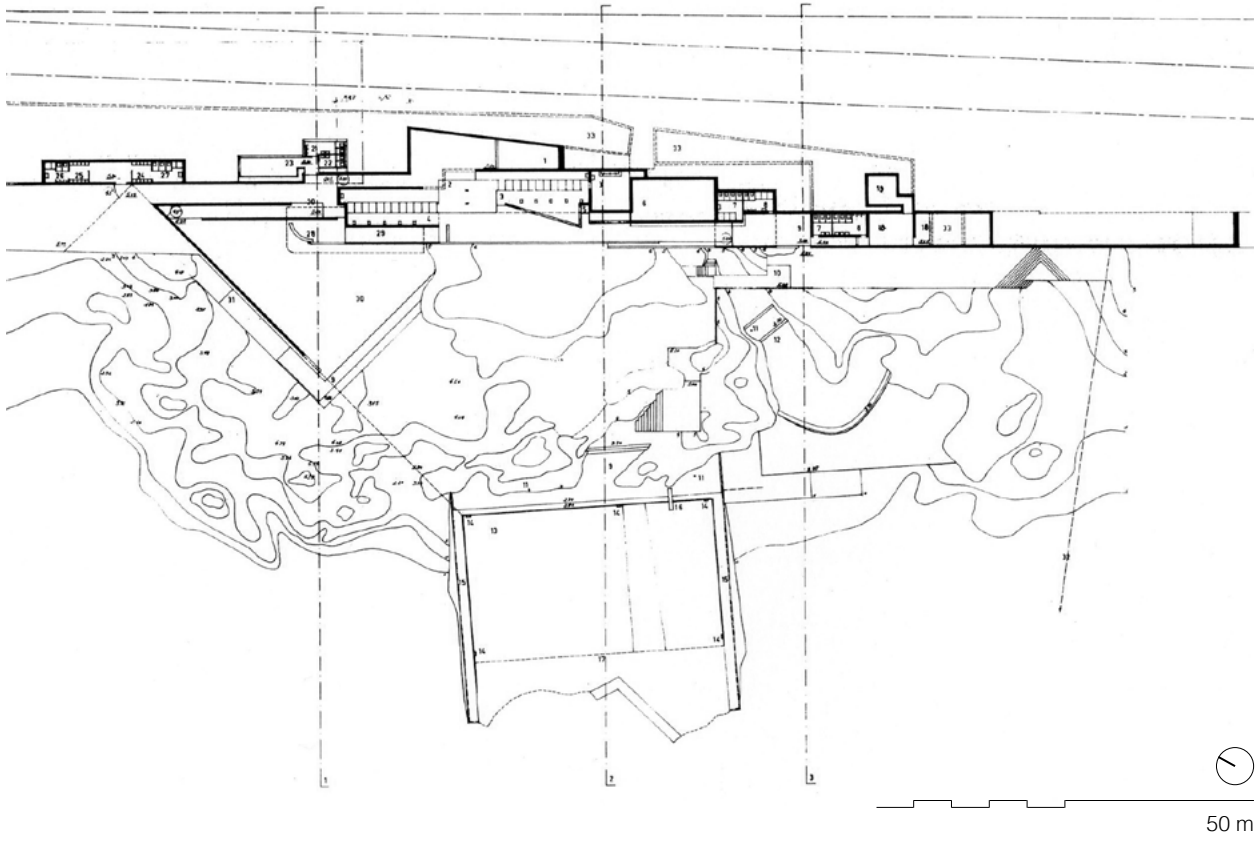


2210. Cuatro proyectos en el paseo marítimo de Leça. Dibujo de Álvaro Siza.

<sup>17</sup> Ibid., p. 23.

<sup>18</sup> BARANI, Marc. «Piscine Municipale de Leça da Palmeira, Matosinhos, Portugal, 1961-1966. Un projet qui échappe». En: MACHABERT, Dominique (ed.). *Siza au Thoronet : le parcours et l'œuvre*. Marseille: Parenthèses, 2007, p. 81: «*Le socle s'affaisse de quelques centimètres, se rétrécit et franchit en passerelle une échancrure rocheuse avant de conduire à la première piscine par un escalier inversé qui amorçe un mouvement de spirale vers la mer*».

<sup>19</sup> PALLASMAA, Juhani. *La imagen corpórea: imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014, p. 167.



2211. Planta general.  
2212-17



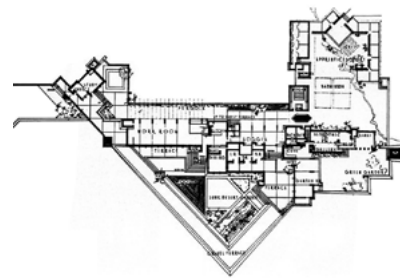
una apertura lateral: un muro a cuarenta y cinco grados nos obliga a girar y ante nosotros reaparece el horizonte marino, en una violenta *expansión diagonal*<sup>20</sup> que (re)descubre el paisaje.<sup>21</sup>

Esta secuencia espacial desde el exterior luminoso y abierto hasta el reencuentro con el paisaje se convierte en el leitmotiv del proyecto. A propósito del recorrido, William Curtis observa que tras atravesar «una serie de pasadizos en sombra casi cerrados [...] el bañista emerge de un laberinto de muros que impiden la visión del mar».<sup>22</sup> También Ricardo Zúquete explica que «la primera idea fue construir un conjunto de muros, como un laberinto geométrico [...]. El laberinto de muros iba a escondernos la visión del mar, en donde sólo oíríamos su sonido y sentiríamos el olor a sal».<sup>23</sup> Efectivamente constatamos un recorrido artificiosamente dilatado con cambios de dirección y bifurcaciones, que transcurre inmerso en un relativo aislamiento del entorno. Marc Barani lo describe como envolvente:

[...] El cuerpo está envuelto. Ahora es la medida de estos espacios que parecen haber sido contruidos para que se frote, para que cada movimiento pueda ser inducido y acompañado por la arquitectura. Continuamos más adelante, en el edificio, a cubierto, hacia la penumbra de aquello que podría parecer por un instante, un laberinto.<sup>24</sup>

Enrique de Teresa ha estudiado en su tesis *Tránsitos de la forma* (2007)<sup>25</sup> las piscinas de Leça, estableciendo cierta continuidad histórica con algunas obras de Le Corbusier y su noción de *promenade architecturale*. De Teresa interpreta la obra de Siza como artefacto perceptivo que nos revela el lugar. Explica como Siza introduce paulatinamente restricciones sensoriales en el descenso por la rampa de acceso (la pérdida de visión del mar y una cierta sensación de vacío auditivo), hasta alcanzar la completa penumbra de los vestuarios. El propio Siza explica que «contextualmente, funcionaba la variación de la luz, obtenida con el paso gradual desde una zona exterior a una penumbra que, finalmente, conducía a un último recorrido, hecho ya al aire libre [...]».<sup>26</sup> Al salir al exterior en fuerte contraste lumínico, dice de Teresa, «se abre de nuevo ante los ojos el paisaje enmarcado y [...] recobramos el panorama de las piscinas y el océano. El redescubrimiento nos produce la sensación de estar en un lugar diferente [...]»:<sup>27</sup>

En el itinerario hacia las piscinas de Leça, la presencia del mar deja de ser algo evidente para devenir percepción intensificada y compleja, reconocimiento del ser del lugar y de su singularidad. El panorama que se contempla desde el paseo dos Centenários —que, por su visión habitual o por su inmensidad, se ha convertido en invisible, o



2218. Frank Lloyd Wright. *Taliesin West* (Scottsdale, Arizona, 1938).

<sup>20</sup> En la *Casa Manuel Magalhães* (Porto, 1967-70) encontramos otro ejemplo de expansión diagonal en su obra, que se manifiesta en la sala de estar con la desmaterialización de la esquina, el pilar circular desplazado de su posición estructuralmente más óptima y el jardín que se expande oblicuamente para ocupar el vacío de la parcela.

<sup>21</sup> Esta apertura a cuarenta y cinco grados tiene ecos de Frank Lloyd Wright, tal y como Curtis señala: «hay cierta reminiscencia del *Taliesin West* de Frank Lloyd Wright, de 1937, en donde unas galerías paralelas y unos caminos transversales también preceden a una expansión diagonal a través del agua hacia una visión lejana, en este caso las montañas y el desierto de Arizona». En: CURTIS, William. «Álvaro Siza: una arquitectura de bordes». *Álvaro Siza: 1958-2000*. El Croquis 68/69 + 95. Madrid: El Croquis, 2000, p. 43.

<sup>22</sup> *Ibíd.*, p. 42.

<sup>23</sup> ZÚQUETE, Ricardo. «Tempo e Recitação: parte um. Álvaro Siza e as "Piscinas das Marés": a partir do título "Temps et récit" de Paul Ricœur». En: *Arquitetura revista*, vol. 9, no. 2. Krahe, Roberta (ed.). São Leopoldo (Brasil): Unisinos, 2013, pp. 170-180: «a primeira ideia foi construir um conjunto de outros muros, como um labirinto geométrico [...]. Aí o labirinto de muros ia esconder-nos da visão do mar, onde só ouviríamos o seu som e sentiríamos o cheiro do sal».



por obvio, en algo indiferente— recupera una atención particularizada y cobra un nuevo valor. La arquitectura, en su juego de ocultación y recuperación así como mediante el establecimiento de horizontes visuales y fronteras delimitadoras, posibilita el redescubrimiento de la naturaleza enmarcada que concentra la visión. Cada elemento, cada decisión formal del proyecto, está cargada de intenciones que luchan contra la indiferencia de la mirada.<sup>28</sup>

Rykwert explicaba en su obra *The Idea of a Town* (1976) que en el mundo antiguo las representaciones de laberintos «*aparecen sobre puertas y muros, cerca de cualquier acceso [...]»*, y «*su finalidad es detener y confundir al intruso que se encuentra de pronto ante ellos, de forma que no le sea permitido seguir adelante hasta que haya resuelto el acertijo o encontrado su camino hasta el centro del laberinto [la salida]»*.<sup>29</sup> De este modo el laberinto requería de la participación de un sujeto. En las piscinas de Leça, de Teresa señala por ejemplo como «*los recorridos normalmente aparecen bifurcados, implicando siempre la decisión del espectador»*.<sup>30</sup> Pero el laberinto no solamente tenía esa función protectora de la puerta. Rykwert señala que también era «*símbolo del renacer y en especial del alma regenerada [...], tenía también esta doble función, apotropaica y regenerativa»*.<sup>31</sup> Regenerativa, cabría pensar, en relación con ese redescubrimiento del lugar del que nos habla de Teresa, «*que, por su visión habitual o por su inmensidad, se ha convertido en invisible, o por obvio, en algo indiferente»*.<sup>32</sup>

En las piscinas, Siza juega con los cambios continuos de dirección, la velocidad del cuerpo en la inclinación del suelo, la graduación de la luz y la ocultación/visión del horizonte para construir una secuencia significativa en forma de recorrido, con el fin de establecer una continuidad con la ciudad y el paisaje. Para Souto de Moura: «*Esta continuidad se obtiene por asociación de episodios [...] que al encadenarse, construyen un orden narrativo propio, accesible y reconocible colectivamente como "lugar"»*.<sup>33</sup> En las piscinas de Leça, Siza manifiesta, revela y construye el lugar a través de la experiencia del recorrido.

<sup>24</sup> En su descripción Barani nos recuerda de nuevo a la concha en espiral de Bachelard, nacarada en su interior por la frotación de su habitante. BARANI, *Siza au Thoronet*, óp. cit., p. 78:

[...] *Le corps est enveloppé. Il est maintenant la mesure de ces espaces qui semblent avoir été construits pour qu'il les frôle, pour que chaque mouvement puisse être induit et accompagné par l'architecture. Continuons plus avant, dans le bâtiment, à couvert, vers la pénombre de ce qui pourrait ressembler, l'espace d'un instant, à un labyrinthe.*

<sup>25</sup> TERESA, Enrique de. *Tránsitos de la forma: presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007.

<sup>26</sup> SIZA, *Imaginar la evidencia*, óp. cit., p. 23

<sup>27</sup> TERESA, *Tránsitos de la forma*, óp. cit., p. 171.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 175.

<sup>29</sup> RYKWERT, Joseph. *La idea de ciudad: antropología de la forma urbana en Roma, Italia y el mundo antiguo*. Salamanca: Sígueme, 2002, p. 163.

<sup>30</sup> TERESA, *Tránsitos de la forma*, óp. cit., p. 181.

<sup>31</sup> RYKWERT, *La idea de ciudad*, óp. cit., p. 148.

<sup>32</sup> TERESA, *Tránsitos de la forma*, óp. cit., p. 175.

<sup>33</sup> SOUTO DE MOURA, Eduardo y Roberto COLLOVÁ. «Sur le site archéologique de Cusa, Sicile, Italie, 1980. La description est un projet». En: MACHABERT, *Siza au Thoronet*, óp. cit., p. 57: «*Cette continuité s'obtient par association d'épisodes, de lieux et même de manies qui, se faisant, construit un ordre narratif propre, accessible et reconnu collectivement como "lieu"»*.



### 3. EL CONTEXTUALISMO CULTURAL (1974-1992)

- 3.1. La historia como materia prima del proyecto
  - 3.1.1. La arquitectura de la ciudad
  - 3.1.2. Arquitectura coyuntural
  - 3.1.3. Viviendas Sociales en Bouça. Oporto, 1975-1977
  - 3.1.4. Distrito Residencial de Malagueira. Évora, 1977-1997
- 3.2. El contextualismo abstracto
  - 3.2.1. El formalismo norteamericano
  - 3.2.2. Siza y el contextualismo abstracto
  - 3.2.3. Banco Pinto & Sotto Mayor. Oliveira de Azeméis, 1971-1974
  - 3.2.4. Casa António Carlos Siza. Santo Tirso, 1976-1978
- 3.3. El lugar desde el mestizaje cultural
  - 3.3.1. Mundo aparte, Mundo-parte
  - 3.3.2. Las primeras obras internacionales
  - 3.3.3. Complejo Residencial Bonjour Tristesse. Berlín, 1980-1984
- 3.4. La noción de tipo
  - 3.4.1. Sobre el tipo
  - 3.4.2. Viviendas en Concepción Arenal. Cádiz, 1989-2001
  - 3.4.3. Pabellón Carlos Ramos. Oporto, 1985-1986
- 3.5. El museo y la casa: el lugar a través de lo doméstico
  - 3.5.1. La poética del espacio
  - 3.5.2. Centro Gallego de Arte Contemporáneo  
Santiago de Compostela, 1988-1993
  - 3.5.3. Museo de Arte Contemporáneo  
Fundación Serralves. Oporto, 1991-1999
- 3.6. La influencia del paisaje en la forma arquitectónica
  - 3.6.1. El maestro Aalto
  - 3.6.2. Genius Loci
  - 3.6.3. Biblioteca de la Universidad de Aveiro. 1988-1995
- 3.7. Cuerpo y lugar
  - 3.7.1. La crítica fenomenológica
  - 3.7.2. La imagen corpórea en la obra de Siza



### 3.1. LA HISTORIA COMO MATERIA PRIMA DEL PROYECTO

Sin el lugar (y lo saben bien los locos, o los perdidos en el desierto, o en el mar, o en la nieve, o, simplemente, los emigrantes) se rompe la razón entre la historia y el sujeto; el lugar permite al sujeto navegar por la historia y permite a la historia «situar» al sujeto. Juntos (el sujeto, la historia y el lugar) son capaces de multiplicarse y desarrollarse. Separados, parecen forzosamente de inanición. [...] Si el lugar es este puente entre el sujeto y la historia, su existencia no podrá depender totalmente de ninguno de los dos, pero tampoco podrá prescindir de uno de ellos. Esto es lo que ocurre en realidad. Siempre se habita el lugar desde la historia y siempre se analiza la historia de un sujeto «estando» en los lugares que ha ocupado. En ambos casos el lugar sirve de vehículo y de puente entre la historia y el sujeto. Ésta es la razón del lugar.<sup>1</sup>

En diversas obras de Siza de los años setenta, la construcción del lugar está mediada por la voluntad de inscribirse en la historia y expresar un sentido colectivo del paso del tiempo. Si bien el mestizaje con la tradición vernácula se adecuaba a una escala pequeña y en entornos de cierto carácter rural, en Oporto, la noción de lugar debía denotar una situación territorial privilegiada sobre el plano histórico. Las reflexiones del círculo *neorracionalista* italiano, que penetraban en la dimensión histórica de la ciudad a través del monumento, el tejido residencial y el concepto de tipo, tuvieron una notable influencia en Siza.

En las *Viviendas Sociales en Bouça* (Oporto, 1975-1977, 2005-2006), las tensiones sociales liberadas tras el fin de la dictadura se ponen de manifiesto en la relación que mantienen los volúmenes con la ciudad preexistente, en una arquitectura que Vittorio Gregotti califica de *coyuntural*. En el *Distrito Residencial de Malagueira* (Évora, 1977-1997), Siza explora el *interregno* entre la vida rural y la urbana. Las casas que proyecta en la periferia de Évora permiten a sus habitantes, exiliados del mundo rural, habituarse progresivamente al habitar urbano. El proyecto remite tanto a la tradición vernácula y rural del Alentejo, como a la ciudad histórica de Évora y su pasado romano.

<sup>1</sup> MONTAÑOLA, Josep. *Topogéneis: fundamentos de una nueva arquitectura* [libro electrónico]. Barcelona: Edicions UPC, 2009, p. 17.

### 3.1.1 La arquitectura de la ciudad

En los inicios de la modernidad del siglo XX, la arquitectura estaba fuertemente decidida a acabar con el tiempo anterior y abrir un nuevo camino para el ser humano. En *Vers une architecture* (1923) Le Corbusier reflejaba un gran optimismo en el progreso técnico como motor del cambio de época, del cual la arquitectura debía formar parte.<sup>2</sup> Sus grandes proyectos urbanos para París de los años veinte y treinta, en un exceso de autoconfianza, proponían arrasar parte de la ciudad histórica y sustituirla por una arquitectura moderna más funcional. Tras la Segunda Guerra Mundial, el nuevo clima cultural cambia definitivamente la relación de la arquitectura moderna con la ciudad preexistente. La profunda conmoción ante las ciudades destruidas en Europa, desembocó en un fuerte deseo colectivo por recuperar el pasado y reconstruir la memoria desgarrada y herida por la guerra.<sup>3</sup>

Será principalmente en el contexto italiano de los años cincuenta donde tenga comienzo una profunda revisión del Movimiento Moderno en torno a la figura de Ernesto Nathan Rogers,<sup>4</sup> quien tomará la dirección de la revista *Casabella* entre 1953-1965. Frente a las ideas de ruptura con la historia que caracterizaban a las vanguardias modernas, Nathan Rogers abrirá una amplia discusión en sus editoriales en torno a la relación del Movimiento Moderno con la ciudad heredada, la tradición y las preexistencias ambientales. Bajo su dirección en *Casabella* se irán conformando y articulando un grupo de intelectuales que serán determinantes en el desarrollo posterior de toda la cultura arquitectónica europea, con figuras como Aldo Rossi, Giorgio Grassi, Manfredo Tafuri o Vittorio Gregotti, conocidos bajo el nombre de *La Tendenza*.

A Aldo Rossi le debemos *L'architettura della città* (1966),<sup>5</sup> una obra emblemática para varias generaciones de arquitectos. Se trata de un giro copernicano de la idea de ruptura con el pasado de la vanguardia moderna. Una puesta en valor de la continuidad histórica de la ciudad y del *locus*:

En el curso de este ensayo se ha señalado muchas veces el valor del *locus*, entendiendo con ello aquella relación singular y sin embargo universal que existe entre cierta situación local y las construcciones que están en aquel lugar. La elección del lugar para una construcción concreta como para una ciudad, tenía un valor preeminente en el mundo clásico; la *situación*, el sitio, estaba gobernado por el *genius loci*, por la divinidad local, una divinidad precisamente de tipo intermedio que presidía cuanto se desarrollaba en ese mismo lugar. El concepto de *locus*

<sup>2</sup> LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. Paris: Crès et Cie, 1923.

<sup>3</sup> Escribe Marc Augé:

[...] *La arquitectura sigue a la historia como a su sombra* [...]. *La historia es también violencia, y a menudo el espacio de la gran ciudad recibe de lleno los golpes. La ciudad lleva la marca de sus heridas. Esta vulnerabilidad y esta memoria se parecen a las del cuerpo humano y son ellas, sin ninguna duda, las que hacen que la ciudad nos resulte tan próxima, tan conmovedora. Nuestra memoria y nuestra identidad están en juego cuando cambia la "forma de la ciudad"* [...].

AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Reimpresión digital, 2013. Barcelona: Gedisa, 2003, p. 122.

<sup>4</sup> MONTANER, Josep María. *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. 2ª ed. revisada, 2009. Barcelona: Gustavo Gili, 1993, p. 97.

<sup>5</sup> ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. 2ª ed. ampliada, 2010. Barcelona: Gustavo Gili, 1982. Obra original: *L'architettura della città*. Padova: Marsilio, 1966.



siempre ha estado presente en la tratadística clásica, si bien ya en Palladio y después en Milizia su tratamiento toma cada vez más un aspecto de tipo topográfico y funcional; pero en las palabras de Palladio hay aún en forma viva el estremecimiento del mundo antiguo, el secreto de esta relación que es más evidente, por encima de la cultura específica arquitectónica, en ciertas obras suyas como la Malcontenta o la Rotonda, las cuales deben precisamente a la «situación» algunas de las condiciones para su comprensión.<sup>6</sup>

Para Rossi, las ciudades se conformaban por la complementariedad entre diversas escalas, los *elementos primarios* y el *tejido residencial*.<sup>7</sup> Los elementos primarios eran, según Rossi, hechos urbanos singulares y estructuradores de la forma de la ciudad que rompían la monotonía de un tejido continuo y repetitivo, el tejido residencial. El lugar se manifestaba como significación colectiva de las relaciones entre la arquitectura y el paisaje, la topografía, el clima y la memoria de los hechos singulares. Es una aproximación a la arquitectura desde la continuidad y la permanencia, desde la dimensión histórica de la ciudad. En la obra de Rossi, la historia y la memoria urbana se convierten en claves fundamentales para el proyecto. Para Souto de Moura:

[El libro de Rossi] establecía un método para leer la ciudad y para proyectar con referencia a la historia no sólo de la arquitectura, sino también del cine y de otros mundos; era una cosa que no habíamos conocido jamás: hasta entonces, habíamos mirado la ciudad como un buey mira un palacio. La ciudad era para nosotros como un folio en blanco que teníamos delante, y con el que no sabíamos qué hacer.<sup>8</sup>

*L'architettura della città* tuvo una gran influencia en la cultura arquitectónica europea de los años sesenta y setenta. No obstante, en Portugal, por circunstancias históricas, el Movimiento Moderno no había penetrado con la misma intensidad que en el resto de Europa. El discurso de Rossi había nacido de la crítica al «*funcionalismo ingenuo*» y de la revisión de las vanguardias modernas en el nuevo clima cultural surgido tras la Segunda Guerra Mundial, en la que Portugal se mantuvo neutral. La arquitectura portuguesa había permanecido más bien estancada durante el régimen autoritario del *Estado Novo* (1933-1974) en la representación de los *valores nacionales* de corte historicista y reaccionario. La cultura arquitectónica en Portugal e Italia atravesaban los años setenta a diferentes velocidades.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 185.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 105: «*Vemos la ciudad como una arquitectura de la que destacamos varios componentes, principalmente la residencia y los elementos primarios. [...] Reconocemos en cambio a los elementos primarios un carácter decisivo en la formación y en la constitución de la ciudad.*».

<sup>8</sup> En: CREMASCOLI, Roberto y MOSCHINI, Francesco (eds.). *Álvaro Siza in Italia: Il Grand Tour 1976-2016*. Roma: Accademia Nazionale di San Luca, 2016, p. 17:

[...] *stabiliva un metodo per leggere la città e per progettare con riferimenti alla storia non solo dell'architettura, ma anche al cinema e ad altri mondi; era una cosa che noi non avevamo mai conosciuto: fino ad allora avevamo guardato la città come un bue guarda un palazzo, la città era per noi come un foglio bianco, che avevamo davanti e del quale non sapevamo cosa fare.*

### 3.1.2. Arquitectura coyuntural

Vittorio Gregotti publica en 1966 *Il territorio dell'architettura*,<sup>9</sup> una reflexión en clave estructuralista sobre el proyecto arquitectónico, en torno a temas centrales para los arquitectos italianos en los años sesenta, como el territorio, la historia y la noción de tipo. En su obra aborda la relación de la arquitectura con el medio ambiente en la conformación y significación de los lugares: «*La arquitectura se presenta en nuestro caso como una respuesta significativa, o sea poética, a un problema, el del habitar, a través del proyectar y construir todo el ambiente físico para este propósito*»,<sup>10</sup> escribe Gregotti. También profundiza en los vínculos entre arquitectura e historia desde un enfoque útil para el proyecto.<sup>11</sup> Para Gregotti, no se trataría simplemente de un problema de relación entre lo que existe y el objeto construido, sino de proponer nuevos valores frente a los cuales la historia se ofrezca como riqueza en la construcción del sentido colectivo.<sup>12</sup>

Gregotti fue uno de los principales responsables del descubrimiento y la difusión de la obra de Álvaro Siza en los años setenta. La primera reseña crítica que publica Gregotti sobre Siza aparece en 1972 en la revista italiana *Controespazio*,<sup>13</sup> dirigida entonces por Ezio Bonfanti y Massimo Scolari. Esta primera interpretación de la obra de Siza marcará el desarrollo de toda una línea crítica, dejando una profunda huella en lecturas posteriores de su trabajo. Presenta a Siza como un arquitecto «*fuera de moda*», tímido y reservado, sin aparato teórico ni experiencia en grandes desarrollos urbanísticos.

A Gregotti la arquitectura de Siza le resulta intrasmisible por medios fotográficos o escritos: sólo mediante la secuencia espacial y un contacto directo, las obras adquieren pleno sentido. Su arquitectura refleja el medio ambiente donde se inserta: colores, texturas, materiales, tipologías... Frente al «*lenguaje de la indiferencia tecnológica*», escribe Gregotti, Siza opone «*el lenguaje situacional*». Su arquitectura potencia las condiciones físicas del sitio y el ambiente, y también su dimensión temporal, la historia, a través de la memoria y la experiencia del lugar. Pero esta lectura contextual no se produce miméticamente con el entorno, explica, sino desde el diálogo con las condiciones presentes. Gregotti describe e interpreta sus proyectos de las *Piscinas de Mareias* (Leça da Palmeira, 1961-1966), las *Piscinas de Quinta da Conceição* (Matosinhos, 1958-1965), el *Banco Pinto & Sotto Mayor* (Oliveira de Azeméis, 1971-1974) y la propuesta para el *Banco Borges & Irmão I* (Vila do Conde, 1969-1974). También el proyecto de las *Oficinas en*

<sup>9</sup> GREGOTTI, Vittorio. *El territorio de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. Obra original: *Il territorio dell'architettura*. Milán: Feltrinelli, 1966.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 45: «*L'architettura si presenta quindi nel nostro caso come una risposta significativa, ossia poetica, ad un problema, quello dell'abitare, attraverso al progettare e costruire l'intero ambiente fisico per questo scopo [...]*».

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 101.

<sup>12</sup> *Ibíd.*, p. 115.

<sup>13</sup> GREGOTTI, Vittorio. «Architettura recenti di Álvaro Siza», sep. 1972. En: AA.VV. *Alvaro Siza: Professione poetica = Poetic profession* [DVD]. Lotus Digital Collection, no. 1. Milano: Lotus, 2013, pp. 186-7.

*Avenida D. Afonso Henriques* (Porto, 1968-1974) como «*collage de los edificios preexistentes*». Celebra la dimensión íntima que tiene el detalle arquitectónico en el trabajo de Siza, no como ostentación tecnológica, sino como toma sensual de contacto con la materia y la construcción. Gregotti destaca de Siza su pasión paciente por la arquitectura, su esencialidad de gestos (alzar un muro, colocar una ventana, excavar un hueco en el volumen) y la calidad de su obra desde los márgenes de la cultura europea.

A partir de 1974 Gregotti y Siza entablan una relación de amistad, que nace de sus primeros encuentros en España y también en Portugal, en el despacho del arquitecto, ministro y amigo común Nuno Portas. En aquella época Gregotti poseía ya cierto renombre en la cultura italiana y en 1975 fue nombrado director de la Bienal de Venecia. Bajo su dirección, la Bienal extendió sus intereses a la arquitectura, y por primera vez, se propuso un tema unitario para todas las exposiciones: la relación entre las artes y el *entorno antropogeográfico*. En 1976 se organizó el evento «Europa-America», coordinado por Gregotti (Europa) y Peter Eisenman (América). Veintisiete estudios de arquitectura presentaron su visión de la ciudad contemporánea en una exposición colectiva y una jornada de debate. Tanto Álvaro Siza como Aldo Rossi fueron invitados a participar en el evento. Siza presentó allí sus primeros proyectos de vivienda social en Porto y Caxinas, con una colección de dibujos hechos a mano. Rossi, junto a otros arquitectos, presentó *La Città Analoga*. Roberto Cremascoli escribe:

Usando lenguajes diversos, Siza y Rossi transmitieron un mensaje común en la Bienal de Venecia: la ciudad que conocemos y que continuamos diseñando es el resultado de la acumulación de diversas tipologías arquitectónicas —algo así como *objets trouvés*— que la “memoria colectiva” recicla en el curso de la Historia. Mientras Rossi se dedicaba al estudio urbano sistematizando un número definido de (arque) tipos arquitectónicos que reintroducía en la ciudad histórica, Siza destinaba su carrera a multiplicar sus (hetero)tipos, reintroduciéndolos en diversas geografías y culturas.<sup>14</sup>

Ese mismo año se publicaba en *L'architecture d'Aujourd'hui* un importante artículo sobre la obra de Siza, titulado, *La passion d'Alvaro Siza* (1976). Bernard Huet (redactor jefe de *L'architecture d'Aujourd'hui* entre 1974-1978), publicó artículos de Gregotti y Oriol Bohigas junto diversas obras de Siza, como parte de un número monográfico dedicado a la arquitectura

<sup>14</sup>CREMASCOLI, Roberto. «Europa America: Gregotti, Rossi, Siza». En: CREMASCOLI, Roberto y MOSCHINI, Francesco (eds.). *Álvaro Siza in Italia: Il Grand Tour 1976-2016*. Roma: Accademia Nazionale di San Luca, 2016, pp. 41-42:

*Usando linguaggi diversi, Siza e Rossi trasmisero un messaggio comune alla Biennale di Venezia: la città che conosciamo e che continuiamo a disegnare è il risultato dell'accumulo di diverse tipologie architettoniche - così come un objets trouvés - che la "memoria collettiva" ripropone o ricicla nel corso della Storia. Mentre Rossi si dedicava agli studi urbani sistematizzando un numero definito di (arche) tipi architettonici ritrovandoli nella città storica, Siza destinava la sua carriera moltiplicando i suoi (etero)tipi, ritrovandoli in diverse geografie e cultura.*



3101. *Vittorio Gregotti.*  
Dibujo de Álvaro Siza

portuguesa en el contexto posterior a la a la caída de la dictadura de Salazar. En su artículo (en parte recuperado del publicado anteriormente en *Controspazio* y traducido al francés), Gregotti insiste en la gran sensibilidad hacia la geografía y la historia de la arquitectura de Siza:

En el caso de Siza, se trata de implementar una estrategia que permita al lugar geográfico e histórico preexistente convertirse en el actor principal del proyecto. No se trata de desaparecer, ni de adaptarse o minimizar su intervención en un medio constituido sino al contrario, de entrar de soslayo en una situación urbana con todas las energías liberadas por una presencia susceptible de provocar una nueva lectura del conjunto. Así, Siza pone en cuestión todo el tema de la especificidad del sitio como historia y como materia prima del proyecto arquitectónico; pero esta lectura se efectúa solamente a través del diálogo que hace posible la apropiación contemporánea. El sitio se convierte entonces en el único material capaz de restablecer a través de «las diferencias» la posibilidad de una comunicación. Al lenguaje instaurado de la indiferencia tecnológica, Siza opone un lenguaje «coyuntural» que ofrece como reglas a la arquitectura las condiciones físicas [...].<sup>15</sup>

Esta lectura de la obra de Siza en clave contextual, situando la noción de lugar en el centro del proyecto («*La especificidad del lugar como historia y como materia primera del proyecto de arquitectura*», en palabras de Gregotti), se produce en continuidad con sus propias convicciones teóricas y las del círculo *neorracionalista* italiano. Gregotti utiliza la expresión «*lenguaje coyuntural*» para subrayar la atención que muestra Siza a las circunstancias particulares de una situación histórica. Para Siza, «*una arquitectura «coyuntural», significa [...] que no tiene un lenguaje establecido ni establece un lenguaje. Es una respuesta a un problema concreto, a una situación en transformación en la cual participo sin predefinir un lenguaje arquitectónico, porque mi trabajo es simplemente una participación en un movimiento de transformación con implicaciones mucho mayores*».<sup>16</sup> Como mostraré a continuación, será en su proyecto de viviendas sociales en Bouça donde la expresión *arquitectura coyuntural* alcance pleno sentido.

<sup>15</sup> GREGOTTI, Vittorio. «La Passion d'Álvaro Siza». En: *Portugal. L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 185. Paris: Groupe Expansion, mai/juin 1976, p. 42:

*Dans le cas de Siza, il s'agit de mettre en œuvre une stratégie qui permette à un lieu géographique et historique pré-existant de devenir l'acteur principal du projet. Il ne s'agit ni de disparaître, ni de s'adapter ou de minimiser son intervention sur un milieu constitué mais au contraire d'entrer par le biais, dans une situation urbaine avec toutes les énergies dégagées par une présence susceptible de provoquer une nouvelle lecture de l'ensemble. Ainsi, Siza met en question tout le thème de la spécificité du site comme histoire et comme matière première du projet architectural ; cette lecture ne s'effectue pas à partir d'un dialogue qui en rend l'appropriation contemporaine. Le site devient alors l'unique matériau capable de restituer à travers « les différences » la possibilité d'une communication. Au langage instauré par l'indifférence technologique, Siza oppose un langage « conjoncturel » qui permet de donner pour règle à l'architecture les conditions physiques [...].*

<sup>16</sup> BEAUDOUIN, Laurent y ROUSSELOT, Christine. «“Je suis sensible au moment qui va suivre”. Au lendemain de la révolution d'Avril», Oporto: sep. 1977. En: MACHABERT, Dominique y BEAUDOUIN, Laurent. *Alvaro Siza: une question de mesure*. Paris: Le Moniteur, 2008, p. 26:

[Beaudouin-Rousselot] *Que pensez-vous du terme d'architecture «conjoncturelle» utilisé par Vittorio Gregotti pour désigner votre manière de composer un projet ?*

[Siza] *Il veut sans doute dire qu'il n'y a pas un langage préétabli [...]. Une architecture «conjoncturelle», cela signifie pour moi une architecture qui n'a pas un langage établi et qui n'établi pas un langage. C'est une réponse à un problème concret, à une situation en transformation à laquelle je participe sans prédefinir un langage architectonique, parce que mon travail est simplement une participation à un mouvement de transformation aux implications beaucoup plus larges.*



3102-03. *Viviendas Sociales en Bouça*  
(Oporto, 1975-1977, 2005-2006).

### 3.1.3. Viviendas Sociales en Bouça. Oporto, 1975-1977, 2005-2006

En el contexto inmediatamente posterior a la *Revolución de los Claveles*,<sup>17</sup> tuvieron lugar en Portugal concurrencias manifestaciones que demandaban la construcción urgente de viviendas dignas para miles de personas que vivían en situaciones de absoluta precariedad. En Oporto estas personas habitaban lo que se conocían por *ilhas*, grupos de pequeñas casas hacinadas en el interior de los bloques de manzana del casco histórico, en condiciones de infravivienda y chabolismo. El *Ministerio de Vivienda, Asuntos Sociales y Medioambiente* conducido por el arquitecto Nuno Portas lanza en 1974 el programa SAAL (*Serviço de Apoio Ambulatório Local*), conformado por un comité de expertos de diversos campos (ingenieros, arquitectos, sociólogos...) con el objetivo de atender el problema de la vivienda.<sup>18</sup>

El programa de las SAAL partía no sólo de la condición de mantener a los habitantes afectados en el lugar ocupado por las *ilhas*, sino también de su participación en el proceso de diseño de las nuevas viviendas. Siza desarrolla el proyecto de Bouça en un contexto de diálogo con los residentes que permitiese alcanzar una solución consensuada entre el arquitecto y los futuros habitantes.<sup>19</sup> Un proceso inclusivo que no partía de una solución o un lenguaje preestablecido, y en donde la arquitectura cristaliza en ese magma de tensiones e intereses con frecuencia contrapuestos. Por ello, el proyecto para las viviendas en Bouça es producto de su coyuntura política y social, y no tanto de una pausada investigación histórica sobre la forma urbana de Oporto, como sugería el método *rossiano*. Así lo expresaba Siza en 1977:

En Portugal, la obra de Rossi no tiene tanta influencia como en otros lugares. Después del 25 de abril, los estudiantes y los arquitectos han tenido la oportunidad de intervenir directamente [...]. Aldo Rossi hace investigaciones globales sobre la ciudad y la arquitectura muy importantes para los estudiantes que no tienen ese contacto directo [...]. Si se trabaja sobre una realidad concreta, se participa de fuerzas de transformación muy complejas y no se debe fijar una imagen definitiva de ese proceso de transformación. Todo se escapa un poco [...].<sup>20</sup>

Las viviendas de Bouça se asientan en una bolsa de suelo trapezoidal, colindante al norte con una vía férrea. Se trataba de un espacio marginal, en el que las vías del tren conformaban una barrera tanto física como social, paradójicamente ubicado



3104. *Ilha* en São Victor (Oporto, 1978).

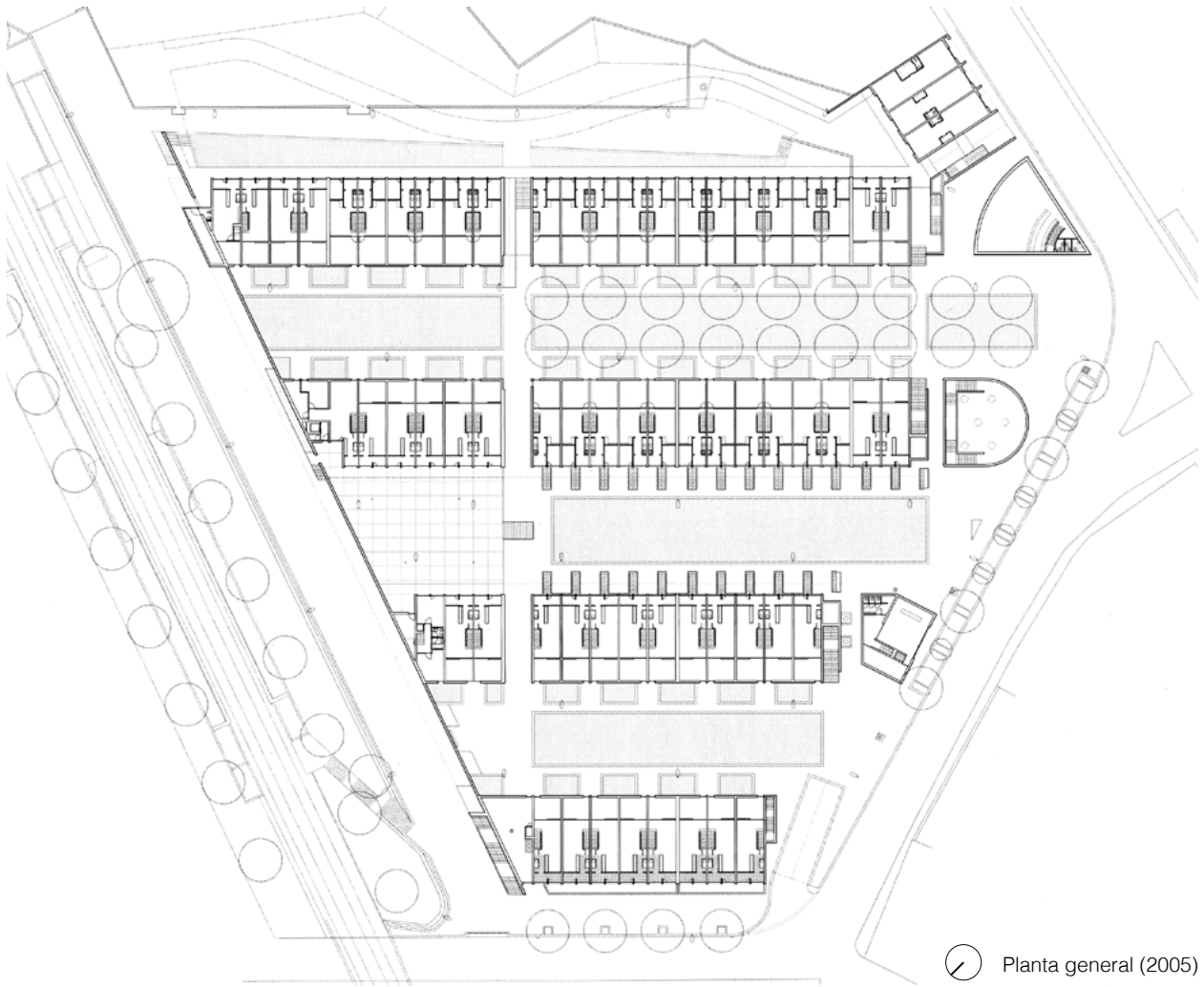
<sup>17</sup> En portugués, *Revolução dos Cravos*. Levantamiento militar del 25 de abril de 1974 que provocó la caída del régimen de António de Oliveira Salazar.

<sup>18</sup> FLECK, Brigitte. «The SAAL Projects in Porto 1974-6». En: *Bouça Residents Association Housing: Porto 1972-77, 2005-06*. O'Neil Ford Monograph, no. 1. Canada: The Center for American Architecture and Design, 2008, pp. 35-41.

<sup>19</sup> «“El arquitecto es la mano del pueblo”. Este claro ejemplo de demagogia era muy explicable en aquel contexto revolucionario; sin embargo, recuerdo que respondí que consideraba inaceptable el silencio y las renuncias del arquitecto [...]». SIZA, Álvaro. *Imaginar la evidencia*. Madrid: Abada Editores, 2003, p. 105.

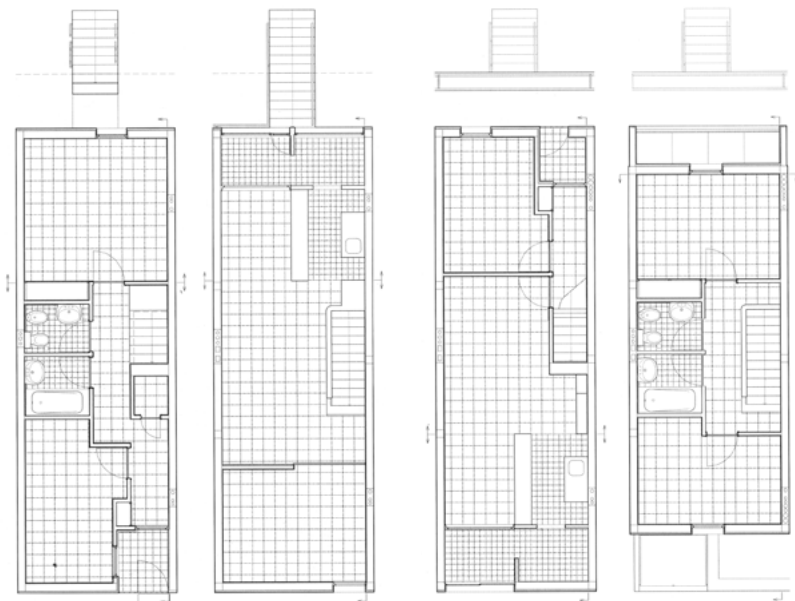
<sup>20</sup> BEAUDOUIN, Laurent y ROUSSELOT, Christine. «“Je suis sensible au moment qui va suivre”. Au lendemain de la révolution d'Avril», Oporto: sep. 1977. En: MACHABERT, BEAUDOUIN, *Une question de mesure*, óp. cit., pp. 28-9:

*Au Portugal, l'œuvre de Rossi n'a pas autant d'influence qu'ailleurs. Après le 25 Avril, les étudiants et les architectes ont eu l'opportunité d'agir concrètement [...]. Aldo Rossi fait des recherches globales sur la ville et l'architecture très importantes pour des étudiants qui n'ont pas ce contact direct [...]. ... Si on travaille sur une réalité concrète, on participe à des forces de transformation très complexes et l'on ne doit pas fixer une image définitive de ce processus de transformation. Tout s'échappe un peu [...].*



Planta general (2005)

50 m



Vivienda inferior (2005)  
Planta baja y primera.

Vivienda superior (2005)  
Planta segunda y tercera.

10 m

3105-06. Planta general  
y tipos de vivienda.



en una zona central de Oporto. Desde los primeros bocetos del proyecto, Siza propone la construcción de un muro en lado norte para proteger las viviendas del ruido y las molestias ocasionadas por el paso del tren. Cuatro hileras de viviendas se disponen paralelamente, tomando una orientación oblicua con respecto a las vías y la *Rua da Boavista*, y alineándose con la *Travessa da Figueirôa*, que discurre hacia el suroeste. Siza reserva espacio para posibles equipamientos colectivos (como una sala de reuniones, una biblioteca, una lavandería, una cafetería o una oficina de correo), en algunos volúmenes exentos y de formas diversas, que dispone como remates de los bloques lineales próximos a la calle.

La disposición de las viviendas de Siza, en bloques lineales de cuatro plantas de altura y cubierta plana, remite claramente a las *Siedlungen* de los años veinte en los Países Bajos y Alemania. Hacen referencia a diversos proyectos de viviendas sociales de J.J.P. Oud, como las *Viviendas para Trabajadores* en Hoek van Holland (1924-1927) o las *Viviendas Sociales Kiefhoek* (Rotterdam, 1925-1930), incluso en alguno de sus remates redondeados. También en diversos aspectos a las *Siedlungen* de Bruno Taut en Berlín, como el empleo significativo del color.<sup>21</sup> De este modo Siza se mantiene equidistante tanto de la imagen de villa burguesa como del bloque aislado moderno, entroncando con una tradición arquitectónica de linaje socialista.<sup>22</sup>

Siza plantea dos tipos de vivienda, de 80 m<sup>2</sup> y 74 m<sup>2</sup>, distribuidos respectivamente en dos plantas de altura. Ambos tipos contienen tres dormitorios, dos baños, un espacio de estar y una cocina conectada con un lavadero y una pequeña *loggia*. Se trata de un estándar elevado para su época en el contexto de vivienda social. No obstante, la tipificación de las viviendas y los acabados sencillos permitían equilibrar los costes globales de la construcción.

Las viviendas que ocupan la planta baja y el primer piso presentan un doble acceso, desde el nivel de la calle o ascendiendo por una escalera directamente al primer piso desde la fachada opuesta (una escalera algo más ancha de lo necesario que permite colocar macetas). A las viviendas superiores se accede a través de un corredor abierto en el segundo piso que discurre a lo largo de la fachada. Estos corredores elevados están conectados a su vez por un pasaje transversal en el lado norte, tras el muro de cierre. De este modo se configura en el proyecto un sistema circulatorio al aire libre que transcurre en el segundo piso. Diversas escaleras, ubicadas en los intersticios entre los bloques lineales y los

<sup>21</sup> Declara Siza:

*À São Victor, ce n'est pas par hasard si j'ai utilisé les couleurs, c'était un projet participatif au cœur d'une situation révolutionnaire et conflictuelle. Ce n'est pas par hasard s'il y a eu cette explosion de la couleur pendant la révolution russe, sur les trains, lors des représentations théâtrales populaires, etc. C'était un moment d'explosion, la couleur est une explosion aussi.*

BEAUDOUIN, Laurent. «"Une autre cohérence, plus lumineuse peut-être". Le centre galicien d'Art contemporain de Saint-Jacques-de-Compostelle, 1», Paris: ene. 1994. En: MACHABERT, BEAUDOUIN, *Une question de mesure*, óp. cit., p. 147.

En otro lugar:

*Para entender el empleo del color en las viviendas de Bouça hay que referirse al origen del proyecto, una cooperativa de viviendas para una comunidad de habitantes procedentes de las 'islas' de Bouça. En el interior de las 'islas' se percibe un ambiente de un gran colorido, no sólo en los edificios, incluso en las mismas personas que los habitan [...]. Recuerdo que me interesaba especialmente la obra de Bruno Taut, que trabajó también con cooperativas y construyó en pocos años más viviendas que toda la vanguardia junta.*

SANTOS, Juan Domingo. «El Sentido de las Cosas: Una Conversación con Álvaro Siza», Oporto: 2007. En: *Alvaro Siza: 2001-2008*. El Croquis, no. 140. Madrid: El Croquis, 2008, p. 40.

<sup>22</sup> CURTIS, William. *Modern architecture since 1900*. 3ª ed. revisada y ampliada, 1996. London: Phaidon, 2013 pp. 249-251:

*Thus Garden City ideas and the abstract forms of the new architecture came together in a compelling imagery which was intended to display the values of enlightened socialism [...] examples of what could be achieved when modern architecture was allowed its 'true' destination; not the aggrandizement of chi middle-class Bohemia, but the emancipation of the working class from bondage, the amelioration of environmental conditions on a wide front, the harmonization of mechanization and nature [...].*



3107. Primera fase (1977).

3108. *Fountainhas*, ruinas en Oporto. Fotografía de Álvaro Siza.

<sup>23</sup> SIZA, Álvaro. «The Bouça Housing Stock». En: *Bouça Residents Association Housing: Porto 1972-77, 2005-06*. O'Neil Ford Monograph, no. 1. Fleck, Brigitte y Wang, Wilfried (eds.). Canada: The Center for American Architecture and Design, 2008, p. 7.

<sup>24</sup> WANG, Wilfried. «Bouça and Public Housing at the Beginning of the 21st Century». En: *Bouça Residents Association Housing*, óp. cit., p. 68: «... would have created clear hierarchies of advantaged and disadvantaged users with regard to the dwelling units' relation to the railway line on the one hand and the direct visual and urban link to the Avenida da Boavista [...]».

<sup>25</sup> SOMOZA, Manel. *Álvaro Siza: conversas no obradoiro*. Ourense: Verlibros, 2007, p. 92:

[...] Na Bouça foi un escándalo total nos xornais porque, como había un punto de referencia do século XIX e a relación coa rúa da Boavista e a vía férrea, eu fixen os edificios seguindo as liñas que marcaban unha xeometría que recollía esas «indicacións» do lugar. [...] se ves unha fotografía aérea, ves que no territorio, por razón de topografía, antes da abertura da Av. da Boavista había una serie de conexión —sobre todo unha que vai dar ao tecido que pasao a ser interior— que foron cortadas pola implantación da nova vía e polas ocupacións das súas marxes. [...] o que se fai é unha conexión de dúas ordes diferentes e non unha ruptura.

pequeños equipamientos, permiten el acceso directo a este nivel. Esta multiplicidad de escaleras, niveles y pasajes intersticiales producen en el proyecto una gran diversidad de situaciones que evita una excesiva monotonía de las viviendas en hilera.

El proyecto estaba previsto que se desarrollase en dos fases. La primera tuvo lugar entre 1975 y 1977. Casi treinta años transcurrieron hasta el inicio de la segunda fase, que finalmente se llevó a cabo entre 2005-2006. En ese lapso de tiempo, obviamente, las demandas sociales cambiaron, como la necesidad de plazas de garaje, la demarcación nítida entre espacios públicos y privados o las nuevas exigencias de la normativa a todos los niveles. También se hizo necesario la restauración de las viviendas de la primera fase (aproximadamente un tercio del total), y hubo que convencer a los residentes para que renunciasen a su privilegiada situación de aislamiento en pleno centro (aunque bajo condiciones de degradación). Siza hubo de embarcarse nuevamente en un proceso de diálogo para conseguir llevar a cabo esta segunda fase, respetando en lo posible la integridad del proyecto original pero adaptándolo a las nuevas circunstancias (como la aparición de una nueva estación de metro en las antiguas vías de tren). El resultado es un prodigio de equilibrio entre el proyecto gestado a mediados de los setenta y la realidad del siglo XXI. Siza escribe al respecto: «*No es la obra perfecta. ¿Pero era eso realmente lo más importante?*».<sup>23</sup>

A escala urbana, lo más llamativo del proyecto de Bouça sea quizás el orden oblicuo que persiguen las hileras de vivienda, que mantienen aparentemente cierta tensión formal con respecto a su entorno. Para Wilfried Wang, una disposición paralela a las vías del tren, por ejemplo, «*hubiese creado claras jerarquías de usuarios privilegiados y perjudicados con respecto a la relación de las viviendas con las vías férreas por un lado y la conexión visual y urbana con la Avenida da Boavista por el otro*».<sup>24</sup> Sin embargo Siza fundamenta su decisión en otros motivos:

[...] En Bouça fue un escándalo total en los periódicos porque, como había un punto de referencia del siglo XIX y la relación con la calle Boavista y la vía férrea, fijé los edificios siguiendo las líneas que marcaban una geometría que recogía esas «indicaciones» del lugar. [...] si ves una fotografía aérea, verás que en el territorio, por razones topográficas, antes de la apertura de la Avda. Boavista había una serie de conexiones —sobre todo una que va a dar al tejido que pasa a ser interior— que fueron cortadas por la implantación de la nueva vía y por las ocupaciones de sus márgenes. [...] lo que se hace es una conexión de dos órdenes diferentes y no una ruptura.<sup>25</sup>

El inesperado giro de las viviendas respecto a las líneas férreas recupera por tanto una antigua orientación urbana desdibujada por el crecimiento moderno de la ciudad. La historia, velada en el momento en que Siza trata de fijar el instante, entra así *oblicuamente* en el proyecto. Una historia subterránea y telúrica. Una historia latente que Siza entrevé, fragmentada, en las *indicaciones del lugar*. Siza hace aflorar por tanto un orden profundo e invisible, y con esta operación consigue además cristalizar en el proyecto cierta tensión revolucionaria del presente coyuntural. Es a esto quizás, a lo que se refiere Gregotti al escribir que para Siza «no se trata de desaparecer, ni de adaptarse o minimizar su intervención en un medio constituido sino al contrario, de entrar de soslayo en una situación urbana [...]».<sup>26</sup>



3109. Segunda fase (2005-2006).

3110-13



<sup>26</sup> GREGOTTI, Vittorio. «La Passion d'Álvaro Siza». En: *Portugal. L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 185. Paris: Groupe Expansion, mai/juin 1976, p. 42.



3114-15. *Distrito Residencial de Malagueira* (Évora, 1977-1997).

### 3.1.4. Distrito Residencial de Malagueira. Évora, 1977-1997

Se trata de un proyecto que Siza llevará a cabo a lo largo de veinte años. Sus inicios se remontan a mediados de los años setenta, al ámbito del programa SAAL. En una amplia zona a las afueras del centro histórico de Évora, el programa SAAL se había puesto en marcha con el objetivo de resolver los problemas habitacionales de unas cien familias. Este programa fue interrumpido en el año 1977, no obstante dio lugar en Évora a una asociación de vecinos, que transformada posteriormente en cooperativa por imposición legal, seguía dispuesta a construir sus casas.

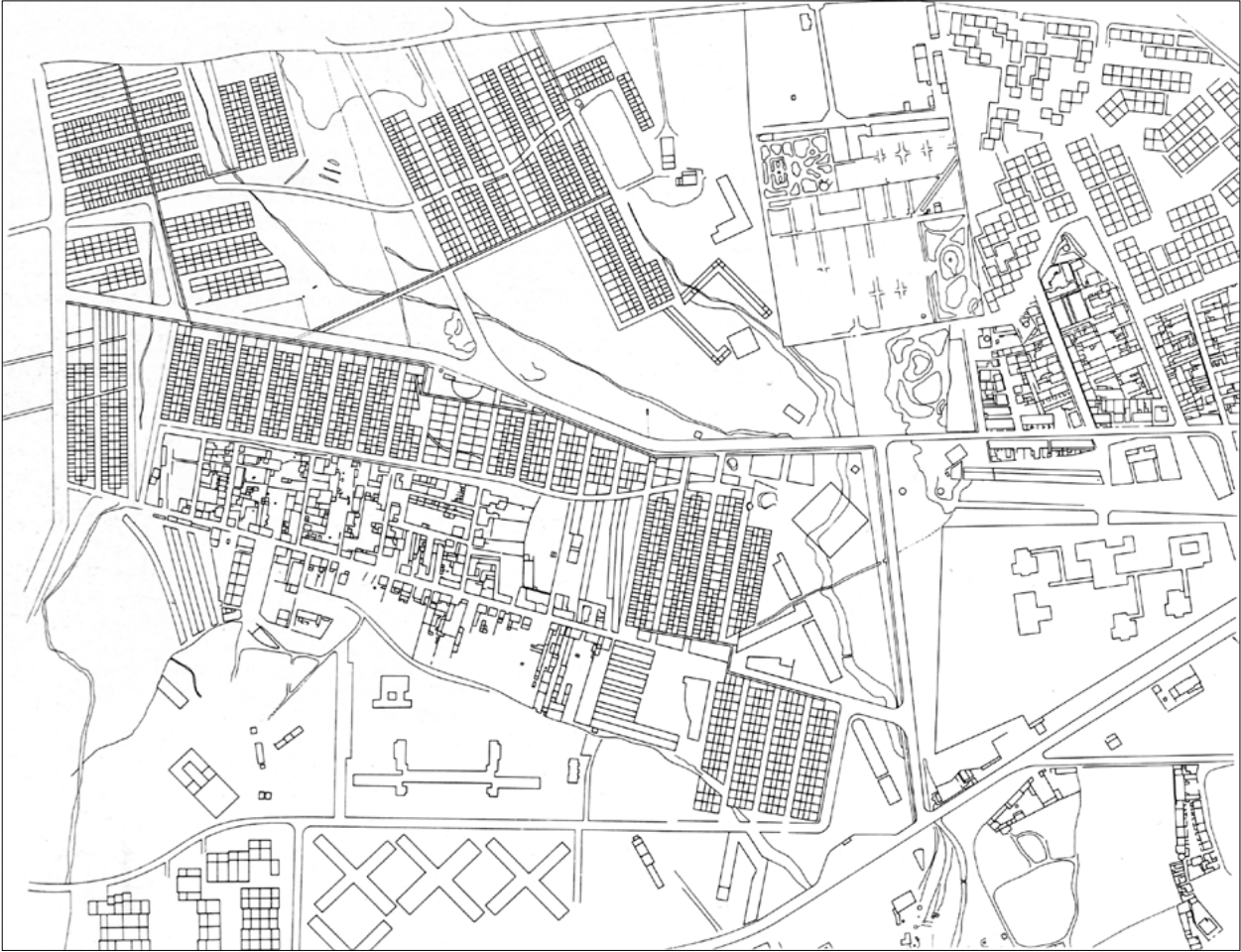
Una coalición de comunistas y otros partidos, el *Frente Eleitoral Povo Unido*, había conseguido el gobierno de Évora en 1976 junto a la mayoría de ciudades del Alentejo. El liderazgo del *Partido Comunista Português* (legalizado en 1975) en el proceso de la *Reforma Agrária* del gobierno provisional (que colectivizó grandes terrenos agrícolas y constituyó numerosas cooperativas de campesinos), junto a su papel frente a la tentativa de golpe militar en 1975, habían auspiciado su éxito electoral en las primeras elecciones municipales de la democracia portuguesa.

Bajo la administración comunista, en Évora se inició una nueva planificación urbanística de toda la ciudad que paralizó el plan anterior de finales de los años sesenta. Una de las zonas incluidas fue la de Malagueira, un terreno a las afueras de las murallas de Évora, en la que ya se habían construido algunas viviendas de siete pisos de altura bajo el plan antiguo. El nuevo plan definía nuevos principios, limitaba las construcciones a dos plantas y protegía una zona verde y un pequeño arroyo existentes. El ayuntamiento de Évora invitó a Álvaro Siza, un arquitecto del norte (ajeno por tanto al entramado político local), a elaborar el plan urbano, mientras que el proyecto de las viviendas se lo encomendó directamente la asociación de vecinos. De este modo se originó para Siza la oportunidad de desarrollar al mismo tiempo un proyecto a escala urbana y doméstica.

Sin embargo, la gestión del proyecto atravesó en su realización innumerables dificultades a lo largo de los años, en su aprobación legal y en sus limitaciones presupuestarias, derivadas en parte de las diferencias políticas entre los socialistas del gobierno central (de quien dependía la financiación) y los comunistas al frente del ayuntamiento. De hecho nunca fue concedida la financiación para los equipamientos colectivos, cuya carencia el barrio aún adolece. El proyecto fue víctima



3116-18. *La Malagueira*. Fotografías de Gabriele Basilico.



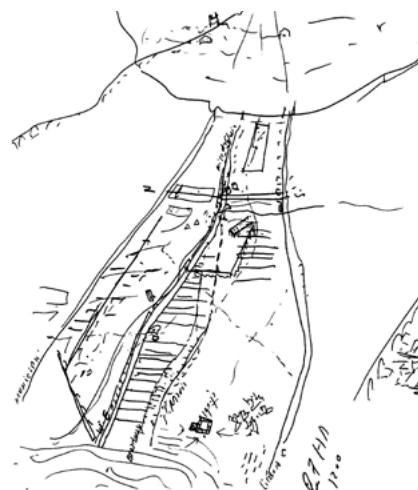
3119. Planta general.

además de reiterados ataques políticos por parte de los socialistas, especialmente en el entorno de las elecciones municipales, que socavaban la confianza de sus promotores. A todas estas dificultades políticas y económicas hay que añadir algunas logísticas, como la falta de empresas constructoras en la región, problemas en la disponibilidad de materiales (las viviendas fueron construidas en bloques de hormigón por falta de ladrillos) y ausencia de técnicos cualificados para construir. De este modo, Siza tuvo que sobreponerse en la Malagueira a infinidad de dificultades para poder llevar a cabo el proyecto, que acabó construyéndose de una forma parcial e incompleta.

En este contexto complejo se desarrolla el proyecto del barrio, que ocupa 27 hectáreas y abarca la construcción de 1200 viviendas. En la primera visita al lugar Siza advierte diversas presencias, como la barriada ilegal de Santa María, orillada al sur por la carretera de Lisboa. Registra en su cuaderno numerosos vestigios: unos baños árabes, un gran alcornoque y un depósito, la *Quinta da Malagueirinha* y su naranjal, otras barriadas ilegales, una escuela y dos viejos molinos. También los edificios de siete plantas de planta cruciforme construidos bajo el planeamiento anterior. Desde allí Siza contempla Évora: «Desde el terreno se ve el bello perfil de Évora, una ciudad de granito y mármol [...]: sobre él emergen una catedral, una iglesia románica y también un teatro neoclásico»,<sup>27</sup> escribe.

Comencé entonces a estudiar la gran vitalidad de la barriada de Santa María [...]. Sus habitantes salen de las casas para ir a por agua hasta las fuentes, o para ir a la escuela o a otro barrio: de esta manera, con el correr del tiempo, han dejado impresa sobre el terreno la traza irregular de los caminos que le resultaban convenientes. Estos vestigios, muy claros, ayudaban al tiempo a conocer los comportamientos y la topografía, e indicaban la posibilidad de transformar aquellas relaciones [...].<sup>28</sup>

Siza plantea como génesis de la ordenación un eje viario este-oeste que conectase el barrio con la ciudad histórica y un eje norte-sur, que uniese el terreno con la carretera de Lisboa. «Esta cruz constituye la estructura de la intervención, y en relación con ella se inició la discusión sobre las casas».<sup>29</sup> Este primer ordenamiento conceptual remite al establecimiento del *cardo* y al *decumanus* romano. Tal y como recoge Joseph Rykwert en su obra *The Idea of a Town* (1976), en los ritos de fundación de ciudades romanas «nunca se trazan límites sin una referencia al orden del universo, pues los decumani se marcan en línea con el curso del Sol, mientras que los cardines siguen el eje del cielo».<sup>30</sup>



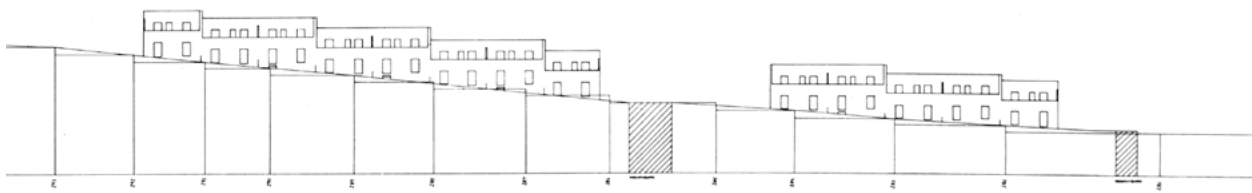
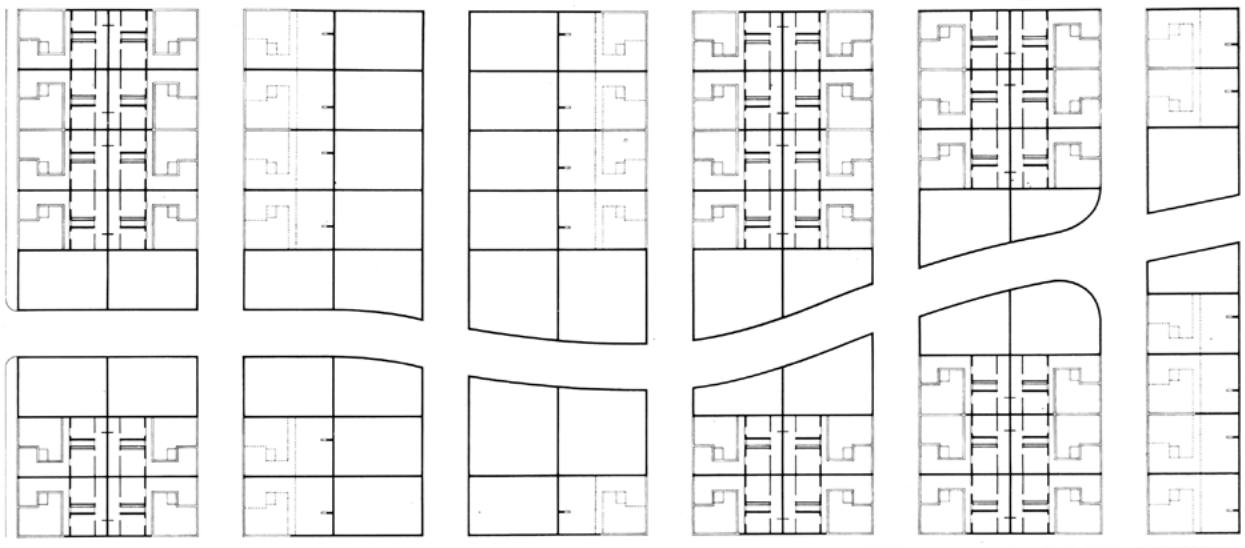
3120. Vista aérea. Dibujo de Álvaro Siza. Al fondo se adivina la ciudad histórica de Évora, inscrita en las murallas.

3121. Álvaro Siza paseando y dibujando en Évora a finales de los años setenta.

<sup>27</sup> SIZA, *Imaginar la evidencia*, óp. cit., pp. 107-109.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 109.

<sup>29</sup> *Ibid.*



50 m

3122. Manzanas y parcelas.

3123. Alzado de calle. Las viviendas se adaptan al terreno y reproducen el perfil topográfico.



La unidad básica de la ordenación está compuesta por parcelas de 8 m de frente y 12 m en profundidad dispuestas en hileras, a las que se accede a lo largo de una carretera de 6 m de ancha. Este esquema se reproduce simétricamente, produciendo una estructura de bandas longitudinales que alternan vías de acceso de 6 m y bandas de 24 m con dos parcelas, configurando unidades de orden ortogonal. Para Peter Testa:

[...] el plano para el distrito de la Malagueira muestra una estructura de algún modo análoga a las ciudades planificadas de la antigüedad [...]. El esquema de Siza mantiene un cierto paralelismo con esas ciudades [...] influidas por el "plan hipodámico". Éste hace referencia a una forma en planta caracterizada por una malla rectangular que se encuentra en ciudades como Agrigento [...] y Pompeya [...]. En estas ciudades, como en los campamentos romanos [...], las manzanas cuya mayor longitud se encuentran en ángulo recto con las vías principales son subdivididas por calles secundarias (*per strigas*), como en el plano de Siza.<sup>31</sup>

Sin embargo en el proyecto de Siza, las unidades así conformadas se distribuyen y se orientan con flexibilidad en el conjunto. No mantienen una retícula continua para toda el área. Su tamaño y orientación se adaptan a las circunstancias topográficas particulares, a las vías de acceso y a las diversas construcciones ya presentes en el lugar. A través de los numerosos intersticios que se producen entre los diversos fragmentos, se infiltran los espacios naturales y las preexistencias ambientales del entorno.

Siza propone para todo el barrio un único tipo de vivienda con patio, un tipo adaptable a diversas situaciones familiares que permite su desarrollo a lo largo del tiempo. «Una casa evolutiva, puede llegar a tener hasta cinco habitaciones»,<sup>32</sup> dice. Se trataba de unas viviendas muy sencillas y económicas, sin ladrillos ni tejas, con una cubierta resuelta según una losa de hormigón y paredes de bloques de hormigón revestidos de cemento. El patio permitía cierta adaptación y regulación climática. Sin embargo la idea del patio no convenció a todos los vecinos, sobre todo a los cooperativistas urbanos, que trabajaban en la ciudad. Para resolver el conflicto, Siza acabó desarrollando una variante con patio trasero y fachada a la calle:

[...] la gente del campo que venía por primera vez a vivir a la ciudad, sobre todo durante aquellos tiempos de la Reforma Agraria, les gustaba la idea y se acercaban para decirme: «La casa de mi abuela también tenía un patio». De hecho en



3124-26

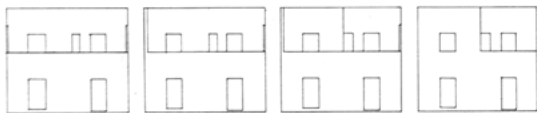
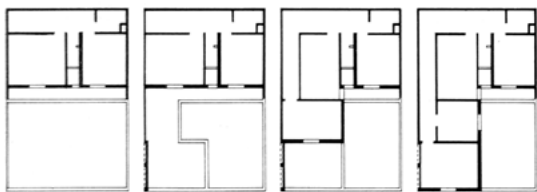
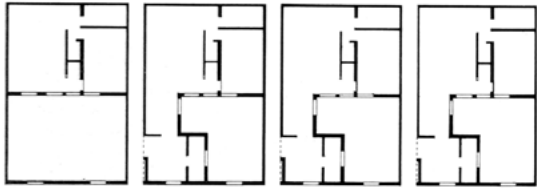
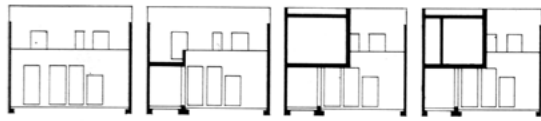
<sup>30</sup> En: RYKWERT, Joseph. *La idea de ciudad: antropología de la forma urbana en Roma, Italia y el mundo antiguo*. Salamanca: Sígueme, 2002, p. 110.

<sup>31</sup> TESTA, Peter. *The Architecture of Alvaro Siza*. Cambridge, Mass.: MIT, 1984, p. 99:

[...] the plan for the Malagueira district demonstrates a structure somewhat analogous to the planned towns of antiquity [...]. Siza's scheme [exhibits] a certain parallelism with those towns [...] influenced by the "Hippodamian Type". This type refers to a plan form characterized by a rectangular grid and found in cities such as Agrigento, Solutrin, and Pompeii [...]. In these towns, as in the Roman encampment [...], the blocks whose long dimension is at right angles to the major roads are subdivided by secondary streets (*per strigas*), as in Siza's plan.

<sup>32</sup> RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Arquia, 2015, p. 207.

Tipo A



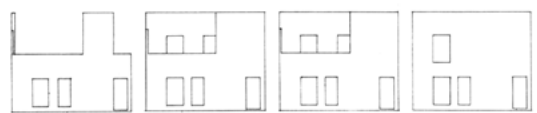
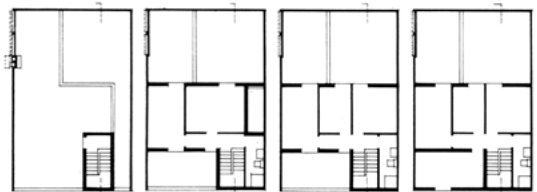
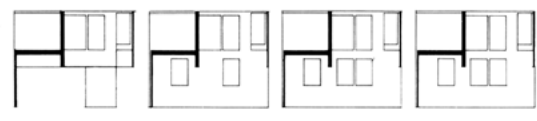
T2

T3

T4

T5

Tipo B

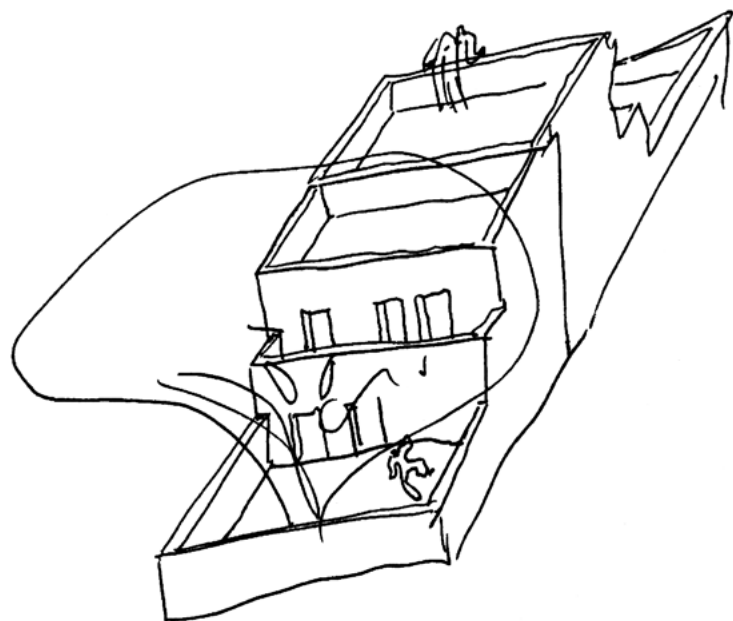
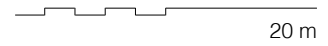


T2

T3

T4

T5



3127-28. Tipos de vivienda.

Évora hay muchas casas tradicionales con patio, pero para una mayoría, sobre todo entre aquellos que ya tenían una cierta integración urbana, pensaban que era una imagen de pobreza [...].<sup>33</sup>

Para resolver las instalaciones de abastecimiento de una forma económica, Siza propuso elevar la red hasta la altura de las cubiertas, dando lugar a la construcción del peculiar viaducto. Más allá de motivos utilitarios y económicos, es inevitable establecer una relación simbólica con el acueducto de la ciudad histórica de Évora, del siglo XVI. Para Fleck, «el ramal une el nuevo barrio con la ciudad antigua, tanto desde el punto de vista del abastecimiento técnico como del histórico [...]».<sup>34</sup> Otros motivos de su presencia eran, según Siza, la necesidad de «definir otra escala»<sup>35</sup> con respecto a las viviendas y proporcionar cierto contraste entre el hormigón visto de la infraestructura y el revestimiento blanco de las casas (gesto que evoca nuevamente a la ciudad histórica).<sup>36</sup>

Era importante para Siza compensar el tejido residencial con cierta escala monumental. Diferentes equipamientos y espacios públicos completaban el proyecto de Siza, no obstante casi ninguno fue construido. En un área central de la propuesta, marcada por la presencia de un alcornoque y un depósito, Siza propuso la construcción de una semicúpula abierta que integraba simbólicamente estas preexistencias. Un espacio público que dotaba de cierta significación al barrio, que lamentablemente no se llevó a cabo:

Al lado de la estructura para las conducciones elevadas, había un espacio libre en ese punto central, una pequeña colina donde el terreno subía un poco. Recuerdo que había solo un tanque y un árbol, era un sitio fantástico. Era un punto central, topográficamente y físicamente en relación al conjunto del barrio y conociendo el clima de Évora pensaba que debería ser un espacio cubierto [...]. Estuvo muy cerca de llegar a ser construido [...], pero el primer alcalde no consiguió financiación [...].<sup>37</sup>

Para Siza, el barrio de Malagueira no debía resolverse exclusivamente desde aspectos funcionales, sino que también debía alcanzar cierta intensidad en el plano de la significación histórica. Hasta en el diseño de una sencilla fuente, que tampoco fue realizada, encontramos la latencia de la ciudad histórica de Évora. En su diseño, tal y como ha puesto de manifiesto Peter Testa, Siza toma como referencia una fuente del siglo XVI diseñada por el arquitecto portugués Diogo de Torralva.<sup>38</sup> Siza propone una inversión especular del modelo



3129. Viviendas populares adosadas al acueducto de Água de Prata, en el casco histórico de Évora.

2130. *Distrito Residencial de Malagueira*. Vista del acueducto de instalaciones.

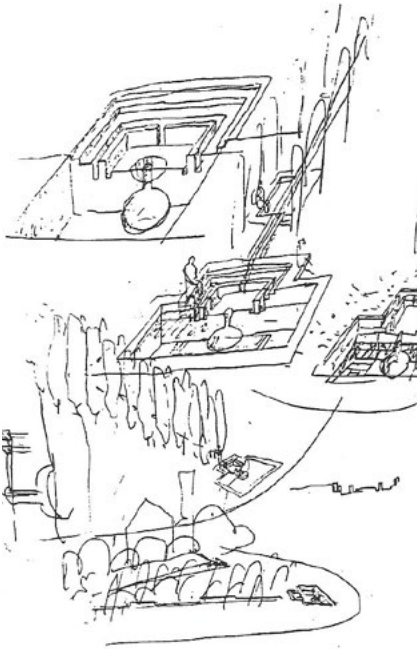
<sup>33</sup> *Ibíd.*

<sup>34</sup> FLECK, Brigitte. *Álvaro Siza: Obras y proyectos, 1954-1992*. Madrid: Akal, 1999, p. 74.

<sup>35</sup> SIZA, Álvaro. «Évora - Malagueira», mar. 2000. En: C. MORAIS, Carlos (ed.). *Textos: Álvaro Siza*. Madrid: Abada, 2014, p. 242.

<sup>36</sup> BEAUDOUIN, Laurent. «“Habiter intensément”». *Autour de Malagueira*, Oporto: may. 1991. En: MACHABERT, BEAUDOUIN, *Une question de mesure*, óp. cit., p. 79.

<sup>37</sup> RODRÍGUEZ, SEOANE, *Siza x Siza*, óp. cit., p. 225.



3131. Diogo de Torralva. *Fuente de Porta de Moura* (Évora, 1556).

3132. *Distrito Residencial de Malagueira*. Diseño de una fuente. Dibujo de Álvaro Siza.

histórico, inspirado tal vez por el reflejo sobre el agua de la fuente antigua: establece una relación con el pasado pero al mismo tiempo invierte el orden preestablecido.

Las viviendas de Malagueira de Siza representan en su conjunto un intento de dar forma urbana a una periferia no consolidada entre la ciudad histórica y el mundo rural, con un presupuesto muy bajo. Su estructura fragmentada se adapta a la topografía y permite que el entorno natural y las preexistencias ambientales se infiltren a través de sus numerosos vacíos e intersticios. Siza propone un patrón urbano de perfil bajo y densidad alta, con una tipología única de vivienda con patio adaptada al clima, que permite diversas variantes y una transformación progresiva en el tiempo.

En su propuesta, un viaducto y otros espacios públicos hacen referencia tanto a la ciudad histórica de Évora como a la propia memoria del lugar, y evitan la excesiva monotonía y falta de significación de los usuales bloques de viviendas sociales. Diversas referencias vernáculas, históricas y modernas se entrecruzan en el proyecto con gran riqueza expresiva. En cuanto que fragmento urbano, el barrio de la Malagueira permitió a muchos de sus habitantes una transición progresiva del mundo rural a la ciudad: tanto a nivel práctico, con casas dignas y salubres, como a nivel simbólico, a través de sus vínculos con la cultura tradicional del Alentejo y con la ciudad histórica de Évora, de origen romano.

<sup>38</sup> TESTA, *The Architecture of Alvaro Siza*, óp. cit., p. 155.





## 3.2. EL CONTEXTUALISMO ABSTRACTO

En obras como el *Banco Pinto & Sotto Mayor* (Oliveira de Azeméis, 1971-1974) o la *Casa António Carlos Siza* (Santo Tirso, 1976-1978), ni la reutilización de tipos históricos o la continuidad con la tradición vernácula desvelan las claves del proyecto. La relación que estas obras guardan con su entorno es otra: tratan de capturar, en el momento exacto, una situación preexistente dada. Ejes, tramas y alineaciones componen una narrativa geométrica que responde a todo lo que en un momento preciso envuelve al proyecto. El *contextualismo abstracto* de Peter Testa es la posición teórica que mejor ha sabido definir esta *arquitectura situacional*.

### 3.2.1. El formalismo norteamericano

En el contexto asociado a las universidades norteamericanas, la crítica y la teoría de arquitectura que se están produciendo en los años setenta y ochenta también está registrando un importante cambio de tendencia hacia la historia en su crítica al Movimiento Moderno, pero desde un enfoque diferente al europeo. Esto se debía en parte a la imposibilidad de trasladar literalmente algunos de los postulados *neorracionalistas* sobre la ciudad, al carecer las ciudades norteamericanas de la complejidad morfológica de la ciudad europea, atravesada por siglos de historia. La continuidad histórica que defendía Rossi en «*la permanencia de los hechos urbanos*» no podía sostenerse en el contexto urbano norteamericano, inestable y dinámico, como se sostenía en Europa.<sup>1</sup> Esa avidez por la historia en EEUU pudo deberse tal vez a factores culturales, quizás como reacción ante el paradigma de una vida moderna totalmente controlada por sectores científicos y técnicos.<sup>2</sup>

El profesor de la Cornell University, Colin Rowe, fue uno de los precursores en criticar la aparente ruptura con la historia que desde su punto de vista defendía utópicamente la arquitectura moderna. Sus escritos circularon clandestinamente entre los estudiantes estadounidenses durante años hasta que

<sup>1</sup> FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*. 11ª ed., 2002. Barcelona: Gustavo Gili, 1993, pp. 314-315.

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p. 310.

finalmente fueron reunidos y publicados en 1976. El ensayo principal que abre esta antología de textos diversos de Rowe, *The Mathematics of the Ideal Villa*,<sup>3</sup> había sido originalmente publicado en 1947 por *The Architectural Review*. Se trata de un texto de enorme trascendencia para la cultura arquitectónica. Rowe desvela en él, gracias al análisis comparado, la estructura formal que comparten la *Villa Foscari*, la *Malcontenta* (1550-1560) de Palladio, y la *Villa Stein-de-Monzie* (1927) de Le Corbusier. A través de su singular método, con el que compara dos obras distantes casi 400 años, Rowe sugiere la posibilidad de una continuidad histórica en la arquitectura a través de estructuras y trazados formales ocultos que prevalecerían a lo largo del tiempo, a pesar de la transformación más superficial y notoria que sufrirían los lenguajes arquitectónicos.

El éxito de esta publicación le animó a escribir *Collage City* (1978)<sup>4</sup> junto a Fred Koetter. A partir de la crisis de las utopías modernas, Rowe propone el concepto *collage*, basado en la yuxtaposición y superposición de fragmentos diversos (antiguos y modernos) con una actitud *ad-hoc* que resuelva el proyecto urbano desde lo específico y lo concreto de una situación, en contraposición a la visión *totalitaria* de la utopía moderna. Trasladando su método analítico para edificios aislados a la escala urbana, su análisis formalista de la ciudad se apoya en sistemas gráficos que desvelan una estructura basada en principios gestálticos de fondo-figura. Los *estimulantes* que proponen Rowe y Koetter para la ciudad contemporánea son entre otros, reconsiderar el denso tejido de la ciudad tradicional e invertir la relación forma-figura, pasando de la concepción objetual de la ciudad moderna a la noción de vacío excavado en una textura urbana que corresponde a la ciudad histórica. A través de su sistema de redes autónomas y fragmentos heterogéneos, Rowe y Koetter plantean un modelo urbano desde el relativismo cultural, la autonomía y la libertad individual, contrapuesto de cualquier concepción unitaria de la ciudad (el modelo *rossiano*, por ejemplo).

Otra importante aportación en el contexto norteamericano y en general para toda la teoría de la arquitectura es la publicación de *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966)<sup>5</sup> de Robert Venturi. Su teoría se desarrolla como crítica a la ortodoxia moderna, que según Venturi, trataba de abordar la realidad desde una abstracción reductiva con el fin de mostrarla congruente. En su argumentación, Venturi recurre a numerosos ejemplos extraídos de la historia de una forma libre, estableciendo comparaciones entre edificios modernos, renacentistas o barrocos, mediante una visión claramente

<sup>3</sup> ROWE, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Parcerisas, Francesc (trad.). Barcelona: Gustavo Gili, 1999. Obra original: *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977.

<sup>4</sup> ROWE, Colin y KOETTER, Fred. *Ciudad collage*. Rimbau Sauri, Esteve (trad.). Barcelona: Gustavo Gili, 1998. Obra original: *Collage City*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1978.

<sup>5</sup> VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Scully, Vincent (prol.). Aguirregoitia, Antón; de Felipe, Eduardo (trad.). 2ª ed., 9ª tirada, 2006. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. Obra original: *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art, 1966.



formalista de la arquitectura (en la *Nota a la segunda* edición de 1977, aclara que se arrepintió de no haberlo titulado su obra *Complejidad y contradicción en la forma arquitectónica*).<sup>6</sup> En ellos señala abundantes contradicciones formales, adaptadas o yuxtapuestas, entre interior y exterior, o entre el todo y la parte. De este modo, Venturi fundamenta en una historia ecléctica su crítica a la arquitectura moderna (principalmente a Mies), que en su doctrina del «*menos es más*», ignoraba la complejidad y la contradicción inherentes al hecho arquitectónico. Así defendía Álvaro Siza en 1977 la posición de Venturi:

[Beaudouin - Rouselet] *La complejidad de la que habla Venturi parece no ser más que una complejidad formal...*

[Siza] Sí, pero la complejidad formal nace de la complejidad real, ¿no? Si no, no sería más que una abstracción. Pienso que no es posible inventar una complejidad, es demasiado abstracto [...].<sup>7</sup>

A principios de los setenta, Venturi publica junto a Denise Scott Brown, *Learning From Las Vegas: The Forgotten Symbolism of Architectural Form* (1972)<sup>8</sup>. El libro tiene un gran impacto en la cultura arquitectónica. Arenga a los arquitectos a salir del elitismo y el ensimismamiento de la disciplina para trabajar con la realidad y la cultura popular de su tiempo. Con una actitud desprejuiciada y empírica, Venturi y Scott Brown se embarcan en una investigación sobre Las Vegas, un producto de la cultura del espectáculo más atroz y el liberalismo norteamericano más salvaje. La obra de Venturi y Scott Brown podemos inscribirla en el contexto histórico del nacimiento del *pop art* y la celebración de la sociedad de consumo de masas: «*Los intelectuales al viejo estilo, descritos ahora como «elitistas» (una palabra que adoptó con entusiasmo el nuevo radicalismo de los setenta), habían menospreciado a las masas, a las que veían como receptoras pasivas [...]*»,<sup>9</sup> relata Eric Hobsbawm. Para Frampton «*Venturi [...] pasó de la aceptación del mal gusto a su glorificación [...]. La ironía [...] parece degenerar en este caso en una aquiescencia total; y el culto a “lo feo y lo corriente” llega a ser indistinguible de las consecuencias ambientales de la economía de mercado*». <sup>10</sup> A pesar de la crítica europea, lo cierto es que el texto de Venturi y Scott Brown invitaba a mantener una mirada más atenta sobre la realidad, fuera ésta de nuestro agrado o no. De este modo retrataba Diana Agrest el *contextualismo* de aquel periodo en los Estados Unidos:

Arquitectos en activo y críticos de arquitectura han repetidamente enfatizado la necesidad de relacionar la arquitectura con su contexto social o cultural. Las posiciones han sido elaboradas

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 23.

<sup>7</sup> BEAUDOUIN, Laurent y ROUSSELOT, Christine. «“Je suis sensible au moment qui va suivre”. Au lendemain de la révolution d'Avril», Oporto: sep. 1977. En: MACHABERT, Dominique y BEAUDOUIN, Laurent. *Alvaro Siza: une question de mesure*. Paris: Le Moniteur, 2008, pp. 27, 29-30:

[Beaudouin - Rouselet] *La complexité dont parle Venturi semble n'être qu'une complexité formelle...*

[Siza] *Oui, mais la complexité formelle naît de la complexité réelle, non? Sinon ce ne serait qu'une abstraction. Je pense qu'il n'est pas possible d'inventer une complexité, c'est trop abstrait [...]*.

<sup>8</sup> VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. G. Beramendi, Justo (trad.). 3ª ed., 1998. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. Obra original: *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977.

<sup>9</sup> HOBBSAWM, Eric. *Historia del siglo XX: 1914-1991*. 13ª ed., 2009. Barcelona: Crítica, 2000, p. 508.

<sup>10</sup> FRAMPTON, *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*, óp. cit., p. 295.

en torno a conceptos como «contextualismo» y «feo y ordinario» de escritores como Colin Rowe y Denise Scott Brown y Robert Venturi. Rowe, por ejemplo, habla de un contextualismo arquitectónico que inscribe el análisis y el objeto de diseño en su entorno físico e histórico mediante relaciones y elementos formales; Venturi y Scott Brown hablan de la necesidad de reconocer la cultura de masas como el producto cultural imprescindible en nuestro tiempo y como una nueva fuente de inspiración para los diseñadores [...].<sup>11</sup>

Lo que nos interesa destacar es el significado y relevancia que adoptan los términos *contexto* o *realismo* en la cultura norteamericana de los años setenta y principios de los ochenta. Ello nos muestra hasta qué punto la vuelta a la *historia* y lo *real* se han vuelto cruciales en la pugna cultural ante un movimiento moderno periclitado, y en qué medida estos términos son utilizados como significantes en disputa desde posiciones ideológicamente opuestas. De una manera simplificada podemos entender el contextualismo norteamericano desde una aproximación más formalista que el europeo, sobre todo a través de Rowe y el primer Venturi. Un contextualismo que defiende un enfoque más pragmático de la historia, al interpretarla como fuente directa de conocimiento para el proyecto. Un contextualismo fundamentado en la abstracción de la forma, que inscribe la historia en un espacio geométrico sin tiempo, y que junto al realismo *populista* de Venturi y Scott Brown, abonará el campo para el surgimiento del postmodernismo.

<sup>11</sup> AGREST, Diana. «Design versus Non-Design», 1974. En: HAYS, K. Michael (ed.). *Architecture Theory since 1968*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998, p. 200:

*Practicing architects and critics of architecture have repeatedly emphasized the need to relate architecture to its social or cultural context. Positions have been developed around such concepts as "contextualism" and "ugly and ordinary" by writers like Colin Rowe and Denise Scott Brown and Robert Venturi. Rowe, for example, speaks of an architectural contextualism that situates the object of design or analysis in its physical-historical surroundings in terms of formal elements and relations; Venturi and Scott Brown speak of the need to recognize mass culture as the necessary cultural product of our time and as a new source of inspiration for designers [...].*

### 3.2.2. Siza y el contextualismo abstracto

En este contexto norteamericano situamos la interpretación de la obra de Siza que Peter Testa realiza en *The architecture of Alvaro Siza* (1984)<sup>12</sup>. Testa parte de la crítica a Frampton, que como hemos visto, inscribía la obra de Siza en el marco del regionalismo crítico. Testa difiere, reconoce en la arquitectura de Siza un vínculo formal con la tradición local, pero advierte que esto no implica la utilización de técnicas de construcción propiamente locales ni la exclusión de sistemas constructivos modernos. Se pregunta si la arquitectura de Siza deriva de ideas o recursos autóctonos, o por el contrario, proviene de fuentes universales que son adaptadas y transformadas por las condiciones locales. A partir de estas cuestiones iniciales desarrolla su interpretación de la obra de Siza, poniendo en cuestión una interpretación en clave regionalista y acercándolo a un contextualismo más formalista latente en los entornos académicos norteamericanos:

Mi tesis es que el Regionalismo Crítico de Frampton, tal y como está formulado, contiene problemas metodológicos básicos que lo neutralizan como posición crítica y lo vuelven incapaz de explicar la arquitectura de Siza. Yo sostengo que Siza no es un arquitecto regionalista. A través de un análisis de su trabajo pretendo esbozar una interpretación alternativa.

El Regionalismo Crítico es una posición que pretende diferenciarse de la arquitectura moderna, postmoderna y de un reaccionario tradicionalismo [...]. El proceso de admisión y exclusión sugerido por Frampton se basa en lo que Alan Colquhoun ha señalado acertadamente como «el mito de la esencia de la cultura local en las sociedades modernas». Esta operación requiere, en primer lugar, que seamos capaces de diferenciar entre lo que es local y lo que es universal y, en segundo lugar, que cuantifiquemos la asimilación de ideas y paradigmas que van en contra de los valores locales. En este sentido Frampton nos exige hacer una serie de distinciones que, en mi opinión, nos conducen en última instancia al moralismo del bien y el mal en el que todas las doctrinas regionalistas han estado basadas.<sup>13</sup>

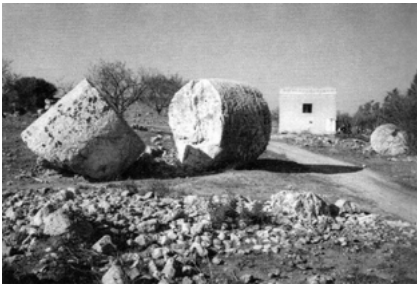
Frente al Regionalismo Crítico, Testa plantea la siguiente hipótesis: la situación preexistente constituye el marco de trabajo en el que Siza desarrolla un sistema arquitectónico que no proviene de un lugar específico. Esto no significa que Siza sea insensible a la tradición y a su propia cultura (que en cualquier caso puede resultarle útil) sino que más bien su posición arquitectónica no está afectada por limitaciones regionales.

<sup>12</sup> TESTA, Peter. *The Architecture of Alvaro Siza*. Cambridge, Mass.: MIT, 1984.

<sup>13</sup> *Ibid.*, pp. 11-13:

*My thesis is that Frampton's Critical Regionalism, as currently formulated, contains basic methodological problems that neutralize it as a critical position and render it incapable of explicating Siza's architecture. I contend that Siza is not a regionalist architect. Through an analysis of his work I intend to outline an alternative interpretation.*

*"Critical Regionalism" is a construction which seeks to distinguish itself from modern architecture, post-modernism and a reactionary traditionalism [...]. The process of admission and exclusion suggested by Frampton relies on what Alan Colquhoun has rightly noted as "the myth of a local cultural essence within modern societies". This operation requires, firstly, that we are able to differentiate between what is local and what is universal and, secondly, that we measure the assimilation of ideas and paradigms against local values. In this way Frampton demands a set of distinctions which, I believe, will ultimately lead to the moralism of right and wrong on which all regionalist doctrines have been based.*



3201-02. *Reordenación del yacimiento arqueológico de Cusa* (Sicilia, 1980).

Testa afirma que los proyectos de Siza están basados en un conocimiento crítico de su emplazamiento, donde el lugar es entendido como un artefacto en el que el proyecto yace como matriz histórica de superposiciones y conflictos. Su posición no puede ser entendida simplemente como realista o neo-realista, puesto que Siza no trata de eliminar el artificio en la arquitectura. El contextualismo de Siza no es nunca una cuestión de mera imitación, de ahí que Testa defina su posición como un contextualismo no-imitativo (*contextualismo abstracto*). Para Siza el contextualismo implica la construcción de estructuras relacionales que incluyen transgresiones, y por lo tanto sus proyectos no se desarrollan por replicación o analogía con el entorno. Esto supone asumir cierta autonomía formal que implica diferenciación y yuxtaposición, pero alejada al mismo tiempo de la pureza y el ensimismamiento propios del Movimiento Moderno.

Para Siza el contexto no apela simplemente a la tradición o al significado, prosigue Testa. La reinterpretación y la transgresión del mismo están presentes en sus proyectos, relacionados con el cambio social y las condiciones materiales existentes. Siza entiende la arquitectura claramente como una actividad cultural y un hecho urbano colectivo. El proyecto para él no es una proposición autónoma concebida previamente y después adaptada al contexto, sino que se trata de un proceso no-lineal y dialéctico, en el que la arquitectura se produce sólo mediante el encuentro con una situación específica.

Para Siza por tanto, el lugar nunca es una *tabula rasa*, está por el contrario lleno de trazas, posibilidades, memorias y restricciones. Siza construye el lugar añadiendo otra capa a lo que ya existe, vinculando lo nuevo a lo antiguo pero al mismo tiempo transformando lo antiguo a la luz de lo nuevo. Por ejemplo en el proyecto de la *Reordenación del yacimiento arqueológico de Cusa* (Sicilia, 1980), las pequeñas casas se completan de una forma fragmentaria pero a la vez comprensiva, dejando algunos fragmentos de roca base y arquitectura tal y como se encontraban («*as found*»). Estas estructuras son reapropiadas para un nuevo uso por Siza pero preservando las trazas y la memoria de su vida anterior. Esta actitud supone un respeto por una situación existente como un producto social inalienable. Siza articula un nuevo conjunto pero sin desdibujar las diferencias preexistentes, poniendo el acento en la disrupción temporal y permitiendo una lectura estratificada del lugar. Esto le proporciona a su arquitectura una dimensión metafísica y existencial, que no ignora el conocimiento y el significado acumulados en el lugar a lo largo del tiempo.

Su arquitectura queda de este modo alejada de los presupuestos de eternidad y utopía en los que estaba cimentado el Movimiento Moderno. Según Testa, Siza emplea en sus proyectos la historia como fuente de conocimiento y material disponible para la arquitectura, y no cree en la invención de la forma desde el vacío. Pero Siza no se siente limitado por ella, utiliza libremente estilos pasados en sus propósitos y no se ciñe sólo a obras maestras ni eruditas, sino que también incluye construcciones sencillas o anónimas. Siza rechaza del mismo modo cualquier nostalgia por el pasado y cualquier creencia en un utópico futuro. Además no se encuentra constreñido exclusivamente a la arquitectura, sino que sus referencias se extienden a otras artes, como la pintura o la escultura.

Su aproximación a la historia es por tanto heterodoxa y utiliza con frecuencia diferentes referencias al mismo tiempo. En realidad su trabajo no gana en importancia por estar referido a otros. Siza no parece tampoco estar particularmente interesado en la dimensión simbólica de la arquitectura, pero sus propuestas no se realizan según formas vacías, sino que resuenan con la historia y el uso de cada lugar. Sus obras casi nunca remiten a una identidad particular ni están restringidas por una interpretación unívoca, sino que permiten simultáneamente varias lecturas diferentes. Al ver el pasado como un todo donde el futuro permanece incierto, la obra de Siza paradójicamente sugiere la posibilidad de una *desinhibida continuidad histórica*,<sup>14</sup> donde la arquitectura es concebida como una forma de conocimiento dentro de un proceso de desarrollo social:

[...] Establecimos dos temas relacionados que parecen centrales en la labor de Siza. El primero se encuentra en un esfuerzo por vincular la arquitectura con contextos sociales, materiales e históricos, y el segundo se halla en la comprensión de la arquitectura como un proceso de transformación que opera sobre sistemas arquitectónicos y convenciones existentes y preexistentes [...].

Mientras que en sus primeras obras Siza parece proseguir el enfoque sintético de Tavora, no podemos establecer una línea directa de continuidad y, de hecho, ya a principios de los años sesenta encontramos a Siza rompiendo con el vocabulario formal casi pintoresco de sus primeras obras. Esta ruptura es evidente en la casa Manuel Magalhaes de Siza en Oporto de 1967-70. En éste y los trabajos subsiguientes no encontramos ecos de la arquitectura tradicional, ni en su organización espacial ni en sus materiales. Esta obra en particular es reconocida por Siza como una transición hacia un proceso sistemático de revisión y crítica en la que paulatinamente Siza comienza a formular su posición [...].

<sup>14</sup> En términos análogos se podría describir el proyecto del *Nuevo Acceso y Centro de Visitantes de la Alhambra* (Granada, 2011). De este modo lo explica Siza:

*La Nueva Puerta de la Alhambra deberá encuadrarse en un delicado equilibrio entre Naturaleza y Arquitectura que el Tiempo no ha comprometido aún... La maestría del arquitecto está en permitir que un cuerpo aparentemente extraño, de expresión autónoma y de tan diferente escala, potencie sus cualidades —transformando pero no rompiendo o disolviendo, sino recreando el carácter de un complejo arquitectónico no fragmentable—. Es ese principio de continuidad desinhibida, aunque en un contexto histórico diferente, el que conduce el desarrollo del proyecto, y un proceso de impregnación-liberación basado en el “espíritu del lugar” y en la actual exigencia del programa.*

N. VALERO, Sara (ed.). *Álvaro Siza Vieira: visiones de la Alhambra*. Berlin: Aedes, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014, p. 39)



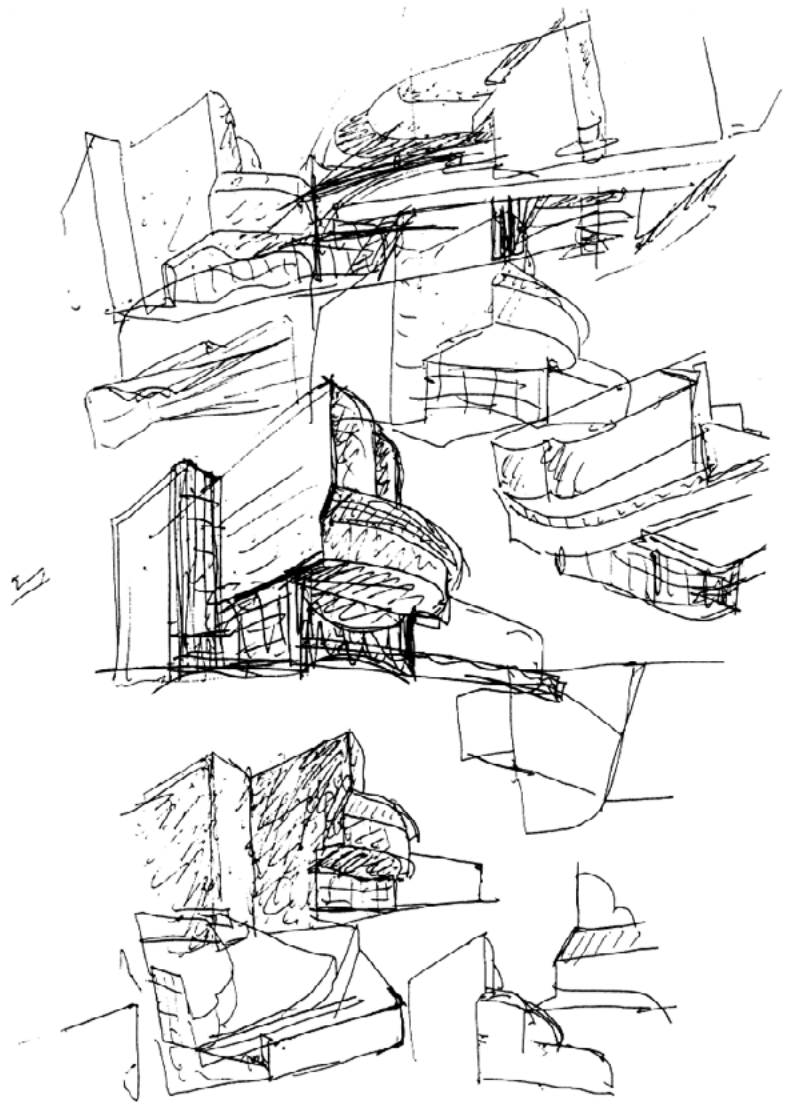
3203. *Reordenación del yacimiento arqueológico de Cusa* (Sicilia, 1980).

[...] Las obras de Siza que buscan establecer múltiples relaciones con su contexto necesariamente implican la reinterpretación de convenciones y modelos operativos en el entorno, pero también conllevan un esfuerzo de reapropiación de la arquitectura y su historia. A mediados de los años setenta en trabajos como la casa Antonio Carlos Siza (1974-77) vemos las referencias de Siza expandirse hacia fuentes modernas primitivas para abarcar la historia completa de la arquitectura. El uso que hace Siza del material histórico en ésta y otras obras que hemos examinado no se define como la búsqueda de un estilo o lenguaje, sino que se trata de una forma de ampliar el campo de referencias. Más preocupado por la historicidad de su propio trabajo que por sus múltiples fuentes, la actitud de Siza puede resumirse por la noción de que «*la historia de cualquier disciplina (arquitectura) sirve para tratar de perfeccionar su estado más reciente y avanzado*».<sup>15</sup>

<sup>15</sup> TESTA, *The Architecture of Alvaro Siza*, pp. 171-178:

[...] We established two related themes that appear central to Siza's enterprise. The first is found in an effort to relate architecture to social, material, and historical contexts, and the second is found in an understanding of architecture as a transformational process operating on existing and pre-existing architectural systems and conventions [...]. While Siza's earliest works appear to pursue Tavora's synthetic approach, we cannot establish a direct line of continuity and, in fact, already by the early 1960's we find Siza breaking away from the almost picturesque formal vocabulary of his earliest works. This rupture is readily apparent in Siza's Manuel Magalhaes house in Oporto of 1967-70. In this and subsequent works we find no echoes of traditional architecture, spatial organization, or materials. This work in particular is acknowledged by Siza as a transition towards a systematic process of revision and criticism as Siza gradually began to formulate his position [...].

[...] Siza's works which seek to establish multiple relations with their context necessarily involve the reinterpretation of conventions and models operative in the setting but also lead an effort to reappropriate architecture and its history. By the mid 1970's in works such as the Antonio Carlos Siza house (1974-77) we find Siza's references expanded beyond the modernist sources of earlier works to encompass the whole history of architecture. Siza's use of historical material in this and other works we have examined is not undertaken in a search for styles or a language but represents a means of establishing a wider reference. More concerned with the historicity of his own works than his multiple sources, Siza's attitude may be summarized by the notion that «the whole history of a subject (architecture) is utilized in an attempt to improve its most recent and advanced stage».



3204-05. *Banco Pinto & Sotto Mayor*  
(Oliveira de Azeméis, 1971-1974).



3.2.3. Banco Pinto & Sotto Mayor.  
Oliveira de Azeméis, 1971-1974

El *Banco Pinto & Sotto Mayor* es ilustrativo de la posición mantenida por Peter Testa, puesto que no es posible interpretar la obra haciendo referencia a ningún modelo tipológico o referente de la arquitectura tradicional portuguesa. Rafael Moneo escribía sobre el edificio: «*Es una arquitectura que habla de arquitectura [...]: el espacio en su pureza en cuanto tal, el espacio sin las limitaciones a que, en los edificios, obliga el uso. De ahí que podamos afirmar que Siza, siempre que puede, como en este caso, prescinde de toda referencia tipológica [...]*».<sup>16</sup>

El banco se ubica en Oliveira de Azeméis, una localidad perteneciente al área metropolitana de Oporto de unos veinte mil habitantes. Se emplaza en una avenida principal de eje norte-sur, en un estratégico solar en esquina. Tal y como señala Juan Antonio Cortés, «*a partir del auge de los mercados de capitales a finales de los años sesenta, las sedes bancarias se convirtieron, al menos en Portugal, en edificios insignia para las ciudades pequeñas y de mediano tamaño*»,<sup>17</sup> lo que les permitió ocupar posiciones de cierta relevancia tanto en el plano simbólico como material de la ciudad.

El solar colinda al oeste con un edificio histórico, una casa señorial que data del siglo XVII, adquirida también por el banco. Al norte hay una pequeña bolsa de aparcamiento, un espacio sin salida para los vehículos, que configura la parte trasera de unos juzgados. Atravesando este espacio peatonalmente dirección oeste, unas escaleras suben a una pequeña plaza que desemboca en el ayuntamiento.

Siza ocupa la esquina con un edificio en planta baja de fachada curva y continua, fachada que interrumpe únicamente para producir el acceso. El programa se distribuye escalonadamente en tres niveles que en planta se abren en abanico, imprimiendo al volumen un carácter dinámico. Este gesto rotatorio atiende a la presencia cercana del edificio histórico: el volumen se retuerce para favorecer el asoleo y la ventilación de la casa del siglo XVII. Como explica Siza, «*... la razón fundamental para esas geometrías distorsionadas es la de permitir la entrada de luz en el patio de la casa adyacente [...]*».<sup>18</sup>

Estas circunstancias exteriores se reflejan decisivamente en el interior. Los espacios a doble y triple altura otorgan una gran amplitud al volumen, que parece el resultado de una excavación helicoidal. Se trata de un espacio complejo,

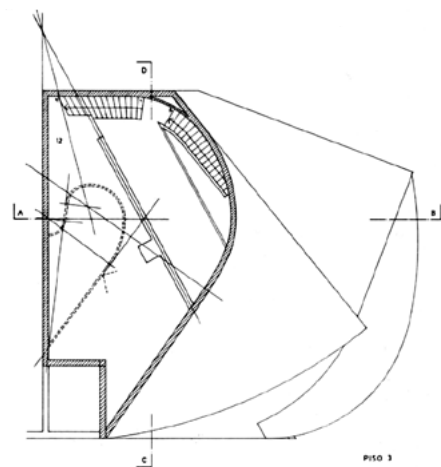
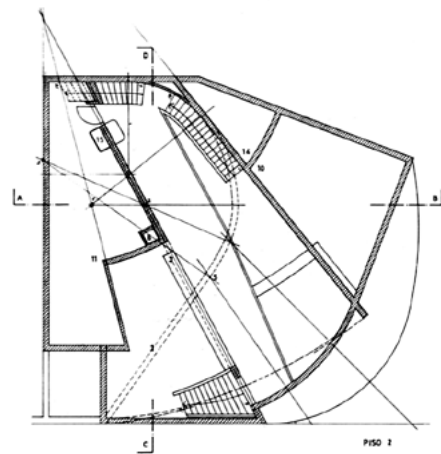
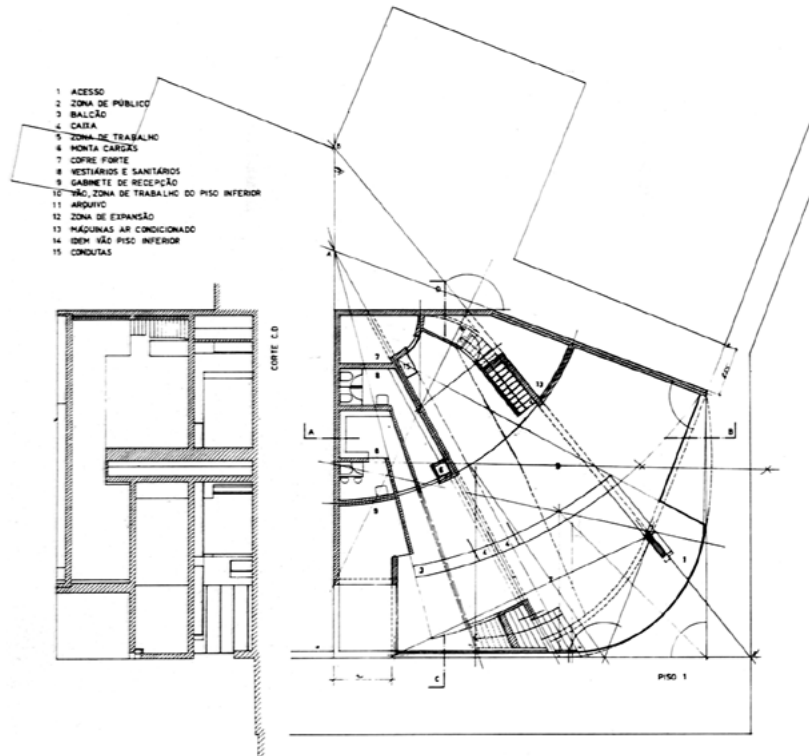


3206-07

<sup>16</sup> MONEO, Rafael. «Álvaro Siza». *Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004, p. 226.

<sup>17</sup> CORTÉS, Juan Antonio. «Lecciones Magistrales: Once Cuestiones Arquitectónicas en la Obra de Álvaro Siza». En: *Álvaro Siza: 2008-2013*. El Croquis, no. 168-169. Madrid: El Croquis, 2013, p. 16.

<sup>18</sup> ZAERA, Alejandro. «Salvando las turbulencias: entrevista con Alvaro Siza». En: *Álvaro Siza: 1958-2000*. El Croquis 68/69 + 95. Madrid: El Croquis, 2000, p. 22.



3208. Planta baja, primera y segunda.

cinético y de penetración ascendente. Desde la planta baja se entrevé, a través de las cuñas curvas del techo, el lucernario de la cubierta. La luz cae suavemente desde el nivel superior, mientras que la fachada curva de vidrio ilumina con determinación la planta baja. Las escaleras se disponen centrifugamente, potenciando el vacío central, y las luminarias lineales se integran morfológicamente en el espacio, reforzando algunas aristas del techo.

La forma de todos estos elementos está muy controlada geoméricamente. «*En los dibujos hay una especie de trazado regulador, de control y definición de los espacios [...]*»,<sup>19</sup> explica Siza. Este trazado, que Siza muestra en algunos dibujos, se apoya en alineaciones y vértices preexistentes para desplegar una compleja estructura relacional, un entramado de líneas directrices que determina la compleja geometría del proyecto. No se trata por tanto de un trazado ideal, concebido a priori, como el que usaban los maestros del renacimiento. Es un entramado geométrico construido *in situ*, que deriva de las leyes invisibles del propio contexto. Un orden latente que Siza desvela y en el que el proyecto encuentra su razón estructuradora. Escribe Siza al respecto:

[...] En mis primeros trabajos comenzaba por observar el lugar, después hacía clasificaciones: esto, está bien, me puedo apoyar en ello; esto otro es horrible... Actualmente tengo en cuenta todo, puesto que lo que me interesa es la realidad. En este sentido puedo mencionar la influencia de Venturi. El banco de Oliveira de Azeméis, por ejemplo, establece relaciones con todo lo que le rodea. No se ha hecho clasificación alguna entre «buena» arquitectura y «mala» arquitectura; todo lo que existe es importante y no se puede excluir nada de esta realidad. La teoría de Venturi ha sido para mí muy importante: hace falta no sólo crear relaciones con la realidad, sino también entre los espacios y los materiales. Estas relaciones deben ser establecidas entre el proyecto y aquello que lo rodea y también entre las diferentes partes del proyecto. En el interior del proyecto, las conexiones se vuelven inevitablemente eclécticas, híbridas, puesto que todas las realidades exteriores a la obra deben penetrar y contaminar todo el proyecto.<sup>20</sup>

Es en este sentido en el que Peter Testa interpreta un contextualismo que es reactivo a todo lo que le rodea sin distinción, que no distingue entre local o universal. Al desarrollar una compleja estructura relacional con el entorno para configurar la razón morfológica del proyecto, los elementos arquitectónicos establecen formalmente continuidades y reacciones con aquello que les rodea, pero mantienen a su vez un lenguaje

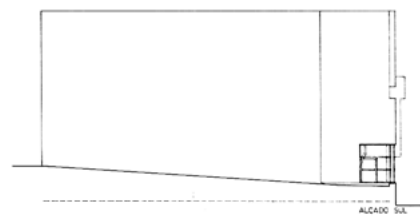
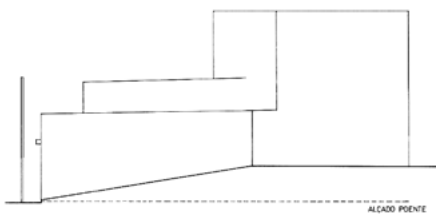
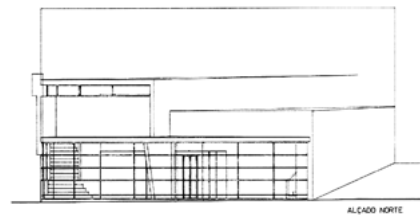
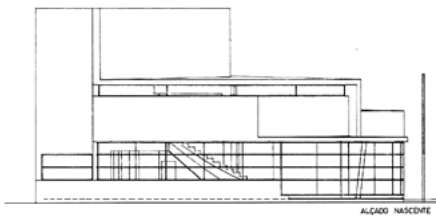
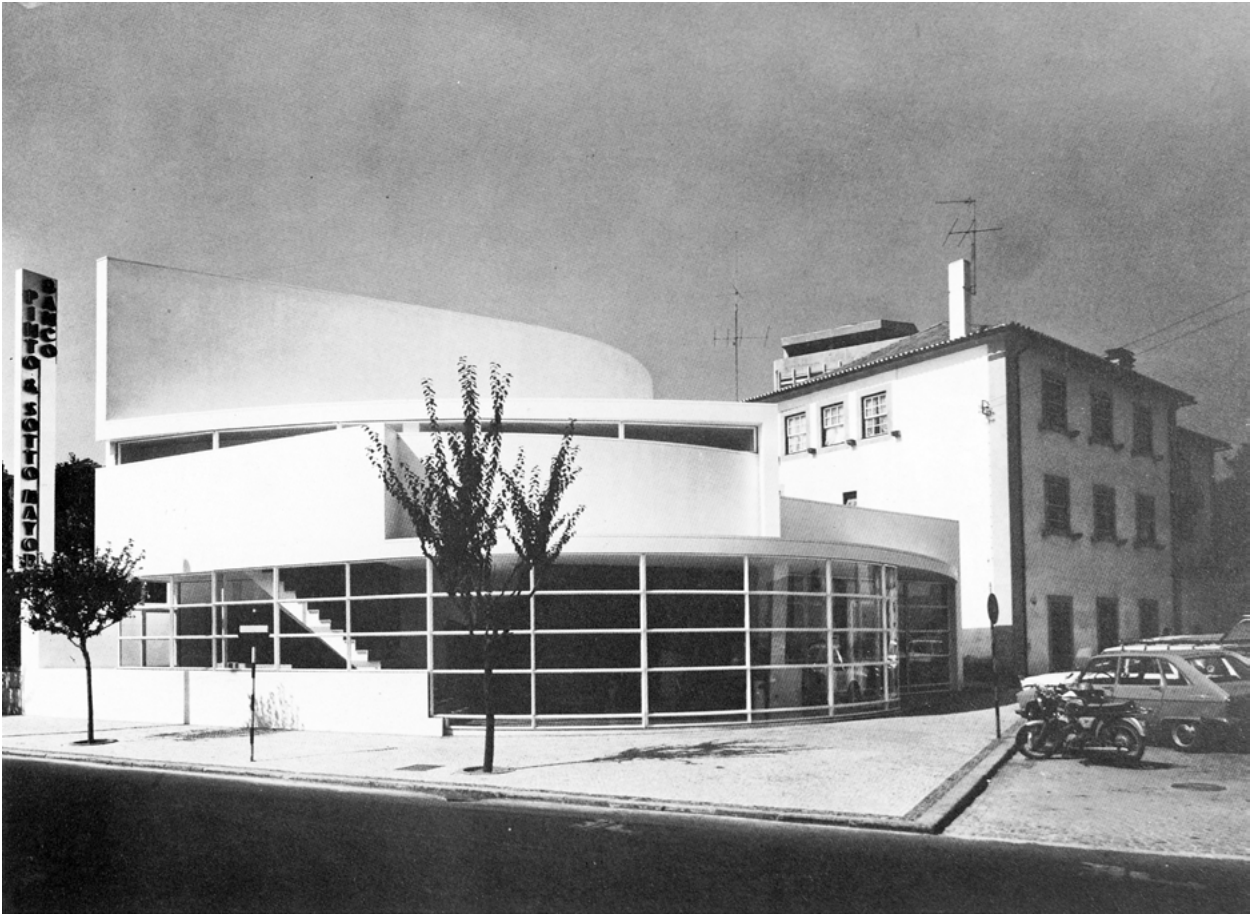


3209-10

<sup>19</sup> Ibid.

<sup>20</sup> BEAUDOUIN, Laurent y ROUSSELOT, Christine. «“Je suis sensible au moment qui va suivre”. Au lendemain de la révolution d'Avril», Oporto: sep. 1977. En: MACHABERT, Dominique y BEAUDOUIN, Laurent. *Alvaro Siza: une question de mesure*. Paris: Le Moniteur, 2008, pp. 27, 29-30:

[...] *Dans mes premiers travaux, je commençais par regarder le site, puis je faisais des classifications : ça, c'est bon, je peux m'appuyer dessus ; ça, c'est affreux... Aujourd'hui, je tiens compte de tout car ce qui m'intéresse, c'est la réalité. Dans ce sens, on peut évoquer l'influence de Venturi. La banque d'Oliveira de Azeméis, par exemple, a des rapports multiples avec tout ce qui l'entoure. Aucune classification n'est faite entre une «bonne» architecture et une «mauvaise» architecture ; tout ce qui existe est important et l'on ne peut rien exclure de cette réalité. La théorie de Venturi a été pour moi très importante : il faut non seulement créer des rapports avec la réalité, mais aussi entre les espaces et les matériaux. Ces rapports doivent être établis entre le projet et ce qui l'entoure et entre les différentes parties du projet. À l'intérieur du projet, les liens deviennent fatalement éclectiques, hybrides, car toutes les réalités extérieures à l'œuvre doivent la pénétrer et contaminer tout le projet.*



20 m

3211. Vista exterior

3212. Alzados.

autónomo. Se produce por tanto una obra al mismo tiempo autónoma y relacionada con su entorno. Una obra que captura y fija un instante, una situación en un contexto dado, para darle un sentido. «*Proyectar es captar, en el momento exacto, una idea perturbadora y errante —y restituir la serenidad*»,<sup>21</sup> escribe Siza. Para Rafael Moneo: «*Todo, en cierto modo, nos lleva a entender la arquitectura como algo perceptible, como sensación tangible, consolidada en el específico y preciso instante que define este espacio. E incluso cabría hablar de instante cultural [...]*».<sup>22</sup>



3213

<sup>21</sup> SIZA, Álvaro. «A propósito de la arquitectura de Fernando Távora», 1992. En: C. MORAIS, Carlos (ed.). *Textos: Álvaro Siza*. Madrid: Abada, 2014. p. 120.

<sup>22</sup> MONEO, *Inquietud teórica y estrategia proyectual*, óp. cit., pp. 226-227.



3214-15. *Casa António Carlos Siza*  
(Santo Tirso, 1976-1978).

### 3.2.4. Casa António Carlos Siza. Santo Tirso, 1976-1978

La estrategia morfológica que Siza adopta en el banco de Oliveira de Azeméis, según Peter Testa, tiene continuidad en muchos de sus proyectos residenciales donde las alineaciones de la parcela sirven como datos físicos de partida. La *casa António Carlos Siza* es para Testa otro proyecto en el que Siza se aleja claramente del regionalismo crítico.

La casa proyectada para el hermano de Siza se ubica en Santo Tirso, una pequeña localidad de unos catorce mil habitantes situada a unos 30 km al norte de Oporto. Se emplaza en una manzana residencial cerca del mercado municipal, en una parcela de extraña geometría, un solar alargado y estrecho, con forma de polígono irregular. La casa se ejecutó con gran urgencia y con un presupuesto muy limitado. Tiene una sola planta de altura y los espacios son minúsculos. La planta se despliega en forma de U entorno a un pequeño patio. La sala de estar se sitúa en el frente de la parcela, y los dormitorios y la cocina-comedor se distribuyen respectivamente según las dos patas de la U. El acceso se produce desde un nivel inferior, la casa se sitúa en una plataforma elevada con respecto a la calle.

Siza saca partido de las condiciones preexistentes. Desarrolla la forma de la casa en relación con la geometría del solar, que es tomada como dato abstracto de partida: a través de un corte diagonal, el cierre perimetral de la parcela penetra en la casa fundiéndose en su geometría y configurando unos muros que son al mismo tiempo exteriores e interiores. Moneo escribe que «*con dicha línea, Siza interviene en el solar con la misma fuerza con la que Lucio Fontana activaba, mediante un corte, la superficie rectangular de un lienzo*».<sup>23</sup> Los espacios intersticiales entre el muro y la casa se incorporan al espacio arquitectónico en un juego ambiguo entre figura y fondo, en el que la percepción entre interior y exterior puede invertirse. De este modo Siza utiliza un elemento convencional, el muro que delimita la parcela, de una manera ambigua. William Curtis escribe: «*Las fronteras y los bordes son manejados de un modo ambiguo, de manera que los muros de delimitación, fachadas, calles, terrazas de viñedos, líneas de costa, rocas, horizontes, montañas (o cualquier cosa) pueden percibirse como experiencias interiores*».<sup>24</sup>

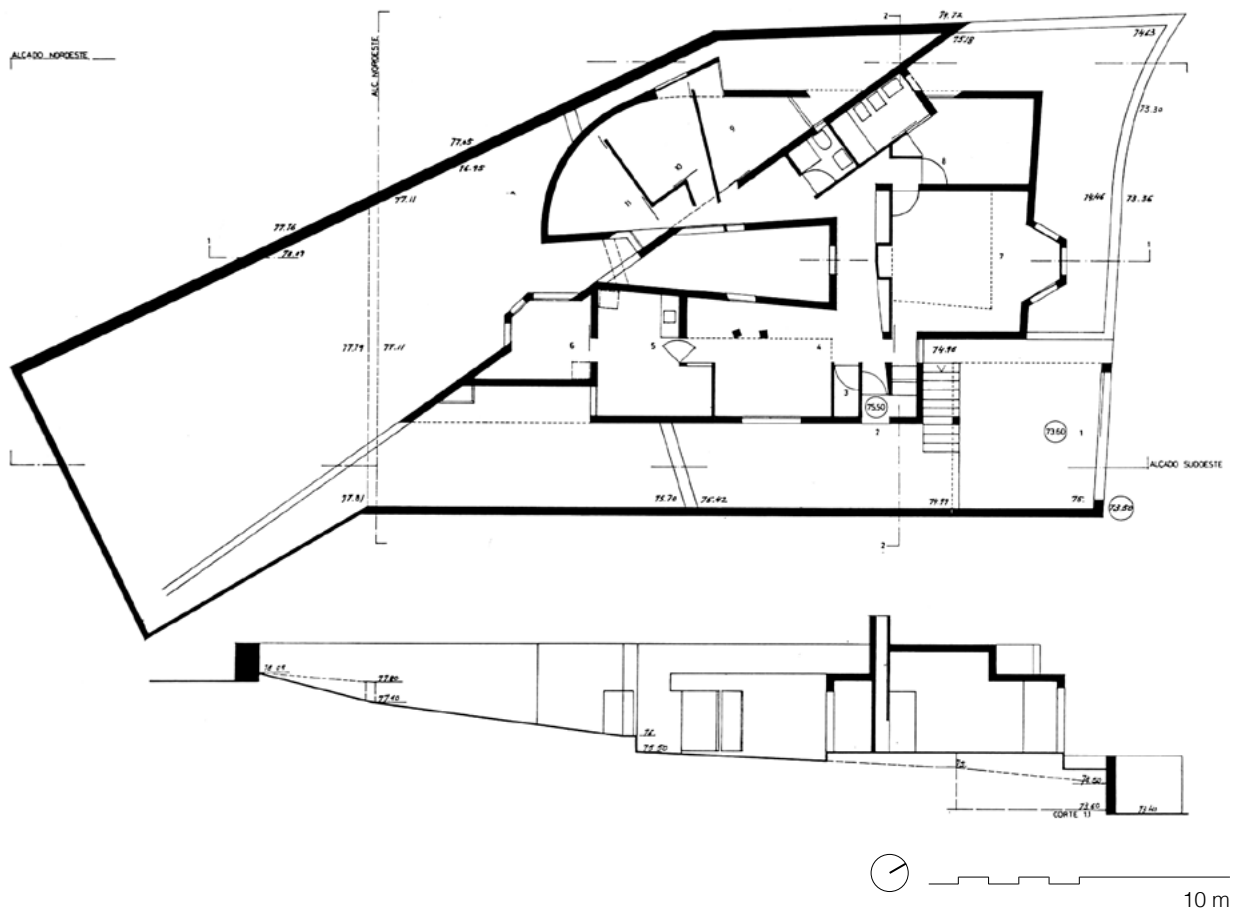
La distribución en U sugiere para algunos autores el empleo de Siza de un tipo establecido, que posteriormente es adaptado a las circunstancias específicas. Peter Testa no encuentra ningún elemento en el entorno inmediato que presente una estructura similar, ni cree que sea el resultado de ninguna transformación



3216-17

<sup>23</sup> *Ibíd.*, p. 228.

<sup>24</sup> CURTIS, William. «Álvaro Siza: una arquitectura de bordes». En: *Álvaro Siza: 1958-2000*. El Croquis 68/69 + 95. Madrid: El Croquis, 2000, p. 40.



3218. Planta y sección longitudinal.  
 3219-20. Vistas de la entrada y el patio.



de elementos fusionados en operaciones de interpenetración o sustracción de otros preexistentes. Siza estaría *introduciendo en el entorno* un tipo nuevo, lo que refuerza su hipótesis inicial: que Siza emplea fuentes universales que adapta y transforma ante las condiciones locales.

En la casa también se produce un orden geométrico ambivalente basado en la combinación de relaciones topológicas y en la geometría de algunos ejes que tienen resonancias barrocas, y que provoca algunas distorsiones como el giro inesperado de un pilar interior. El gesto sugiere percepciones oblicuas y frontales simultáneas del mismo elemento que lo relacionan formalmente con el cubismo. Para Testa, tanto las relaciones entre los diferentes elementos que se dan en el proyecto como la composición del conjunto remiten al suprematismo ruso y a diversos maestros del arte moderno, como Picasso, y en cambio es difícil encontrar algún referente claro en el proyecto en clave regional. No obstante, Brigitte Fleck pone esta afirmación en duda: «*La vinculación de la planta con De deux carrés, de El Lissitzky, que ingeniosamente establece Peter Testa, es sin duda igual de inconsciente que la proximidad –al menos en lo que se refiere al espacio– con la planta del Castro do Monte do Padrão, las ruinas de una villa romana en Santo Tirso*».<sup>25</sup>

Sobre esta base tipológica en U, Siza superpone dos estrategias complementarias. Por un lado juega con la geometría de los muros perimetrales, con la interpenetración entre el exterior y el interior. Las reducidas dimensiones le obligan a utilizar todo el espacio disponible, de modo que los espacios exteriores no podían ser residuales ni desperdiciarse, por lo que Siza decide ampliar la casa con *habitaciones al aire libre*. Por otro lado introduce diversos ejes visuales, conos de visión que atraviesan sucesivamente diversos elementos y espacios, interiores y exteriores, para producir visiones profundas en una distribución de espacios demasiado pequeños y compartimentados. De este modo Siza despliega diversas estrategias que tratan de expandir las reducidas dimensiones del proyecto. En mi opinión, el empleo mismo de la tipología en U está vinculado a la intención de lograr cierta sensación de profundidad.<sup>26</sup> No hace por tanto ninguna referencia al contexto, tal y como afirma Peter Testa.

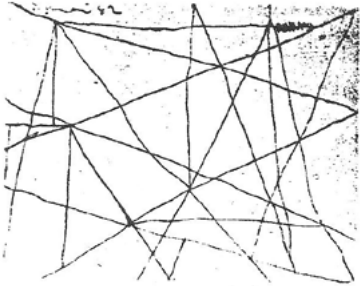
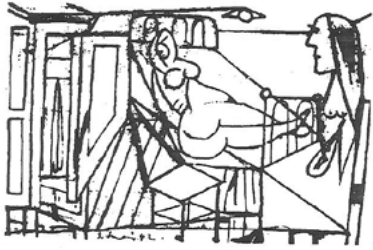
La casa de Santo Tirso mantiene una relación tímida con su entorno. Es un lugar privado e íntimo, un espacio replegado sobre sí mismo, apenas visible desde el exterior. Formalmente no guarda ningún parecido con nada de lo que le rodea, ni tampoco tipológicamente. Tal y como pone de manifiesto Peter



3221. Ruinas de una villa romana. *Castro do Monte do Padrão* (Santo Tirso, s. IX a-C.).

<sup>25</sup> FLECK, Brigitte. *Alvaro Siza: Obras y proyectos, 1954-1992*. Madrid: Akal, 1999, p. 33.

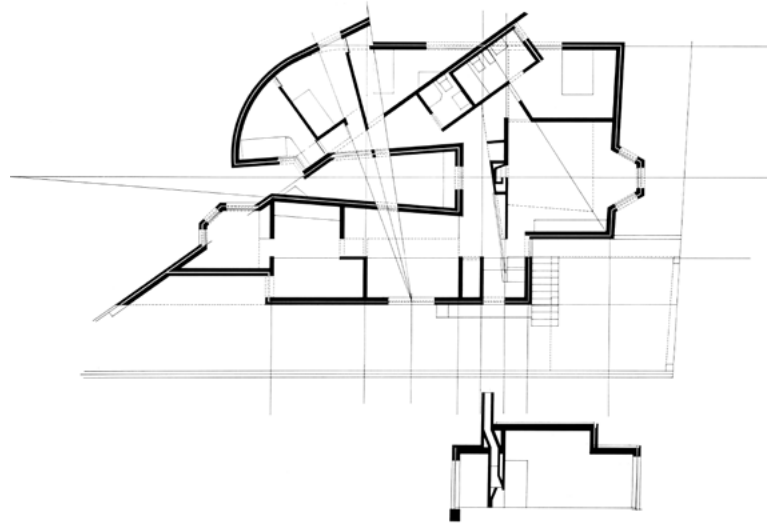
<sup>26</sup> Recordemos lo que escribe Siza sobre la Villa Savoye: «... el recorrido a través de la habitación principal —otra U— proporciona una sensación de profundidad, como en una casa vieja». SIZA, Álvaro. «La Villa Savoye revisitada», 1987. En: C. MORAIS, *Textos*, óp. cit., p. 49.



3222. Pablo Picasso. Estudios preliminares para *L'Aubade* (1942).

3223. *Casa António Carlos Siza*. Trazados reguladores en planta.

Testa, sólo parece atender a unos pocos agentes exteriores: el perímetro de la parcela y el desnivel de la calle. También para Rafael Moneo, «*el lugar en que se emplaza esta casa parece carecer de atributos que lo cualifiquen. Cabría decir que nos encontramos [...] ante un suelo cuyo único rasgo característico es su alterado perímetro*».<sup>27</sup> En este contexto anodino, Siza logra activar un genérico tipo en U desplegando una trama abstracta, pero a su vez reactiva, a los escuetos datos iniciales. Una geometría imaginativa y discursiva, que toma la situación preexistente como punto necesario de partida.



<sup>27</sup> MONEO, *Inquietud teórica y estrategia proyectual*, óp. cit., p. 228.





### 3.3. EL LUGAR DESDE EL MESTIZAJE CULTURAL

El Berlín de finales de los años setenta va a ser el marco en el que Siza llevará a cabo sus primeros proyectos fuera de Portugal. El contacto directo con la ciudad produce en su arquitectura una honda transformación, no sólo debido al clima o a otros factores locales. En Berlín, Siza ampliará sus referencias creativas y su imaginario arquitectónico, lo que explica que en sus proyectos portugueses de los años ochenta también se reconozca su experiencia berlinesa. Con ello va a producirse en su obra un fértil intercambio de ida y vuelta entre lugares aparentemente distantes: frente a un contextualismo mimético, la noción de mestizaje que Siza defiende en numerosos escritos apela a este entrecruzamiento y contaminación como forma de enriquecimiento cultural. Su primera obra construida en el extranjero, el *Complejo Residencial Bonjour Tristesse en Schlesisches Tor* (Berlín, 1980-1984), resuena con el Berlín culto y popular, pero al mismo tiempo porta raíces atlánticas. «*El viajante es hombre de grandes raíces*»,<sup>1</sup> ha escrito Siza.

#### 3.3.1. Mundo aparte, Mundo-parte

En su texto *Mundo aparte, Mundo-parte* (2002), Siza defiende la idea de intercambio y relación en la construcción histórica de la ciudad. A la idea del *mundo aparte*, Siza contrapone el *mundo-parte*: «*la ciudad, en relación con otras ciudades*».<sup>2</sup> Un fragmento urbano no es para Siza un hecho aislado, es una parte de un todo más amplio. El mundo es un lugar de viajeros, las migraciones y los intercambios entre culturas pueblan la historia desde sus inicios.

Para Siza, Lisboa como tantas otras ciudades, es una ciudad de inmigrantes y descendientes de inmigrantes, de fenicios, romanos o árabes; de franceses, españoles o ucranianos... Pero también de emigrantes y viajeros esparcidos por todo el mundo. Para Siza las ciudades son lugares donde se cruza información, donde se importan y exportan ideas, costumbres, saberes. La historia de la ciudad es mestiza e híbrida, hecha de

<sup>1</sup> SIZA, Álvaro. «Alvar Aalto: tres facetas al azar». En: CASTANHEIRA, Carlos y LLANO, Pedro de (eds.). *Álvaro Siza: obras y proyectos*. Madrid: Electa, 1995, p. 60.

<sup>2</sup> SIZA, Álvaro. «Mundo aparte, Mundo-parte», sep. 2002. En: C. MORAIS, Carlos (ed.). *Textos: Álvaro Siza*. Madrid: Abada, 2014, p. 301.

innumerables entrecruzamientos e intercambios a lo largo de los siglos. Por eso en una ciudad extranjera reconocemos algo de nosotros mismos, dice, y por eso también sus habitantes pueden reconocernos en ella:

Nuestras raíces son muy profundas, beben desde hace milenios de otras fuentes y diferentes aguas. Así se alimenta y persiste lo que, a veces con extraña y reciente inquietud, se conoce como identidad cultural. La conciencia inmemorial y la experiencia de un cada vez más denso tejido de saberes y de relaciones no explican esa inquietud, más bien hacen inaceptables, inhumanas, la marginalización o la intolerancia.<sup>3</sup>

La arquitectura de la ciudad no es para Siza la expresión de un pueblo aislado a través de su historia particular, sino el resultado de innumerables intercambios a lo largo de siglos, «*en todas las direcciones y sentidos, hasta la conciencia de la Universalidad posible*».<sup>4</sup> Frente a un contextualismo mimético con el entorno, Siza propone una arquitectura mestiza, tolerante y abierta.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 302.

<sup>4</sup> *Ibíd.*

### 3.3.2. Las primeras obras internacionales

A finales de los años setenta le llegará a Siza su primera oportunidad de trabajar en el extranjero. Tras la exposición que se realizó en el *Internationalen Design Zentrum* de Berlín en 1976, en donde se mostraron sus proyectos de piscinas al aire libre en Portugal, fue invitado a participar en el concurso para las *Piscinas 'Görlitzer Bad'* en Berlín.<sup>5</sup> A raíz de este concurso que no ganó, Siza comenzará a participar activamente en concursos internacionales.<sup>6</sup> A pesar de obtener varios primeros premios en ellos, sólo algunos de sus concursos de los años ochenta fueron finalmente construidos. Entre ellos el *Complejo Residencial «Bonjour Tristesse» en Schlesisches Tor* (Berlín, 1980-1984), que junto con una guardería y un centro de mayores en la misma manzana, constituye la primera obra de Siza fuera de Portugal.

Para Siza, el encuentro con Berlín supuso un gran estímulo creativo: «*Sucedo que cuando haces un proyecto fuera del medio en el que estás habituado a vivir, existe esa aproximación casi violenta. Me ocurrió también la primera vez que fui a Berlín. Sufrí también como un encantamiento súbito que no es racional, un sentimiento puramente destructivo*».<sup>7</sup> Los años setenta y ochenta en Berlín fueron extraordinariamente intensos, especialmente en el barrio de Kreuzberg, donde se ubicaban todos los proyectos de Siza para la ciudad. Kreuzberg pertenecía al Berlín Occidental y había quedado cercado por el muro en tres de sus lados. Era un barrio de viviendas baratas y de mala calidad, donde residían principalmente estudiantes, artistas e inmigrantes mayoritariamente de origen turco. Se había convertido en el epicentro berlinés de la contracultura *punk* y los nuevos movimientos sociales, como el movimiento *okupa*. En este contexto multicultural y alternativo de gran conflictividad, vitalidad y creatividad artística, es donde se emplazan los proyectos berlineses de Siza, un arquitecto portugués de orígenes provincianos, pero con experiencia en procesos de participación en la construcción de viviendas sociales.

Como hemos visto, el primer proyecto de Siza en Kreuzberg fue su propuesta para las *Piscinas 'Görlitzer Bad'* (Berlín, 1979). La piscina principal se ubicaba bajo una gran cúpula de 40 m de diámetro, situada en el centro de un cuadrado de 80 x 80 m subdividido en cuatro sectores. El acceso se producía según un eje diagonal, orientado hacia una iglesia evangélica del siglo XIX. Aunque la cúpula de Siza pretendía establecer un expresivo contraste con la puntiaguda aguja de la iglesia, la

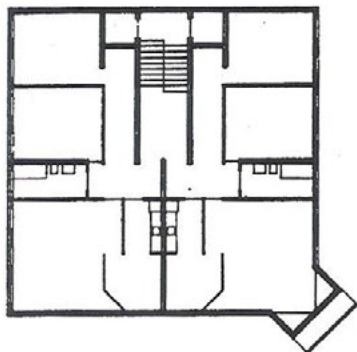
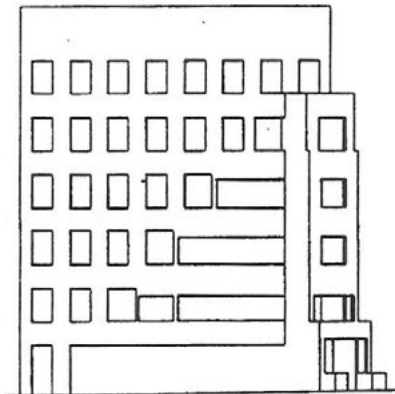


3301. Álvaro Siza. *Piscinas 'Görlitzer Bad'* (Berlín, 1979).

<sup>5</sup> FLECK, Brigitte. *Alvaro Siza: Obras y proyectos, 1954-1992*. Madrid: Akal, 1999, p. 53.

<sup>6</sup> Por orden cronológico: *Piscinas 'Görlitzer Bad'* (Berlín, 1979), *Complejo Residencial Fränkelufer* (Berlín, 1979), *Complejo Residencial en Schlesisches Tor* (Berlín, 1980, 1<sup>er</sup> Premio), *Sede de la compañía Dom* (Colonia, 1980), «*Kulturforum*» y *Remodelación del solar del antiguo palacio «Príncipe Albrecht»* (Berlín, 1983), *Recuperación del Campo di Marte* (Venecia, 1985, 1<sup>er</sup> Premio), *Extensión del Casino Winkler* (Salzburgo, 1986, 1<sup>er</sup> Premio), *Plaza Matteotti* (Siena, 1988), *Casa Palacio Guardiola* (Sevilla, 1988), *Biblioteca Nacional de Francia* (París, 1989) y *Centro Cultural de la Defensa* (Madrid, 1988-1990, 1<sup>er</sup> Premio).

<sup>7</sup> SOMOZA, Manel. *Álvaro Siza: conversas no obradoiro*. Ourense: Verlibros, 2007, pp. 112-113: «*Sucedo que cando fas un proxecto fóra do medio en que estás habituado a vivir, existe esa aproximación case violenta. Ocorreu tamén a primeira vez que fun a Berlín. Sufrín tamén como un encantamento súbito que non é racional, un sentimento puramente destructivo [...]*».



3302. Adolf Loos. *Allgemeine Verkehrsbank* (Viena, 1904).

3303. Álvaro Siza. *Complejo Residencial Fränkelufer* (Berlín, 1979).

imagen del edificio en Kreuzberg fue inmediatamente asociada a la de una mezquita o una central nuclear.<sup>8</sup> En el contexto del Kreuzberg turco y antinuclear el proyecto no tuvo oportunidad de prosperar, poniéndose de manifiesto su inadecuación formal en el imaginario colectivo.

Ese mismo año, la IBA Berlín (*Internationale Bauausstellung Berlin, 1979-1987*) invitó a Álvaro Siza a participar en el concurso de reconstrucción de dos manzanas en Fränkelufer, esta vez como «*experto en participación ciudadana*».<sup>9</sup> Uno de los principios básicos de la IBA era el diálogo y la búsqueda de consensos con los residentes durante la elaboración del proyecto (especialmente en el conflictivo Kreuzberg), y para ello Siza contaba con experiencia en viviendas sociales y procesos de participación, en el marco del programa SAAL en Portugal.

Las dos manzanas de *Fränkelufer* se emplazan en la orilla norte del *Landwehr Canal*, al oeste de la *Kottbusser Straße*. Siza propone introducir en ellas seis edificios de viviendas de seis plantas cada uno, con fachadas adustas, conformadas esencialmente por la repetición de un mismo tipo de ventana. A pesar de su aparente uniformidad, cada uno de los edificios presenta en planta una forma diferente (alargada, cuadrada, rectangular o en L). En lugar de recuperar el perímetro de la manzana, los edificios se infiltran entre los intersticios de la trama y ocupan sus huecos interiores. Sus formas en planta responden de hecho a las circunstancias particulares de cada situación, pero entre ellos mantienen a su vez una misma orientación y módulo. Los edificios parecen emplazarse en una capa superpuesta a la ciudad preexistente bajo una trama autónoma y reticular, pero al mismo tiempo reaccionan individualmente a cada emplazamiento concreto. De este modo, el *Complejo Residencial Fränkelufer* (Berlín, 1979) puede leerse ambivalentemente tanto como diversas piezas individuales o como un edificio unitario. Como fragmento o como conjunto.

Este proyecto de Siza remite claramente por primera vez a la obra de Adolf Loos. Su influencia se percibe con nitidez en el edificio cuadrado en esquina, en concreto la del *Allgemeine Verkehrsbank* (Viena, 1904), tanto en los huecos abstractos que perforan sus fachadas como en la protuberante esquina achaflanada. Como señala Peter Testa:

[...] La correspondencia entre las propuestas de Siza por el *Allgemeinen Verkehrs-Bank* de 1904 [...] no son superficiales [...]. Tanto Siza como Loos están interesados en establecer estructuras relacionales en la arquitectura, y puede que veamos en Loos el precursor de una operación que pretende recuperar el hilo de la continuidad histórica reconociendo al mismo tiempo el cambio cultural y de las condiciones materiales [...].<sup>10</sup>

<sup>8</sup> FLECK, *Obras y proyectos*, óp. cit., p. 53.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 56.



Para Kenneth Frampton, «*la sintaxis loosiana entra en la arquitectura de Siza a finales de los años setenta [...]»*.<sup>11</sup> De hecho será este encuentro con Berlín lo que motive a Siza a ampliar sus referencias creativas. Siza parece encontrar en la arquitectura esencial de Loos, en su arquitectura de *grado cero*, una respuesta adecuada al singular entorno berlinés: capaz de reconocer la continuidad morfológica con la ciudad decimonónica y al mismo tiempo expresar silenciosamente cierta distancia histórica. Siza parece filtrar Berlín, entre otros, a través de Loos. El *Complejo Residencial Bonjour Tristesse en Schlesisches Tor* se producirá, como veremos, en continuidad con esta *sintaxis loosiana*.

Sin embargo las referencias a Loos no se ceñirán a partir de entonces a sus proyectos en Berlín. Su contacto con la ciudad acabará teniendo expresión también en su obra portuguesa. Así pues, la *Casa Avelino Duarte* (Ovar, 1980-1984) presenta un marcado carácter centroeuropeo en su evidente expresión *loosiana*, en concreto de la *Casa Steiner* (Viena, 1910).<sup>12</sup> Para William Curtis: «... *A veces, el manejo de las fuentes resulta casi demasiado obvio. La Casa Avelino Duarte en Ovar, de 1981, es casi graciosa en su comentario sobre Loos [...]*».<sup>13</sup> De este modo Siza se trae algo de Berlín a Portugal: «*Vivimos en un mundo de viajeros, muchos de ellos emigrantes. Que el Hombre sea el inventor de la Ciudad no modifica, en lo esencial, su condición de viajero, de constructor de otras ciudades [...]*. *También yo, de alguna manera, soy o me siento un emigrante: un emigrante intermitente*».<sup>14</sup> La noción de mestizaje en Siza tiene que ver justamente con esto: múltiples y diversas referencias culturales que se entrecruzan en la elaboración del proyecto. Es decir, que frente a una aproximación mimética consecuencia de una lectura endogámica del contexto, Siza opone la idea de mestizaje como intercambio creativo y como enriquecimiento recíproco de diferentes culturas.

En otras obras internacionales de la misma época también podemos reconocer esta noción de mestizaje. En las *Viviendas Sociales en «Schilderswijk-West»* (La Haya, 1983-1988), el empleo de ladrillo visto remite al expresionismo de la *Escuela de Ámsterdam* representado por Michel de Klerk, y al mismo tiempo hace referencia a las viviendas sociales en *Tussendijken* (Rotterdam, 1921) de J.J.P. Oud, miembro destacado de la generación de Gerrit Rietveld y Theo van Doesburg que contribuyó activamente con el *De Stijl* y rechazó frontalmente el expresionismo de la *Escuela de Ámsterdam*.<sup>15</sup> En La Haya, Siza concilia por tanto dos tradiciones antagónicas de la cultura arquitectónica y además utiliza un sistema de acceso tradicional

<sup>10</sup> TESTA, Peter. *The Architecture of Alvaro Siza*. Cambridge, Mass.: MIT, 1984, p. 69: «*The correspondence between Siza's proposals for the Allgemeinen Verkehrs-Bank of 1904 [...] are not superficial [...]. Both Siza and Loos are concerned with establishing a relational structure for architecture, and we may find in Loos a precursor for an operation which seeks to recover the thread of historical continuity while acknowledging changing cultural and material conditions [...]*».

<sup>11</sup> FRAMPTON, Kenneth. «Architecture as Critical Transformation: The Work of Alvaro Siza». En: FRAMPTON, Kenneth (ed.). *Álvaro Siza: complete works*. London: Phaidon, 2000, p. 28: «*Loosian syntax enters into Siza's architecture in the late seventies [...]*».

<sup>12</sup> Sin embargo no es la única referencia que se pone de manifiesto en la casa de Siza. Tal y como Isabel María Rodríguez ha señalado en su tesis doctoral sobre el proyecto, la casa de Siza guarda también un enorme parecido con la *Chiesa della Santissima Annunziata* (Saubaudia, 1933) de los arquitectos Gino Cangelotti, Eugenio Montuori, Luigi Piccinato y Alfredo Scalpelli: «*Yo estoy seguro de que había visto esa iglesia, pero ni me pasó por la cabeza cuando hice la casa. Hay muchas cosas que quedan en el subconsciente, y que aparecen después en los dibujos involuntariamente, y son un instrumento precioso para construir arquitectura*». En: «*Álvaro Siza. Eduardo Souto de Moura. Fragmentos de una conversación*». *Pasajes de arquitectura y crítica*, no. 22. Madrid: América Ibérica, 2000, p. 37. Extraído de: RODRIGUES, Isabel María. *A Casa de Siza: sine distantia* [tesis doctoral]. Quetglas, Josep (dir.). Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, Dpto. de Projectes Arquitectònics, 2006:

<sup>13</sup> CURTIS, William. «Álvaro Siza: una arquitectura de bordes». En: *Álvaro Siza: 1958-2000*. El Croquis 68/69 + 95. Madrid: El Croquis, 2000, p. 37.

<sup>14</sup> SIZA, Álvaro. «Mundo aparte, Mundo parte», *op. cit.*, pp. 301-302.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 87.



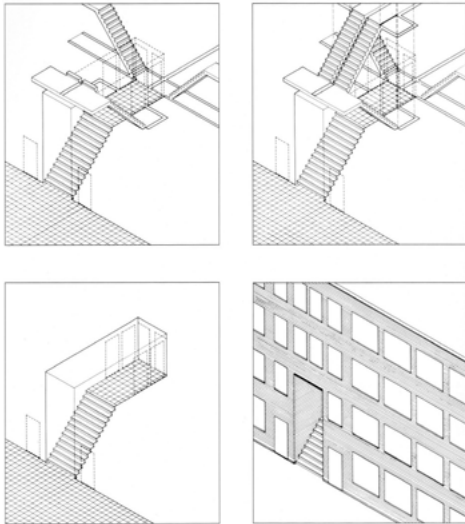
3304-05. *Viviendas Sociales*  
*Schilderswijk-West* (La Haya, 1983-1988).

holandés, que permite subir directamente desde la calle por una empinada escalera para dar acceso a las viviendas. Todas estas referencias no se entrecruzan en el proyecto con arbitrariedad, sino que cada una responde a diferentes requerimientos del proyecto,<sup>16</sup> lo que da muestra a su vez de un pragmático manejo de las fuentes.

A continuación me centraré en el análisis del edificio *Bonjour Tristesse*, su primera obra internacional, tratando de desvelar bajo esta noción de mestizaje las múltiples y diversas influencias que se entrecruzan y se mezclan en ella.



3307. J.J.P. Oud. *Complejo Residencial Tussendijken* (Rotterdam, 1921).



3306. Escaleras de acceso a las viviendas.

<sup>16</sup> SOMOZA, *Conversas no obradoiro*, op. cit., p. 43.



3308-10. Complejo Residencial «Bonjour Tristesse» en Schlesisches Tor (Berlín, 1980-1984).

### 3.3.3. Complejo Residencial «Bonjour Tristesse» en Schlesisches Tor. Berlín, 1980–1984

En 1980 Siza fue invitado nuevamente por la IBA en el concurso limitado para la rehabilitación de la manzana de Schlesisches Tor.<sup>17</sup> La propuesta consistía esencialmente en un edificio de viviendas con locales comerciales en planta baja, una guardería y un club de ancianos.

El edificio de viviendas se ubica en la esquina de la *Schlesische Straße* con la *Falckensteinstraße*, en un cruce muy concurrido. La *Schlesische Straße* discurre paralela al río *Spree* y desemboca en la *Schlesisches Tor* (una de las puertas principales de Berlín que daba acceso al recinto amurallado en el siglo XVIII), donde se halla una estación de metro desde 1902. La perpendicular *Falckensteinstraße* se prolonga a través del *Oberbaumbrücke*, puente que conecta el barrio de *Kreuzberg* con el de *Friedrichshain*. De hecho, el edificio *Bonjour Tristesse* se advierte desde la lejanía a través del puente. Su presencia anuncia la entrada en el barrio de *Kreuzberg* desde *Friedrichshain*.

Siza resuelve la esquina con un edificio de fachada ondulada y siete plantas de altura. El alzado se presenta como una superficie plegada y continua, perforada regularmente por pequeñas ventanas rectangulares, tanto en el exterior como el interior de la manzana. En la fachada de *Falckensteinstraße* el edificio se adosa a su vecino, sin embargo, en la *Schlesisches Straße* se separa de la medianera de ladrillo, dejando entre ambos un espacio angosto que conecta el interior de la manzana con la calle. De este modo el edificio delinea el borde de manzana sin llegar a cerrarlo.

Entre la propuesta con la que Siza ganó el concurso y la obra finalmente construida se produjeron numerosas e importantes modificaciones. Los estrictos códigos de construcción berlineses, las fuertes restricciones presupuestarias y los prejuicios de algunos funcionarios alemanes dificultaron enormemente la ejecución del proyecto. Siza llegó a proponer hasta cuatro versiones del mismo y colaboró con tres arquitectos diferentes. Pretendía inicialmente construir el edificio en ladrillo y directamente sobre una hilera de locales comerciales preexistentes, pero no le fue permitido.<sup>18</sup>

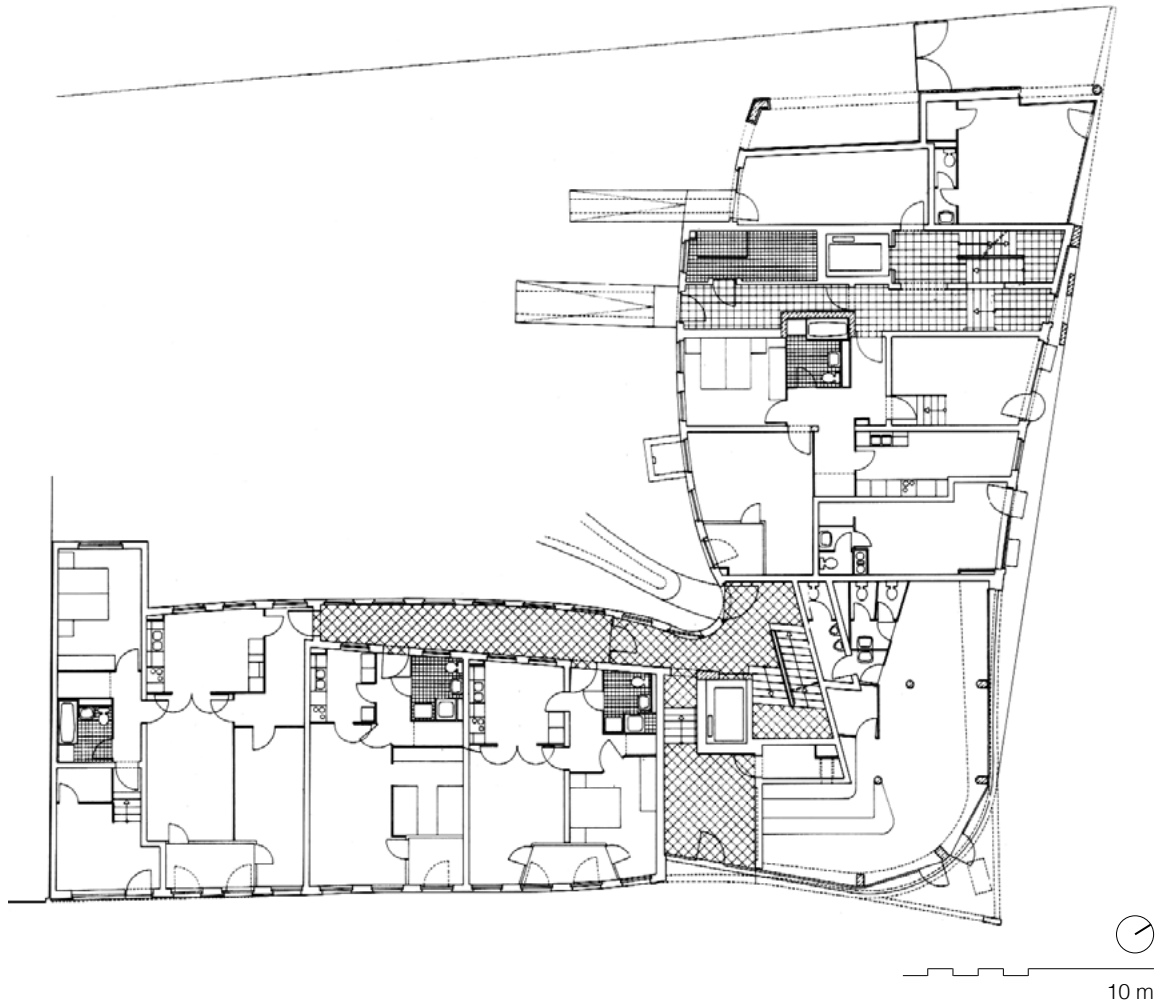
La propuesta inicial contenía además tres núcleos de escaleras que servían a seis viviendas con doble orientación y una altura libre de 3 m, con una distribución de espacios flexible que remitía a los pisos berlineses de preguerra. Siza se vio obligado a reducir el tamaño hasta introducir siete



3311-13

<sup>17</sup> FLECK, *Obras y proyectos*, óp. cit., p. 58.

<sup>18</sup> «Siza no quería derribar la hilera ya existente de tiendas de un piso, sino levantar el nuevo edificio sobre estos comercios. Se le aseguró que era imposible y, sin embargo, cuando se derribaron las tiendas, aparecieron unos muros en el sótano de 80 cm de grosor que hubieran permitido perfectamente una sobreedificación [...]». *Ibid.*, p. 81.



3314. Planta baja.  
3315-16

viviendas por planta servidas por dos núcleos de escaleras, y a disminuir la altura libre de los apartamentos para lograr un piso más, manteniendo la altura total del edificio. También tuvo que suprimir diversos huecos alargados y adoptar en su lugar un único formato de ventana para todo el alzado, lo que en palabras de Moneo, *enrareció* a su vez las fachadas.<sup>19</sup> Escribe Siza:

El proyecto refleja la dura disciplina de la economía. No hay balcones (lo cual fue criticado), no hay mármol (que en Portugal no es caro), ni siquiera hay ladrillo, material con el que debería haberse hecho el edificio, porque estaba pensado para él, y no hay muchas otras cosas. A mi entender, esto no es un defecto, sino todo lo contrario. Quien se acerque a la disciplina de la arquitectura y a las duras leyes de la economía está obligado a hacer arquitectura auténtica, y no por ejemplo una pequeña joya aislada, que permanecerá aislada [...].<sup>20</sup>

No obstante Siza logró conservar algunos elementos más simbólicos, como el pilar en esquina que aparece en planta baja, que sirve como contrapunto a la forma blanda de la fachada. «Sentí la necesidad, para resolver la esquina en relación con la tienda, de poner un pilar, una forma dura [...]»,<sup>21</sup> explica Siza. Al no tratarse de un elemento verdaderamente portante, los técnicos de la administración presionaron infructuosamente a Siza para que lo eliminase (incluso alegaron que un ciego podría chocar con él).<sup>22</sup> A pesar de todos estos cambios y alteraciones, la imagen del edificio construido conserva las ideas esenciales del proyecto inicial: a la vez que establece una continuidad con sus vecinos, explora una relación no mimética con su entorno.

En este sentido el proyecto conserva el carácter *loosiano* de sus proyectos anteriores en Berlín para las dos manzanas en *Fränkelufer*, principalmente en sus alzados austeros y rigurosos.<sup>23</sup> No obstante las superficies onduladas, enfatizadas por la esquina ligeramente protuberante y su remate curvilíneo, hacen referencia a la arquitectura expresionista de Erich Mendelsohn, sobre todo a la esquina curvada de la *Mossehaus* (1921-1923) que Siza había visitado por primera vez en Berlín:

[Somoza] *A su arquitectura se la ha relacionado obviamente con el Racionalismo en general, o con el Regionalismo, o hablando de arquitectos concretos, con Alvar Aalto, pero no recuerdo que se haya hecho referencia a las influencias del Expresionismo, ni en particular, de Mendelsohn.*

[Siza] Es posible que no. Pero realmente donde sentí más esa necesidad de aproximación fue en Berlín. Porque en Berlín existen las dos tendencias, convergen el Expresionismo y el Racionalismo [...].<sup>24</sup>



3317. Erich Mendelsohn. *Mosse-Haus* (Berlín, 1921-1923).

<sup>19</sup> MONEO, Rafael. «Álvaro Siza». *Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004, p. 240.

<sup>20</sup> FLECK, *Obras y proyectos*, óp. cit., p. 84.

<sup>21</sup> SOMOZA, *Conversas no obradoiro*, óp. cit., p. 59-60: «Eu sentín a necesidade, para resolver o canto e a relación coa tenda, de pór un pilar, unha forma dura [...]».

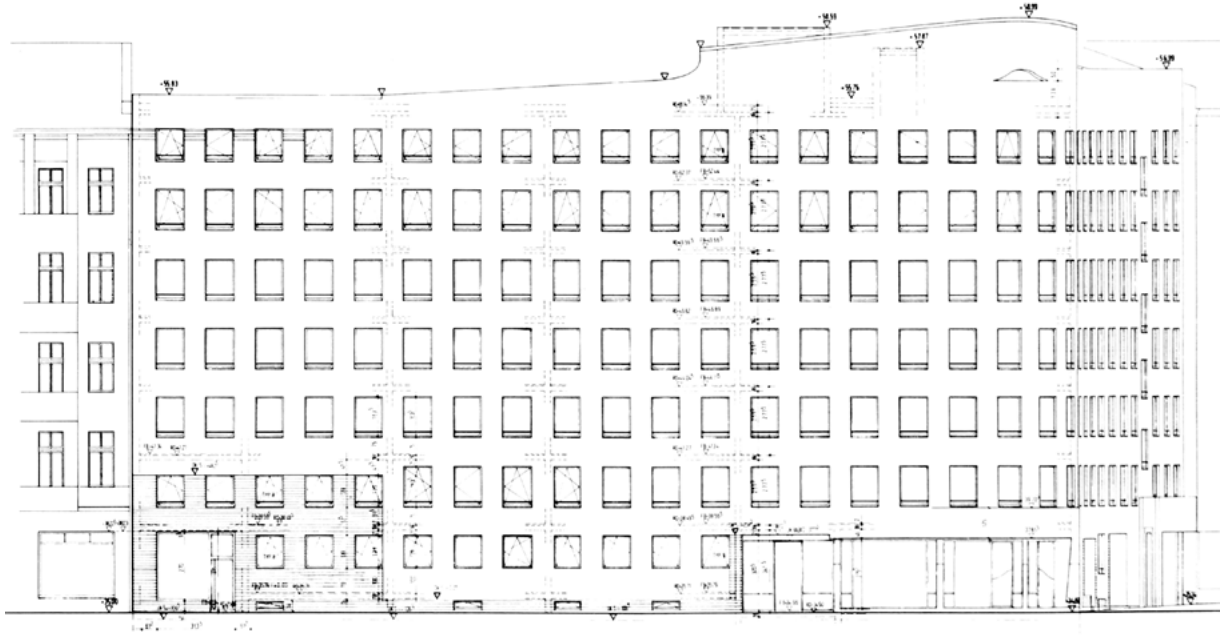
<sup>22</sup> Siza continúa así la historia: «E eu contestei que tamén podía chocar en todos os postes que hai na beirarrúa. Entón fixeron un informe que obrigaba a que o pilar ficase no ar, que non chegase ao chan, e a pór unha placa que dixese "Este pilar é falso". E eu dixen, "está ben", e así ficou». *Ibid.*, pp. 59-60.

<sup>23</sup> Brigitte Fleck cita las palabras del arquitecto Bernhard Schneider: «Algún cambio obrigado, como por exemplo la reducción a un único formato de ventana para toda la fachada, ha reforzado incluso su rigor». FLECK, *Obras y proyectos*, óp. cit., p. 84

<sup>24</sup> SOMOZA, *Conversas no obradoiro*, óp. cit., p. 102:

[Somoza] *A súa arquitectura tense relacionado obviamente co Racionalismo en xeral, ou co Rexionalismo, ou falando de arquitectos concretos, co Alvar Aalto, mais no lembro referencias a influencias do Expresionismo e, en particular, do Mendelsohn.*

[Siza] *É posíbel que non. Mais realmente onde sentín máis esa necesidade de aproximación foi en Berlín. Porque en Berlín hai as dúas tendencias, converxen o Expresionismo e o Racionalismo [...].*



3318. Alzado de la *Falckensteinstraße*.  
3319-20



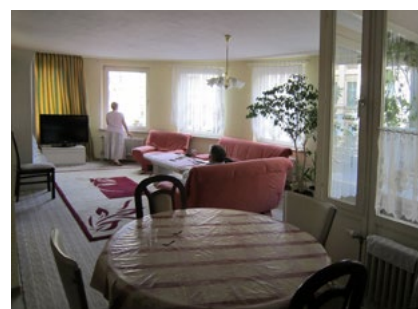
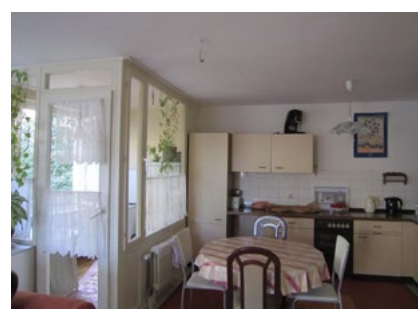
Pero éstas no son las únicas referencias formales que encontramos en el proyecto. En él también se percibe la influencia de la arquitectura anónima berlinesa, en concreto la de un edificio en ruinas de los grandes almacenes *Merkur*:

Estaba visitando una zona de Berlín construida por la IBA, los edificios de Krier, cuando de repente vi un edificio que desde lejos me pareció que estaba en obras, y creí ver un detalle que me pareció copiado de la idea general del mío... Me pareció interesante publicar una fotografía de aquello, y dije: alguien ha copiado aquí la forma de mi edificio. Entonces me acerqué y verifiqué que era un edificio que iba a ser demolido, o estaba medio en ruinas. Y me quedó la duda de si no era yo el que había copiado aquella forma, una de dos... Otras muchas cosas que vi en Berlín inspiraron mi proyecto tanto como la forma que vi allí.<sup>25</sup>

Sólo desde el mestizaje es posible comprender esta arquitectura que resuena a varios niveles con su entorno, tanto con la arquitectura culta berlinesa como con su tradición anónima y popular. Una arquitectura atenta y sensible al contexto en el que se encuentra, pero que al mismo tiempo combate su endogamia. Como escribe Juan Luis Trillo: «*Álvaro Siza es un viajero que transporta todos los virus, un banco de virus difícilmente catalogable [...]*».<sup>26</sup> Una arquitectura, por tanto, que se integra y a la vez se abre, que inculca en el lugar su ascendencia portuguesa pero también italiana, española o griega. No a través de algunos aspectos superficiales, como los «*delicados detalles de carpintería*» o el uso extensivo del mármol (que caracterizaban para algunos críticos sus obras en Portugal),<sup>27</sup> sino mediante la transmutación profunda de las propias formas: «*[...] no puedo comprender que no se entienda lo que hay de común entre la Casa Beires y el edificio de Berlín. Son completamente distintos pero hay algo en común*»,<sup>28</sup> dice Siza. Una actitud que reivindica el entrecruzamiento y el mestizaje cultural como enriquecimiento del lugar. Que encuentra en él, profundas raíces.



3324. Ruina de los grandes almacenes *Merkur* (Berlín).



3321-23. Galería de acceso e interior de una vivienda.

<sup>25</sup> FLECK, *Obras y proyectos*, óp. cit., p. 82.

<sup>26</sup> TRILLO, Juan Luis. *La palabra y el dibujo*. Madrid: Lampreave, 2012, p. 67.

<sup>27</sup> Cuenta Siza a propósito de la crítica del proyecto: «*No caso de Berlín, que foi combatidísimo, a reacción era así: onde están os delicados detalles de carpintería que se facían en Portugal?, dicían. Cando as normas de Berlín obrigan a unas condicións que só se conseguen en prefabricado, non artesanal*». SOMOZA, *op. cit.*, p. 58.

<sup>28</sup> CASTANHEIRA, Carlos et al. «Fragmentos de una experiencia». En: CASTANHEIRA, Carlos y LLANO, Pedro de (eds.), *óp. cit.*, p. 36.



### 3.4. LA NOCIÓN DE TIPO

La noción de tipo tendrá diversas expresiones en la arquitectura de Álvaro Siza. En obras como las *Viviendas en Concepción Arenal* (Cádiz, 1989-2001), Siza parte de la transformación de un tipo histórico presente en el tejido residencial de la ciudad antigua. En Cádiz, Siza logra establecer unas viviendas adaptadas a los requerimientos modernos y a la particularidad de su situación, sin renunciar a la continuidad con el contexto histórico. En cambio en el *Pabellón Carlos Ramos* (Oporto, 1985-1986), el tipo no proviene del análisis morfológico del entorno inmediato. En este caso, Siza usa el tipo en U como respuesta óptima al programa y como adaptación a las circunstancias particulares de su ubicación, bajo el respeto a algunos árboles y muros preexistentes. Se trata de una configuración espacial que remite a la idea de claustro universitario, pero que al mismo tiempo se abre contextualmente al viejo jardín donde se emplaza.

#### 3.4.1. Sobre el tipo

Rafael Moneo será uno de los primeros críticos de la obra de Siza fuera de Portugal. En su primera reseña crítica, publicada en la revista *Arquitecturas Bis* en 1976, Moneo sostiene que la arquitectura de Siza está basada en lo accidental, en lo circunstancial de una situación concreta que deforma y contamina el lenguaje moderno del que parte: «... *la poderosa intuición de Siza está respaldada por un conocimiento de la arquitectura moderna que trasciende la estricta información y que le permite incorporar a su obra el patrimonio formal de la tradición moderna con un carácter instrumental* [...]»:

El no-estilo de Siza se apoya en la evidencia de lo real, de lo concreto. La arquitectura de Siza no sale, en busca de la solución a los problemas a que debe dar respuesta, pertrechada con el arma del estilo. Los motivos formales, la arquitectura, aparecerá al entender el programa, el lugar, lo concreto, y encontrarse con ella será siempre la recompensa que en el camino se

<sup>1</sup> MONEO, Rafael. «Arquitecturas en las márgenes». En: *Arquitecturas Bis*, no. 12. Barcelona: La Gaya, mar. 1976, pp. 2-4.

ofrecerá a su esfuerzo. ... en Siza cabría valorar, sobre todo, su deseo de materializar el fenómeno, de construir un lugar (si se trata de hacerlo apoyándose en lo existente o no, poco cuenta ahora para lo que se quiere decir) y esta construcción de un lugar pasa por la individualización de lo concreto, lo que dará lugar a la aparición de aquella condición unitaria que permite a Siza la contaminación estilística, la promiscuidad formal... ¿Son también los próximos años para Siza años de expiación y castigo, de encuentro con una arquitectura con mayúscula que le haga olvidar la necesidad de inventar un lugar? [...].<sup>1</sup>

En este sentido, su interpretación de la obra de Siza no está lejos de posiciones defendidas por algunos intelectuales de la *Tendenza*, como Vittorio Gregotti, para quienes la comprensión de la historia y la evolución de la forma urbana debían desempeñar un rol central en el proyecto arquitectónico. Bajo este planteamiento, el concepto de tipo arquitectónico resulta una idea clave. En tanto que instrumento de análisis, revela las relaciones de interdependencia entre la morfología urbana y sus unidades arquitectónicas elementales a lo largo de la historia, entre la parte y el todo. Y en tanto que herramienta de proyecto, permite calibrar el grado de continuidad/ruptura de la propuesta con respecto al lugar geográfico e histórico preexistente. No es de extrañar que Moneo, desde sus convicciones intelectuales, encontrase en la noción de tipo la esencia misma de la disciplina arquitectónica: «Preguntarse acerca de cuál es el significado de la noción de tipo en arquitectura es tanto como preguntarse [...] la naturaleza de la obra de arquitectura», escribe en la revista *Oppositions* en 1978.<sup>2</sup>

En su artículo, Moneo define el tipo como «*aquel concepto que describe un grupo de objetos caracterizados por tener la misma estructura formal*»,<sup>3</sup> de gran utilidad para el trabajo del arquitecto, ya que sin dejar de considerar la especificidad y la singularidad de una obra, contiene una serie de precedentes arquitectónicos que comparten similitudes estructurales. Además defiende su especificidad histórica, en cuanto que los tipos están ligados a la realidad de un momento histórico determinado.

Moneo introduce el concepto de «serie tipológica», que implica que los tipos se suceden y se desarrollan a lo largo del tiempo, evolucionando y transformándose. Pero al mismo tiempo, sostiene, su estructura formal (lo que permite su definición de tipo como tal) se mantiene estable hasta la aparición de un tipo nuevo. Para Moneo, por tanto, el tipo está abierto a los cambios y hacen al arquitecto consciente de las transformaciones históricas: es en el tipo únicamente donde

<sup>2</sup> MONEO, Rafael. «On Typology». En: *Oppositions*, no. 13, Summer 1978. Cambridge, MA, USA: MIT Press, 1978, p. 22-46.

<sup>3</sup> *Ibíd.*

se registran los cambios de la forma arquitectónica a lo largo del tiempo. A través del reconocimiento de este proceso de transformación, el arquitecto puede introducir cambios mediante las deformaciones, superposiciones o transformaciones del tipo. E incluso, «*puede tanto utilizar fragmentos de un tipo conocido en un contexto que no es el suyo*».<sup>4</sup> Según Moneo, serían las circunstancias externas, sociales o técnicas, las que producirían en los arquitectos la necesidad de acometer estos cambios.

Este concepto de tipo que sostiene Moneo, ligado fundamentalmente a la historia y a la forma urbana de un contexto particular, será central en algunas obras de Siza, como en las *Viviendas en Concepción Arenal* (Cádiz, 1989-2001). En el *Pabellón Carlos Ramos* (Oporto, 1985-1986) sin embargo, Siza utilizará el tipo de una forma distinta. A continuación analizaré estos dos proyectos desde sus diferentes usos del tipo, en tanto que dispositivos de intermediación de la arquitectura con el lugar preexistente.

<sup>4</sup> *Ibíd.*



pedos de Torres  
 (estilizados,  
 chimeneas blancas,  
 m. de muros  
 blancos e interiores

3401-04. Viviendas en Concepción Arenal (Cádiz, 1989-2001).

### 3.4.2. Viviendas en Concepción Arenal. Cádiz, 1989-2001

Se trata de unas modestas viviendas sociales al borde del denso tejido del casco antiguo de la ciudad de Cádiz, en el barrio de Santa María, proyectadas junto al arquitecto gaditano Rafael Otero. Se ubican en dos manzanas contiguas, separadas por la calle Botica y delimitadas al sur por la calle Concepción Arenal. Esta calle conforma el límite del barrio y a su vez articula los accesos a una franja de equipamientos públicos, en concreto un colegio y la Casa de Iberoamérica de Cádiz (contenida en un sasegado edificio neoclásico proyectado por Torcuato Benjumeda a principios del siglo XIX, que se asoma por la cara opuesta al océano Atlántico).

Desde Concepción Arenal, las viviendas se perciben como un conjunto de cuatro volúmenes, de cuatro plantas de altura, ritmados por una secuencia de vacíos estrechos y profundos. La alineación de los huecos y la preservación de sus proporciones, la altura constante, y la continuidad en los materiales empleados (como el zócalo de piedra ostionera, un material local conformado con restos de conchas marinas), mantienen el carácter unitario del conjunto. Las treinta y nueve viviendas se distribuyen mediante cuatro núcleos de acceso. Un pequeño local comercial ocupa una esquina en planta baja, en la desembocadura de la calle Botica.

En planta, los volúmenes se pliegan en torno a un patio abierto en fachada siguiendo un esquema básico en U, aunque en la manzana mayor este esquema se transforma, al expandirse transversalmente el patio. La solución adoptada es tipológicamente novedosa en Cádiz, pero parte del conocimiento de la estructura formal que caracteriza a las viviendas del compacto tejido urbano: la solución de plantas cerradas en torno a patios, accesibles mediante un profundo zaguán que los conecta con la calle. Siza destacaba de esta forma sus impresiones sobre Cádiz: «*la compacidad y el mundo de los patios, con sus accesos un poco misteriosos, nunca inmediatos, y la densidad presente en su planta, acentuada por el límite del mar*».<sup>5</sup>

Al mismo tiempo que lo perpetúan, las viviendas de Siza transforman el tipo tradicional al abrir el patio a fachada ante la cercanía del mar, *estirándolos* como si fuesen calles para permitir cierta apertura de los salones y de las salas de estar. Esta deformación del tipo «*con patio cerrado*» que en Cádiz cumple una función climática, no es arbitraria, sino que viene justificada por la situación urbana de las viviendas: existe al mismo tiempo el deseo de pertenecer al casco histórico como



3405. Vista del patio.

<sup>5</sup> AA.VV. *Unas Casas de Cádiz*. Sevilla: Arquitectos de Cádiz, 2007, p. 8.



3406. Situación.

3407. Alzado en la calle Concepción Arenal.

3408. Planta tipo.



20 m



el de reflejar su condición de borde abierto al mar. «Es que es una franja de la ciudad. Si miras una cortina antigua, en el final tiene esos flecos, ese mismo carácter de borde, de entrega al espacio abierto que aquí viene representado por el Océano Atlántico»,<sup>6</sup> explica Siza.

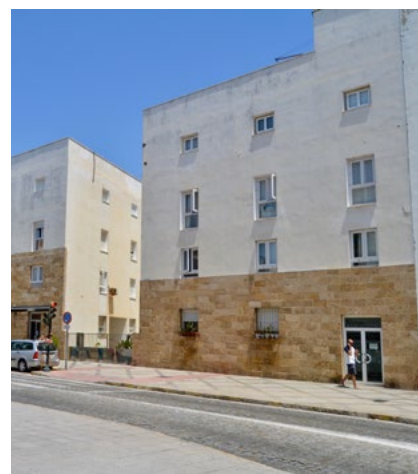
Sin embargo, esta adaptación y conocimiento del tipo no se traduce sólo en un esquema de planta. El tipo aquí es entendido como una estructura coherente y unitaria, donde la apariencia externa y el espacio interior del objeto arquitectónico son interdependientes. De este modo, Siza mantiene también la disposición y proporción de los huecos en fachada:

«La posición y forma de una ventana tiene que ver con el uso interior del edificio, pero en un contexto histórico también está relacionada con las proporciones de la fachada y con los ritmos de la ciudad»,<sup>7</sup> ha dicho Siza en alguna ocasión. Esta continuidad rítmica en los huecos junto con el empleo de la piedra ostionera, remiten a la historia y a la arquitectura de la ciudad sin renunciar a la capacidad de transformación e innovación, ni a la poética personal del arquitecto:

[Tomás Carranza] *Volviendo a Cádiz, ¿cuáles son en tu opinión los rasgos más característicos de la intervención?*

[Álvaro Siza] Yo creo que la actitud de considerar inevitable el patio, que responde también a las condiciones climáticas y al ambiente de vecindad tan característico en Cádiz. Y, después, como decía, empaparme durante los paseos del espíritu de esta arquitectura tan unitaria, de la distribución de los huecos y también de sus características en cuanto a elementos influyentes en su organización interna [...].<sup>8</sup>

La posición que mantiene Siza en Cádiz, en términos de permanencia y continuidad del tejido residencial, es heredera de Rossi: «La forma en que se realizan los tipos edificatorios residenciales, el aspecto tipológico que les caracteriza, está estrechamente vinculado a la forma urbana. Por otra parte, la casa, que representa el modo concreto del vivir de un pueblo, la manifestación puntual de una cultura, se modifica muy lentamente».<sup>9</sup> Para Rossi el tipo contiene la esencia de la arquitectura y es donde reside la permanencia y la continuidad de la ciudad. También para Siza, «la arquitectura de la ciudad es mayoritariamente una arquitectura de repetición y de continuidad, sujeta a un ritmo casi siempre lento».<sup>10</sup>



3409. Viviendas en Concepción Arenal.

3410. Viviendas en plaza Topete, Cádiz.

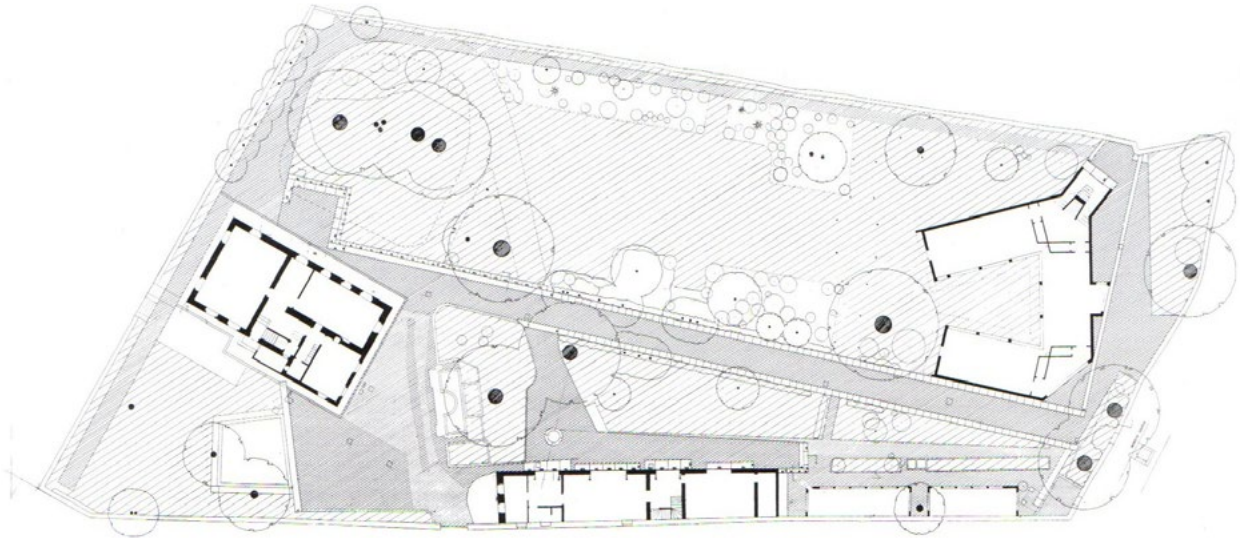
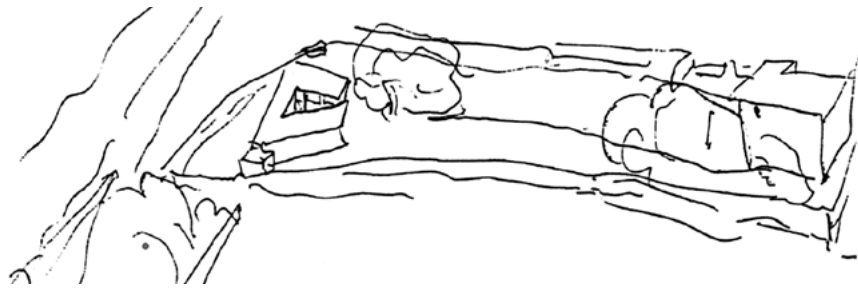
<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>7</sup> SANTOS, Juan Domingo. «El Sentido de las Cosas: Una Conversación con Álvaro Siza», Oporto: 2007. En: *Alvaro Siza: 2001-2008*. El Croquis, no. 140. Madrid: El Croquis, 2008, p. 36.

<sup>8</sup> *Ibíd.*, p. 12.

<sup>9</sup> ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. 2ª ed. ampliada, 2010. Barcelona: Gustavo Gili, 1982, p. 126.

<sup>10</sup> SIZA, Álvaro. «¿Por qué un arquitecto y por qué yo?», 24 jun. 2003. En: C. MORAIS, Carlos (ed.). *Textos: Álvaro Siza*. Madrid: Abada, 2014, p. 312.



3411-13. *Pabellón Carlos Ramos*  
(Oporto, 1985-1986).

### 3.4.3. Pabellón Carlos Ramos. Oporto, 1985-1986

William Curtis ha señalado como en la obra de Siza aparece con frecuencia el tipo en U, también con una variante en el que los extremos convergen sin llegar a cerrarse: «*recurre una y otra vez a la idea del edificio como un patio convergente que se abre por su extremo más angosto al paisaje y al espacio que le rodea*»,<sup>11</sup> escribe. Siza parece atribuir el uso recurrente del tipo en U a su flexibilidad y capacidad de organizar diversos programas en determinados contextos:

[...] una cosa que mucha gente me ha hecho notar es que utilizo mucho el tipo en U, en edificios aislados y también en ordenación urbana. Lo que no es de sorprender, porque es un tipo de organización programática con una cierta extensión a lo largo de la historia.

[...] hay muchos aspectos recurrentes que son la base del conocimiento para afrontar determinados programas en determinados contextos.<sup>12</sup>

El *Pabellón Carlos Ramos* es un caso paradigmático del uso que hace Siza del tipo en U. Moneo dice que «*insiste en algo que ya ha experimentado anteriormente* [por ejemplo, en la *Casa António Carlos Siza* (Santo Tirso, 1976-1978)]: *reducir la dimensión virtual de una larga crujía al plegarla sobre sí misma, dejando encerrado un patio*».<sup>13</sup> En el pabellón, el tipo en U no sólo tiene que ver con la resolución del programa, sino también con la voluntad de respetar los árboles existentes y aproximarse a los muros del jardín.

La FAUP (*Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto*) fue creada en 1979 al independizarse de la Sección de Arquitectura de la antigua *Escola Superior de Belas-Artes do Porto*. En 1984, el gobierno portugués adquirió los terrenos donde se ubican las instalaciones actuales de la facultad, en una zona escarpada con vistas panorámicas al río Duero, frente a São Pedro da Afurada. Se trataba de unos terrenos aterrizados pertenecientes a la «*Quinta da Póvoa*», conocida como la *casa roja*, una vieja casa de cuatro plantas en el interior de una parcela ajardinada. Esta casa fue restaurada por Siza entre 1984-1986 y albergó provisionalmente las primeras instalaciones de la FAUP.

El *Pabellón Carlos Ramos*,<sup>14</sup> ubicado en el interior del propio jardín, surge como una extensión inicial de las aulas, previa a la construcción del edificio principal de la *Facultad de Arquitectura* (1986-1996). La forma en U del pabellón está condicionada por su situación dentro del jardín y su vinculación con la casa



3414-15

<sup>11</sup> CURTIS, William. «Notas sobre la invención: Alvaro Siza». En: *Álvaro Siza: 1958-2000*. El Croquis 68/69 + 95. Madrid: El Croquis, 2000, p. 247.

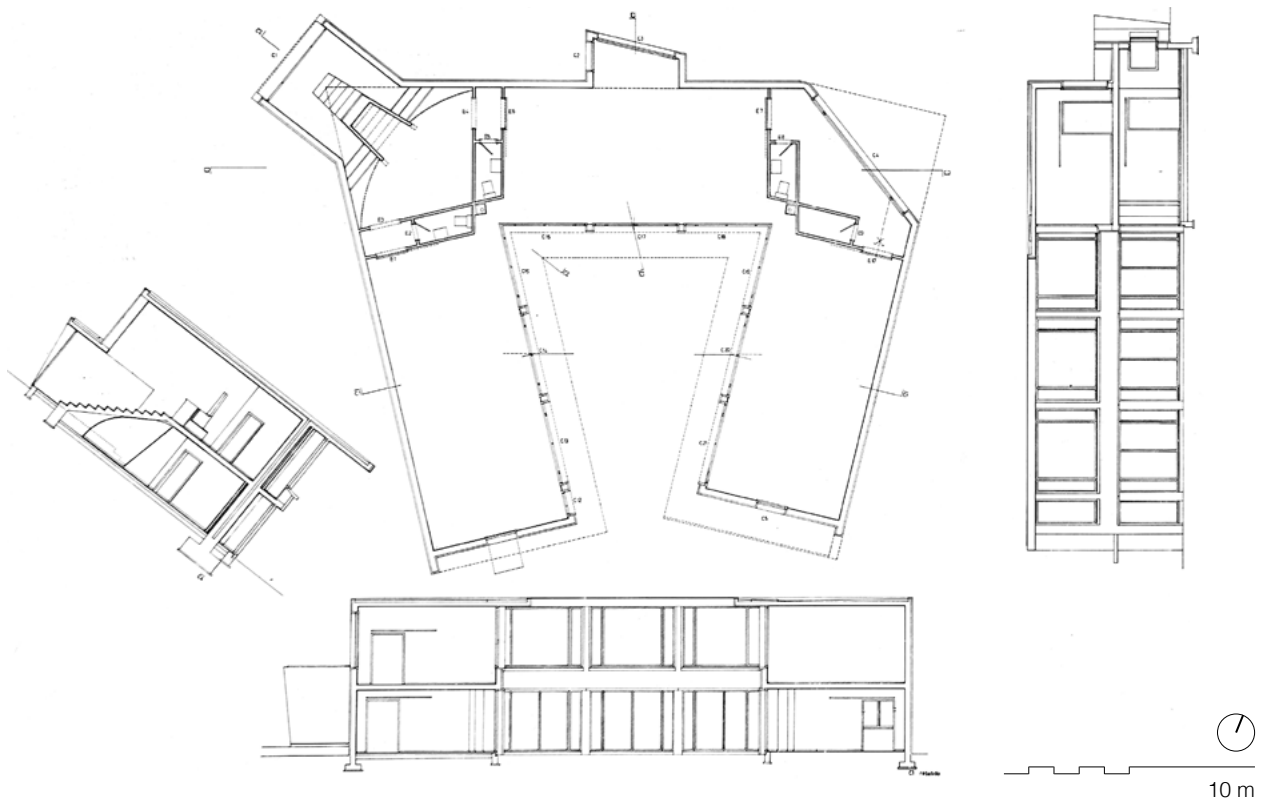
<sup>12</sup> SOMOZA, Manel. *Álvaro Siza: conversas no obradoiro*. Ourense: Verlibros, 2007:

[...] unha cousa que moita xente me ten feito notar é que utilizo moito o tipo U, en edificios aislados e tamén en ordenación urbana. O que non é de sorprender porque é un tipo de organización do programa cunha certa extensión que é recorrente na historia.

[...] hai moitos aspectos que son recorrentes e que son o saber para afrontar determinados programas en determinados contextos.

<sup>13</sup> MONEO, Rafael. «Álvaro Siza». *Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004, p. 242.

<sup>14</sup> Su nombre surge como homenaje a Carlos Ramos, profesor de la Escuela de Arquitectura desde 1940 y director entre 1952-1967, periodo en el que lideró la modernización de la institución. Fue uno de los primeros profesores de Álvaro Siza, y quien le recomendó que comprase sus primeras revistas de arquitectura.



3416. Planta baja y secciones.  
 3417-21. Vistas exteriores. El pabellón se encuentra actualmente desocupado (2017).

roja. De este modo, el tipo en U del pabellón no sólo atiende al programa, sino también a las especificidades del contexto. Como explica el propio Siza:

El pabellón, un potencial intruso en el bellissimo jardín de la Rua do Gólgota, se vio obligado a preservar su extensión y proporciones, debiéndose aproximar a los muros del terreno. Esto significaba situarlo, con la dificultad evidente, entre árboles seculares: un rododendro, un eucalipto, unas camelias.

[...] Así, la proximidad de los muros y la presencia de los tres árboles determinaron la planta y el volumen del edificio.

[...] La atracción evidente entre el pabellón y la casa madre llenaba el jardín de ejes virtuales rebeldes y contradictorios.<sup>15</sup>

La planta en U del pabellón, con los extremos convergentes, abraja un patio interior que remite al tipo claustal de los antiguos edificios universitarios.<sup>16</sup> La opacidad de las paredes exteriores, en contraste con los paramentos vidriados del patio interior, refuerza esta idea de comunidad introspectiva y volcada en sí misma. No por casualidad, en los primeros bocetos para el proyecto posterior de la Facultad de Arquitectura, Siza retomará la idea del claustro a partir del referente del *Palacio Episcopal de Oporto*:<sup>17</sup> «*Mi primera idea, teniendo en cuenta la relativa importancia del proyecto, era construir un único gran volumen. El esquema podía asemejarse al de un claustro, todo entorno a un patio central, en un edificio de varios pisos*».<sup>18</sup>

En el pabellón, en cambio, los extremos convergentes de la U no llegan a cerrarse del todo y el patio se abre angostamente al jardín. Para Laurence Kimmel, el tipo en U, en cuanto que artefacto perceptivo, sirve para encuadrar el paisaje, establecer un juego entre diferentes escalas y otorgar al espectador un lugar en ese escenario. Para Kimmel, el tipo en U en Siza puede ser considerado como una «*figura de arquitectura abierta*», una estructura espacial que posee gran potencial para vincular a la arquitectura con su entorno. La planta en U del pabellón enmarca de hecho la visión en tres cuartos de la casa roja: el eje de simetría que atraviesa el pabellón está alineado exactamente con una de sus esquinas. Como explica Curtis: «*Esta especie de enclave social proporciona al proyecto un corazón dinámico, pero también activa las percepciones del entorno*».<sup>19</sup>

En el *Pabellón Carlos Ramos*, Siza hace un uso del tipo en U que no proviene del análisis del contexto.<sup>20</sup> El tipo, en cuanto dato de la realidad, era para los neorracionalistas italianos un instrumento fundamental en el proceso de proyecto. Para Ernesto Nathan Rogers, por ejemplo, el proyecto era concebido como un proceso que llevaba desde el tipo abstracto, que había sido previamente identificado y reconocido en el análisis



<sup>15</sup> SIZA, Álvaro. «Pabellón Carlos Ramos», 23 jun. 2006. En: C. MORAIS, *Textos*, óp. cit., p. 377-8.

<sup>16</sup> Los primeros edificios universitarios que aparecen en Italia (como el *Collegio si Spagna*, edificio del siglo XIV ubicado en Bolonia), presentaban una configuración de galerías en torno a un patio central, que sirvió como modelo para la fundación de otros edificios universitarios, como los edificios del siglo XVI de las Escuelas Mayores y Menores de la Universidad de Salamanca. Siza recuperará precisamente este mismo esquema en su propuesta para la *Biblioteca de Humanidades* (Salamanca, 2001-2002).

<sup>17</sup> El *Palacio Episcopal de Oporto* tiene origen en el siglo XII-XIII, pero su fisonomía barroca actual se debe principalmente a la reforma llevada a cabo en el siglo XVIII por el arquitecto de origen italiano Nicolau Nasoni. El Palacio se ubica junto a la catedral de Oporto, en una zona muy elevada con respecto al nivel del Duero, ocupando una posición dominante en el perfil de la ciudad.

<sup>18</sup> «*Ma première idée, compte tenu de la relative importance du projet, était de construire un seul grand volume. Le schéma pouvait s'apparenter à celui d'un cloître avec, tout autour d'un patio central, un bâtiment à plusieurs étages*». MACHABERT, *Alvaro Siza: une question de mesure*, óp. cit., p. 107. Siza finalmente abandona esta idea inicial al considerarla una respuesta inadecuada al programa.

En esta metodología de proyecto comprobamos que «*la síntesis precede al análisis*». *Ibid.*, p. 112. Para Siza, «*[...] é muito mais rico conseguir por esta exploratoria prolongada unha expresión do edificio e despois ver se é capaz de cumprir a función*». SOMOZA, Manel. *Álvaro Siza: conversas no obradoiro*. Ourense: Verlibros, 2007, p. 38.

<sup>19</sup> CURTIS, óp. cit., p. 247.

<sup>20</sup> Será en los años cincuenta, en el contexto cultural italiano, donde renacerá la idea de tipo ante el interés por explicar las permanencias y la continuidad formal de las ciudades antiguas. Saverio Muratori (1910-1973) utiliza el tipo como concepto abstracto que le permite descifrar las transformaciones formales en Venecia a lo largo de su historia, en un nuevo método de análisis de la ciudad que cabe definir como morfológico, al indagar en la relación entre las partes y el todo. Giulio Carlo Argan (1909-1992) enuncia el concepto de tipo de una forma más pragmática. El tipo supone una abstracción de la forma y el uso, y cuya identificación es deducida del análisis comparativo del que emergen ciertos atributos comunes. Se trata de «*la estructura formal interna*» común a una serie de edificios. Pero el tipo es asumido como un dato extraído de la realidad, que el arquitecto después utiliza según su criterio en el momento de la definición formal. En los años sesenta, Aldo Rossi va a fusionar estos planteamientos al esbozar una teoría unitaria de la ciudad, en donde el concepto del tipo será esencial en la comprensión de la evolución de la forma urbana. Conseguirá de este modo volver a despertar el interés por la noción de tipo en la cultura arquitectónica, prácticamente desaparecido desde las vanguardias modernas. MONEO, «On Typology», óp. cit.

<sup>21</sup> *Ibíd.*

<sup>22</sup> A Quatremère de Quincy le deberíamos la primera formulación explícita del tipo en el siglo XVIII como permanencia a través de la historia de la esencia de la arquitectura, de la relación entre las necesidades humanas y la naturaleza. En el siglo XIX, Jean-Nicolas-Louis Durand aplicará de un modo diferente la noción de tipo, acercándolo a la idea de modelo en tanto que unidad repetible, y llevándolo al terreno de la composición. Los teóricos del Movimiento Moderno van a rechazar radicalmente esta idea de tipo al considerarla una teoría restrictiva y anclada en la historia, al no permitir el avance de la arquitectura para el *hombre nuevo*. MONEO, «On Typology», óp. cit. No obstante, Le Corbusier reintroducirá en la arquitectura la noción de prototipo asociada a la producción industrial, en su idea de construcción de viviendas en serie. Su propuesta de las *Casas Domino* (1914-1915) es ilustrativa en este sentido.

urbano, hasta la realidad de una obra concreta.<sup>21</sup> No obstante en el pabellón, Siza no reconoce ningún arquetipo latente en la forma urbana, entre otros motivos, porque se trataba de un lugar alejado de la significación histórica. Pero tampoco se trata de la aplicación de un modelo ideal definido a priori, ni responde a la idea de *prototipo*.<sup>22</sup> El tipo en U aparece en el proyecto del *Pabellón Carlos Ramos* como resolución concreta a las condiciones específicas del lugar y el programa. Escribe Robert Levit:

[...] la U que aparece a menudo en la obra de Siza es una configuración formal que despierta en nosotros una cadena de asociaciones con otras configuraciones similares. Tiende a ser nombrable, porque esto es algo muy característico —en cuanto que pertenece a una categoría— que constituye la esencia de los tipos [...]. De este modo, aunque Siza lo estuviese usando como un patrón sintáctico, es capaz de evitar en cierto sentido esa ansiedad inicial de los lenguajes preestablecidos. Patrones espaciales flexibles parecen ser más espontáneos y estar menos cargados por la historia.<sup>23</sup>



3422. *Pabellón Carlos Ramos.*

Un ejemplo más del uso del tipo en U en su obra lo encontramos en otro centro de enseñanza, la *Escuela Superior de Educación* (Setúbal, 1986-1994), proyectado tras el pabellón de Carlos Ramos. Como ha hecho notar William Curtis, Siza parece tomar aquí de una forma bastante literal el tipo propuesto por Giorgio Grassi<sup>24</sup> en la *Casa dello studente dell'Università di Chieti* (1976): «A veces, el manejo de las fuentes resulta casi demasiado obvio [...] la Escuela de Educación de Setúbal es virtualmente literal en su reutilización como modelo del proyecto de Giorgio Grassi para una residencia de estudiantes en Chieti, de 1978 [...]»,<sup>25</sup> escribe Curtis. Sin embargo un examen del plano de situación revela una estructura formal similar en el edificio contiguo, el *Instituto Politécnico de Setúbal* (1981), compuesto por volúmenes «en peine» que configuran en su fachada oeste dos patios en U de proporciones similares. E incluso para algunos autores, el tipo que propone Siza pudo tener origen en cierta lectura de la arquitectura histórica de la región, como el santuario del Cabo Espichel del siglo XVIII.<sup>26</sup> De nuevo en este caso, no es posible definir el uso del tipo en U en la obra de Siza ni como modelo autónomo ni como preexistente histórico del lugar, sino como una estructura espacial mucho más flexible y abierta.



3423. Álvaro Siza. *Escuela Superior de Educación* (Setúbal, 1986-1994).

3424. Giorgio Grassi. *Casa dello studente dell'Università di Chieti* (1976).

<sup>23</sup> LEVIT, Robert. *Alvaro Siza* [en línea]. Appendix, no. 3. APPX, 1996, texto 4, p. 2/3 [consulta: 10.09.2016]. Disponible en: <http://www.appendx.org/appendx/issue3/index.htm>:

[...] the "U" that appears many times in Siza's work is a configuration of form that wakes in us a chain of associations with other like configurations. It tends to be nameable, because it is that very characteristic—that it belongs to a category—that constitutes the being of types [...]. Thus although Siza was using such a syntactical patterns, he was able to avoid a certain aspect of that initial anxiety about preestablished languages. Flexible spatial patterns appear to be more spontaneous and less burdened by history.

<sup>24</sup> Giorgio Grassi también perteneció al grupo de intelectuales y arquitectos que gravitaban en torno a la figura de Nathan Rogers y la revista *Casabella*. A finales de los años sesenta Grassi publicó *La costruzione logica dell'architettura* (1967). Para Grassi, la arquitectura está profundamente ligada a su historia, en tanto que se trata de una «construcción colectiva a lo largo del tiempo, en la que cada obra establece una relación concreta con las obras que la han precedido, las cuales a su vez constituyen un desafío y una adhesión a otras obras». MARTÍ ARIS, Carlos. *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Barcelona: Fundación Arquia, 2014. Toda la obra de Grassi puede ser considerada como el empeño de hacer desaparecer de la arquitectura cualquier expresión personal para presentarla como el resultado inevitable de su lógica interna, sustentada en la relación entre arquetipo y lugar.

<sup>25</sup> CURTIS, William. «Alvaro Siza: una arquitectura de bordes». En: *Álvaro Siza: 1958-2000*. El Croquis 68/69 + 95. Madrid: El Croquis, 2000, p. 37.

<sup>26</sup> FRAMPTON, Kenneth. «Architecture as Critical Transformation: The Work of Alvaro Siza». En: FRAMPTON, Kenneth (ed.). *Álvaro Siza: complete works*. London: Phaidon, 2000, p. 34.





### 3.5. EL MUSEO Y LA CASA: EL LUGAR A TRAVÉS DE LO DOMÉSTICO

En los museos de Santiago de Compostela y Oporto, Siza proyecta espacios con un marcado carácter doméstico: mediante el delicado juego de escalas interiores, la atención al detalle, los materiales hápticos y el predominio de huecos que modulan la luz y encuadran la visión del exterior, evitando las grandes superficies de vidrio y el mobiliario modular del funcionalismo tecnológico. En estas obras, los espacios poseen un sentido profundo de cobijo y protección. En ello reside su capacidad de reverberar con los ritmos íntimos de la ciudad, con sus ensoñaciones y recuerdos, sus miedos y deseos; de acoger el inconsciente urbano y liberar la imaginación colectiva. El hogar, la morada y la casa son nociones fundamentales en la arquitectura de Siza, a través de las cuales, establece una continuidad con el tejido residencial de la ciudad.

#### 3.5.1. La poética del espacio

Después de la Segunda Guerra Mundial, la noción moderna de espacio abstracto y universal entra en crisis coincidiendo con el auge y desarrollo de la fenomenología. En el año 1934, Edmund Husserl ya había escrito un texto titulado «*Inversión de la teoría copernicana según la interpreta la cosmovisión habitual. El arca originaria "Tierra" no se mueve [...]*».<sup>1</sup> En el espacio abstracto y objetivo de relaciones métricas, puntos y distancias, la tierra se mueve alrededor del sol según el modelo heliocéntrico de Copérnico: sin embargo, desde la dimensión humana que percibe y da sentido al mundo, Husserl afirma que la tierra no se mueve. En este cambio de concepción de la espacialidad, el ser humano no es un simple objeto que se desplaza en el espacio euclidiano, sino que se trata de un sujeto que genera su propio espacio.<sup>2</sup> Maurice Merleau-Ponty influenciado por las ideas de Husserl publica *Phénoménologie de la perception* (1945),<sup>3</sup> profundizando en la crisis de la noción de espacio abstracto y objetivo. Merleau-Ponty proclama la primacía del cuerpo en la comprensión y el conocimiento del mundo, sosteniendo

<sup>1</sup> HUSSERL, Edmund. «Inversión de la teoría copernicana según la interpreta la cosmovisión habitual. El arca originaria "Tierra" no se mueve. Investigaciones básicas sobre el origen fenomenológico de la corporeidad, de la espacialidad de la Naturaleza en el sentido científiconatural primero. Necesarias investigaciones iniciales», 1934. En: HUSSERL, Edmund. *La Tierra no se mueve*. 2ª ed., 2006. Serrano de Haro, Agustín (trad.). Madrid: Editorial Complutense, 1995. Obra original: «*Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologischen Ursprung der Räumlichkeit der Natur*», 1934. En: FARBER, Marvin (ed.). *Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl*. Cambridge, Mass.: 1940, pp. 307-325.

<sup>2</sup> Ver: A. FALCÓN, Luis. «El lugar en el espacio. Fenomenología y arquitectura». En: *Fedro* [en línea], no. 13, feb. 2014. Sevilla: I. Murcia Serrano, M. Ruiz Zamora, (eds.), 2004, pp. 17-30 [consulta: 22.11.2016]. Disponible en: <http://institucional.us.es/fedro/uploads/pdf/n13/alvarez.pdf>

<sup>3</sup> MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Cabanes, Jem (trad.). 4ª ed. Barcelona: Península, 1997. Obra original: *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.

que lo percibido no puede ser discernido del propio cuerpo y poniendo en cuestión así la ontología dualista cuerpo y mente de la filosofía de Descartes. Para Merleau-Ponty, la percepción tiene una dimensión activa en cuanto que apertura hacia el mundo vivido, y el cuerpo tiene una condición permanente de experiencia.

En el seno de esta corriente fenomenológica emerge la figura de Gaston Bachelard, quien fundamentalmente a través de su obra *La poétique de l'espace* (1957),<sup>4</sup> pondrá en crisis la noción de espacio abstracto moderno como realidad psíquica del habitante. En su obra muestra, a través de numerosos ejemplos, como la fuerza del inconsciente y la imaginación humana condicionan la supuesta percepción objetiva y universal del espacio. Bachelard parte de la investigación sobre la imaginación poética desde un enfoque fenomenológico. Para Bachelard, la imaginación (la facultad de producir imágenes), nos desprende del pasado y de la realidad. Se abre en el porvenir, donde lo real y lo irreal se entremezclan y se funden.

A partir de estas consideraciones sobre la imaginación poética examina las imágenes del *espacio feliz*, aspirando a determinar el valor humano de los espacios poseídos, defendidos y amados (a esto lo denomina *topofilia*). Este espacio captado por la imaginación no es el espacio indiferente del geómetra, afirma, sino que es vivido y no sólo objetivamente, sino con todas las parcialidades provenientes de la propia imaginación. Bachelard plantea para ello el problema de la poética de la casa, del reposo y del pasado inolvidable inscrito en el espacio, del valor emotivo que reciben en ocasiones los refugios ocasionales. La casa para Bachelard es un principio de integración psicológica, donde los recuerdos y los olvidos están «alojados», donde el inconsciente está «alojado». El alma humana, afirma, es una morada. Las imágenes de la casa están en nosotros y nosotros en ella. De este modo, Bachelard sitúa la casa en el centro del habitar: «*todo espacio realmente habitado lleva como esencia la noción de casa*».<sup>5</sup>

En su obra, Bachelard también estudia los cajones, los cofres y los armarios que albergan las cosas de la casa. En ellos encuentra una estética de lo oculto: para él un cajón vacío es inimaginable, solo puede ser pensado. En la imaginación todos los armarios y los cajones están llenos. Además analiza el psiquismo que albergan los Nidos y las Conchas en su condición de refugios de lo vertebrado y lo invertebrado, y en los ensueños aéreos o acuáticos que producen. Con ello introduce la poética de los rincones. Agazaparse, para Bachelard, pertenece a la fenomenología del verbo habitar. «*Sólo habita con intensidad*

<sup>4</sup> BACHELARD, Gaston. *La poética del espacio* [libro electrónico]. 1ª ed. electrónica, 2012. México: Fondo de Cultura Económica, 1965. Obra original: *La poétique de l'espace*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 444/4271.

*quien ha sabido agazaparse*»,<sup>6</sup> escribe. Después se adentra en la dialéctica de lo grande y lo pequeño, de la miniatura y la inmensidad, de lo interno y lo externo, lo abierto y lo cerrado. El último capítulo de su obra está consagrado a la fenomenología de lo redondo, en las imágenes poéticas de su intimidad que no son simples metáforas, sino productos de la actividad de una imaginación pura. *La poética del espacio* de Bachelard, en definitiva, se consagra al estudio del espacio domestico, de la casa como lugar, en su dimensión onírica y trascendente de la razón abstracta moderna:

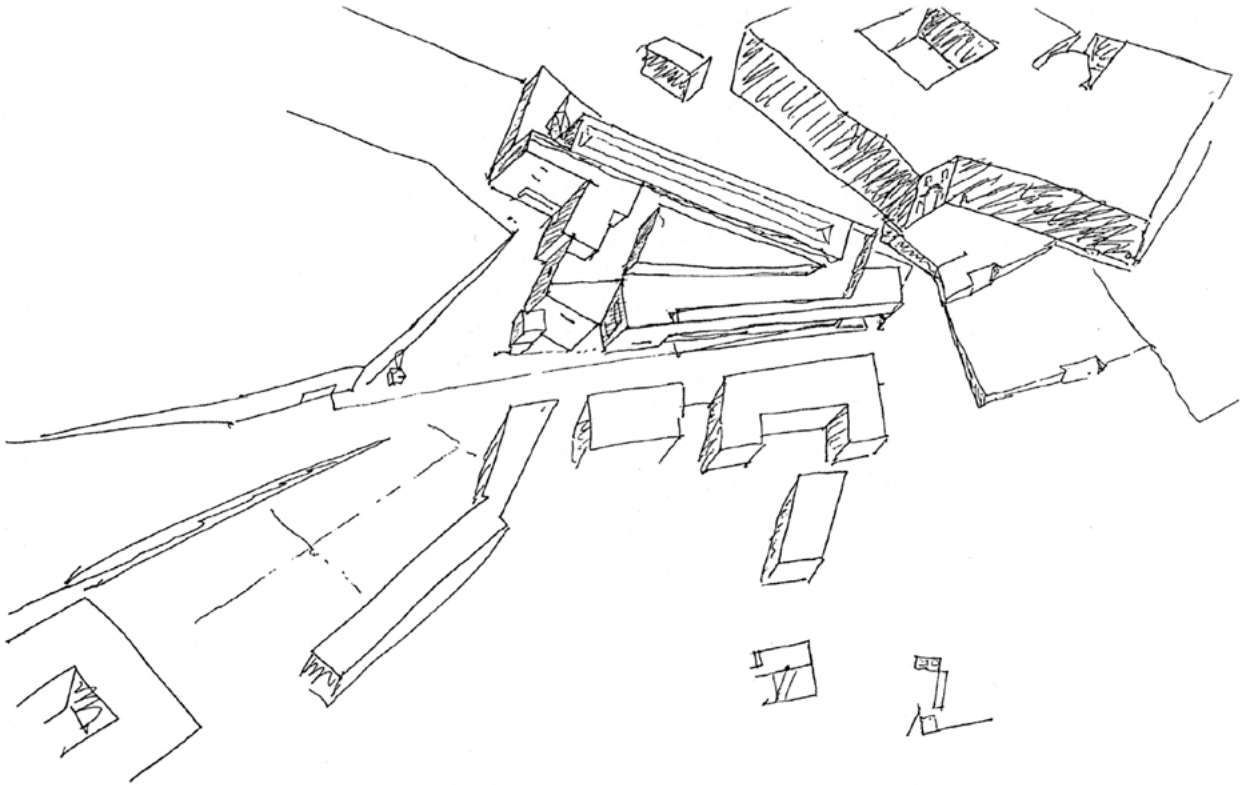
[...] En efecto, la casa es primeramente un objeto de fuerte geometría. Nos sentimos tentados de analizarlo racionalmente. Su realidad primera es visible y tangible. Está hecha de sólidos bien tallados, de armazones bien asociadas. Domina la línea recta. La plomada le ha dejado marca de su prudencia y equilibrio. Un tal objeto geométrico debería resistir a metáforas que acogen el cuerpo humano, el alma humana. Pero la trasposición a lo humano se efectúa inmediatamente, en cuanto se toma la casa como un espacio de consuelo e intimidad, como un espacio que debe condensar y defender la intimidad. Entonces se abre, fuera de toda racionalidad, el campo del onirismo [...].<sup>7</sup>

Los museos de Álvaro Siza en Santiago y en Oporto, a pesar de tratarse de edificios de gran relevancia pública, poseen un fuerte carácter doméstico. «*Efectivamente existe esa intención detrás de todo lo que hago porque me impresiona negativamente la sacralización con la que se trata habitualmente el edificio público, y en particular el museo. Lo que me interesa sobre todo es plantear una continuidad con lo que existe, con el tejido de la ciudad, y la casa es un asunto prioritario para entender la ciudad*»,<sup>8</sup> corrobora Siza. A continuación analizaré estas dos obras, el *Centro Gallego de Arte Contemporáneo* (Santiago de Compostela, 1988-1993) y el *Museo de Arte Contemporáneo Fundación Serralves* (Oporto, 1991-1999) desde una perspectiva fenomenológica y *bachelariana*, indagando en la dimensión doméstica del espacio y en la relación que establecen de esta forma con la ciudad de Santiago y Oporto respectivamente.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 360/4271.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 1127/4271.

<sup>8</sup> SANTOS, Juan Domingo. «El Sentido de las Cosas: Una Conversación con Álvaro Siza», Oporto: 2007. En: *Alvaro Siza: 2001-2008*. El Croquis, no. 140. Madrid: El Croquis, 2008, p. 42.



3501-02. *Centro Gallego de Arte Contemporáneo* (Santiago de Compostela, 1988 -1993).

### 3.5.2. Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Santiago de Compostela, 1988–1993

Kenneth Frampton ha definido la obra como una estructura que concilia cuatro topografías diferentes: los jardines del convento, el tejido residencial, un gran parque público y la gran masa arquitectónica del convento de Santo Domingo de Bonaval.<sup>9</sup> El museo se emplaza en un terreno irregular y en fuerte pendiente, con trazas y huellas que se remontan a la Edad Media. El edificio se inscribe en la topografía como una masa en cuña sin perforaciones, en prolongación del recorrido en zigzag que proviene de los jardines del convento: «*Si nos fijamos en el museo, también la entrada está en zigzag, va subiendo y termina en la azotea. Por todo ello hay una enorme influencia del estudio del jardín en la propia organización del museo*»,<sup>10</sup> explica Siza.

Exteriormente el edificio está envuelto en una piel homogénea de granito, en continuidad con el convento de Bonaval y la ciudad antigua de Santiago: «*Para un portugués casi minhoto, un viaje a Galicia constituye una experiencia singular. Me siento en casa. Sin embargo, todo es ligeramente o incluso bastante diferente [...], también la presencia del granito, que parece eterna, y sus texturas, o el color, también algo diferente: más dorado o más verdoso o más negro*».<sup>11</sup> Pero como escribe Curtis, «*desde el principio, Siza 'explica' que su edificio no es una verdadera construcción de albañilería, sino un esqueleto moderno con un interior de planta libre, que se ha revestido con una capa de piedra*».<sup>12</sup> En la fachada del museo, Siza establece un juego ambiguo entre la piel de granito y la subestructura de aluminio que lo soporta. Utiliza en las esquinas piezas en L y en U de 50 mm de espesor, que simulan exteriormente un muro macizo de piedra. En el corte horizontal de la fachada sureste, un dintel de acero aparenta soportar la carga del muro.<sup>13</sup> Escribe Siza:

En el museo de Santiago de Compostela, hay a la entrada, esta apertura, esta ranura que interrumpe la continuidad de la fachada. Desde aquí, vemos las calles hacia abajo. Observamos que hay un perfil de hierro. Parece soportar la piedra, pero es el muro interior, de hormigón, el que sostiene todo [...].

Alguno muy racional y un poco perverso sin duda, podría decir entonces que esta arquitectura miente, que es mentirosa y que es inaceptable. Yo me pregunto si en el fondo la arquitectura no se ha apoyado desde siempre en mentiras [...].<sup>14</sup>

<sup>9</sup> FRAMPTON, Kenneth. «Architecture as Critical Transformation: The Work of Alvaro Siza». En: FRAMPTON, Kenneth (ed.). *Álvaro Siza: complete works*. London: Phaidon, 2000, p. 42.<sup>1</sup>

<sup>10</sup> Transcrito de: *Álvaro Siza: transformando la realidad* [película documental]. BLACKWOOD, Michael (dir.) y H. LEÓN, Juan Miguel (textos). Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2012.

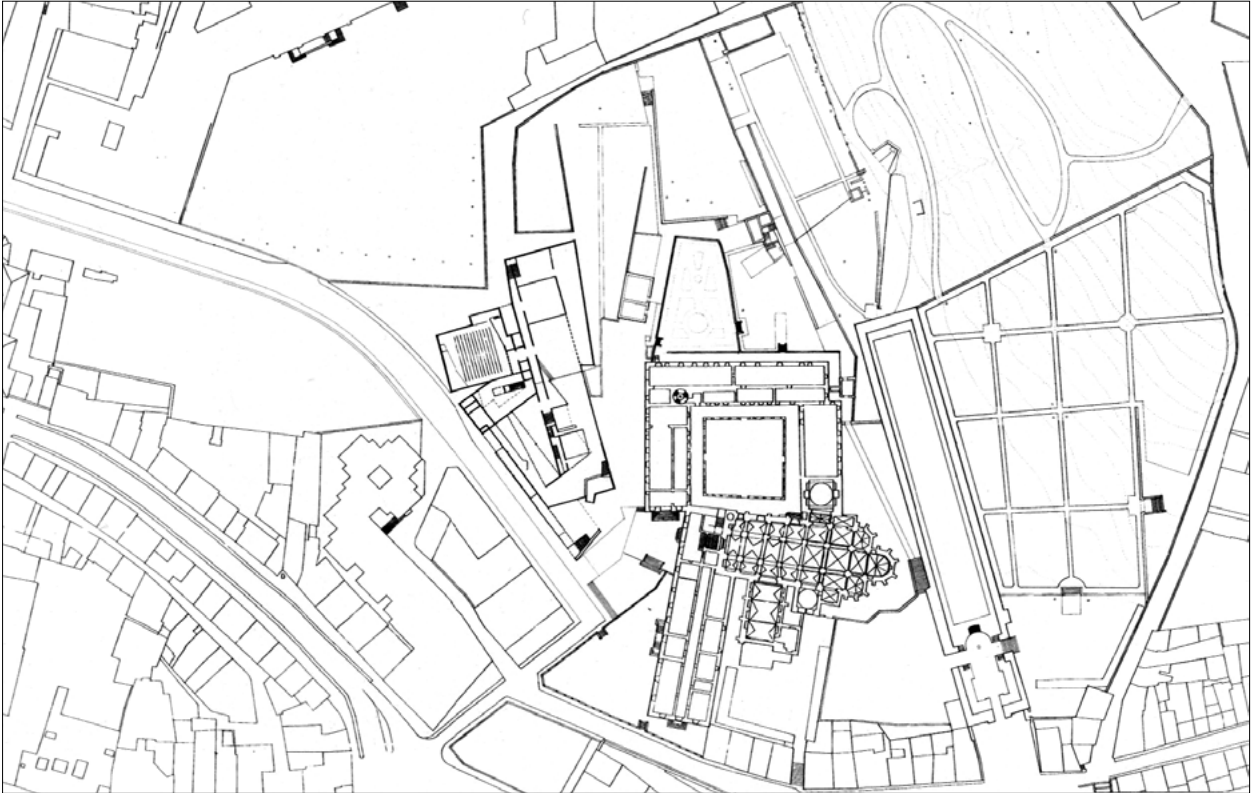
<sup>11</sup> SIZA, Álvaro. «En Galicia», mayo. 1993. En: C. MORAIS, Carlos (ed.). *Textos: Álvaro Siza*. Madrid: Abada, 2014, p. 128.

<sup>12</sup> CURTIS, William. «Álvaro Siza: una arquitectura de bordes». En: *Álvaro Siza: 1958-2000*. El Croquis 68/69 + 95. Madrid: El Croquis, 2000, pp. 43-44.

<sup>13</sup> «*Obviously, we cannot think of Siza as a consistently tectonic architect, for the referential character of his work plays fast and loose with structure—a trope borrowed from Loos here, a figure taken from Aalto there, neither of whom were particularly tectonic*», escribe Frampton. FRAMPTON, *Álvaro Siza: complete works*, p. 46.

<sup>14</sup> SIZA, «Mentiras de arquitectura», 1998. En: MACHABERT, Dominique, (ed.). *Des mots de rien du tout = Palavras sem importancia: Álvaro Siza*. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 2002, p. 124:

*Au musée de Saint Jacques de Compostelle, il y a à l'entrée, cette ouverture, cette fente qui interrompt la continuité de la façade. De là, on voit les rues en contrebas. On remarque qu'il y a un profil en fer. Il semble supporter la pierre, alors que c'est le mur intérieur, en béton, qui soutient tout [...]. Quelqu'un de très rationnel et d'un peu pervers sans doute, pourrait dire alors que cette architecture ment, qu'elle est un mensonge et qu'elle est inacceptable. Je me demande au fond si l'architecture ne s'est pas, depuis toujours, appuyée sur des mensonges [...].*



3503. Situación.

3504-07. Fotografías de 2017.

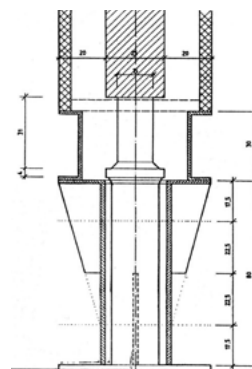
3508-09. Detalle de fachada.

El recorrido desde la puerta norte por el húmedo parque de Santo Domingo de Bonaval (proyecto de recuperación de Isabel Aguirre y Álvaro Siza, entre 1990-1994), se produce en pronunciado descenso bajo el rumor del agua que corre por las acequias y el silbido suave de los árboles mecidos por el viento. Muros, escaleras, fuentes y otros episodios de piedra acompañan la zigzagueante bajada. Tras superar el umbral de acero corten de Eduardo Chillida<sup>15</sup> y dejar atrás una vieja higuera, el recorrido desemboca en un espacio angostado por las masas convergentes del convento de Bonaval y el CGAC.

Un cambio en el pavimento indica la pequeña explanada que da acceso al museo. La calle discurre por una cota más baja. Desde ella, es necesario tomar una larga rampa paralela a fachada, o subir perpendicularmente una breve escalera, para acceder al espacio cubierto, pero abierto, que cobija la puerta de entrada. Se trata de una pesada puerta de tres hojas, sin apertura automática. Para entrar en el museo es necesario tirar del asidero de cobre con la fuerza de nuestro propio cuerpo. «*El timbre, el pomo y la aldaba de una puerta son la primera materia que se toca o palpa si se quiere romper con la soledad o el bullicio de la calle*»,<sup>16</sup> ha escrito Siza. El vestíbulo de paredes blancas y brillante suelo de mármol nos recibe con un gran vacío que origina el silencio y activa nuestra percepción. Desde allí la ciudad se vuelve lejana como un eco, enmarcada abstractamente por una ventana apaisada.

A través de un recorrido zigzagueante y laberíntico, penetramos en profundas salas con suelos de madera envejecida que crujen bajo nuestros pasos, sumergidas en una luz densa que se derrama desde el perímetro del techo suspendido, bañando las paredes. Sentimos ese techo gravitar pesadamente sobre nuestra cabeza, mientras que las iluminadas paredes de color blanco tienden a desmaterializarse. En el museo, la iluminación natural se complementa con un sistema de iluminación artificial indirecta, que evita el uso de proyectores individuales para las obras («... cuando Picasso pintaba sus cuadros, estoy seguro que en su estudio no utilizaba proyectores halógenos, y estamos de acuerdo en que el volumen de una escultura es un todo que se percibe y se crea con distintas condiciones de luz, que cambian con la hora del día, con la estación del año, etc. [...]»<sup>17</sup>).

Algunas puertas se deslizan con una agradable fricción y se esconden en el interior de gruesos muros de jambas revestidas por un terso mármol. Estas superficies de mármol, hipersensibles a los cambios de luz, cubren también encimeras y otros objetos, creando un contrapunto táctil a la fluidez del



<sup>15</sup> Siza cuenta cómo Eduardo Chillida escogió en el parque de Bonaval el lugar de su escultura, *Porta da música* (1994), atendiendo a la forma incompleta del volumen del CGAC:

[...] Chillida me llamó un día, para decirme que le habían invitado para hacer una escultura para el parque y quería reunirse conmigo en el mismo sitio.

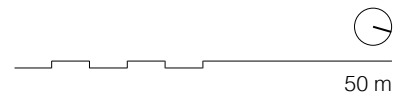
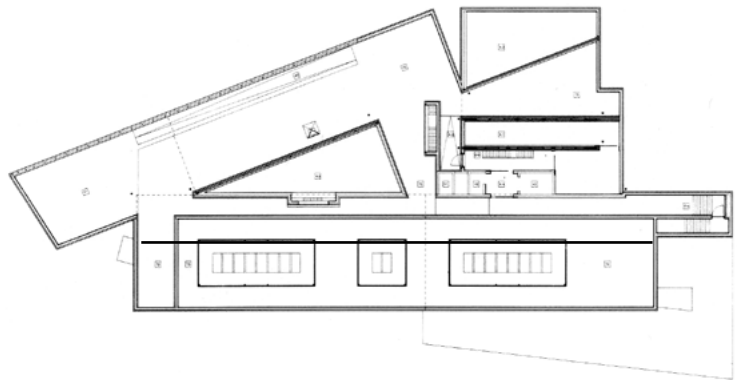
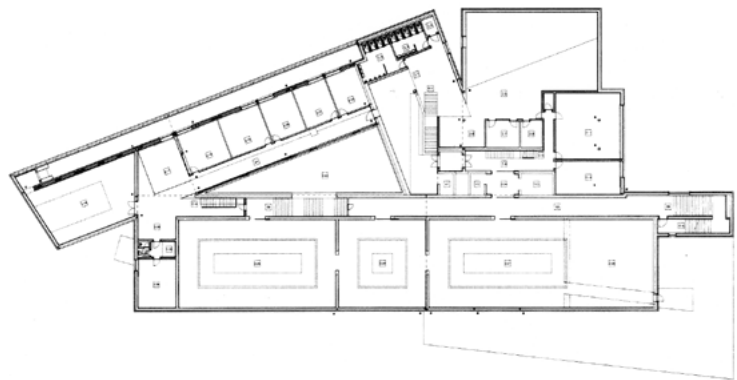
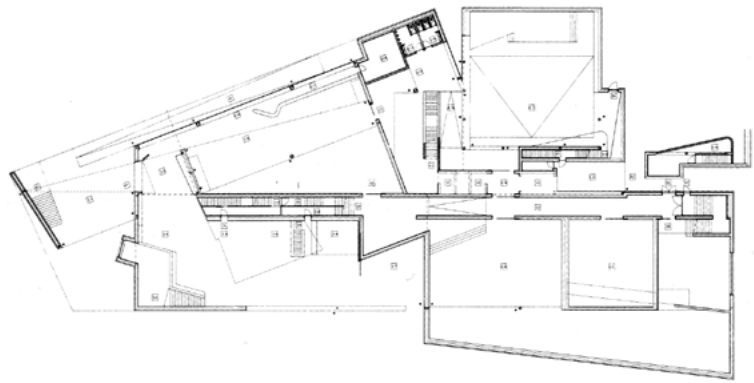
[...] Chillida ya tenía escogido el lugar definitivo, una terraza a media altura dentro del recorrido del jardín: «Aquí es, aquí sí que está bien, se puede ver a la vez las torres de la catedral y tu proyecto» y después de decir esto... —no sé si recuerdas que el Museo en su parte trasera tiene una pequeña terraza y además un rehundido— y él dice: «Es como si hubiera cogido el trozo que falta en tu volumen y lo colocáramos aquí».

La forma en que Chillida escogió el lugar para su escultura muestra bien la capacidad excepcional que tenía para interpretar el espacio, y para saber colocar un objeto en el lugar. En eso era un maestro, sin duda alguna.

RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Arquia, 2015, p. 343.

<sup>16</sup> SIZA, Álvaro. «El fotógrafo», sep. 2004. En: C. MORAIS, *Textos*, óp. cit., p. 320.

<sup>17</sup> RODRÍGUEZ, SEOANE, *Siza x Siza*, óp. cit., p. 333.



3510-12. Interiores.

3513-15. Planta baja, primera y segunda.

3516-17. Falso techo suspendido.



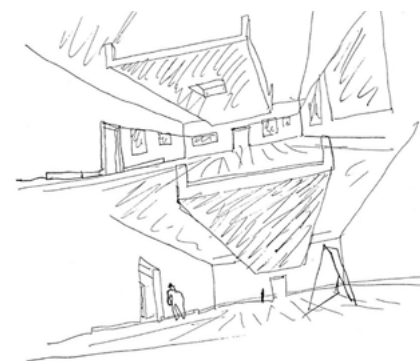
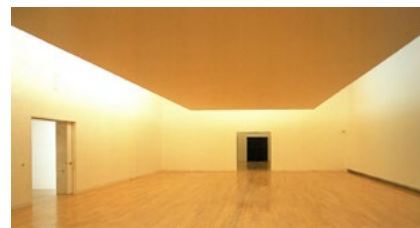
espacio. Es precisamente en los pequeños detalles, en los marcos de las puertas y ventanas, en los pasamanos, en los accesorios de iluminación y en los muebles de madera clara, donde se percibe con mayor intensidad el carácter doméstico y la dimensión íntima de la obra. Escribía Vittorio Gregotti:

Siza no usa el detalle como decoración o como ostentación tecnológica, sino como una dimensión íntima que hace accesible la arquitectura: un modo táctil de verificar la consistencia y la autenticidad de las cosas hechas en determinado lugar y en determinado momento; una manera de entrar en contacto con la construcción percibiéndola de otro modo.<sup>18</sup>

Esta calidez interior de las salas contrasta en nuestra memoria con el exterior severo y frío de granito, como en una vieja casa de Santiago. «... *La lectura que hace Siza del lugar ha incluido evidentemente la textura dominante de las calles y las plazas, las proporciones típicas de las masas edificadas, el carácter de la luz fría del Atlántico y el contraste entre los interiores luminosos y los exteriores sombríos [...]*»,<sup>19</sup> escribe Curtis.

En el proyecto de Siza, el recorrido interior a través del museo culmina en la terraza de piedra de la cubierta, desde donde se contempla la ciudad lejana de Santiago.<sup>20</sup> Para Josep Muntañola, «*en el diálogo viejo-nuevo en el caso de Santiago hay una preexistencia fortísima de la ciudad de Santiago y su arquitectura antigua. Este diálogo, más que de "visibilidad/invisibilidad", es el diálogo de "volumetría antigua/volumetría nueva" y de intentar relacionar la arquitectura moderna con la arquitectura histórica a partir no de una copia, sino de una contraposición y desde una lectura profunda, conceptual y abstracta de las formas de Santiago de Compostela [...]*».<sup>21</sup> En este sentido, por ejemplo, las formas piramidales que dispone Siza en la cubierta del museo entablarían un diálogo con el campanario del convento de Bonaval, desde una *lectura conceptual y abstracta* de las formas históricas.<sup>22</sup>

La casa y el museo: el origen del museo como institución se encuentra en la casa burguesa, donde las colecciones privadas de arte se exhibían como muestra de poder y ascenso de clase social, desafiando ese privilegio exclusivo que poseyeron históricamente la aristocracia y el clero. Quizás por eso, «*sólo puede diseñar bien una casa quien ha vivido la experiencia de diseñar un museo, y viceversa*»,<sup>23</sup> ha escrito Siza. Moneo también percibe en el museo de Siza una casa privada, «*la morada de un coleccionista*»:



<sup>18</sup> Extraído de: FRAMPTON, Álvaro Siza: *complete works*, óp. cit., p. 57:

*Siza does not use detail as decoration or technological ostentation but as an intimate dimension which makes architecture accessible: a way of tactilely verifying the consistency and the uniqueness of the thing made in a certain place at a certain moment in time; a means of coming into contact with the construction by feeling one's way round it.*

<sup>19</sup> CURTIS, «Álvaro Siza: una arquitectura de bordes», óp. cit., p. 44.

<sup>20</sup> En el funcionamiento actual del museo no es posible acceder a la cubierta, muy deteriorada por la falta de mantenimiento (2017).

<sup>21</sup> Transcrito de: Álvaro Siza Vieira: *time dialogues (4\_works)* [vídeo]. Taveira, Rogéiro (dir.) y Zúquete, Ricardo (textos). Portugal: Insectos, 2007.

<sup>22</sup> Sin embargo el recuerdo de Siza de la pirámide en la cubierta del *Convento de Sainte Marie de la Tourette* (Eveux-sur-l'Arbresle, 1957-1960) de Le Corbusier, también pudo ejercer una gran influencia en la definición de esas mismas formas.

<sup>23</sup> SIZA, Álvaro. «La idea primaria de especialización», 2 dic. 1996. En: C. MORAIS, *Textos*, óp. cit., p. 187.

<sup>24</sup> MONEO, Rafael. «Álvaro Siza». *Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004, p. 248.



El museo como experiencia arquitectónica en primer lugar. Dicho de otro modo, la arquitectura en su expresión más pura como marco para la obra de arte. De ahí que muchos aspectos importantes en la arquitectura de los museos —iluminación, alturas, recorridos— no tengan en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo la importancia debida: algunos de los techos de las salas son dudosos, si se piensa que en ellas hay que colgar cuadros y presentar obras de arte; los gálibos no siempre son los adecuados; los movimientos, no siempre claros. A mi entender, el Centro es más la morada de un coleccionista — una casa privada, singular y propia— que un espacio público. ¿Tal vez la casa que Siza soñaba como su fantástico “museo imaginario”?<sup>24</sup>

Estas resonancias domésticas del CGAC pueden provenir de su estrecha relación con el vecino convento de Bonaval. El convento fue fundado por los dominicos en el siglo XIII a las afueras del recinto amurallado de la ciudad. El lugar elegido por Santo Domingo de Guzmán, a quien se le atribuye su fundación hacia 1291, fue una ladera del monte de la Almáciga en el trayecto hacia la «*Puerta del Camino*», una de las puertas históricas de la ciudad de Santiago. Se trataba de un lugar estratégico para la misión de los dominicos, puesto que fueron la primera orden monástica dedicada a la predicación. Entre 1695-1705, el arquitecto Domingo de Andrade se ocupará, bajo el mecenazgo del arzobispo Monroy, de las reformas de la fachada, del claustro y de los cuartos del convento, y es el principal responsable de la imagen que tenemos del edificio en la actualidad.

Para el historiador de arte Vázquez Varela, la composición de la fachada que realiza Andrade «*responde a un tipo de arquitectura de ciudadana, similar a las casas y palacios gallegos de la época*».<sup>25</sup> Andrade también dispuso que «*por tratarse de un convento de mucho recibo requería de amplio y cómodo zaguán*»,<sup>26</sup> y fue quien articuló el recorrido que conduce a la entrada, disponiendo «*una plazoleta con una pequeña escalinata a la que se accede después de seguir una larga rampa calzada*».<sup>27</sup> Siza también incorpora en el CGAC los mismos elementos: la plazoleta, la pequeña escalinata y la rampa, aunque reinterpretados y dispuestos en un orden distinto. Desde 1977 el convento, antigua morada de los dominicos, alberga la sede del Museo del Pueblo Gallego: el museo y la casa.



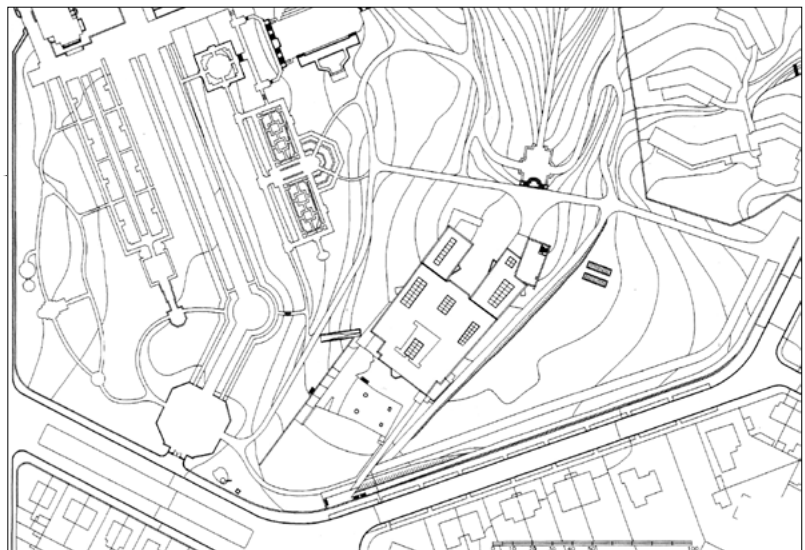
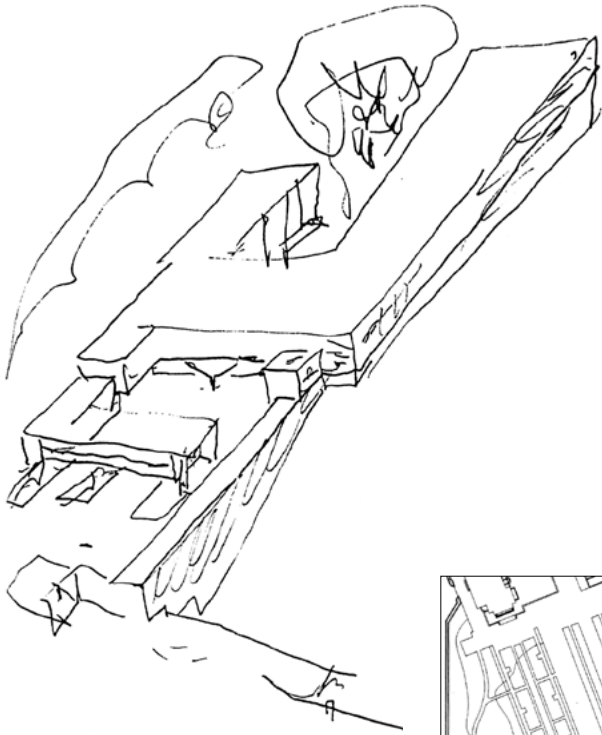
3519. Vista desde la cubierta del CGAC del campanario de la iglesia de Santo Domingo de Bonaval.

3520. Álvaro Siza durante su visita al convento de *La Tourette* de Le Corbusier.

<sup>25</sup> VÁZQUEZ VARELA, Jose Manuel. *Historia del arte gallego*. Madrid: Pearson Education, 1982.

<sup>26</sup> *Ibíd.*

<sup>27</sup> *Ibíd.*



3521-23. Museo de Arte Contemporáneo  
Fundación Serralves (Oporto, 1991-1999).

### 3.5.3. Museo de Arte Contemporáneo Fundación Serralves. Oporto, 1991-1999

El proyecto nace a raíz de la adquisición en 1986 de la casa y los jardines de Serralves por parte del estado portugués, bajo una creciente demanda social de modernización de las instituciones culturales tras el fin de la dictadura portuguesa. La dificultad principal del proyecto consistía en integrar el nuevo edificio de gran volumen, en el conjunto del parque y la casa preexistente. Para Siza:

La materialización de este proyecto suscitó innumerables reflexiones para las que era difícil encontrar respuesta. Una de las más preocupantes era la provocada por el temor de que la construcción de un edificio de esas dimensiones no sólo pudiese ser perjudicial para el parque, sino también para la casa de Serralves [...].<sup>28</sup>

La casa de Serralves (edificio que alberga en la actualidad las oficinas centrales de la Fundación), fue proyectada por el arquitecto portugués Marques da Silva para el empresario industrial Carlos Alberto Cabral, Conde de Vizela, entre 1925 y 1943. Cabral había heredado junto al imperio textil de su padre estos terrenos, situados en una de las áreas de expansión de la ciudad, en el camino que ligaba el centro de Oporto con Matosinhos. Era un apasionado de la cultura francesa y visitaba regularmente París. Invitó a diferentes artistas franceses a intervenir junto a Marques da Silva en el proyecto, quienes dejaron la impronta *Art Deco* que caracteriza los interiores de la casa y los ecos de Versalles en sus jardines. Pero Cabral no era alguien fácil de contentar. El proyecto fue complejo y se prolongó casi veinticinco años entre interrupciones y modificaciones.

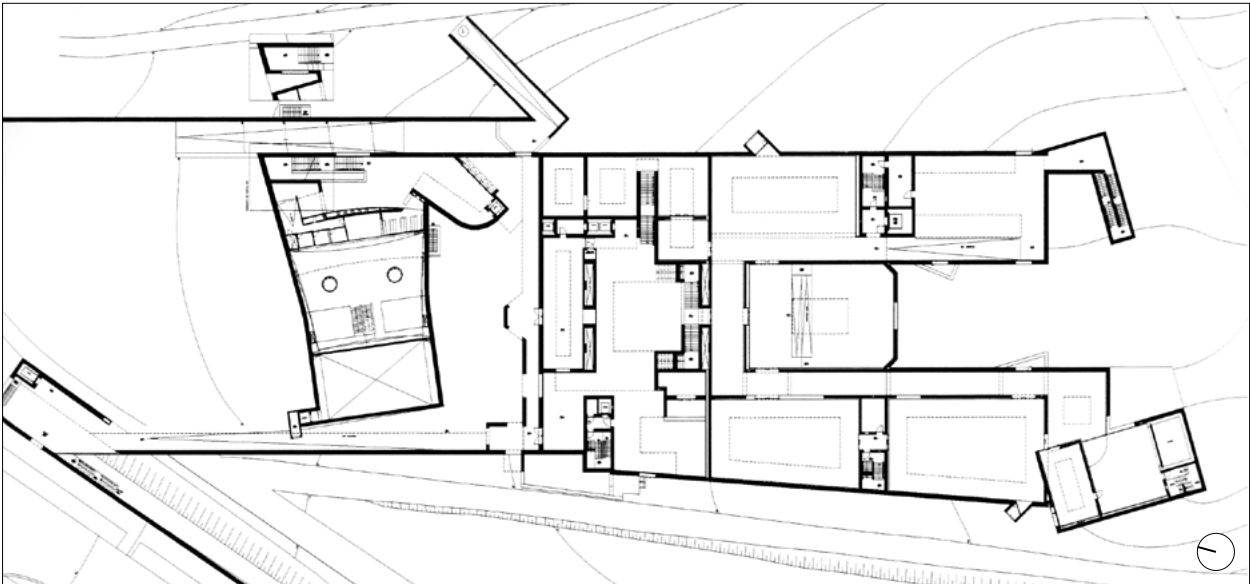
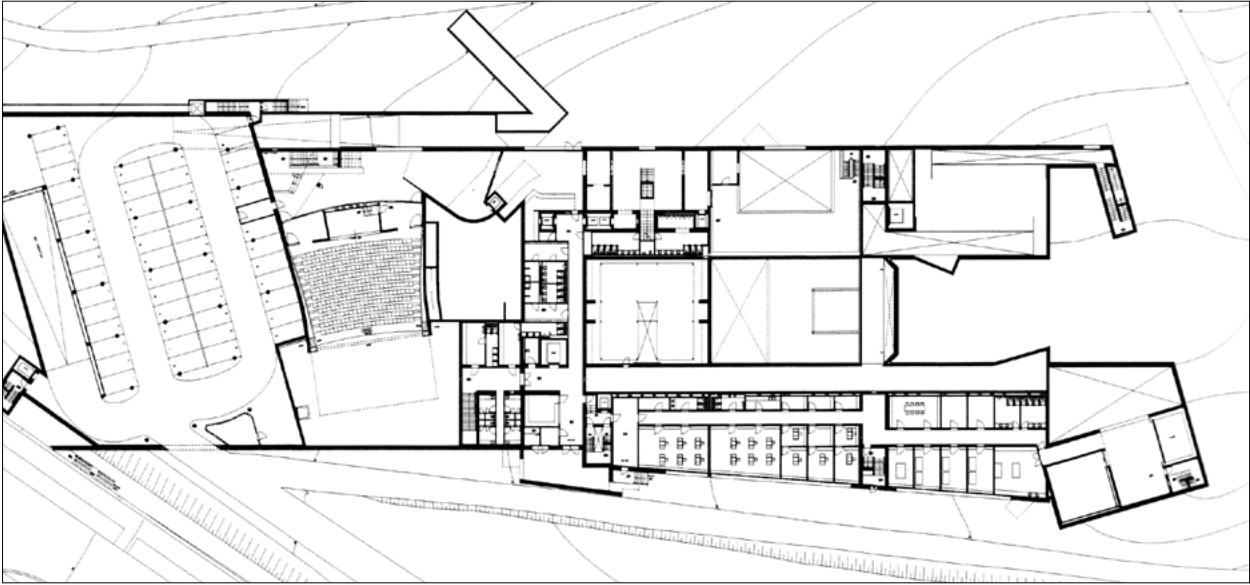
La casa refleja el empeño de Cabral de alejarse del carácter agrícola que impregnaba el lugar y su firme voluntad cosmopolita. Exteriormente, los volúmenes simples y las fachadas ausentes de motivos decorativos remiten a un lenguaje moderno de influencia francesa (también su relación *higienista* con el jardín) a pesar de la formación *beaux-arts* de su arquitecto.

Siza decide implantar el enorme volumen del nuevo museo en un amplio terreno que se usaba como huerta, accesible desde la Avda. Marechal Gomes da Costa. Desde allí la casa no es visible. Ante la necesidad de relacionar ambos edificios, Siza presta una gran atención a los recorridos y caminos existentes que los conectan. Escribe: «... *El acceso que mejor elabora esa idea de relación es la puerta principal desde la Avenida Marechal Gomes da Costa, donde hay una alameda que conduce a una*



3524-27. Casa de Serralves (1925-1943).

<sup>28</sup> SIZA, Álvaro. «El museo construido». En: CRUZ, Valdemar. *Álvaro Siza: conversaciones con Valdemar Cruz*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p. 97.



50 m



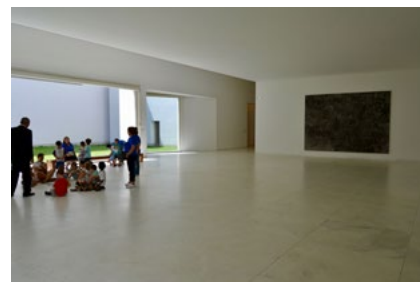
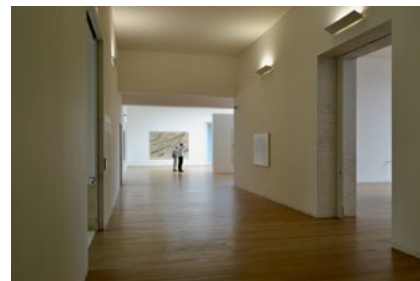
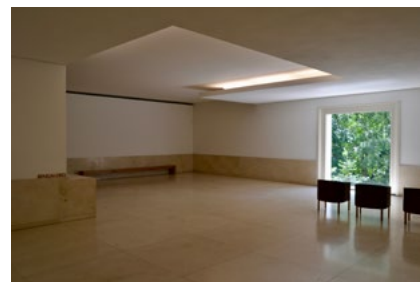
3228-29. Planta primera y segunda  
(acceso público peatonal).  
3530-31. Espacio central de distribución.

*rotonda; a la derecha queda el museo, a la izquierda la casa».*<sup>29</sup> Por tanto, la relación que Siza propone entre ambos edificios no es visual, sino mnemónica. Sólo gracias a la memoria y la imaginación es posible reconstruir mentalmente el conjunto formado por la casa, los jardines y el museo (que debido a su enorme extensión, tampoco puede ser percibido nunca en su totalidad, sólo parcialmente): «... aunque no sean visibles el uno desde el otro, la casa y el museo no se ignoran»,<sup>30</sup> escribe Siza.

El museo Serralves contiene un amplio programa en sus 23.000 m<sup>2</sup> de superficie: salas de exposición, tienda, cafetería, espacios multiusos, biblioteca, auditorio, oficinas, almacenes, áreas técnicas, etc. El proyecto se desarrolla a lo largo de un eje aproximado norte-sur, que ya insinuaban algunos caminos preexistentes. En esta dirección, el terreno descende unos nueve metros, aunque el volumen del museo mantiene constante su cota superior. El edificio se extiende al sur en forma de U, con dos alas asimétricas que abrigan un patio abierto al jardín. Al norte, una pieza en L conecta con el volumen principal creando un segundo patio, que sirve de entrada principal al museo. El acceso desde la calle se produce por una apertura en el viejo muro en la Rua D. João de Castro, donde también se ubican las escaleras y el ascensor del aparcamiento subterráneo. Una galería techada y abierta por uno de los lados acompaña el recorrido hasta el patio de entrada, desde donde es posible acceder independientemente al auditorio.

Junto a la puerta de entrada principal se encuentra el mostrador de recepción y las taquillas. Desde ahí se accede a un amplio foyer a doble altura, que distribuye el acceso a las salas de exposición, a la cafetería en la planta superior, o a la biblioteca y el auditorio bajo el nivel de entrada. El museo remite en este punto a la casa de Serralves replicando en parte su organización espacial: la distribución se produce a través de un espacio a doble altura, «como sucede en la casa original»,<sup>31</sup> según Siza. También en otros lugares se percibe la influencia de la arquitectura de la casa: «Creo que también hay algunas referencias o influencias de la arquitectura doméstica legibles en la arquitectura del museo»,<sup>32</sup> escribe.

Los interiores del edificio reflejan este carácter doméstico. Amplios espacios de suelos de madera, techos y paredes estucadas, se suceden en una secuencia de habitaciones de diferentes tamaños y condiciones de iluminación, articuladas en torno a un patio. Lucernarios y ventanas con vistas del jardín proporcionan la fuente de luz natural, mientras que la luz artificial se proyecta de forma indirecta. La apertura o cierre de



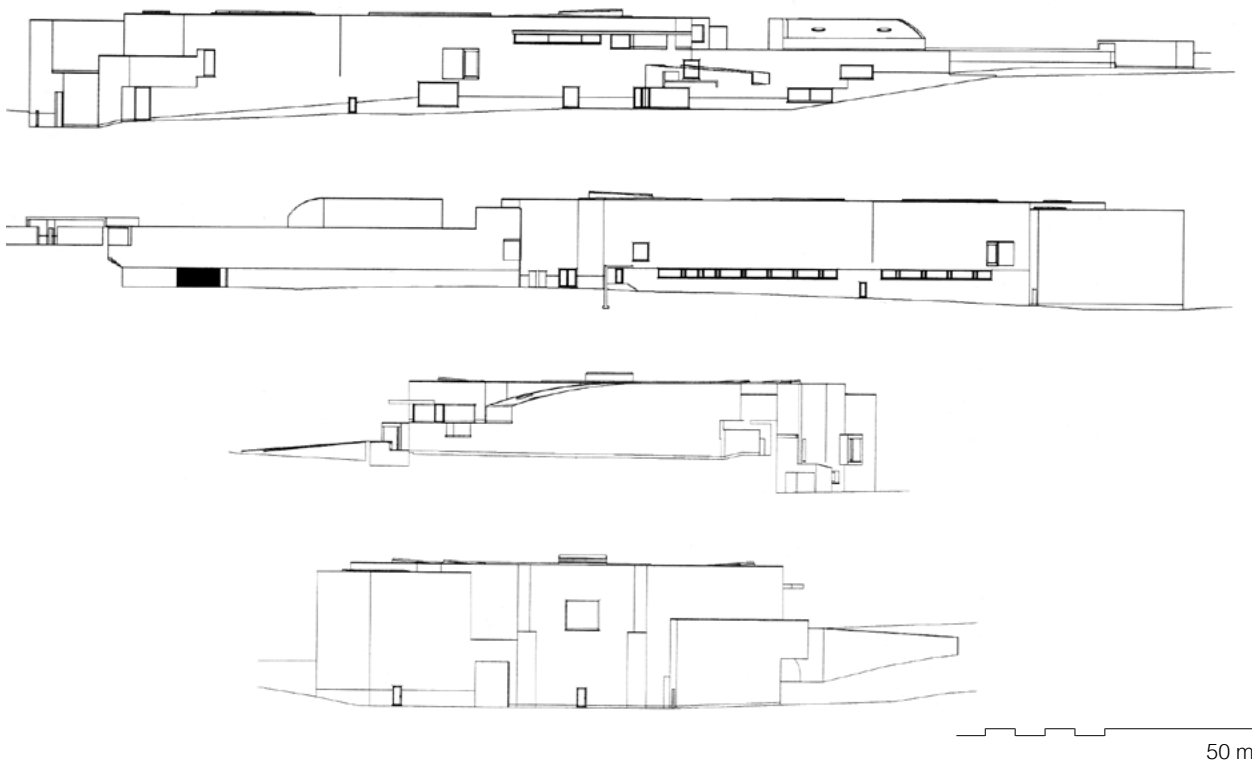
3532-36

<sup>29</sup> Ibid.

<sup>30</sup> Ibid.

<sup>31</sup> Ibid.

<sup>32</sup> Ibid.



3537-40. Alzados.  
3541-44. Vistas desde el jardín.



las puertas correderas permite adaptar el espacio en función de las necesidades expositivas. Sin embargo, aunque Siza concede una enorme importancia al recorrido, las salas invitan al mismo tiempo a la contemplación y la estancia.<sup>33</sup> Según Juan Domingo Santos: «*El museo Serralves es una casa palaciega con escalas diversas abierta a un jardín, organizada en torno a patios y habitaciones conectadas entre sí [...]*».<sup>34</sup> Para Siza:

El proyecto de un Museo es siempre polémico y siempre ambiguamente imaginado entre conservadurismo e invención. Entre conocimiento y transgresión, dudas y convicciones. Amado y odiado, sujeto a la destrucción y a la restauración. (En su origen hay una casa).<sup>35</sup>

Pero al contrario de lo que sucede en el museo de Santiago de Compostela (donde la arquitectura tiene una importante presencia urbana), Serralves mantiene una relación más distante con la ciudad, que se manifiesta en la imposibilidad de ver ninguna construcción exterior a sus jardines. La arquitectura del museo se relaciona tan intensamente con el jardín, que muchas de las alteraciones de la geometría de la planta se comprenden sólo bajo el negativo del edificio. Siza explica: «*El objetivo es dar tanta importancia al edificio como a su negativo, formado por los espacios libres que quedan al construir el museo*»<sup>36</sup> (jardín que no por casualidad forma parte activa del museo, albergando diversas esculturas al aire libre). Serralves ofrece a la ciudad un oasis urbano para el arte y la cultura.

No obstante, este carácter introvertido ya estaba presente en la vieja casa del Conde de Vizela. Según André Tavares: «*Durante muchos años su encanto residió en la inaccesibilidad de un conjunto privado y misterioso, habitado por los fantasmas de niños, hermosas damas o industriales ricos y cosmopolitas*».<sup>37</sup> De este modo Siza parece redescubrir el *genius loci* (literalmente aquí, *el espíritu del lugar*) en la continuidad con la propia casa de Serralves, que siempre mantuvo una relación indirecta y misteriosa con la ciudad. Concluye Siza:

Existiendo ya en el lugar una casa muy bella y antigua, pretendía que la nueva construcción apareciera como algo presente desde hace mucho tiempo. Mi preocupación por ir al encuentro del lugar es a veces motivo de desagrado. En algunos casos, se encara como ironía, como idea repetida. Algunos arquitectos entienden que es necesaria la ruptura, considerando que esta idea de continuidad pertenece a un pasado condenado.<sup>38</sup>



3545. Galería de acceso peatonal.

<sup>33</sup> Tal y como Siza reconoce haber aprendido a lo largo de su carrera:

*En esa primera obra de juventud esta preocupación de totalidad, de relación de todo, se había convertido en una imposibilidad de habitar, una imposibilidad de habitar por falta de espacios para eso, todo era un recorrido. Luego, recorridos sí, pero con más cuidado, con mucha medida.*

CASTANHEIRA, Carlos y LLANO, Pedro de (eds.). *Álvaro Siza: obras y proyectos*. Madrid: Electa, 1995, p. 42:

<sup>34</sup> SANTOS, Juan Domingo. *La tradición innovada: escritos sobre regresión y modernidad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2013, pp. 167-171.

<sup>35</sup> Nótese el expresivo uso que hace Siza del paréntesis. En: SIZA, Álvaro. «Exposición de Serralves Expor», feb. 2005. En: C. MORAIS, *Textos*, óp. cit., p. 333.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 99.

<sup>37</sup> TAVARES André. *Os fantasmas de Serralves*. Porto: Dafne, 2007, p. 320: *Durante muitos anos o seu encanto residiu na inacessibilidade de um conjunto privado e misterioso, habitado pelos fantasmas de meninos, lindas senhoras ou industriais ricos e cosmopolitas.*

<sup>38</sup> SIZA, Álvaro. «Exposición en Nápoles», mar. 2001. En: C. MORAIS, *Textos*, óp. cit., p. 265.



### 3.6. LA INFLUENCIA DEL PAISAJE EN LA FORMA ARQUITECTÓNICA

En la *Biblioteca de la Universidad de Aveiro* (1988-1995), el paisaje rectilíneo de las salinas y las sinuosas curvas de la costa, en la confluencia de varios ríos con el mar, ejercieron una gran influencia en la morfogénesis del edificio. Siza aprendió de Alvar Aalto que a través del dibujo, el propio paisaje podía convertirse en un estímulo para el proyecto. En los cuadernos de dibujo de Siza, los accidentes geográficos se infiltran y se funden con la arquitectura: la costa, los ríos, las rocas o las colinas que conforman el paisaje orientan con frecuencia su producción arquitectónica. Siza parece responder en Aveiro a lo que Norberg-Schulz define como el problema central de la arquitectura, *al revelar y manifestar el paisaje circundante*. En su aproximación de las formas arquitectónicas al paisaje, Siza no construye la biblioteca como un objeto aislado de su entorno, sino como una respuesta integrada, en un tejido geográfico continuo.

#### 3.6.1. El maestro Aalto

La obra del finlandés Alvar Aalto, en su empirismo y sensibilidad ante el paisaje, el abandono de una estricta ortogonalidad, la atención al detalle y las cualidades hápticas de su arquitectura a través del uso expresivo de materiales tradicionales, como la madera o la cerámica, constituía una vía alternativa y heterodoxa al abstracto, puro y funcionalista espacio moderno. A pesar de su indiscutible modernidad, la arquitectura de Aalto, que inició su carrera bajo la influencia decisiva de Gunnar Asplund, tenía claros reflejos de la tradición nórdica vernácula, tanto del estilo «romántico nacionalista» como de la «sensibilidad doricista» escandinava.<sup>1</sup>

Términos como arquitectura *orgánica* o *romántica*, empleados con frecuencia por la crítica para referirse a su trabajo, sugerían el abandono de Aalto de la racionalidad funcionalista por entonces en boga. No obstante, Aalto defendía en su trabajo un concepto de racionalidad más amplio, que

<sup>1</sup> FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*. 11ª ed., 2002. Barcelona: Gustavo Gili, 1993, p. 195.



3601-02. Alvar Aalto. *Villa Mairea*  
(Noormarkku, Finlandia, 1938-1939).

incluía factores psicológicos, intuitivos e inconscientes:<sup>2</sup> para Aalto el funcionalismo sólo podía ser adecuado si se ampliaba hasta abarcar el campo *psicofísico*. En los interiores de la *Villa Mairea* (Noormarkku, Finlandia, 1938-1939), por ejemplo, el espacio adquiere una atmósfera de domesticidad y acogida que se aleja de la estética y la «*dictadura de la máquina*».<sup>3</sup> Se trata de una arquitectura que apela a los sentidos del movimiento y el tacto, especialmente a través de los materiales y los detalles de los objetos cotidianos. Para el danés Steen Eiler Rasmussen: «*Sus edificios se configuraban pensando en la vida que se iba a desarrollar dentro [...]. Aalto supo evitar lo que hay de estéril en mucha de la arquitectura moderna*».<sup>4</sup>

Aalto, a contracorriente de la modernidad dominante, en vez de apoyarse en ideas reductivas en la búsqueda de una pureza formal y conceptual, trataba de conciliar en su arquitectura elementos contradictorios. Buscaba en sus proyectos la armonía y la síntesis de categorías aparentemente opuestas: universal–regional, historia–modernidad, tradición–innovación.<sup>5</sup> Bajo estas convicciones, no es de extrañar que en su trabajo surgiese la temprana necesidad de conciliar el objeto arquitectónico con su entorno, en un deseo de armonizar arquitectura y naturaleza. Así pues, para Juhani Pallasmaa, «*Aalto no concibió sus edificios como objetos arquitectónicos aislados; sus edificios son respuestas situacionales que entablan un diálogo con su contexto*».<sup>6</sup> Si tomamos como ejemplo significativo su propio *Estudio de Arquitectura* (Helsinki, 1954-1956), observaremos como la topografía del jardín tiene continuidad en el característico muro convexo que la abraza. Este espacio exterior, que recuerda vagamente a un teatro griego,<sup>7</sup> puede percibirse ambiguamente como un interior mediante la inversión perceptual fondo–figura. «*La imagen invertida del exterior y el interior se convirtió en un motivo característico en numerosos diseños de Aalto para patios y entradas*»,<sup>8</sup> escribe Pallasmaa. De este modo, la obra de arquitectura se torna indisociable de su entorno.

Tal y como han puesto de manifiesto numerosos autores, la arquitectura de Aalto ha ejercido una influencia muy importante en el trabajo de Siza a lo largo de toda su carrera.<sup>9</sup> Siza recuerda que una de las primeras revistas de arquitectura que compró, era un monográfico sobre la arquitectura de Aalto:<sup>10</sup> «*Nunca olvidaré ese primer contacto con la obra de Alvar Aalto [...], 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 [...]*»,<sup>11</sup> escribe.

<sup>2</sup> PALLASMAA, Juhani. «Alvar Aalto: Toward a Synthetic Functionalism». En: REED, Peter (ed.). *Alvar Aalto: between Humanism and Materialism*. New York: The Museum of Modern Art, 1998, p. 22.

<sup>3</sup> *Ibid.*

<sup>4</sup> RASMUSSEN, Steen Eiler. *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*. Barcelona: Reverté, 2004, p. 126. Obra original: *Om at opleve arkitektur*. Copenhagen: G.E.C. Gads Forlag, 1957. Rasmussen escribe a finales de los años cincuenta, estableciendo una crítica a la arquitectura moderna desde un análisis perceptivo del espacio.

<sup>5</sup> PALLASMAA, «Alvar Aalto: Toward a Synthetic Functionalism», *óp. cit.*, p. 21.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 22: «*Aalto did not conceive buildings as detached architectural objects; his buildings are sensitive situational responses that seek a dialogue with their context [...]*».

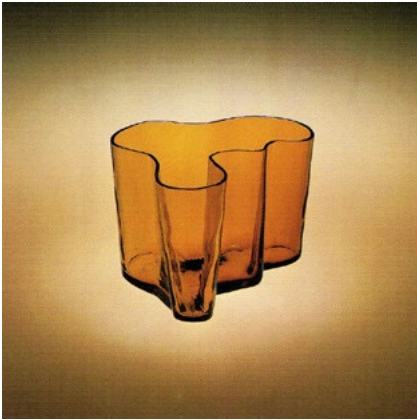
<sup>7</sup> Escribe Marc Treib:

*As physical compositions, Aalto's non-urban buildings tended to divide into two basic groups: concave or convex. The concave schemes reiterated the contours of fissures and valleys. The convex schemes complemented or reinforced rising landforms. And for those sites that lacked potent natural features Aalto constructed his own architectural landscapes. Aalto's fascination with the classical amphitheatres of Greece and Italy is documented by his sketches as well as his architecture [...]*.

TREIB, Marc. «Aalto's Nature». En: REED, Alvar Aalto, *óp. cit.*, p. 55.

<sup>8</sup> PALLASMAA, «Alvar Aalto: Toward a Synthetic Functionalism», *óp. cit.*, p. 22: «*The reverse imagery of outdoors and indoors became a favorite motif in Aalto's numerous designs for courtyards and entry halls [...]*».

<sup>9</sup> Escribe Kenneth Frampton: «*Equally heterotopic from the outset has been the work of the Portuguese master, Alvaro Siza, who has always openly acknowledged the seminal influence of Aalto on his own organic manner [...]. Aalto's influence has remained a constant, if oblique, reference throughout Siza's career [...]*». FRAMPTON, Kenneth. «The Legacy of Alvar Aalto: Evolution and Influence». En: REED, *óp. cit.*, pp. 131-132.



3603. Alvar Aalto. Jarrón de Saboya (Concurso de diseño Karhula-littala, 1936).

<sup>10</sup> TORRIJOS, Pedro. «Entrevista a Álvaro Siza». En: *Jot Down Cultural Magazine* [en línea], 17 dic. 2015 [consulta: 01.08.2017]. Disponible en:

<http://www.jotdown.es/2015/12/alvaro-siza/>:

*Al comenzar mis estudios no tenía un verdadero conocimiento de la arquitectura. Recuerdo que una vez le enseñé uno de mis primeros dibujos a Carlos Ramos, que era mi profesor, y él me dijo: «Se ve que usted no tiene ninguna información sobre arquitectura. No ha leído jamás un libro de arquitectura. Vaya y cómprese unas revistas de arquitectura». Lo que dijo era verdad, y ese consejo fue muy importante para mí porque le hice caso. Esa misma tarde, fui a una librería y compré cuatro revistas de arquitectura. Una no era muy buena, pero, de las otras tres, una era sobre Richard Neutra, otra sobre Walter Gropius y la otra sobre Alvar Aalto.*

<sup>11</sup> SIZA, Álvaro. «Alvar Aalto: algunas referencias a su influencia en Portugal», sep. 1998. En: C. MORAIS, Carlos (ed.). *Textos: Álvaro Siza*. Madrid: Abada, 2014, pp. 216-217.

<sup>12</sup> CURTIS, William. «Álvaro Siza: una arquitectura de bordes». En: *Álvaro Siza: 1958-2000*. El Croquis 68/69 + 95. Madrid: El Croquis, 2000, p. 34.

<sup>13</sup> SIZA, Álvaro. «Alvar Aalto: tres facetas al azar». En: CASTANHEIRA, Carlos y LLANO, Pedro de (eds.). *Álvaro Siza: obras y proyectos*. Madrid: Electa, 1995, p. 60.

Según William Curtis: «*parece importante resaltar esta idea de edificio como un campo de espacios entrelazados en donde tienen lugar distintas actividades humanas, y en donde los alrededores —sean rurales, urbanos o naturales— se intensifican. Ésta es la base de la lealtad de Siza a la arquitectura de Aalto —y al concepto de Aalto de los fragmentos urbanos como ‘paisajes sintéticos’— [...]*».<sup>12</sup> Para Siza, las obras de Aalto son la expresión arquitectónica de un sistema de pensamiento abierto, inclusivo y atento a todo lo que le rodea. Un pensamiento táctil y relacional, que desemboca en una arquitectura que se prolonga más allá de sus límites y fronteras. Un arquitectura continua, como el paisaje de Finlandia:

Para él no existen tantas fronteras; y como en el paisaje de Finlandia, los accidentes constituyen un tejido fino, continuo y variado.

Incluso cuando ese paisaje orienta su producción, cuando aproxima la forma de los lagos y la de los cristales que dibuja, éste no es más que un aspecto particular de su forma de incluir todo en el dibujo, de tomar todo como estímulo. Finlandés con deseo de viajar (el viajante es un hombre de grandes raíces) va dibujando lo que más le impresiona y se vuelve, como todos los grandes creadores “agente de mestizaje” –el semen de la transformación-. Con esto quiero decir que, dominando modelos experimentados (el modelo es universal), los transforma, al introducirlos en realidades diferentes, los deforma, los cruza también, los utiliza de forma sorprendente y luminosa: objetos extraños que se cubren de tierra y más tarde echan raíces [...].<sup>13</sup>



3604. Alvar Aalto. *Baker House*. Residencia de estudiantes del M.I.T (Cambridge, Massachusetts, 1946-1949).

### 3.6.2. Genius Loci

Después de la Segunda Guerra Mundial, la primera reunión de los CIAM se produce en Bridgwater, Inglaterra, en 1947 (CIAM VI). En ella, el Secretario General de los CIAM, Sigfried Giedion, empujará a una nueva generación de arquitectos a retomar los principios humanísticos de las vanguardias, con objeto de acercar la arquitectura moderna a las personas y adecuarla a «*sus necesidades emocionales y materiales*».<sup>14</sup> En los años siguientes, Giedion profundizará sus críticas hacia la arquitectura moderna institucionalizada en sus seminarios de Harvard sobre *The Human Scale*, mostrando un incipiente interés por la arquitectura anónima y vernácula, bajo el término de «*regionalismo*».<sup>15</sup>

En Bridgwater, fueron modificados los estatutos para permitir al CIAM expandirse como federación de grupos independientes, y de este modo, Giedion promocionó algunos grupos nacionales. Con este propósito solicitó a su alumno noruego de la ETH de Zúrich, Christian Norberg-Schulz, que constituyera un grupo noruego vinculado a los CIAM. Así nació PAGON (*Progressive Arkitekters Gruppe Oslo Norge*), liderado por Arne Korsmo.<sup>16</sup> En este contexto de arquitectura internacional moderna, regionalismo noruego e inclinación afectiva y personal por la naturaleza, Norberg-Schulz va a ampliar sus horizontes intelectuales hacia la fenomenología, el existencialismo y la psicología genética de Jean Piaget durante su estancia en la Universidad de Harvard en 1952.<sup>17</sup>

Las investigaciones de Norberg-Schulz desembocarán en abundantes publicaciones durante los años sesenta y setenta. Entre ellas, destacan sus obras *Intentions in Architecture* (1963), *Existence, Space and Architecture* (1971) y *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (1976). Esencialmente en estas dos últimas, Norberg-Schulz tratará de construir los fundamentos epistemológicos de una arquitectura bajo la idea de lugar, alejándose definitivamente del espacio-tiempo como categoría central para la arquitectura, defendida por su maestro Giedion.

En su obra *Existence, Space and Architecture* (1971)<sup>18</sup>, Norberg-Schulz cuestiona el predominio de una concepción abstracta del espacio para la arquitectura que no hace referencia alguna a la vida ordinaria. En su opinión, esta noción del espacio había empobrecido y menospreciado los aspectos afectivos y la relación emocional que el ser humano mantiene con su ambiente. En este sentido, la arquitectura debía estar relacionada con los esquemas espaciales del ser humano,

<sup>14</sup> Ver: OTERO-PAILOS, Jorge. *Theorizing the Anti-Avant-Garde: Invocations of Phenomenology in Architectural Discourse, 1945-1989*. [Tesis doctoral]. Cambridge, MA, USA: MIT, Department of History and Theory of Architecture, 2002, p. 247.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 247.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 255.

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 264.

<sup>18</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume, 1975. Obra original: *Existence, space & architecture*. London: Studio Vista, 1971.

que dan significado a su entorno. Apoyándose entre otros en Heidegger, Piaget, Bachelard y Merleau-Ponty, introduce el concepto de *espacio existencial*.<sup>19</sup> Describe sus elementos esenciales bajo las nociones de *centro*, *dirección* o *camino*, y *área* o *región*:

¿Qué significa, pues, “estar en alguna parte”? Sencillamente, significa estar ubicado en el espacio existencial de cada uno. Podemos estar “en casa”, “en camino” o “extraviados”. El término “en camino” expresa que nos hallamos en nuestra ruta para ir “a algún otro sitio”. La palabra alemana *Weg*, en efecto, significa “camino” y también “fuera”, “lejos” (*away*, en inglés). El término *lost* expresa que hemos dejado la estructura conocida del espacio existencial. La “experiencia” (percepción) del espacio, consiste así en la tensión entre la inmediata situación de uno y el espacio existencial. Cuando nuestra localización inmediata coincide con el centro de nuestro espacio existencial experimentamos la sensación de “estar en casa”. Si no es así, podemos hallarnos “en camino”, “en alguna parte” o “extraviados” (*lost*).<sup>20</sup>

En su obra *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture* (1976),<sup>21</sup> Norberg-Schulz descubre finalmente el lugar como una noción esencial para la arquitectura: «*La finalidad existencial del construir (la arquitectura) es transformar un sitio en lugar, o sea, descubrir los significados potencialmente presentes en el ambiente dado a priori*»,<sup>22</sup> escribe.

En ella, Norberg-Schulz propone los conceptos de «*significado*» y «*estructura*» como aspectos de una misma totalidad, a través de los cuáles podemos entender el *genius loci*. El significado es generalmente una función psicológica, que implica el sentido de pertenencia y constituye la premisa del habitar. La exigencia fundamental del ser humano es, en última instancia, la existencia como hecho significativo. El significado de los lugares naturales está repartido según cinco categorías (la cosa, el orden, el carácter, la luz y el tiempo) con las que el ser humano interactúa. El ser humano es una «*cosa*» entre cosas: vive entre montes y riscos, árboles y nubes. Vive en el «*orden cósmico*», con la trayectoria solar y los puntos cardinales. Las direcciones no son sólo geometría abstracta, sino una realidad cualitativa. El ser humano está además coaligado con el «*carácter*» de las cosas, de otro modo no podría entenderse una *amistad* con las cosas o con el entorno. Vive con la «*luz*» y el clima, está sincronizado con ellos, y también vive en el «*tiempo*»: con los ritmos del día y la noche, las estaciones y la historia.

«*La arquitectura es la acción de construir lugares*»,<sup>23</sup>

<sup>19</sup> El concepto lo toma de Merleau-Ponty, quien escribe: «*Hemos dicho que el espacio es existencial; de igual manera podíamos haber dicho que la existencia es espacial*». *Ibid.*, p. 17.

<sup>20</sup> *Ibid.*, pp. 42-43.

<sup>21</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*. Norberg-Schulz, Anna María (trad.). 10ª ed., 2011. Milano: Electa, 1979. Obra original: *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli, 1979.

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 18: «*Lo scopo esistenziale dell'edificare (l'architettura) è dunque quello di trasformare un sito in un luogo, ossia di scoprire i significati potenzialmente presenti nell'ambiente dato a priori*».

<sup>23</sup> NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci*, *óp. cit.*, p. 170: «*L'architettura è l'azione del fare i luoghi*».



escribe Norberg-Schulz. Al construir, el ser humano transmite los significados a una presencia concreta, para visualizar y simbolizar la propia forma de vida como totalidad. La arquitectura vernácula porta inmediatamente el significado local de la tierra y el cielo, al ser coyuntural y estar conectada íntimamente con una situación particular. En cambio, la arquitectura urbana tiene un valor más genérico, porque al estar basada en la simbolización y la trasposición, presupone un lenguaje formal y un estilo. Sin embargo, en el *genius* urbano, el carácter local juega un papel decisivo en su identidad particular. De este modo el hecho urbano puede entenderse como una interpretación del *genius* local. En general se puede decir que el significado que el lugar manifiesta constituye su *genius loci*.

Para Norberg Schulz, «*la fenomenología de la arquitectura se ocupa de los lugares en los que los elementos naturales y artificiales forman una síntesis*».<sup>24</sup> El término implantación expresa la relación entre estas dos categorías, que depende del espacio y del carácter. Desde el punto de vista espacial el ser humano tiene necesidad de envolvimiento y cierre, y tiende a implantarse donde la naturaleza ofrece un espacio bien delimitado. El carácter de un lugar natural se concreta mediante la existencia de varias cosas significativas, como rocas, árboles y agua. Cuando las condiciones son favorables, la visualización es el instrumento más importante para la construcción del lugar. De forma genérica, el relieve superficial de la tierra desciende hacia el mar. Espacios como llanuras, valles y bahías, han dado origen a los tipos característicos de asentamientos, y sobre todo los ríos y la costa, son usados para la determinación y la orientación espacial. Otro factor genérico de la implantación es la dirección del sol. Si el lugar artificial tiene alguna relación con el ambiente, debe existir una correspondencia significativa con las condiciones naturales y la morfología del asentamiento.

La relación de un asentamiento con el ambiente, continúa Norberg-Schulz, constituye su estructura externa. La estructura interna debe estar coordinada con la externa, y no constituir un mundo independiente. En la ciudad europea, la estructura del recorrido y sus puntos de apoyo son los que provocan que todo el conjunto aparezca como un organismo significativo. Estos recorridos y plazas están definidos a su vez por edificios que incorporan el significado de la ciudad, que depende de cómo éstos se apoyen, se eleven y se abran. Los puntos críticos son, por tanto, la base, el techo, el ángulo y la apertura (la ventana y la puerta). En general los edificios se inscriben en el terreno, se apoyan en el terreno mediante una base o plataforma o se elevan sobre el terreno mediante palafitos. Los edificios pueden

<sup>24</sup> Ibid., p. 170: «*Le fenomenologia dell'architettura si occupa dei luoghi in cui elementi naturali e artificiali formano una sintesi*».

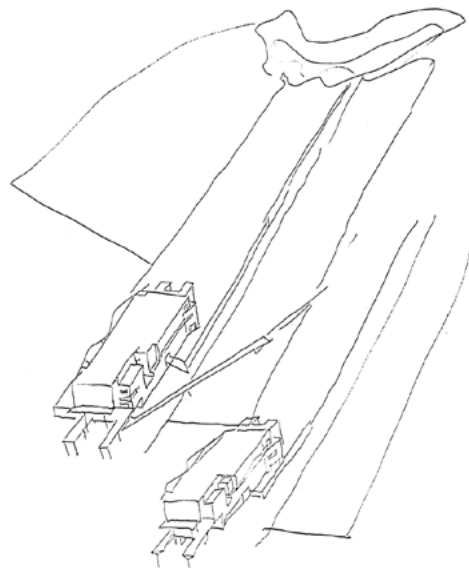
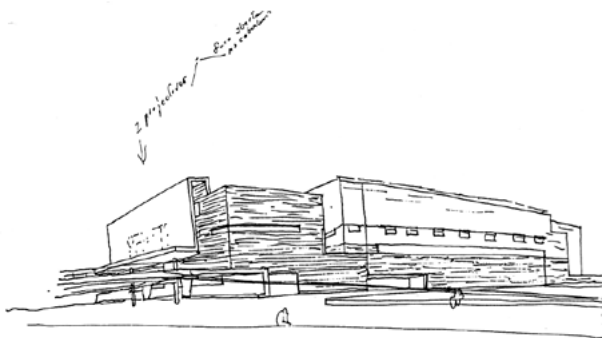
ser a su vez verticalmente abiertos y unirse al cielo con un perfil accidentado, o ser cerrados con un cuerpo individual o un pesado techo. La ventana es particularmente importante, porque no sólo expresa la estructura espacial del edificio, sino también su relación con la luz. La ventana «*explica*» y concentra el *genius loci*.

La identidad de un lugar está determinada por la implantación, la configuración espacial general y las características de sus articulaciones internas, que no contribuyen siempre de la misma manera al resultado final. Cuando estos tres componentes encarnan el carácter existencial fundamental, se puede hablar de lugar «*fuerte*». En todos los casos, un lugar fuerte presupone la existencia de una correspondencia significativa entre el sitio, el asentamiento y el detalle arquitectónico. El lugar artificial debe conocer «*lo que quiere ser*» a través de la mirada del ambiente natural.

El examen sobre la identidad del lugar desvela el problema de la constancia y la transformación. Norberg-Schulz se pregunta de qué modo un lugar preserva su identidad bajo la presión de las fuerzas históricas. La identidad humana presupone la identidad del lugar y por tanto la *stabilitas loci* es una necesidad fundamental. Gran parte de la alienación moderna se debe a la falta de orientación e identificación que ofrece el ambiente moderno. Del *genius loci* deben conservarse sus propiedades estructurales primarias, como el tipo de asentamiento, la modalidad de construcción y sus motivos característicos. De este modo se conserva la atmósfera general, la cualidad esencial que liga al ser humano con su lugar.

Las transformaciones históricas pueden ser de tres tipos (prácticas, sociales o culturales) y conllevan transformaciones físicas del ambiente. Pero estas transformaciones históricas pueden llevarse a cabo respetando el *genius loci*, sin destruir su identidad. Las actitudes humanas locales son pertinaces y constantes, y por lo tanto, el contenido existencial de base no está subordinado a las transformaciones de las condiciones económicas, sociales y políticas, sino que tiene una raíz más profunda. Es necesario dejar de lado las utopías para retornar las cosas de la vida cotidiana. Es necesario saber «ver» el significado profundo de las cosas que nos rodean, sean naturales o artificiales. Las cosas cuentan siempre historias diversas, nos hablan de cómo han estado hechas y si son auténticas, revelan la verdad. La participación creativa, la concretización del significado en circunstancias históricas diversas, constituye el pedestal existencial del ser humano: su cultura.

En definitiva, el significado profundo del lugar radica en la relación íntima del ser humano con la naturaleza, con el orden cósmico, el paisaje, la topografía y la historia de una región. Para Norberg-Schulz, por consiguiente, el problema fundamental del proyecto arquitectónico es el *cómo revelar y manifestar el paisaje circundante*. Sus escritos han tenido sin duda una enorme influencia en la cultura arquitectónica en general desde los años setenta y podemos encontrar su huella en muchos textos críticos sobre la obra de Siza. A continuación analizaré la *Biblioteca de la Universidad de Aveiro* (1988-1995) desde su capacidad de descubrir significados potenciales del ambiente en donde se inserta, pero también, desde su morfogénesis, en la que el paisaje de Aveiro parece infiltrarse decisivamente.



3605-07. Biblioteca de la Universidad de Aveiro (1988-1995).

### 3.6.3. Biblioteca de la Universidad de Aveiro. 1988-1995

Kenneth Frampton escribe: «*Influenciada por la Biblioteca de Viipuri de Aalto de 1935 [...], sería difícil encontrar una obra más sublime y servicial en la última década del siglo XX que esta biblioteca universitaria, que independientemente de su carácter poético, es un excepcional equipamiento desde el punto de vista de su apropiación y su uso*».<sup>25</sup>

Aveiro es una población de unos 78.000 habitantes situada en el litoral portugués, a unos 70 km al sur de Oporto. Se asienta sobre un territorio discontinuo, donde la ría de Aveiro forma una extensa laguna salpicada de numerosas islas e islotes, en la confluencia y desembocadura de varios ríos. Este singular accidente geográfico ha determinado el carácter, la economía y la historia de la región. La ría de Aveiro es un lugar de gran riqueza ecológica, donde habitan gran diversidad de peces y aves acuáticas. Está conectada al mar por un solo canal, junto al que se encuentra el puerto, permitiendo el paso de embarcaciones de gran calado. Sin embargo, son los coloridos *moliceiros*, embarcaciones empleadas tradicionalmente para la recolección del *molicho* (unas algas usadas como fertilizantes en la agricultura), los que navegan a diario la ría en sus rutas turísticas. En este enclave, las marismas han propiciado desde hace siglos la extracción de sal. Las viejas salinas forman parte esencial del paisaje y de la historia de Aveiro, aunque ya no son el motor económico de la región, con una economía más diversificada que gira en torno al turismo y a la universidad, una de las más importantes de Portugal.

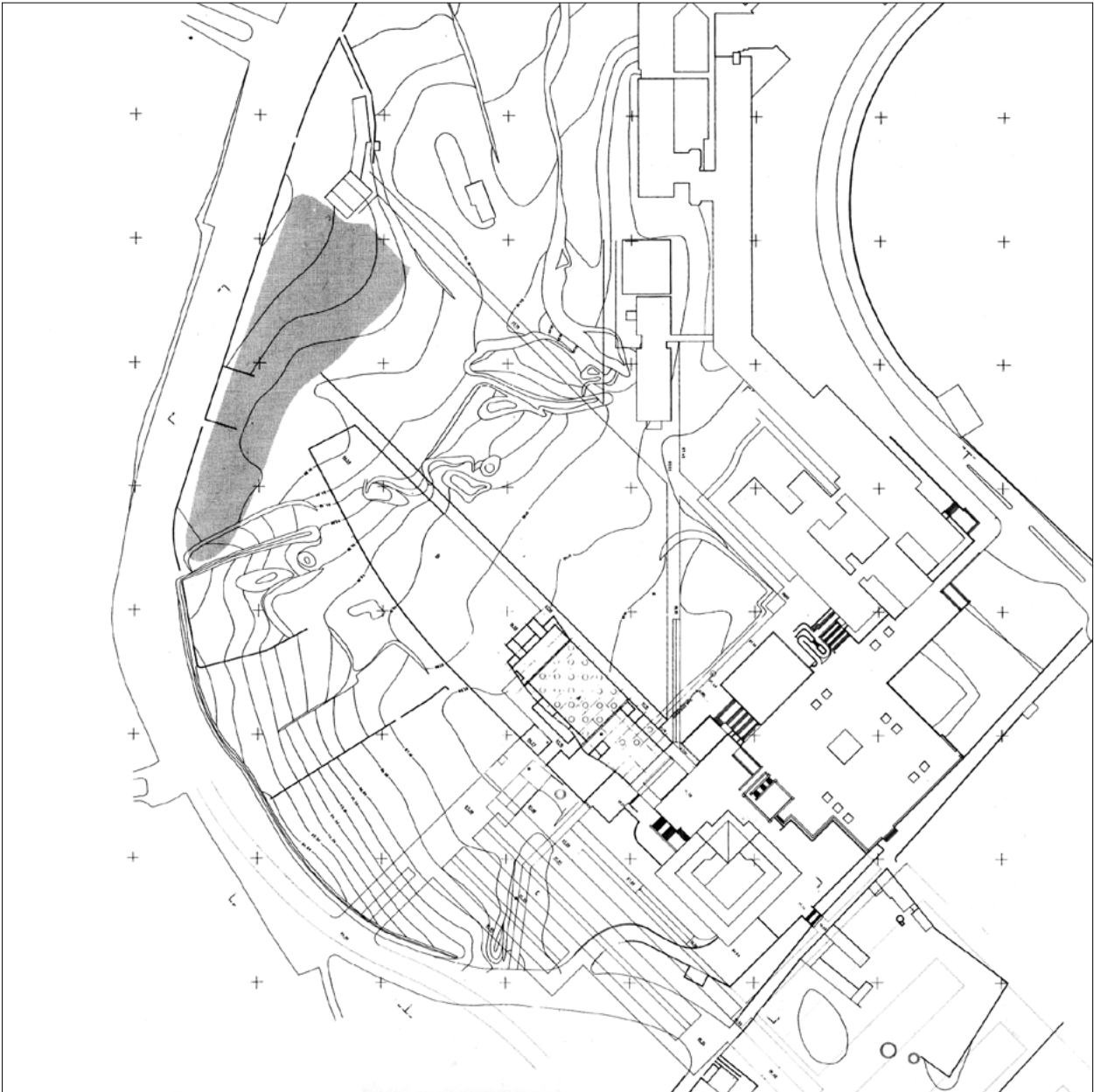
La Biblioteca se sitúa en el campus *Campus Universitário de Santiago* de la Universidad de Aveiro, en un área que se extiende hacia el sur, delimitada al oeste por la confluencia de la ría con el río Boco. La Universidad comenzó su actividad pedagógica en 1974, pero la forma actual del campus se debe al cambio de rector en 1986 y su asignación como nuevo coordinador del *Plano Geral da Universidade de Aveiro* al arquitecto Nuno Portas, quien llevó a cabo una revisión del plan anterior. Portas defendía la necesidad de integrar el campus en la ciudad frente a la idea de campus aislado. Se inclinaba por un plan flexible que no predefiniere formalmente la arquitectura, tratando de practicar un *urbanismo de grado cero*. Para proyectar los edificios del campus, seleccionó a un grupo de reputados arquitectos portugueses. Entre ellos se encontraba Siza, a quien Portas concedió una absoluta libertad para elaborar el proyecto.<sup>26</sup>



3608. Detalle de fachada.

<sup>25</sup> FRAMPTON, Kenneth. «Architecture as Critical Transformation: The Work of Alvaro Siza». En: FRAMPTON, Kenneth (ed.). *Álvaro Siza: complete works*. London: Phaidon, 2000, p. 49: «*Influenced by Aalto's Viipuri Library of 1935 [...], one would be hard pressed to find a more sublime and serviceable work from the last decade of the twentieth century than this university library which, irrespective of its poetic character, is an exceptionally human facility from the point of view of its appropriation and use [...]*».

<sup>26</sup> CORREIA, Sérgio. *A revisão do Plano Geral da Universidade de Aveiro e a Construção do Campus de Santiago* [Tesis doctoral]. Arnuncio, Juan Carlos; Alonso, Eusebio (dir.). Alicante: Universidad de Alicante, Dpto. de Teoría de la Arquitectura



3609. Situación.  
3610. Vista desde la ría.

En el plan anterior, la biblioteca estaba prevista en un edificio de siete pisos y planta cuadrada en el eje axial de la ordenación, en medio de la plaza central y enmarcado por la perspectiva de la alameda. Siza propone en su lugar un edificio predominantemente horizontal, paralelo al eje axial (de dirección noroeste-sureste) y dislocado del centro de la plaza. Con esta operación, Siza abre la alameda y la plaza central a las vistas de la ría.<sup>27</sup>

La biblioteca es un prisma alargado de cuatro plantas de altura, revestido exteriormente de ladrillo rojo en contraste con algunas superficies, carpinterías y bajantes de color blanco.<sup>28</sup> La planta está compuesta por una retícula estructural de módulo cuadrado, de 3 x 8 módulos (de aproximadamente 8,30 x 8,30 m cada uno).

En sentido transversal, la estructura tripartita (1-1-1) se refleja en la composición casi simétrica de la fachada noroeste, de ecos loosianos. En sentido longitudinal, aparece también un esquema programático tripartito (2-4-2), en donde los extremos se destinan a salas especializadas, mientras que la parte central alberga las salas de lectura y consulta. La planta baja contiene el depósito de la biblioteca, diversas oficinas y áreas técnicas. En ella, un cuerpo rectangular y otro en forma de L adosados a la fachada suroeste, amplían la superficie útil de la planta baja, recortada en un extremo.

Una rampa girada cuarenta y cinco grados con respecto a la biblioteca, de eje norte-sur, conecta la zona norte del campus con la plataforma elevada de la plaza central y la alameda. El acceso principal de la biblioteca se produce en planta primera por el frente sureste, desde esta plataforma elevada. Una lámina de hormigón revestida de piedra y apoyada sobre dos pilares cilíndricos, cubre la fachada con gesto solemne y le da al edificio un frontis monumental. Esta lámina doblemente plegada y separada de la fachada unos 3 m, crea un espacio a lo sombra escalonado hasta la triple altura, por donde se produce la entrada al edificio. Para Juan Antonio Cortés, «*da escala pública a la biblioteca y neutraliza el edificio situado enfrente*».<sup>29</sup>

En el interior, Siza hace un uso intensivo de la madera en contraste con las superficies blancas de los techos, pilares y paredes. La atmósfera tiene *algo de biblioteca antigua*:

Me gustan las bibliotecas antiguas.

[...] Me gusta el orden de las estanterías, las etiquetas de latón y las lámparas individuales de bronce y seda, anónimas, intimistas; las escalas de barco y las estrechas galerías de hierro, donde buscar un libro es un viaje no exento de peligros.



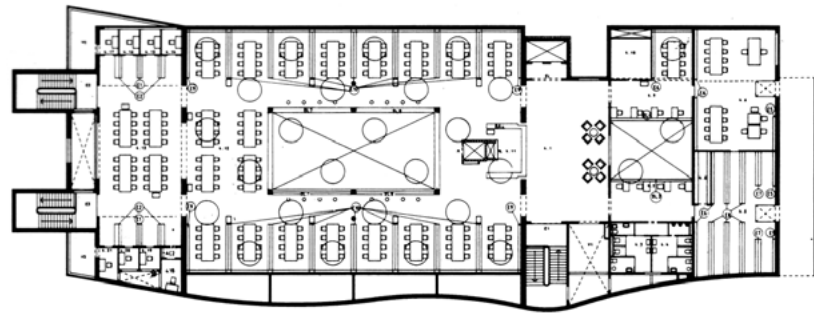
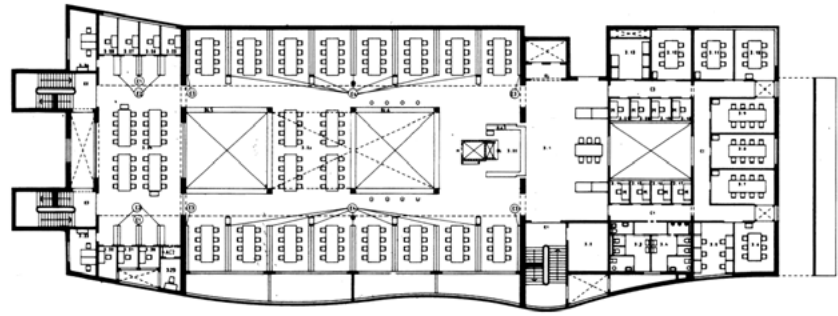
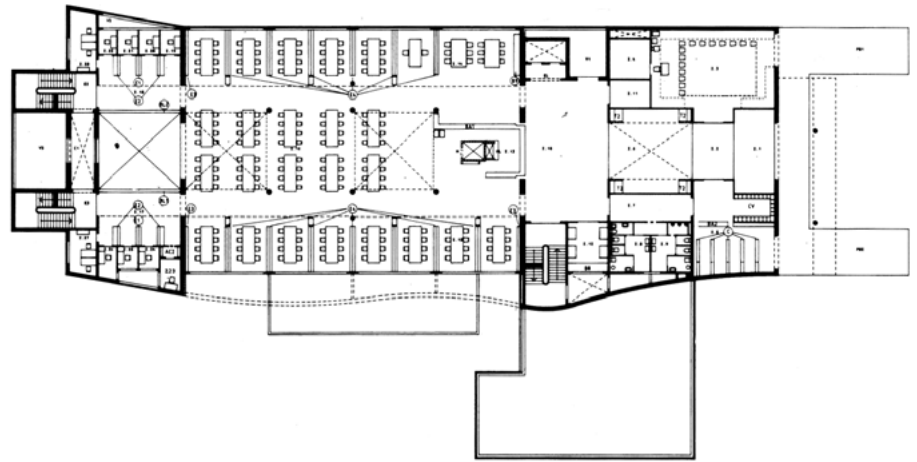
3611-14

y Proyectos Arquitectónicos, 2013.

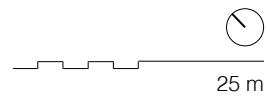
<sup>27</sup> *Ibid.*, pp. 206, 209.

<sup>28</sup> Con idea de generar cierta uniformidad en el campus, los edificios comparten el uso de ladrillo visto en fachada.

<sup>29</sup> CORTÉS, Juan Antonio. «Lecciones Magistrales: Once Cuestiones Arquitectónicas en la Obra de Álvaro Siza». En: *Alvaro Siza: 2008-2013*. El Croquis, no.



3615. Planta baja, primera (acceso público), segunda y tercera.





La biblioteca moderna ha perdido esa atmósfera «casi de desván», y también el valor simbólico, glorificado en cúpulas, en cilindros, en techos altísimos y modulados.

[...] Todo es práctico, ergonómico, higiénico, codificado en el Neufert, luminoso por igual, alineado —estanterías como vagones de un tren abandonado, sillas con tapizados cómodos y lavables.

Pero falta «algo»

[...] El proyecto de la Biblioteca de Aveiro refleja —y no podrá resolver— la búsqueda de ese «algo» [...].<sup>30</sup>

Esta peculiar atmósfera se logra en parte gracias al mobiliario de aspecto tradicional, diseñado por Siza («*Me gusta que una silla parezca una silla*»<sup>31</sup>, ha escrito en alguna ocasión). Las hendiduras y marcas en la superficie de madera, los cantos redondeados y pulidos por el deslizar de las manos, el cuero desgastado de los sillones y el tacto áspero del papel transmiten hápticamente el paso lento del tiempo.<sup>32</sup> Pero las mesas de lectura junto con las estanterías de madera, en su repetición modular, otorgan también cierto dinamismo al espacio.<sup>33</sup> En el mobiliario de la biblioteca parece concentrarse pues, la experiencia de este cruce de tiempos.

En las salas de lectura se multiplican las vistas diagonales del espacio, que atraviesan varias plantas de altura. En la crujía central, enmarcada entre pilares cilíndricos, el suelo presenta huecos de diferentes posiciones y tamaños en cada planta, comunicando los diferentes niveles del edificio con espacios a doble y triple altura. Estas visiones diagonales generan una percepción de *techos altísimos*. De esta forma, el techo de la última planta se convierte en el protagonista del espacio: un cosmos horadado por 27 tragaluces troncocónicos que hacen referencia a la biblioteca de Aalto en Viipuri.<sup>34</sup> «Este tema de la luz cenital y orientable, y de cómo controlarla, tiene un bello ejemplo en el diseño de la Biblioteca de Viipuri por Alvar Aalto»,<sup>35</sup> escribe Siza. No obstante, en la biblioteca de Aveiro el falso techo de la última planta es cóncavo como el interior de una cúpula. Con ello logra que los lucernarios perimetrales sean más profundos que los centrales, creando un gradiente luminoso decreciente en intensidad hacia los bordes, donde se emplazan las mesas de lectura. De este modo, Siza parece recordar también la biblioteca de Asplund en Estocolmo, donde el vacío central, cilíndrico, está rematado por una cúpula chata. Recordemos que Siza habla del *valor simbólico, glorificado en cúpulas, en cilindros*, de las bibliotecas antiguas.

De noche, o cuando es necesario, la iluminación ambiental proviene de una fuente indirecta de luz eléctrica, que se proyecta



3616

168-169. Madrid: El Croquis, 2013, p. 40.

<sup>30</sup> SIZA, «Bibliotecas», 25 abr. 1995. En: C. MORAIS, *Textos*, óp. cit., p. 168-9.

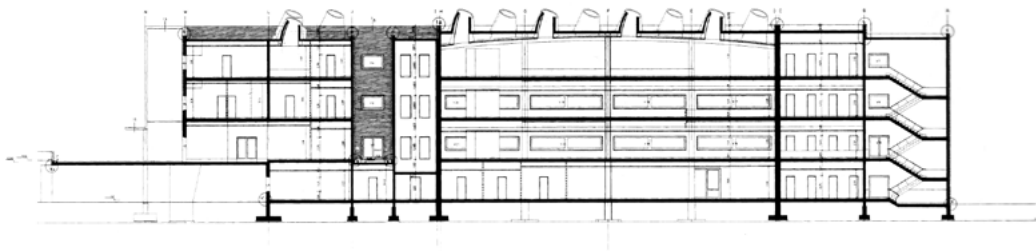
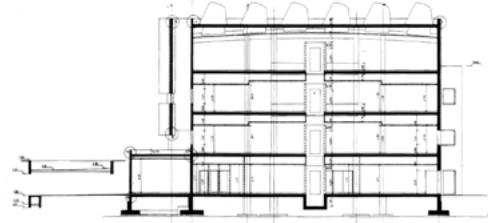
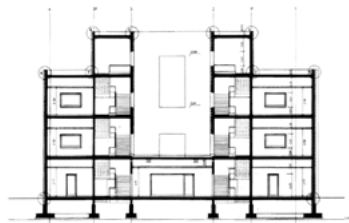
<sup>31</sup> SOMOZA, Manel. *Álvaro Siza: conversas no obradoiro*. Ourense: Verlibros, 2007, p. 74.

<sup>32</sup> Escribe Italo Calvino: «Una descripción de Zaira tal como es hoy debería contener todo el pasado de Zaira. Pero la ciudad no cuenta su pasado, lo contiene como las líneas de una mano, escrito en las esquinas de las calles, en las rejas de las ventanas, en los pasamanos de las escaleras [...], cada segmento surcado a su vez por arañazos, muescas, incisiones, comas». CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. 22ª ed., junio de 2012. Madrid: Siruela, 1998, pp. 25-26.

<sup>33</sup> FRAMPTON, «Architecture as Critical Transformation», óp. cit., p. 49.

<sup>34</sup> Escribe Alvar Aalto sobre Viipuri: «the lighting is indirect all year round. [...] Every seat in the reading room, receiving light from several cones, is thus bathed in a composite light». AALTO, Alvar. Helsinki: Alvar Aalto Archives. Extraído de: PALLASMAA, «Alvar Aalto: Toward a Synthetic Functionalism». En: REED, Peter (ed.). *Alvar Aalto: between Humanism and Materialism*. New York: The Museum of Modern Art, 1998, p. 30.

<sup>35</sup> RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos.



25 m

3617-18. Interiores.  
3619. Secciones.

desde la parte superior de las estanterías hacia el techo que la refleja. Esta iluminación se suplementa individualmente con lámparas de mesa (de nuevo aparece el deseo de *lámparas individuales de bronce y seda, anónimas, intimistas*). Pero de día, la luz cenital desciende suavemente a través de los huecos en los forjados hasta la planta primera. Al mismo tiempo, en los niveles primero y segundo, las salas de lectura se abren al paisaje de la ría mediante una *fenêtre en longueur*. Esto genera en la biblioteca una diversidad de espacios con diferentes cualidades e intensidades lumínicas. Jorge Nuno Monteiro lo relaciona con la organización temática de los libros:

[...] Esta variación permite establecer una correspondencia entre el grado de interioridad de las salas y la organización temática de las obras expuestas. Mientras que en el piso de entrada, dedicado a las obras generales, grandes vanos horizontales proporcionan una amplia apertura panorámica, en el último piso, dedicado a consultas más especializadas, la inexistencia de cualquier vano apela a un ambiente de clausura, de mayor concentración [...].<sup>36</sup>

En estas panorámicas aperturas, las ventanas están retranqueadas varios metros de la fachada, que en este punto, se despega del cerramiento en una segunda piel ondulada. Con la superposición de esta pantalla, Siza logra aumentar la profundidad del hueco y difundir la luz en la cámara de reverberación interior. No obstante, como explica el propio Siza, la geometría curva de la fachada se debe también a otros motivos:

[...] Por un lado hay un marco «mondrianesco» de cuadrículas, una malla, una geometría rigurosa que se explica por la presencia de las salinas. Y por el otro, el paisaje costero, más azaroso, no tan geométrico ni controlado como en Holanda. En Holanda, es posible construir un edificio perfectamente horizontal en razón del paisaje. En Aveiro tenemos la costa con sus curvas, y en un determinado momento, aparece este fragmento absolutamente geométrico: las salinas. Tal vez esto sea la causa de que el edificio geométrico, rectangular, ortogonal, invoque las curvas. Estas curvas crean como una pantalla que, puntualmente, se despega de la geometría rigurosa del edificio. Por las ventanas, a la altura de la vista, se ven las salinas como en un cuadro. Creo que aquí el paisaje ha tenido mucha influencia en la forma del edificio [...].<sup>37</sup>

Estas resonancias formales de la arquitectura con el paisaje circundante son habituales en la obra de Siza, desde sus primeros trabajos. Sobre las piscinas de Leça, por ejemplo, Siza escribe que «*ensayaba una relación con el paisaje menos dependiente*



3620

Siza x Siza. Barcelona: Fundación Arquia, 2015, p. 393.

<sup>36</sup> N. MONTEIRO, Jorge. «Biblioteca da Universidade. Aveiro. 1988-1995 = University of Aveiro Library. Aveiro. 1988-1995», Santo Tirso: 1995. En: TRIGUEIROS, Luiz (ed.). *Álvaro Siza: 1986-1995*. Lisboa: Blau, 1995, p. 111:

[...] *Esta variação permite estabelecer uma correspondência entre o grau de interioridade dos salões e a organização temática das obras expostas. Enquanto no piso de entrada, dedicado às obras gerais, grandes vãos horizontais proporcionam uma ampla abertura panorâmica, no último piso, dedicado a consultas mais especializadas, a inexistência de qualquer vão faz apelo a um ambiente de clausura, de maior concentração [...].*

<sup>37</sup> MACHABERT, Dominique y BEAUDOUIN, Laurent. *Alvaro Siza: une question de mesure*. Paris: Le Moniteur, 2008, p. 223:

*À Aveiro, il y a la côte avec ses courbes et, à un moment ce fragment absolument géométrisé : les marais salants. Peut-être est-ce à cause de cela que le bâtiment géométrique, rectangulaire, orthogonal, appelle des courbes. Ces courbes créent comme un écran qui, par moments, se détache de la géométrie rigoureuse du bâtiment. Par les fenêtres, à hauteur du regard, on voit les salines, comme dans un cadre. Je pense qu'ici le paysage a*



3621

que la practicada en el Restaurante (o mejor, más afirmativa de la autonomía de la arquitectura, dependiente de las grandes líneas del paisaje, y no de los pequeños accidentes)». <sup>38</sup> Para Jean-Louis Cohen, «un tropismo parece inspirar particularmente a Siza: la configuración de la orilla, sea la del Tajo en Lisboa, para el pabellón de 1998, sea la del Mediterráneo en Mallorca o la del Atlántico en Pego». <sup>39</sup> También en el Edificio Zaida y Casa Patio (Granada, 1998-2006), «la forma quebrada de la fachada oeste responde a la memoria del curso del río Darro», <sup>40</sup> escribe Siza. Y el Museo Iberê Camargo (Porto Alegre, 1998-2008) continúa la forma de la propia ladera donde se inscribe y resuena con el ancho río Guaíba: «prácticamente el frente del edificio es una continuación de la ladera», <sup>41</sup> dice Siza.

No en vano, Luis Moreno Mansilla hablaba de «ademán geológico» para referirse a la obra de Siza: «La arquitectura se deja empujar por los movimientos de la tierra, se pliega a las corrientes de agua, tuerce su cabeza como la gira un león sentado, se deja arañar la piel con el viento, levanta una mano para protegerse del sol; es un ademán geológico, que trasciende la atención al lugar como un terreno particular y lo considera un fragmento del vivir, indeciso sobre su propio movimiento». <sup>42</sup> En la biblioteca de Siza, constatamos que el paisaje constituye un estímulo creativo para el proyecto e influye decisivamente en la definición de la forma. La biblioteca se encuadra con las salinas al tiempo que su fachada ondulada se contonea, suave, al son de la ría de Aveiro.

*beaucoup influencé la forme du bâtiment [...].*

<sup>38</sup> SIZA, Álvaro. «Quinta da Conceição», feb. 2002. En: C. MORAIS, *Textos, óp. cit.*, p. 299.

<sup>39</sup> COHEN, Jean-Luis. «Una arquitectura sin mayúsculas». En: *Alvaro Siza: 1995-2016*. Arquitectura Viva, AV: Monografías, no. 186-187. Madrid: Arquitectura Viva, 2016, p. 10.

<sup>40</sup> SIZA, Álvaro. «Zaida Building, Patio House». En: CASTANHEIRA, Carlos. *Álvaro Siza: the function of beauty*. London; New York: Phaidon, 2009, p. 64: «the broken form of the western façade responds to the memory of the route of the Darro River».

<sup>41</sup> M. LLORENS, Vicente et al. «Entrevista a Álvaro Siza», Oporto: 16 nov. 2007. En: *Álvaro Siza*. En Blanco, no. 1. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2008, p. 14.

<sup>42</sup> MANSILLA, Luis. «El ademán geológico».



3622





### 3.7. CUERPO Y LUGAR

Las obras de Siza transmiten significados antropológicos mediante el carácter empático de sus formas. El cuerpo es para Siza un estímulo creativo para el proyecto. En sus dibujos, Siza aproxima las formas arquitectónicas a expresiones y gestos corporales. En este sentido, su arquitectura es un universo de formas corpóreas que conecta con nuestro pasado histórico y biológico. Frente a la monotonía estéril del funcionalismo tecnológico o las ficciones de una arquitectura del espectáculo, el lugar se revela en su obra a través de imágenes vividas y corporeizadas que refuerzan el sentido de realidad humano.

#### 3.7.1. La crítica fenomenológica

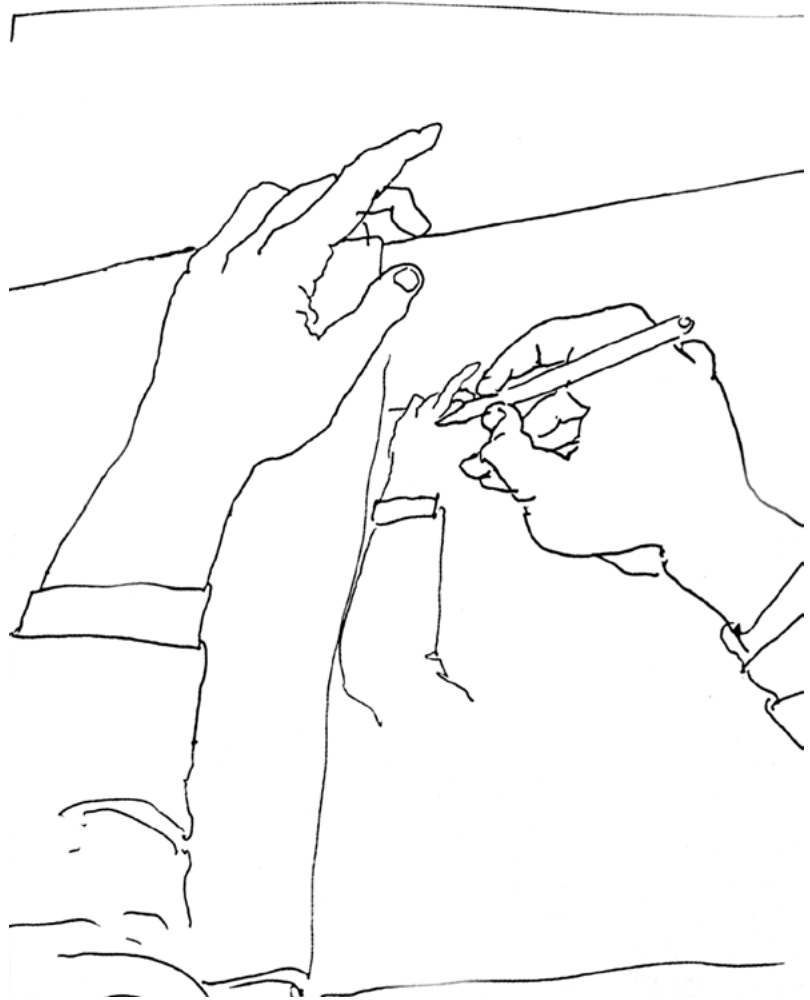
Los escritos del finlandés Juhani Pallasmaa se producen en continuidad con la tradición fenomenológica de la escuela nórdica. En *The Eyes of the Skin: Architecture and the Senses* (1996)<sup>1</sup>, Pallasmaa reivindica el carácter multisensorial de la percepción humana frente al «*paradigma ocularcentrista*» de nuestra cultura contemporánea. Reclama la importancia de otros sentidos frente a la supremacía de la visión en la arquitectura de nuestro tiempo, e invita a explorar la visión periférica, el significado de la sombra, la intimidad acústica o la dimensión táctil de la materia en la experiencia y creación arquitectónica.

En su obra *The Thinking Hand* (2009),<sup>2</sup> defiende la presencia activa del cuerpo, la imaginación y la memoria humana en el proyecto de arquitectura. Influido entre otros por *The Craftsman* (2008) de Richard Sennett,<sup>3</sup> recalca la importancia del conocimiento tácito en las capacidades del arquitecto y defiende el desarrollo de sus habilidades manuales. Pallasmaa sostiene que a través del acto dibujo a mano, el arquitecto registra en su memoria muscular la imagen dibujada, interiorizándola y asimilando inconscientemente su carácter. Cada acto de dibujo es, para Pallasmaa, una experiencia táctil del mundo. Un proceso de observación hacia fuera, pero también, una mirada interior, puesto que el dibujo invoca simultáneamente la

<sup>1</sup> PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014 (obra original: *The eyes of the skin: architecture and the senses*. Chichester (West Sussex): Wiley-Academy, 2012).

<sup>2</sup> PALLASMAA, Juhani. *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Moisés, Puente (trad.). Barcelona: Gustavo Gili, 2012 (obra original: *The thinking hand: existential and embodied wisdom in architecture*. Chichester (West Sussex): John Wiley & Sons, 2009).

<sup>3</sup> SENNETT, Richard. *El artesano*. Galmarini, Marco Aurelio (trad.). 4ª ed. Barcelona: Anagrama, 2013 (obra original: *The Craftsman*. New Haven: Yale University Press, 2008).



3701. Dibujo de Álvaro Siza. Pallasmaa escribe al pie de la imagen: «La mano tiene sus sueños y suposiciones», según apunta Gaston Bachelard. Álvaro Siza, El arquitecto dibujando». PALLASMAA, *La mano que piensa*, óp. cit., p.13.



percepción, la memoria y la imaginación del dibujante. En este sentido, Álvaro Siza es para Pallasmaa un ejemplo de arquitecto involucrado con todo su cuerpo y personalidad en el proceso creativo del proyecto, fundamentalmente a través del dibujo a mano:

[...] Siza no utiliza «conceptos», esquemas analíticos de las «esencias» del trabajo. No parece tener confianza en un análisis intelectualizado y teórico del trabajo en cuestión. El objeto se moldea gradualmente a través de una inmersión emotiva y de un pensamiento empático, el resultado de la colaboración de la imaginación y de la mano.<sup>4</sup>

En *The Embodied Image* (2011),<sup>5</sup> Pallasmaa carga contra la hegemonía de la imagen en la cultura contemporánea, en donde las imágenes ya no son representaciones de la realidad, sino sustitutivos de la misma.<sup>6</sup> Para Pallasmaa cabría distinguir fundamentalmente entre dos tipos de imágenes: aquellas que tratan de condicionar y manipular la libertad del sujeto, en general, las imágenes para el consumo y el condicionamiento político, y aquellas que tratan de fortalecer y emancipar al espectador. La tarea ética de los arquitectos, afirma, consiste en defender el sentido de lo real desde una perspectiva biológica e histórica, y no respaldar un mundo de simulacros y una cultura ficticia. Según Pallasmaa, los arquitectos deben construir obras de arquitectura desde un imaginario que refuerce nuestra percepción de la realidad, conectado con nuestro cuerpo y con nuestro pasado biológico e histórico. De nuevo, Pallasmaa parece encontrar a Siza alineado en estas posiciones:

[...] los bocetos de Siza no son solo visiones de la arquitectura. Hay un sentido de la vida que se vive a través de sus dibujos, como si los espacios sugirieran actos teatrales o cinematográficos. En sus dibujos de vez en cuando aparece una figura humana que revela el carácter vital del espacio proyectado. En algunos de sus bocetos, Siza incluso se representa a sí mismo, sus pies, sus manos, dibujando con su cuaderno y un lápiz, como si estuviera él mismo en el espacio representado. En realidad, eso es lo que un arquitecto tiene que hacer; el arquitecto tiene que entrar en el espacio que está concibiendo y convertirse en su morador imaginario. Es realmente imposible para alguien ajeno y distante diseñar una pieza profunda de arquitectura.<sup>7</sup>

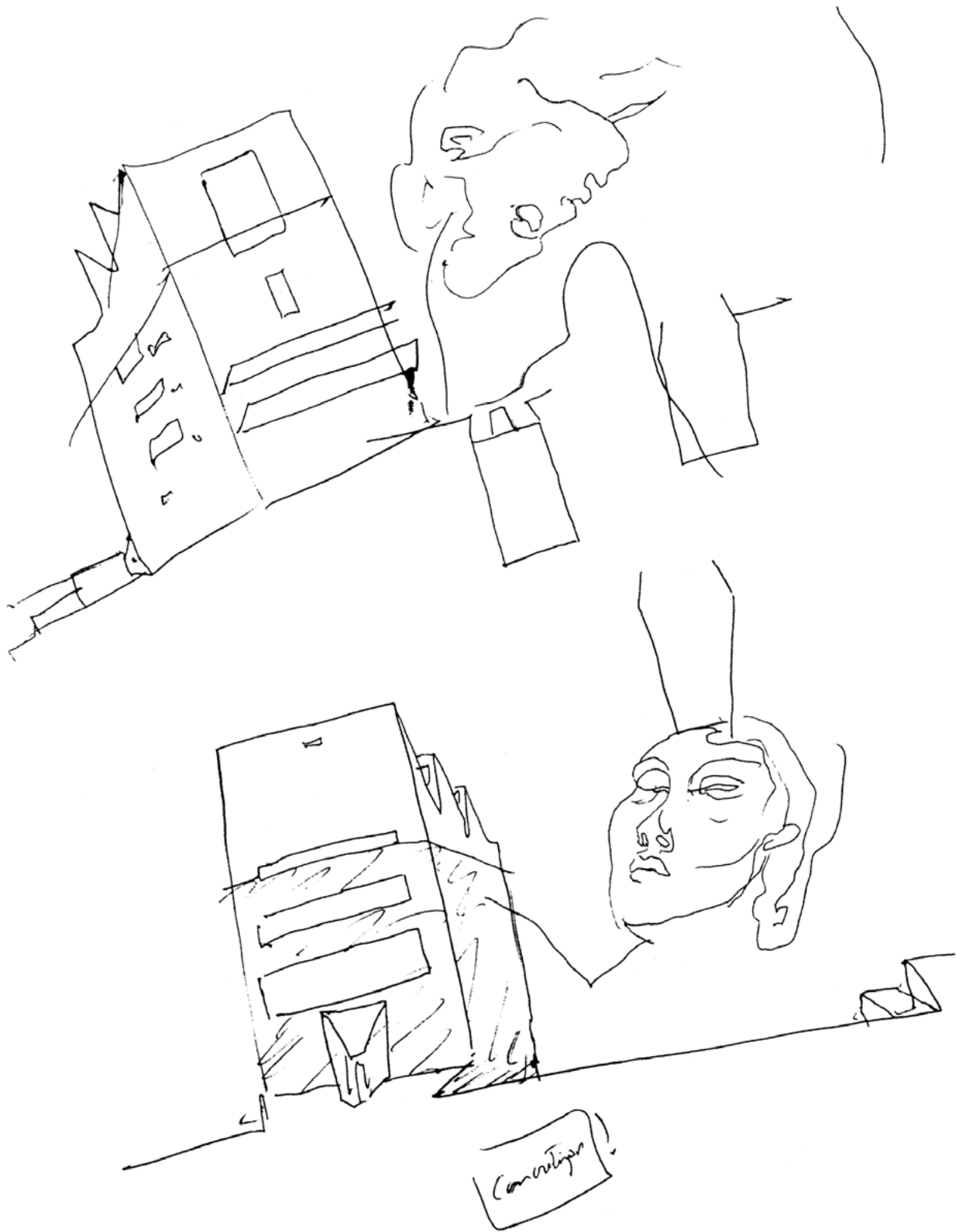
A continuación analizaré diversas obras de Siza en las que las imágenes del cuerpo humano y de otros seres vivos, latentes en las formas arquitectónicas, tratan de reforzar un sentido auténtico de la situación existencial.

<sup>4</sup> RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Arquia, 2015, pp. 25 y 27.

<sup>5</sup> PALLASMAA, Juhani. *La imagen corpórea: imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014. Obra original: *The embodied image: imagination and imagery in architecture*. Chichester (West Sussex): John Wiley & Sons, 2011.

<sup>6</sup> Aquí, la crítica de Pallasmaa entronca directamente con *La société du spectacle* (1967) de Guy Debord. Para Debord, la sociedad del espectáculo es la consecuencia histórica del capitalismo, que para incrementar constantemente la demanda global de mercancías somete a las personas a una exposición continua de imágenes, creadas por la industria de la publicidad y el entretenimiento, con el objetivo de ampliar artificiosamente sus necesidades materiales y así, estimular el consumo. De este modo, el capitalismo crea para Debord una sociedad alienada, que habita en la irrealidad de un mundo de imágenes dominantes de la necesidad, donde el espectador aislado «cuanto más contempla, menos vive» y «menos comprende su propia existencia y su propio deseo». DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 1999, p. 50.

<sup>7</sup> PALLASMAA, Juhani. «Las bondades de la contención». En: RODRÍGUEZ y SEOANE, *Siza x Siza*, óp. cit., p. 25.



3702. Facultad de Arquitectura  
(Oporto, 1986-1996).

### 3.7.2. La imagen corpórea en la obra de Siza

Diversos autores han comentado la presencia de rostros en las fachadas del *Pabellón Carlos Ramos* (1985-1986) y la *Facultad de Arquitectura* (1986-1996).<sup>8</sup> Moneo afirma que Siza «manipula personajes casi antropomórficos, con ojos, nariz y boca».<sup>9</sup> Juan Antonio Cortés dice que «el testero de uno de los brazos que forman la U del Pabellón es una cara (ojos, nariz y boca). Y también lo son, aunque no tan literalmente, las fachadas al río de los cuerpos de aulas, sobre todo el central, con sus ojos de pobladas cejas».<sup>10</sup> También Robert Levitt: «en las cajas totémicas de las aulas de la Facultad de Arquitectura [...] se distinguen diferentes "personajes", uno con ojos cerrados, otro mirando al oeste, y otro, un Cíclope, mirando hacia el futuro [...]».<sup>11</sup> Siza comenta al respecto:

Hasta llegué a oír que alguna fachada representaba el rostro de Távora [...]. Evidentemente que nunca pensé en construir una máscara [...], recuerdo que también en el pabellón de Carlos Ramos, donde hay dos ventanas y una puerta con una plataforma en voladizo, también oí que representaba una cara con su lengua y realmente tiene cierta similitud. Pero lo que creo que ocurre, es que la cara, el cuerpo en definitiva, están de algún modo inconscientemente implícitos en el acto de proyectar.<sup>12</sup>

Para Pallasmaa: «En el mundo animista de la arquitectura, los edificios gesticulan y comunican una identidad y una mímica corporal inconscientes a través de sus formas, materialidad, escala y detalles [...]. Ninguna ingenuidad técnica puede borrar estas lecturas inconscientes en nuestra percepción de los edificios porque nuestra lectura del entorno está biológicamente programada».<sup>13</sup> Sin embargo en Siza, sí parece existir la intención consciente de incluir el propio cuerpo en la producción de las formas arquitectónicas.<sup>14</sup> En la *Escuela Superior de Educación* (Setúbal, 1986-1994) Frampton percibe en el volumen saliente de la escalera nuevamente una cara. En esta ocasión, Siza razona la *pareidolia*<sup>15</sup> que provocan sus fachadas de forma diferente:

[Frampton] —El perfil de la columna se repite, a distinta escala, en la caja de escalera.

[Siza] —Y en cierto modo, es la cara.

[Frampton] —Sí, sí. Y esto es una idea escultórica que roza lo figurativo, ¿no?

[Siza] —Sí. En eso me marcó mucho la obra de Palladio. La obra de Palladio está llena de caras, y la de los italianos de aquella época, en general... con los ojos, la nariz...<sup>16</sup>

<sup>8</sup> Es preciso recordar la gran influencia que ejerce la obra de Loos en Siza, y en este sentido, la fachada de la casa del dadaísta Tristan Tzara en Montmartre, París (1925-1926), puede ser leída igualmente como una cara.

<sup>9</sup> MONEO, Rafael. «Álvaro Siza». *Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004, p. 251.

<sup>10</sup> CORTÉS, Juan Antonio. «Lecciones Magistrales: Once Cuestiones Arquitectónicas en la Obra de Álvaro Siza». En: *Alvaro Siza: 2008-2013*. El Croquis, no. 168-169. Madrid: El Croquis, 2013, p. 34.

<sup>11</sup> LEVIT, Robert. *Alvaro Siza* [en línea]. Appendix, no. 3. APPX, 1996, p. 2/2, texto 6 [consulta: 10.09.2016]. Disponible en: <http://www.appendx.org/appendx/issue3/index.htm>: «in the totemic boxes of the Faculty of Architecture studio buildings [...] different "characters" are detectable, one with close-set eyes, one glancing west, and one, a Cyclops, looking ahead [...]».

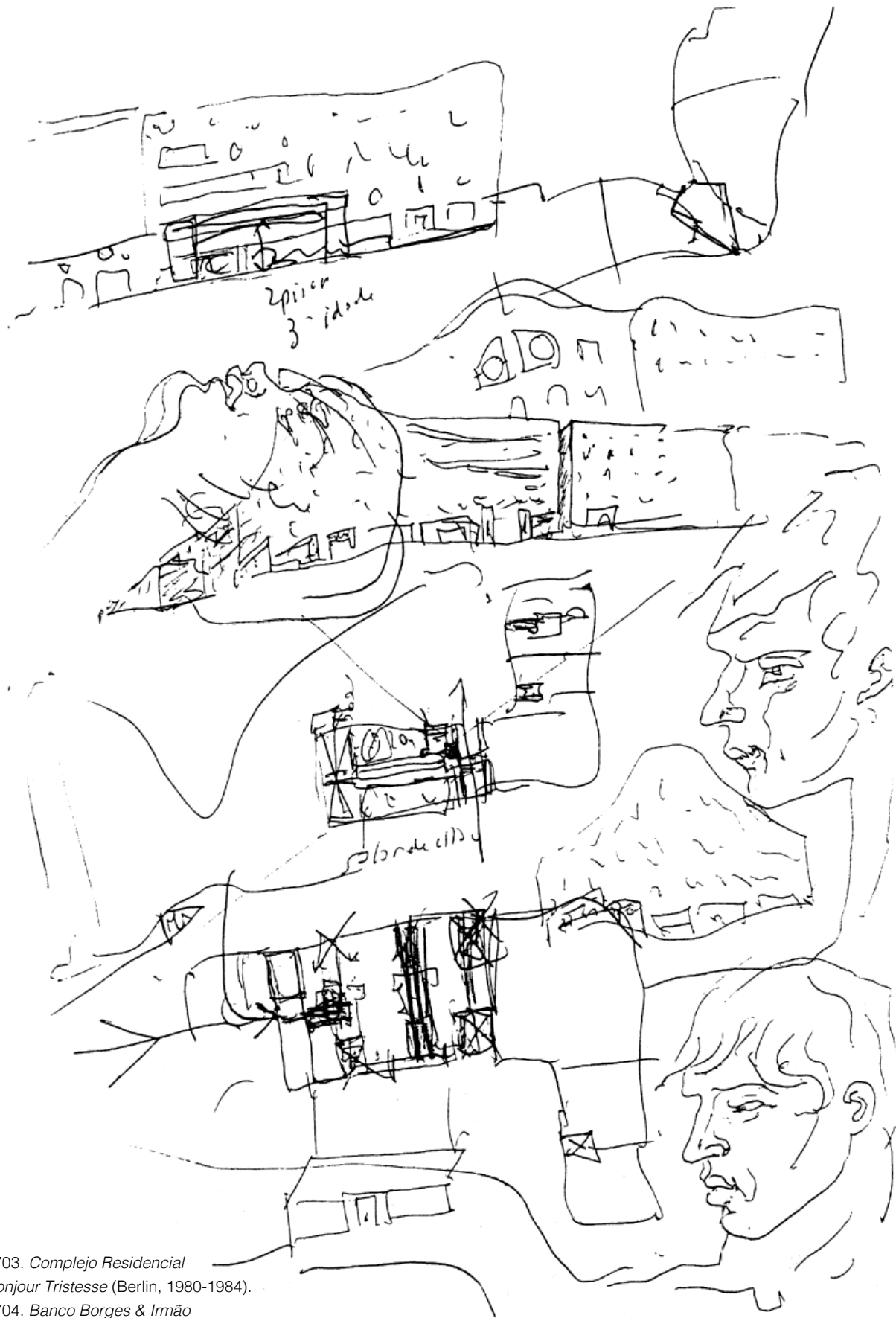
<sup>12</sup> RODRÍGUEZ y SEOANE, *Siza x Siza*, óp. cit., p. 281.

<sup>13</sup> PALLASMAA, *La imagen corpórea*, óp. cit., p. 99.

<sup>14</sup> ¿Es su colega Souto de Moura cómplice de este juego en la fachada de la *Casa en la Rua do Crasto* (Oporto, 1996)?

<sup>15</sup> La *pareidolia* es un fenómeno psicológico en el que la mente interpreta erróneamente un estímulo perceptivo como una forma reconocible, como por ejemplo, ver animales o caras en la forma de las nubes.

<sup>16</sup> Transcrito de: *Álvaro Siza: transformando la realidad* [película documental]. BLACKWOOD, Michael (dir.) y H. LEÓN, Juan Miguel (textos). Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2012.



3703. *Complejo Residencial Bonjour Tristesse* (Berlin, 1980-1984).

3704. *Banco Borges & Irmão* (Vila do Conde, 1978-1986).

Más allá de las posibles referencias a Palladio, Siza incorpora y superpone habitualmente caras, rostros, gestos y animales en sus bocetos que podrían tomarse por distracciones pasajeras carentes de propósito,<sup>17</sup> pero que sin embargo juegan un papel importante en el proceso creativo al operar activamente sobre la forma arquitectónica. Explica Siza:

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 de 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.<sup>18</sup>

En algunos dibujos para el *Complejo Residencial Bonjour Tristesse en Schlesisches Tor* (Berlín, 1980-1984), por ejemplo, podemos observar analogías entre la barbilla de una cabeza femenina reclinada hacia atrás y la característica esquina redondeada del edificio, ligeramente protuberante y enfatizada por el remate curvo de la fachada (y del mismo modo, en el pronunciado *reborde orbitario*<sup>19</sup> que presentan diversas cabezas masculinas). También en un boceto para el *Banco Borges & Irmão* (Vila do Conde, 1978-1986) aparece la cabeza de una mujer reclinada con un enfático mentón, superpuesto con una perspectiva de la esquina en curva del edificio. En estos dibujos, Siza parece estudiar atentamente la anatomía humana para encontrar la expresión adecuada de sus edificios. Escribe Pallasmaa:

[...] Es la presencia secreta de la figura humana, como en los bocetos de Siza, que parece conducir este animismo oculto y el sentimiento de la vida. Su arquitectura me hace pensar en la afirmación de Miguel Ángel: "Hay una relación esencial entre la arquitectura y las proporciones del cuerpo humano, y aquél que no logre ser un profundo conocedor de la forma humana y, especialmente, la anatomía, no va a entender nada de la arquitectura".<sup>20</sup>

Otro ejemplo lo encontramos en los bocetos para el estudio de la *semicúpula* que Siza proyecta para el *Centro Social de Malagueira* (Évora, 1997). En él se produce una clara analogía entre el ojo protegido por una poblada ceja del rostro en perfil, y la vista en planta de la *semicúpula* cobijando el gran alcornoque.



<sup>17</sup> Pallasmaa ha señalado en Alvar Aalto un proceso creativo similar: «Alvar Aalto nos ofrece una visión rara e íntima del proceso creativo asociativo y experimental de una gran mente al indicar el papel fundamental de la mano distraída y su aparentemente juego inconsciente y carente de propósito en el dibujo». PALLASMAA, *La mano que piensa*, óp. cit., p. 81.

<sup>18</sup> SANTOS, Juan Domingo. «El Sentido de las Cosas: Una Conversación con Álvaro Siza», Oporto: 2007. En: *Alvaro Siza: 2001-2008*. El Croquis, no. 140. Madrid: El Croquis, 2008, p. 58.

<sup>19</sup> El *reborde orbitario* es el borde óseo que da entrada a la cavidad orbitaria.

<sup>20</sup> PALLASMAA, Juhani. «Las bondades de la contención». En: RODRÍGUEZ y SEOANE, *Siza x Siza*, óp. cit., p. 29.

<sup>21</sup> SIZA, Álvaro. «Sobre la casa Bahía», 12 ago. 2005. En: C. MORAIS, Carlos (ed.). *Textos: Álvaro Siza*. Madrid: Abada, 2014, p. 353.

<sup>22</sup> La iglesia no presenta ninguna cruz visible desde el exterior. Siza comenta al respecto:

*Il y a beaucoup d'églises que l'on ne reconnaît qu'au signe distinctif de la croix. C'est ce que j'ai voulu absolument éviter. Même s'il y en a une, ce n'est pas à elle que l'on devra de savoir que nous sommes devant une église, comme il n'est pas nécessaire de mettre un panneau «sortie» devant une porte si elle est bien dessinée, même cachée derrière une plante. C'est la manière dont l'espace est organisé qui conduit automatiquement à cette porte. Bon, je voulais, devant ce bâtiment, qu'on se dise que c'était un édifice religieux. Je pense que j'y suis arrivé, il me semble.*

MACHABERT, Dominique y BEAUDOUIN, Laurent. *Alvaro Siza: une question de mesure*. Paris: Le Moniteur, 2008, p. 182:



3705. *Centro Social de Malagueira*  
(Évora, 1997).

3706. *Casa Mário Bahia*  
(Gondomar, 1983-1993).

También en la *Casa Mário Bahia* (Gondomar, 1983-1993) subyace el cuerpo humano bajo las formas arquitectónicas. En este caso se percibe la tensión de un rostro alerta, que con el cuello estirado, otea el horizonte. Siza escribe: «*El diseño de esta casa se basa, naturalmente, en lo que, inmemorial, existe "sous la lumiere". De repente, adoptó cuello y cabeza y alas; sus patas bajaron hasta la última terraza y se sumergieron. Un escalofrío recorre sus trazos*».<sup>21</sup>

Estas imágenes antropomórficas no se producen sólo externamente, sino que pueden provenir también de objetos en el interior, como ocurre con la cruz de madera diseñada por Siza para la *Iglesia de Santa María* (Marco de Canaveses, 1990-1996).<sup>22</sup> La cruz se encuentra descentrada del eje principal y girada noventa grados con respecto a la nave.<sup>23</sup> Siza no pudo terminarla hasta dos años más tarde de la finalización de la iglesia («*Siza sufrió lo indecible con el diseño de la cruz*»,<sup>24</sup> escribe Curtis). No contiene ninguna imagen, pero en su abstracción palpita nuevamente la presencia humana: «... *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*»,<sup>25</sup> explica Siza.

Para Siza «... *en el fondo, todo lo que es forma, de algún modo tiene siempre una ligazón inconsciente o consciente con el cuerpo humano*».<sup>26</sup> Efectivamente, la presencia del cuerpo humano es consustancial a la forma arquitectónica a lo largo de toda la historia, en las simetrías, en las huellas de la propia actividad constructiva y en las medidas del espacio. Escribió Le Corbusier: «*No hay hombre primitivo; hay medios primitivos [...]. El constructor ha tomado para medir aquello que le era más fácil, lo más constante, la herramienta que menos podía perderse: su paso, su pie, su codo, su dedo*».<sup>27</sup> No obstante, en Siza parece existir una búsqueda intencional y significativa para otorgarle a la arquitectura cierta expresión humana.<sup>28</sup> La arquitectura de Siza evoca incluso gestos de las manos y expresiones que involucran el cuerpo al completo. En estos términos, se refiere Curtis a las *Piscinas de Mareas* (Leça da Palmeira, 1961-1966):

[...] Lo que ni los dibujos ni las fotografías pueden transmitir es la inmediatez táctil e incluso física de la arquitectura. Los muros y las losas flotantes son aspas de luz que impulsan gradualmente al cuerpo humano desde la tierra al mar. Hay incluso una evocación del gesto de cogerse de la mano al borde de la piscina en la forma en que las cubiertas de madera abrazan los muros que tienen debajo.<sup>29</sup>

<sup>23</sup> La primera cruz que nos encontramos está en el suelo de mármol, junto a la puerta de entrada, dibujada en las juntas ensanchadas del pavimento. Otras cruces aparecen en los muros mediante un sutil rehundido en los azulejos. Estas cruces suelen pasar desapercibidas para muchos feligreses y visitantes ocasionales.

<sup>24</sup> CURTIS, William. «Notas sobre la invención: Alvaro Siza». . En: *Álvaro Siza: 1958-2000*. El Croquis 68/69 + 95. Madrid: El Croquis, 2000, p. 252.

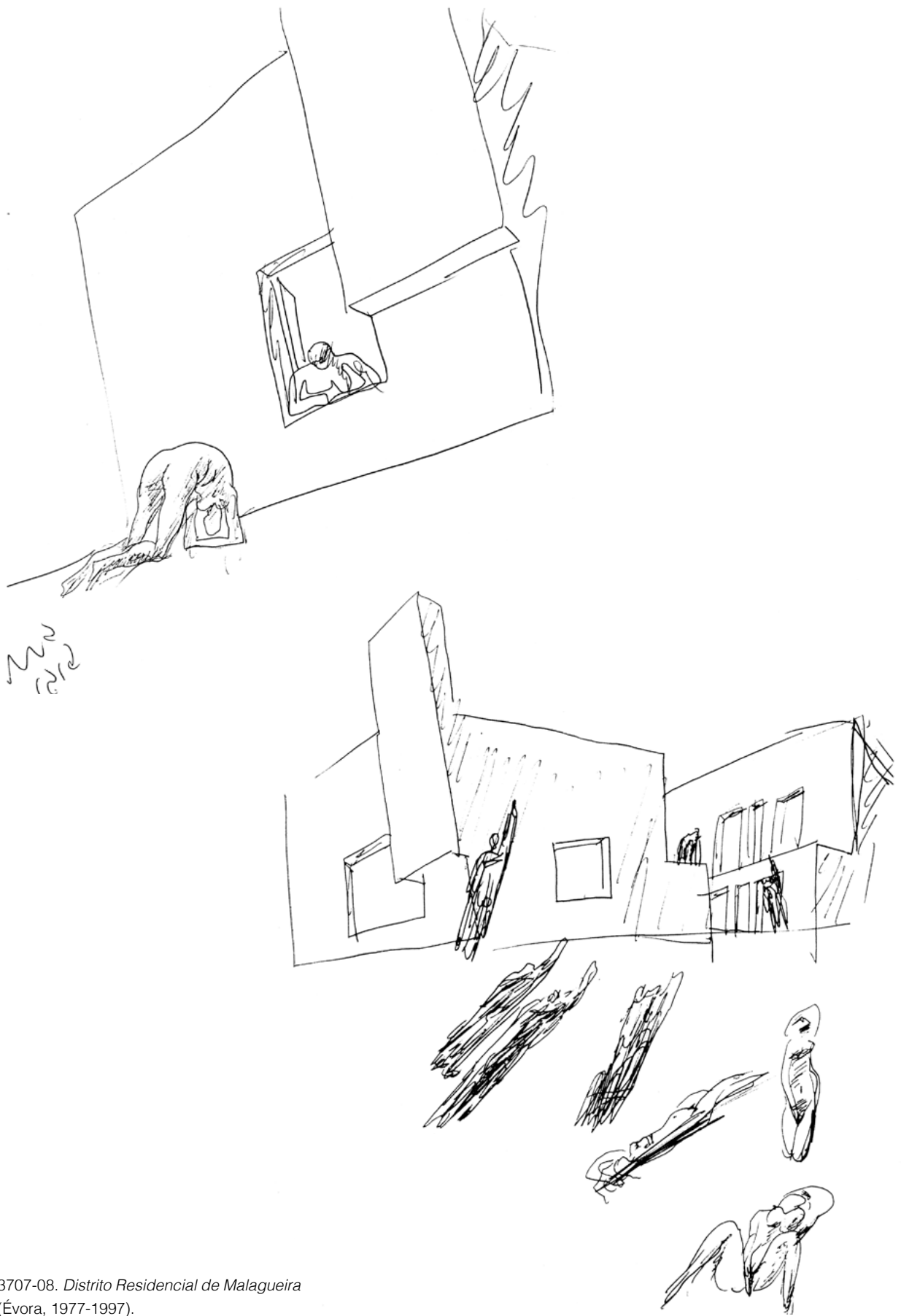
<sup>25</sup> FDEZ. COBIÁN, LONGA, «Entrevista a Álvaro Siza sobre la iglesia de Santa María en Marco de Canaveses», *Arquitecturas de lo sagrado*, p. 215.

<sup>26</sup> RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Arquia, 2015, p. 281.

<sup>27</sup> LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. Paris: Flammarion, 2009, p. 53: «*Il n'y a pas d'homme primitif; il y a des moyens primitifs [...]. Le constructeur a pris pour mesurer ce qui lui était le plus facile, le plus constant, l'outil qu'il pouvait perdre le moins : son pas, son pied, son coude, son doigt*».

<sup>28</sup> Los maestros del Renacimiento creían, en continuidad con ciertas ideas platónicas, que las proporciones arquitectónicas que garantizaban una relación entre las partes exacta y armónica, estaban reguladas por las mismas leyes que hacían bello el cuerpo humano. No es por tanto extraño descubrir en el *Trattato di architettura, ingegneria e arte militare* (ca. 1482) de Francesco di Giorgio, por ejemplo, el dibujo de una figura humana inscrita en la planta de una iglesia. Esta misma idea subyace quizás en la planta de Siza para la *Iglesia Saint-Jacques-de-la-Lande* (Rennes, 2009).

<sup>29</sup> CURTIS, William. «Alvaro Siza: una arquitectura de bordes». En: *Álvaro Siza: 1958-2000*, óp. cit., p. 43.



3707-08. Distrito Residencial de Malagueira (Évora, 1977-1997).



También entre sus bocetos para el *Distrito Residencial de Malagueira* (Évora, 1977-1997) encontramos analogías entre las formas arquitectónicas y el gesto de un hombre que levanta enérgicamente un brazo. El brazo levantado que dibuja Siza parece expresar la excitación sexual masculina: la presencia en el dibujo de una mujer eróticamente arrodillada y otras que yacen tumbadas en posición sexual, sirven de apoyo a esta hipótesis.<sup>30</sup> Para Luis Fernández Galiano: «*La pulsión genesiaca del maestro de Oporto se ha extendido sin solución de continuidad de la gestación de los edificios a la representación de las figuras, que en sus dibujos pueblan los croquis hasta adquirir vida propia, colonizando el papel con desnudos y caballos que hacen ingresar la sensualidad de lo orgánico en sus arquitecturas agitadas*».<sup>31 32</sup>

Estas analogías formales no se detienen en el cuerpo humano. La arquitectura de Siza también está poblada de imágenes latentes de animales y otros seres vivos.<sup>33</sup> Para Siza, todo proyecto es en el fondo una historia biológica: «*Hay momentos en los que el proyecto cobra vida propia. Entonces se transforma en un animal voluble, con patas inquietas y ojos inseguros*».<sup>34</sup> Beaudouin interroga a Siza sobre esta cuestión:

[Beaudouin] *¿Qué aportan a los proyectos estas apariencias morfológicas, los parecidos a los animales, a las caras?...*

[Siza] Tengo una cierta dificultad para separar claramente lo que es abstracto de lo que es orgánico. Me ocurre que veo el depósito de agua de Aveiro como una gran bestia en el paisaje, con una cabeza y un enorme cuello de jirafa. Sin embargo, trabajo siempre a partir de la geometría, que es la disciplina de las formas abstractas, geométricas, que hacen posible la construcción. Esto no quiere decir que, en el interior de esta geometría, no haya información que pueda venir directamente del mundo de la naturaleza. Hay siempre oposición y complementariedad entre lo que es natural y lo que es construido.<sup>35</sup>

Pallasmaa, al igual que Siza, cuestiona el concepto de abstracción en un sentido de reducción: «*Lo que suele calificarse de "abstracción" en la representación artística es, de hecho, una condensación extrema de imágenes, experiencias y significados. En lugar de abstracción, en el sentido de eliminación o reducción, la imagen artística reclama la comprensión de una multitud de preceptos, memorias, asociaciones y significados existenciales en una singularidad experiencial*»,<sup>36</sup> ha escrito. Entre los dibujos de Siza para la *Biblioteca de la Universidad de Aveiro* (1988-1995) encontramos un caballo que «*parece querer arrastrar todo el edificio, transportarlo a otro lugar*»,<sup>37</sup>

<sup>30</sup> Escribe Loos: «*Todo arte es erótico. El primer ornamento que surgió, la cruz, es de origen erótico [...]. Una raya horizontal: la mujer yacente. Una raya vertical: el hombre que la penetra*». LOOS, Adolf. «Ornamento y delito» [en línea]. En: *Paperback*, no. 7, nov. 2011, p. 67 [consulta: 28.11.2016]. Disponible en: <http://www.paperback.es/articulos/loos/ornato.pdf>.

<sup>31</sup> FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. «La mano que sabe». En: *Alvaro Siza: 1995-2016*. Arquitectura Viva, AV: Monografías, no. 186-187. Madrid: Arquitectura Viva, 2016, p. 3.

<sup>32</sup> Rosalind Krauss, en *The optical unconscious* (1994), ha puesto en cuestión la crítica racional del arte moderno mediante el psicoanálisis. KRAUSS, Rosalind E. *El inconsciente óptico*. Madrid: Tecnos, 1997. Obra original: *The optical unconscious*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994. En el caso de Siza, cabría preguntarse si el imaginario sexual de su obra tiene relación con el inconsciente colectivo y el lugar.

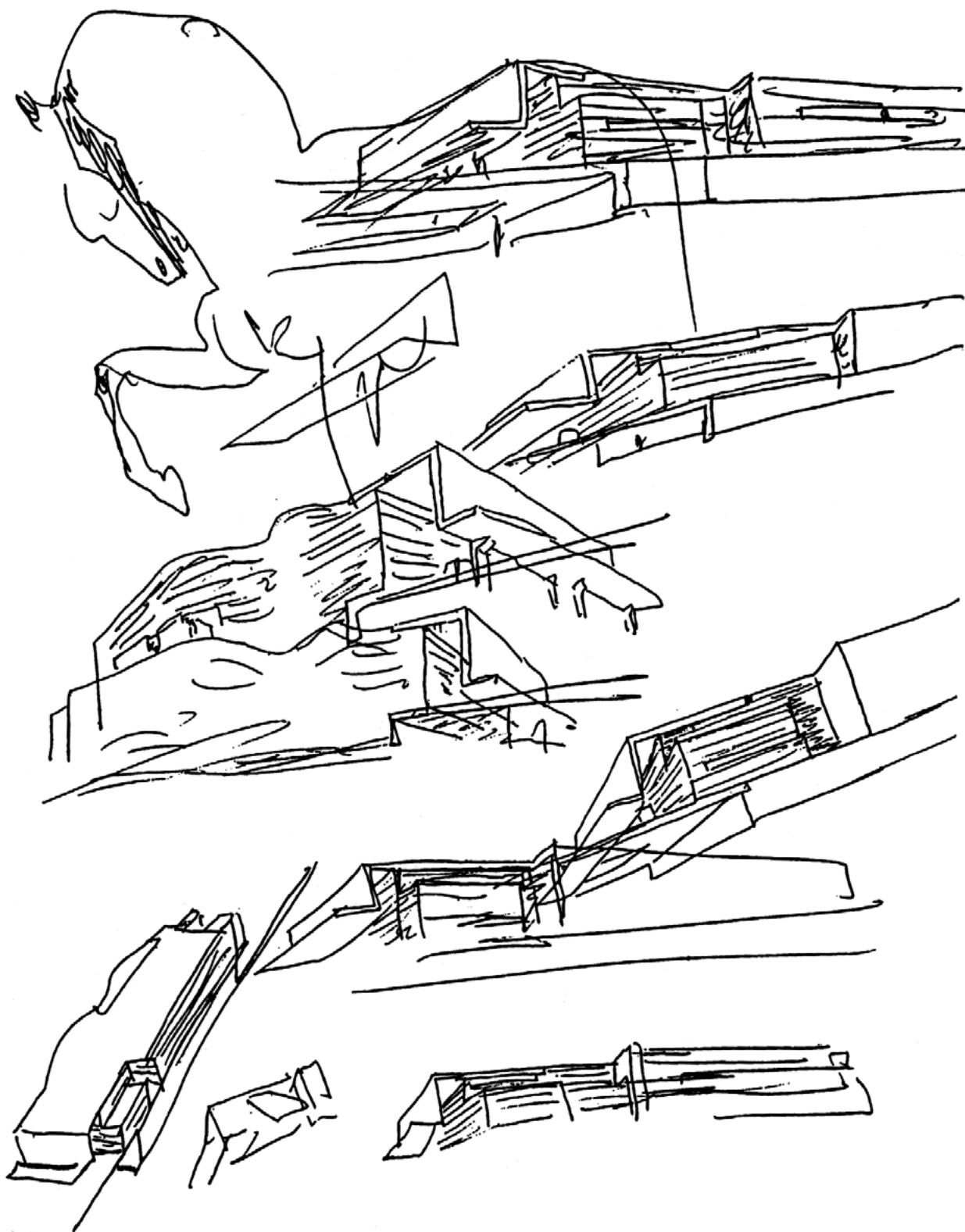
<sup>33</sup> Sobre el *Serpentine Pavillion*, escribe Siza: «*El pabellón se inclina sobre una casa neoclásica, como un animal con las patas clavadas al suelo [...]*». SIZA, Álvaro. «Serpentine», 2 feb. 2005. En: C. MORAIS, *Textos*, óp. cit., p. 344. Y sobre el *Museo Fundación Iberê Camargo*, Alves Costa: «*Oncas upon a time, there was a monster that everyone knew lived in the wide Guaiba River [...]*». ALVES COSTA, Alexandre. «The Iberê Camargo Foundation explained to children». En: *Fundação Iberê Camargo: o projeto, a obra, as tecnologias*. Cdo: Cadernos d'Obra, no. 2. Porto: Gequaltec; Universidade do Porto, 2010, p. 82.

<sup>34</sup> SIZA, Álvaro. «Construir», 1982. En: C. MORAIS, *Textos*, óp. cit., pp. 29-30.

<sup>35</sup> BEAUDOUIN, Laurent. «"Habiter intensément". Autour de Malagueira», Oporto: may. 1991. En: MACHABERT y BEAUDOUIN, *Alvaro Siza: une question de mesure*, óp. cit., p. 83:

[Beaudouin] *Qu'apporment aux projets ces apparences morphologiques, les ressemblances à des animaux, à des visages ?*

[Siza] *J'ai une certaine difficulté à séparer clairement ce qui est abstrait et ce qui est organique. Il m'arrive de voir le château d'eau d'Aveiro comme une grande bête dans le paysage, avec une tête et un énorme*



3709. *Biblioteca de la Universidad de Aveiro* (1988-1995).

como escribe Nuno Higinio. De hecho la expresión dinámica de la biblioteca guarda cierta semejanza con su imagen briososa. Continúa Higinio: «... *un caballo se cruza con una biblioteca y nosotros, en el medio del fuego cruzado, preguntamos: ¿hacia dónde nos lleva este saber-que-no-sabemos?*».<sup>38</sup>

Caras, cuerpos y animales se transfiguran y palpitan bajo las obras de Siza. En definitiva, son las formas orgánicas y vivas las que nutren su imaginario y su arquitectura, frente a la imagen mecánica de un mundo digitalizado y electrónico, ajeno a toda idea *auténtica* de lugar:

[Somoza] *La referencia al embrión es una imagen muy "humana" del proceso de creación arquitectónica, frente a la imagen más mecánica que podría derivar de los ordenadores.*

[Siza] También hay muchas referencias a la forma natural —el pájaro, el pez...—, la naturaleza animal, inclusive la relación muy consciente con lo orgánico y con el ser vivo.<sup>39 40</sup>

*cou de girafe. Pourtant, je travaille toujours à partir de la géométrie, c'est la discipline des formes abstraites, géométriques, qui rend possible la construction. Cela ne veut pas dire que, à l'intérieur de cette géométrie, il n'y ait pas des renseignements qui peuvent venir directement du monde de la nature. Il y a toujours opposition et complémentarité entre ce qui est naturel et ce qui est construit.*

<sup>36</sup> PALLASMAA, *La imagen corpórea*, óp. cit., p. 65.

<sup>37</sup> HIGINO, Nuno. *Álvaro Siza: desenhar a hospitalidade*. Matosinhos: Casa da Arquitectura, 2010, p. 22: «*Parece querer arrastrar todo o edifício, transportá-lo para outro lugar [...]*».

<sup>38</sup> *Ibíd.*, p. 25: «*o cavalo cruza-se com a biblioteca e nós, no meio do fogo cruzado, perguntamos: para onde nos leva este saber-que-não-sabemos?*».

<sup>39</sup> SOMOZA, Manel. *Álvaro Siza: conversas no obradoiro*. Ourense: Verlibros, 2007, p. 41:

[Somoza] *A referencia ao embrión é unha imaxe moi "humana" do proceso de creación arquitectónica, fronte á imaxe máis mecánica que podía derivar dos computadores.*

[Siza] *Tamén hai moitas referencias á forma atural —o paxaro, o peixe...—, a natureza animal, inclusive a relación moi consciente con orgánico e co ser vivo.*

<sup>40</sup> La profusión gráfica de Siza y su interés por las formas vivas y naturales, me recuerda un cuento de Borges:

*Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara.*

BORGES, Jorge Luis. *El hacedor*. Contemporánea, 1ª ed. Barcelona: Debolsillo, 2012, pp. 146-147.



## 4. LA CRISIS DEL LUGAR (1992-2016)

- 4.1. La inestabilidad como apertura contextual
  - 4.1.1. Espacios fágicos y émicos
  - 4.1.2. Facultad de Ciencias de la Información  
Santiago de Compostela, 1993-1999
  - 4.1.3. Facultad de Ciencias de la Educación. Lleida, 2002-2008
- 4.2. Implantes en la periferia contemporánea
  - 4.2.1. Periferia y crisis de significación
  - 4.2.2. Pabellón Multiusos. Gondomar, 2001-2007
  - 4.2.3. Centro Deportivo Ribera Serrallo  
Cornellà de Llobregat, 2003-2006
- 4.3. El lugar patrimonial: integridad y recuperación
  - 4.3.1. La memoria en los tiempos del hiperconsumo
  - 4.3.2. Integridad y recuperación en la obra Siza
  - 4.3.3. Balneario de Pedras Salgadas  
Vila Pouca de Aguiar, 2002-2009
  - 4.3.4. Remodelación del Hotel Vidago Palace  
Vidago, 2002-2010
- 4.4. Pliegues de la ciudad genérica
  - 4.4.1. Ciudad genérica y arquitectura débil
  - 4.4.2. Museo Mímesis. Paju Book City, Corea del Sur, 2006-2010
  - 4.4.3. Oficinas Shihlien Group. Huai'an, Jiangsu, China, 2011-2014
- 4.5. Heterotopías: lugares fuera de lugar
  - 4.5.1. Los espacios otros
  - 4.5.2. Virchow 6. Basilea, 2006-2011
  - 4.5.3. Centro de Investigación Amore Pacific  
Yongin-Si, Corea del Sur, 2007-2011
- 4.6. Lugar y silencio: la transformación del *terrain vague*
  - 4.6.1. *Terrain vague*
  - 4.6.2. Auditorio de Llinars del Vallès, 2011-2016



## 4.1. LA INESTABILIDAD COMO APERTURA CONTEXTUAL

Siza relaciona en algunos de sus proyectos recientes cierto sentido de *apertura contextual* con la *inestabilidad* de la forma. En la *Facultad de Ciencias de la Información* (Santiago de Compostela, 1993-1999) y la *Facultad de Ciencias de la Educación* (Lleida, 2002-2008), se verifica que frente a los espacios aislados y cerrados, el espacio urbano tiende a penetrar y atravesar los límites de la obra. En ellos, los volúmenes suspendidos permiten la continuidad de los flujos y ponen en relación episodios y objetos distantes, vinculando diferentes planos visuales en un continuo perceptivo. En contextos fragmentados e inconexos, Siza propone relacionarse con el lugar mediante formas inacabadas e inestables, capaces de dialogar con su entorno.

### 4.1.1. Espacios fágicos y émicos

Zygmunt Bauman ha analizado los nuevos espacios asociados a la «*modernidad líquida*» de las ciudades contemporáneas, a partir de la característica esencial que comparten todos ellos: su carácter no-civil.<sup>1</sup> Para Bauman, la civilidad significa «*que [el entorno urbano] se presenta a sus residentes como bien común que no puede ser reducido al conglomerado de los propósitos individuales [...] un acto de compromiso y participación*».<sup>2</sup> En el sentido opuesto a esta definición, encuentra Bauman el común denominador de múltiples y diversos espacios de la ciudad contemporánea, que clasifica según dos categorías complementarias: *espacios fágicos* y *émicos*. Estas categorías hacen referencia a la obra *Tristes Tropiques* (1955),<sup>3</sup> en donde Lévi-Strauss sintetiza en dos estrategias fundamentales el enfrentamiento cultural de la otredad a lo largo de la historia, la estrategia *antropofágica* y la *antropoémica*.

Los espacios fágicos serían aquellos que funcionan asimilando, devorando, desalineando y desdibujando las diferencias del otro, convirtiendo los diversos sujetos y cuerpos sociales en idénticos. Bauman los identifica principalmente

<sup>1</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Rosenberg, Mirta (trad.). México: Fondo de Cultura Económica, 2003 (obra original: *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000).

<sup>2</sup> *Ibíd.*, p. 104.

<sup>3</sup> LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Barcelona: Paidós, 2006 (obra original: *Tristes Tropiques*. Paris: Plon, 1955).

con los espacios de consumo: los espacios del *shopping*, los sitios turísticos o las salas de concierto, en donde los consumidores no mantienen ningún tipo de interacción social, interpelados únicamente a la acción propia del consumo: «*La tarea es consumir, y el consumo es un pasatiempo absoluto e irredimiblemente individual, una cadena de sensaciones que sólo puede ser experimentada —vívida— subjetivamente [...]. Por atestado que estén los lugares de consumo colectivo, no hay nada de “colectivo” en ellos*».<sup>4</sup>

Rem Koolhaas describe espacios análogos en *The Bigness, or the Problem of Large* (1995)<sup>5</sup> y *Junkspace* (2002)<sup>6</sup>. En el *espacio basura* de Koolhaas reconocemos esta «ausencia de diferencia, el sentimiento de “todos somos iguales” y la sensación de “no hay necesidad de negociar nada, ya que todos compartimos la misma opinión”»<sup>7</sup> de los espacios fágicos de Bauman, incluso a través del atuendo. Escribe Koolhaas: «un estricto código indumentario —¿el último arrebató de la etiqueta?— rige el acceso al “espacio basura”: pantalones cortos, zapatillas deportivas, sandalias, chándal, borreguillo sintético, vaqueros, chaquetón y mochila. Como si el “pueblo” entrase de pronto en los aposentos privados de un dictador [...]».<sup>8</sup>

Estos espacios de consumo se caracterizan por su aislamiento y autonomía con respecto a los lugares de la ciudad tradicional. El aire acondicionado, no sólo permite construir independientemente del clima local, sino que además, posibilita el *edificio ilimitado*. Para Koolhaas, «la continuidad es la esencia del “espacio basura” [...]. Es siempre interior, y tan extenso que raramente se perciben sus límites [...]. El aire acondicionado ha lanzado el edificio sin fin. Si la arquitectura separa los edificios, el aire acondicionado los une».<sup>9</sup> De este modo surge la *Grandeza*, una forma de arquitectura aislada del tejido urbano circundante: «La Grandeza ya no forma parte de ningún tejido urbano. La Grandeza existe; como mucho, coexiste. Su subtexto es que se joda el contexto»,<sup>10</sup> escribe Koolhaas. Tal y como analiza Bauman:

[...] El templo del consumo (a diferencia del “almacén de la esquina” de antaño) puede estar en la ciudad (si es que no se lo construye, simbólicamente, fuera de los límites de la ciudad, al costado de una autopista), pero no forma parte de ella; no es el mundo habitual temporariamente transmutado, sino un mundo “completamente otro” [...].<sup>11</sup>

<sup>4</sup> BAUMAN, *Modernidad líquida*, óp. cit., pp. 105-106.

<sup>5</sup> KOOLHAAS, Rem. *Grandeza, o el problema de la talla*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011. Obra original: «Bigness, or the Problem of Large». En: KOOLHAAS, Rem y BRUCE, Mau. *S, M, L, XL*. New York: The Monacelli Press, 1995, pp. 495-516.

<sup>6</sup> KOOLHAAS, Rem. *Espacio basura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007. Obra original: «Junkspace». En: *October*, no. 100. *Obsolescence. A special issue*, jun. 2002, pp. 175-190.

<sup>7</sup> BAUMAN, *Modernidad líquida*, óp. cit., p. 108.

<sup>8</sup> KOOLHAAS, *Espacio basura*, óp. cit. p. 14.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 8.

<sup>10</sup> KOOLHAAS, *Grandeza, o el problema de la talla*, óp. cit., p. 14.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 107.



Si el espacio fágico se caracteriza por su continuidad, el espacio émico por su fragmentación. Según Bauman, se identifican en «*la separación espacial, los guetos urbanos, el acceso selectivo a espacios y la prohibición selectiva de ocuparlos*».<sup>12</sup> En la explanada de *La Défense*, centro del distrito financiero de París, erigido principalmente bajo la presidencia de François Mitterrand durante los años ochenta y noventa, Bauman encuentra un ejemplo ilustrativo de espacio émico, diseñado tanto para ser admirado y contemplado, como para inhibir la participación y la inclusión ciudadana:

[...] El visitante de La Défense advierte de inmediato que se trata de un lugar inhóspito: todo lo que está a la vista inspira respeto pero desalienta la permanencia. Los edificios de formas fantásticas que rodean la enorme plaza vacía están hechos para ser mirados, no para entrar en ellos: envueltos de arriba abajo en cristal espejado, no parecen tener ventanas ni puertas de acceso abiertas a la plaza; con gran ingenio, consiguen darle la espalda a la plaza que rodean. Resultan, a la vista, imperiosos e impenetrables —imperiosos por impenetrables, ya que ambas cualidades se complementan y se refuerzan mutuamente—. Estas fortalezas/ermitas herméticamente selladas están en lugar, pero no pertenecen a él...<sup>13</sup>

Dentro de esta categoría de espacios émicos podrían incluirse los barrios cerrados y las *edges cities* que proliferan en la ciudad global.<sup>14</sup> En tanto que espacios de exclusión social, guardan también una estrecha relación con los espacios que Mike Davis analizaba en *City of Quartz* (1990)<sup>15</sup> de la ciudad de Los Ángeles.<sup>16</sup> Siza es plenamente consciente de la extensión de este fenómeno en la ciudad contemporánea:

Últimamente asistimos a la construcción del miedo y a la pérdida de lo público. Me refiero a un nuevo tipo de agresión urbana consistente en esa tendencia terrible a acotar los espacios, delimitándolos y aislándolos del resto, uno a uno, con el pretexto de la inseguridad de ciertos lugares que la ciudad histórica ha construido a lo largo de su historia. Se cierran parques y jardines, calles de paso y galerías de conexión entre edificaciones y otros lugares no convencionales que siempre han sido de acceso público y que ahora están desapareciendo. La separación de estos espacios conduce a la creación de guetos que ocasionalmente harán felices a sus moradores, pero que son dramáticos para la ciudad [...].<sup>17</sup>

Si Augé definía el lugar antropológico en su condición de «*identificatorios, históricos y relacionales*»,<sup>18</sup> los espacios fágicos y émicos de Bauman se caracterizan por ser fundamentalmente no-relacionales, al constituirse como espacios que cancelan la

<sup>12</sup> BAUMAN, *Modernidad líquida*, óp. cit., p. 109.

<sup>13</sup> *Ibíd.*, pp. 104-105.

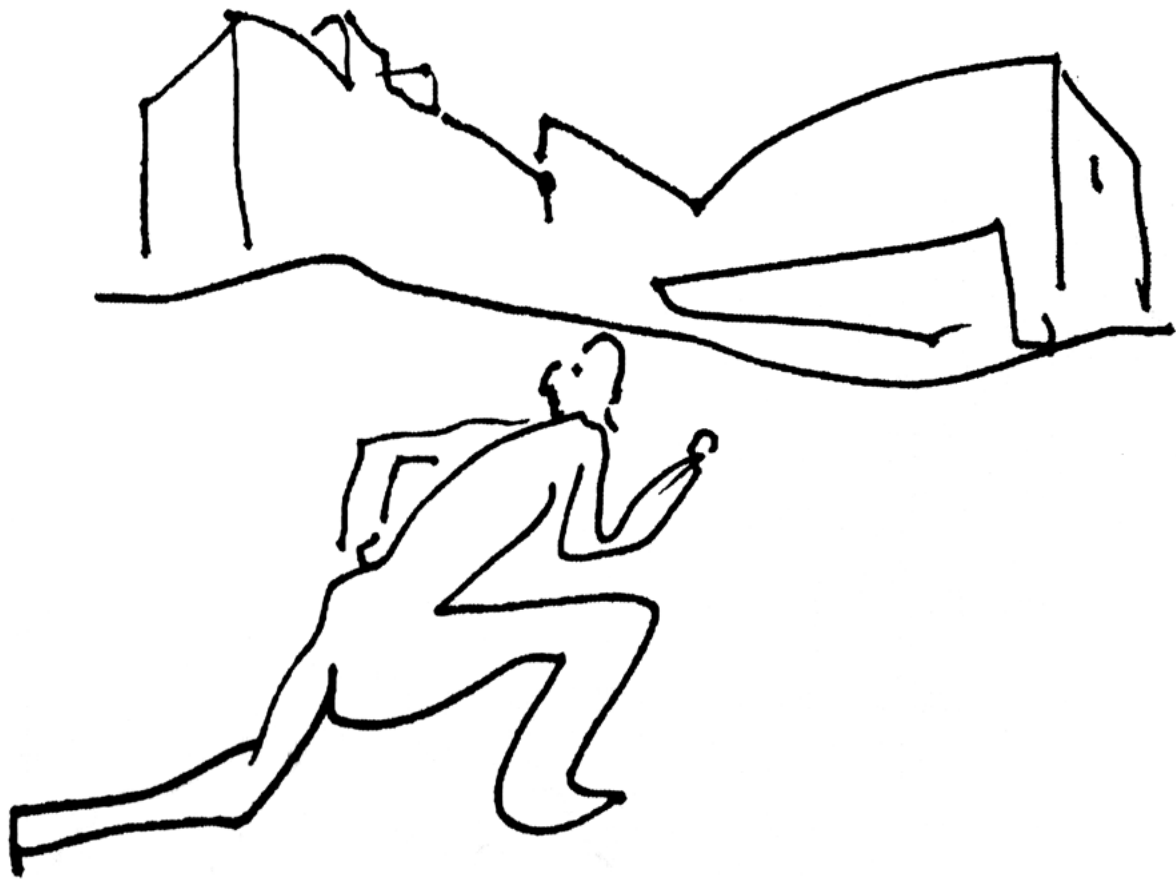
<sup>14</sup> MUXI, Zaida. *La arquitectura de la ciudad global*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 42: *Un barrio cerrado o fortificado tiene límites infranqueables; el centro de ocio y consumo tiene accesos dificultosos para el peatón; el edificio corporativo se eleva sobre sus vecinos. A todo esto se le añade, como denominadores comunes, la vigilancia, el acceso en vehículo privado, el conocimiento de códigos de conducta y apariencia. Aquello que queda fuera de esta red invisible es la ciudad que se deteriora y se abandona, dando la razón al discurso del peligro de la ciudad, del peligro del otro: la ciudad es el lugar donde residen y sobreviven los no conectados.*

<sup>15</sup> DAVIS, Mike. *Ciudad de cuarzo: arqueología del futuro en Los Ángeles*. Madrid: Lengua de trapo, 2003. Obra original: *City of quartz: excavating the future in Los Angeles*. London; New York: Verso, 1990.

<sup>16</sup> En el escenario que plantea Davis de «segunda guerra civil», de exclusión radical y de violencia policial contra los pobres y los sin techo, los lugares émicos desalientan la permanencia de indigentes y mendigos y segregan la población según clases y razas con estrategias sorprendentemente refinadas: el uso extensivo de aspersores de riego automáticos en los jardines públicos durante la noche, o bancos cilíndricos que impiden dormir en ellos, son algunos ejemplos. En otras ocasiones las barreras de los espacios émicos que describe Davis no son tan sutiles, y se conforman directamente por muros y vallas defendidos por seguridad privada, dispuesta al uso de la violencia armada contra cualquier intruso o merodeador sospechoso.

<sup>17</sup> SANTOS, Juan Domingo. «El Sentido de las Cosas: Una Conversación con Álvaro Siza», Oporto: 2007. En: *Alvaro Siza: 2001-2008*. El Croquis, no. 140. Madrid: El Croquis, 2008, p. 20.

<sup>18</sup> AUGÉ, Marc. *Los no lugares: Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2005, p. 58.



4101. *Facultad de Ciencias de la Información* (Santiago de Compostela, 1993-1999). Escribe Georges Perec:

*Me gustaría que hubiese lugares estables, inmóviles, intangibles, intocados y casi intocables, inmutables, arraigados; lugares que fueran referencias, puntos de partida, principios:*

*Mi país natal, la cuna de mi familia, la casa donde habría nacido, el árbol que habría visto crecer (que mi padre habría plantado el día de mi nacimiento), el desván de mi infancia lleno de recuerdos intactos...*

*Tales lugares no existen, y como no existen el espacio se vuelve pregunta, deja de ser evidencia, deja de estar incorporado, deja de estar apropiado. El espacio es una duda: continuamente necesito marcarlo, designarlo; nunca es mío, nunca me es dado, tengo que conquistarlo [...].*

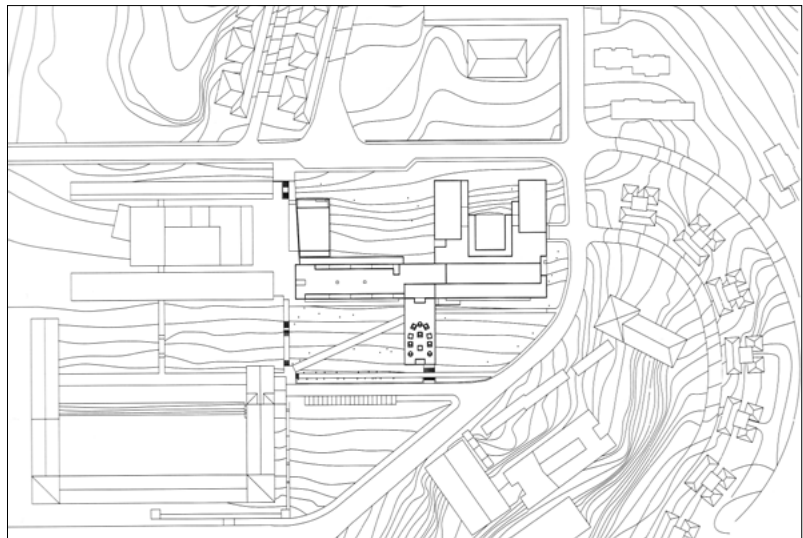
PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Camarero, Jesús (trad.). Barcelona: Montesinos, 2003, p. 139.

interacción social: eliminando la otredad y produciendo similitud en el caso fágico, o directamente eliminando y suprimiendo al otro en el caso émico. Así pues, los espacios émicos y fágicos son estrategias urbanas complementarias del aislamiento y la segregación en la ciudad global contemporánea. Dolores Hayden en su obra *The power of Place* (1995),<sup>19</sup> prefiere referirse a estos espacios de un modo críticamente más directo: «*Algunos han hablado de un creciente “mundo sin lugares”, o del incremento de “no-lugares de ámbito urbano”, pero hablar de “malos lugares” es críticamente más eficaz que el no calificarlos propiamente como lugares*».<sup>20</sup>

Frente a la tendencia a delimitar y fragmentar el espacio urbano contemporáneo, por un lado, y la de producir grandes espacios interiores aislados del entorno por el otro, ¿es posible desde el proyecto construir una arquitectura abierta, que incorpore el entorno y favorezca la interrelación entre diferentes unidades arquitectónicas y urbanas? A continuación, analizaré dos proyectos contemporáneos de Álvaro Siza que podrían ofrecer algunas claves de cómo.

<sup>19</sup> HAYDEN, Dolores. *The power of place: urban landscapes as public history*. Cambridge, MA; London: MIT Press, 1995.

<sup>20</sup> *Ibíd.*, p. 18: «*Some have argued for the importance of an increasingly “placeless world”, or a “non-place urban realm”, but speaking critically of bad places is more effective than dismissing them as places [...]*».



4102-04. Facultad de Ciencias de la Información.

#### 4.1.2. Facultad de Ciencias de la Información. Santiago de Compostela, 1993–1999

El edificio se inserta en las inmediaciones del barrio de Vista Alegre, en el *Campus Norte* de la *Universidad de Santiago de Compostela*. Se trata de una zona periférica con respecto a la ciudad histórica, pero al mismo tiempo próxima, puesto que desde allí se perciben cercanas las torres de la catedral.

La apertura de la Avenida de Juan XXIII en los años sesenta había propiciado el desarrollo urbano de los terrenos agrícolas situados al norte de la ciudad. Los técnicos del gobierno franquista establecieron un plan parcial para la zona de densidades bajas y respeto por la topografía, en atención a las vistas del área desde la ciudad histórica. Allí se construyó el *Burgo das Nacións*, unas instalaciones pensadas para acoger masivamente a los peregrinos y visitantes en el Año Santo Compostelano de 1965, que se mantuvieron abiertas durante dos décadas. Su demolición parcial a mediados de los años ochenta permitió abrir un gran solar para la ubicación del nuevo campus universitario.<sup>21</sup>

Parte del *Burgo das Nacións* fue reconvertido en residencia universitaria y sus alrededores fueron ocupados por las facultades universitarias, el Auditorio de Galicia y otras residencias de estudiantes. Aunque no llegó a materializarse, el plan de reurbanización del área fue concebido inicialmente como una secuencia de grandes patios cuadrangulares cercados por edificios longitudinales. Sólo la Facultad de Filología, adyacente a la Facultad de Ciencias de la Información, sigue con fidelidad las directrices generales del plan. Escribe Siza: «*Yo pude partir con algo muy ordenado, una idea general de reacción ante la topografía, una idea general de la ocupación del espacio y con una inteligente utilización de ese pasado por el autor del primer edificio. Por eso la implantación de mi edificio cayó como una pera madura, tenía un pasado en continuidad [...]*».<sup>22</sup>

En su proyecto, Siza ordena los volúmenes según un esquema inicial en peine, una pieza longitudinal este-oeste que conecta otras cuatro transversales (tres en la fachada norte, una en la sur) para establecer un juego de relaciones volumétricas con las construcciones de su entorno y resolver el programa. Tal y como escribe Alfonso Pérez Mendez, «*observado los bocetos de Siza para la Facultad de Ciencias de la Información, la imagen de los barcos atracados a un muelle [...] viene a la memoria*».<sup>23</sup> Aunque la facultad se alinea con el edificio adyacente de Filología, plantea una relación con la *Avda. de Castelao* diferente. El edificio de Siza, atendiendo a los edificios

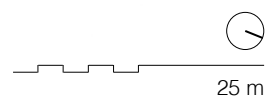
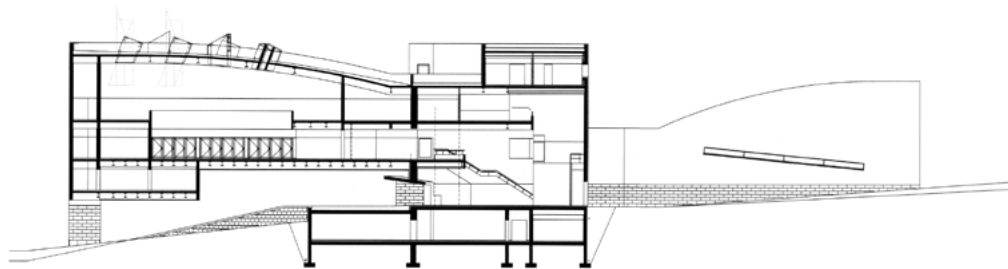
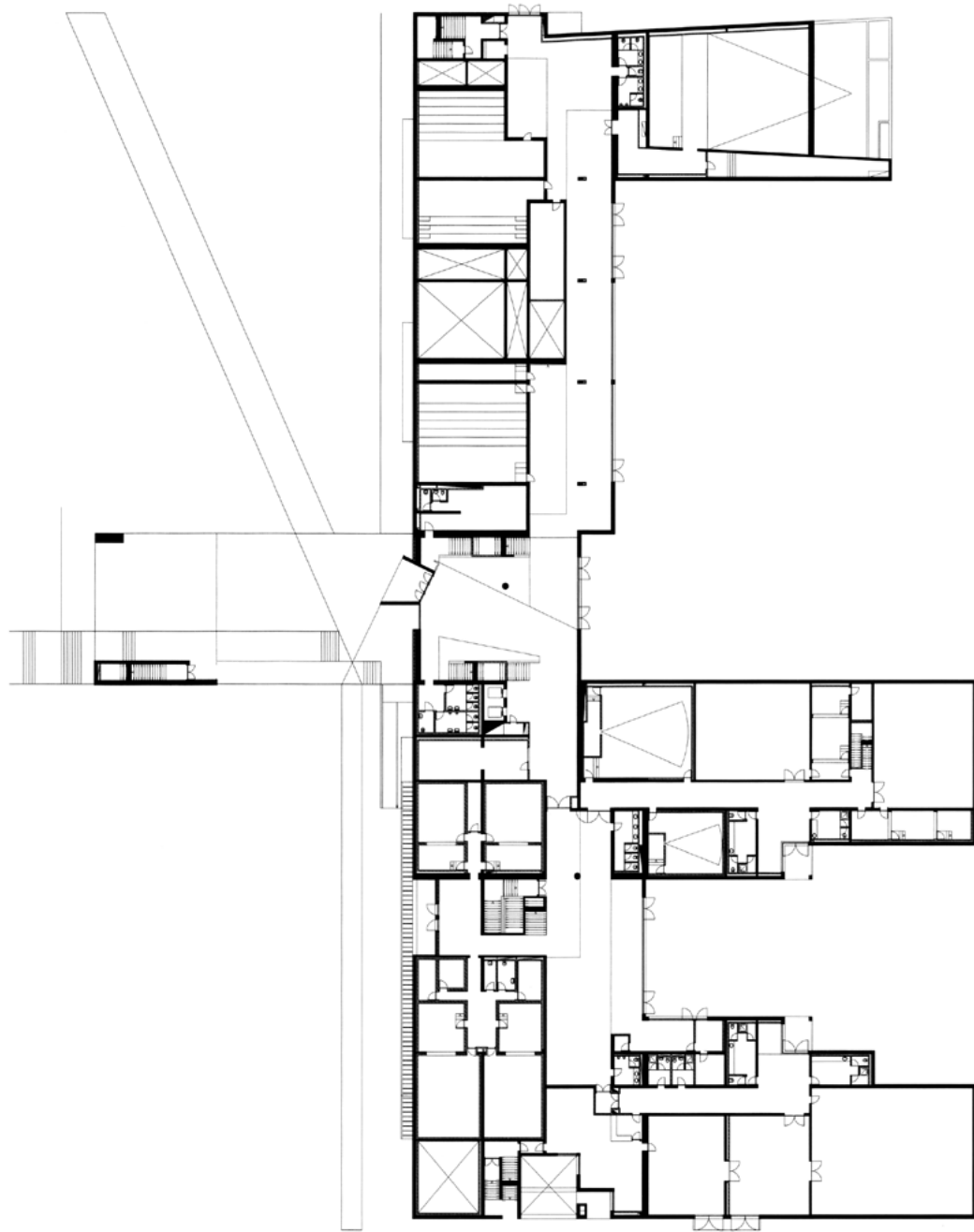


4105-07

<sup>21</sup> P. MENDEZ, Alfonso. «Viajes a Santiago». En: MUÑOZ, Luis y SEOANE, Carlos. *F.C.I. Siza*. Rodríguez, Juan (fotografías). A Coruña: Labirinto de Paixóns, 2002, p. 17.

<sup>22</sup> MUÑOZ, Luis, RAMPULLA, Carlos y SEOANE, Carlos. «Entrevista a Álvaro Siza». En: MUÑOZ, SEOANE, *F.C.I.*, óp. cit., p. 47.

<sup>23</sup> P. MENDEZ, «Viajes a Santiago». En: MUÑOZ, SEOANE, *F.C.I.*, óp. cit., p. 19.



4108. Planta baja.

4109. Sección transversal por la mediateca.

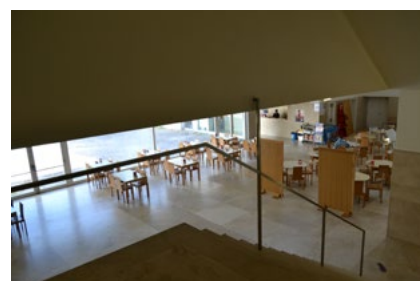
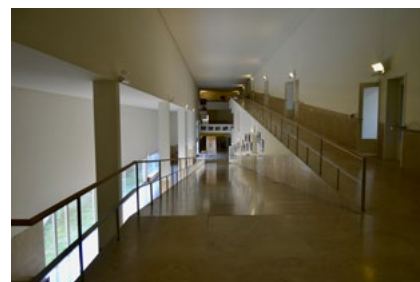
del norte, se abre con espacios ajardinados en forma de U en lugar de proponer una fachada frontal. Para Kenneth Frampton, el edificio mantiene una relación ambigua con el contexto:

[...] En esta estructura no hay nada de una composición convencional, y al igual que otras obras de Siza, este edificio es tan normativo como idiosincrático. Es a la vez tipológico y falta de tipología: a saber, el perfil engañoso de auditorio que no siempre señala un auditorio, y es a la vez contextual y falta de contexto. Por lo tanto se afirma a sí mismo en un lugar poco atractivo como una extrusión rota, es decir, como una intervención catalíticamente inacabada que demanda que el cliente complete y/o continúe algún día su desafiante gesto truncado.<sup>24</sup>

La entrada principal a la facultad se produce por el sur. Muchos estudiantes que llegan mediante el transporte público a la Avda. de Castelao deben rodear el edificio antes de entrar. «*La transición circular alrededor del cuerpo central para llegar a la entrada principal se convierte por un lado en un acto inicial en el entendimiento del edificio, pero por otro lado [...] reconstruye la posición del visitante en relación a la ciudad*».<sup>25</sup> Bajo la masa suspendida de la biblioteca, apuntada hacia al sur, se produce el acceso al edificio. En ese punto, el pesado volumen se despega del terreno para permitir el trazado de una escalera perpendicular a la pendiente y una rampa oblicua que conecta diagonalmente con la calle. En relación a estas tensiones diagonales, el pórtico principal de la entrada revestido en piedra, propone un acceso sesgado al interior del edificio. Según Peter Testa, «*El movimiento se organiza de modo no axial, resumiendo las pautas características del paisaje gallego y la ciudad, en cuyas plazas públicas se entra tangencialmente*».<sup>26</sup>

El carácter incompleto e inestable del edificio se percibe con intensidad en el gran volumen suspendido de la biblioteca, apoyado únicamente en dos patas delanteras. El gesto transmite esfuerzo, se puede experimentar corporalmente la tensión en sus miembros delanteros hincados en el terreno. La ausencia de pilares intermedios y el perfil quebrado de la biblioteca acentúan la sensación global de equilibrio tenso e inestable. Sobre ello conversan Siza y Somoza:

[Somoza] *Hay para mí dos manifestaciones que pueden ser confundidas o no entendidas en su profundidad: por un lado [...], mezcla entre aspectos lúdicos y rigor; y por otro, determinadas ingravideces estructurales que pueden parecer alardes técnicos pero que son tensiones emocionales de la forma. Tenemos ejemplos [...] en la facultad de periodismo de Santiago de Compostela [...]. Las ingravideces responden a*



4110-12

<sup>24</sup> FRAMPTON, Kenneth. «El mago y los medios de comunicación». En: MUÑOZ, SEOANE, *F.C.I.*, óp. cit., p. 13.

<sup>25</sup> P. MENDEZ, «Viajes a Santiago». En: MUÑOZ, SEOANE, *F.C.I.*, óp. cit., p. 21.

<sup>26</sup> TESTA, Peter. «Cosa mentale». En: MUÑOZ, SEOANE, *F.C.I.*, óp. cit., p. 29.





*corrientes de energía entre el terreno y el edificio [...].*

[Siza] Esa escalera de acceso de la que hablas tiene un cuerpo arriba con una percepción un poquito inestable. Le falta un pilar y sobrevuela no sólo la plataforma con las escaleras, sino también unas rampas larguísimas que fueron construidas allí donde yo ya sabía que venía gente. Por eso el volumen del cuerpo suspendido se despliega por el terreno para recibirla y también para darle un nuevo orden a aquel espacio, para incluir todas las tensiones que existen en el lugar. Y por tanto esa entrada y esa misma aparente inestabilidad vienen requeridas por una necesidad de apertura. Es una forma que permite lanzar aquellos brazos bastante lejos, una manera de oponerse a la estabilidad absoluta, o sea, al aislamiento.

[Somoza] *¿Establece una relación entre aislamiento y estabilidad?*

[Siza] Eventualmente, sí. Depende del contexto. Pero ahí hay un contexto de un campus en el que hay mucha vida, mucho movimiento [...].<sup>27</sup>

Comprobamos pues, que el carácter inestable de ciertas formas permite a la arquitectura abrirse al entorno en determinados contextos. Según Pallasma: «... *Si una obra de arquitectura aspira a tener un impacto mental permanente, debe implicar nuestra imaginación personal y activa. Incluso una narrativa arquitectónica debe quedar incompleta y abierta para que pueda completarse e incorporarse en la imaginación del observador/habitante [...]*». <sup>28</sup> Para Siza, el diseño de mobiliario ilustra adecuadamente el problema: «*No hay referencias fijas de escala, de ambiente, de necesidad [...]. El diseño se debe saturar de íntima seguridad, serenidad, algo de lo incompleto que es, alguna inestabilidad para que reciba algo de lo que lo rodea —y así transformarse—*», <sup>29</sup> escribe. En el marco de la crisis relacional del lugar contemporáneo, Siza asume cierta inestabilidad de la forma arquitectónica en un sentido de apertura contextual.

<sup>27</sup> SOMOZA, Manel. *Álvaro Siza: conversas no obradoiro*. Ourense: Verlibros, 2007, pp. 141-142. Texto original:

[Somoza] *Hai para min dúas manifestacións que poden ser confundidas ou non entendidas na súa profundidade: por un lado [...], mestura entre ollar lúdico e rigor; e por outro, determinadas ingravidades estruturais que poden parecer alardes técnicos e son tensións emocionais da forma. Temos exemplos [...] na facultade de xornalismo de Santiago de Compostela [...]. As ingravidades responden a correntes de enerxía entre o terreno e o edificio [...].*

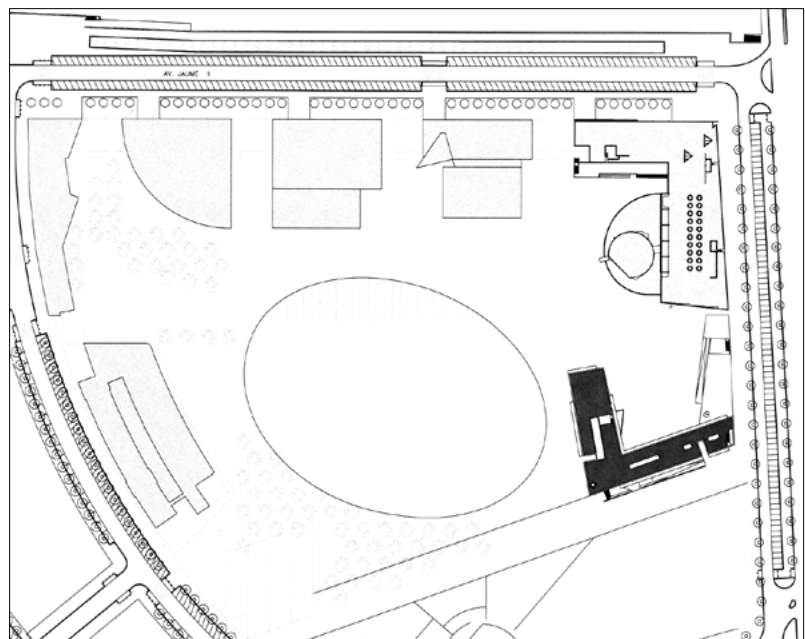
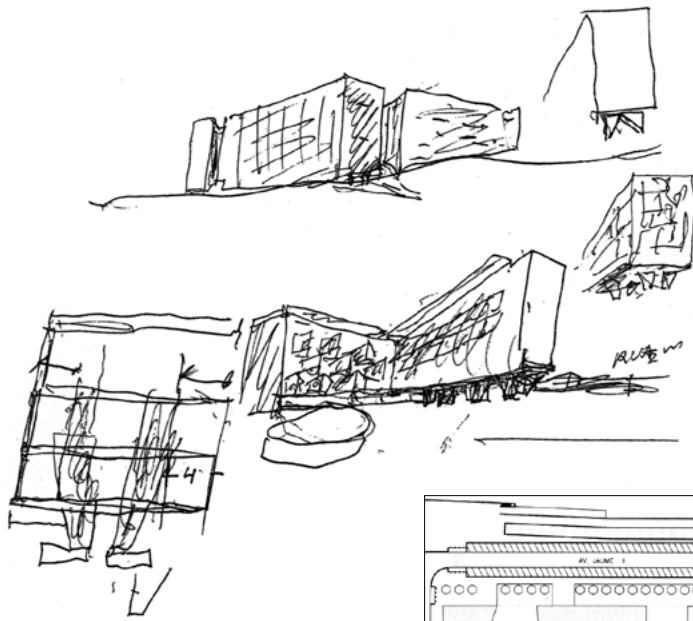
[Siza] *Esa escaleira de acceso de que falas ten un corpo enriba cunha percepción un pouquiño instábel. Fáltalle un pilar e sobrevoa non só a plataforma coas escaleiras senón unas rampas longuísimas que foron construídas alí por ondee eu xa sabía que viña xente, foi por iso que o volumen do corpo suspendido foi espallado polo territorio para recibir e tamén dar unha nova orde a aquel espazo, incluír todas as tensións que existen no lugar. E por tanto esa entrada e esa mesma aparente inestabilidade vén pedida por unha forma de abertura, unha forma de poder lanzar aqueles brazos bastante lonxe, unha maneira de oporse á estabilidade absoluta, ou sexa, ao isolamento.*

[Somoza] *Establece unha relación entre isolamento e estabilidade?*

[Siza] *Eventualmente, si. Depende do contexto, mais alí hai un contexto dun Campus en que hai moita vida, moito movemento [...].*

<sup>28</sup> PALLASMAA, Juhani. *La imagen corpórea: imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014, p. 123.

<sup>29</sup> SIZA, Álvaro. «Sobre la dificultad de diseñar un mueble», jul. 1992. En: C. MORAIS, Carlos (ed.). *Textos: Álvaro Siza*. Inarejos, Juana (trad.). Madrid: Abada, 2014, p. 103.



4116-18. *Facultad de Ciencias de la Educación* (Lleida, 2002-2008).

#### 4.1.3. Facultad de Ciencias de la Educación. Lleida, 2002-2008

La facultad de Siza, proyectada en colaboración con Manel Somoza y Manel González, se sitúa en el *Campus de Cappont*,<sup>30</sup> un gran espacio junto al río Segre recortado en cuarto de círculo por la autovía que conecta con Barcelona. Los edificios del campus concebido por Espinet/Ubach<sup>31</sup> se disponen centrífugamente siguiendo el perímetro del área. Un gran óvulo ajardinado subraya simbólicamente el vacío central. Sin renunciar a su autonomía y singularidad, los edificios mantienen un diálogo cruzado, como los comensales de una mesa redonda.<sup>32</sup> Sobre un posible diálogo entre arquitecturas diversas, reflexionaba Siza en una ocasión:

En la ciudad las arquitecturas parecen ayudarse unas a otras para sobrevivir a la incomprensión y soledad del edificio único e irrepetible. Por separado no son nada si no se atiende a su mutua compañía. Las proporciones, los materiales y los colores se lanzan señales, entablan un diálogo. Es el conjunto de estas relaciones el que tiende la mano hacia algo que falta y proporciona la atmósfera y el ambiente que percibimos en cada ciudad.<sup>33</sup>

La Facultad de Ciencias de la Educación consiste esquemáticamente en un volumen en L apuntado hacia el sur (una U abierta en planta baja). Siza evita con esta disposición una aproximación excesiva al *Centro de Culturas y Cooperación Transfronteriza*, con el que mantiene un diálogo más íntimo que con el resto, y logra al mismo tiempo una orientación solar más óptima. Pero su disposición en el campus contradice parcialmente el esquema de la ordenación general, al producir un repliegue del espacio hacia el interior de la L, un ángulo muerto desde la visión panóptica del óvulo central. En parte por aliviar esta contradicción, pero también por no interrumpir los flujos oblicuos que atraviesan el espacio público del campus, Siza hace levitar uno de los brazos con un gran vuelo estructural: de este modo logra mantener los ejes y flujos diagonales que atraviesan la planta baja.

Un gran volumen de tres plantas de altura, con un vuelo de más de diez metros, activa inmediatamente la percepción del suelo, que se vuelve fluido y dinámico, y al mismo tiempo nos hace experimentar corporalmente la sensación ambivalente de peso y ligereza a través de la suspensión de la masa. Como escribe Pallasmaa:



4119

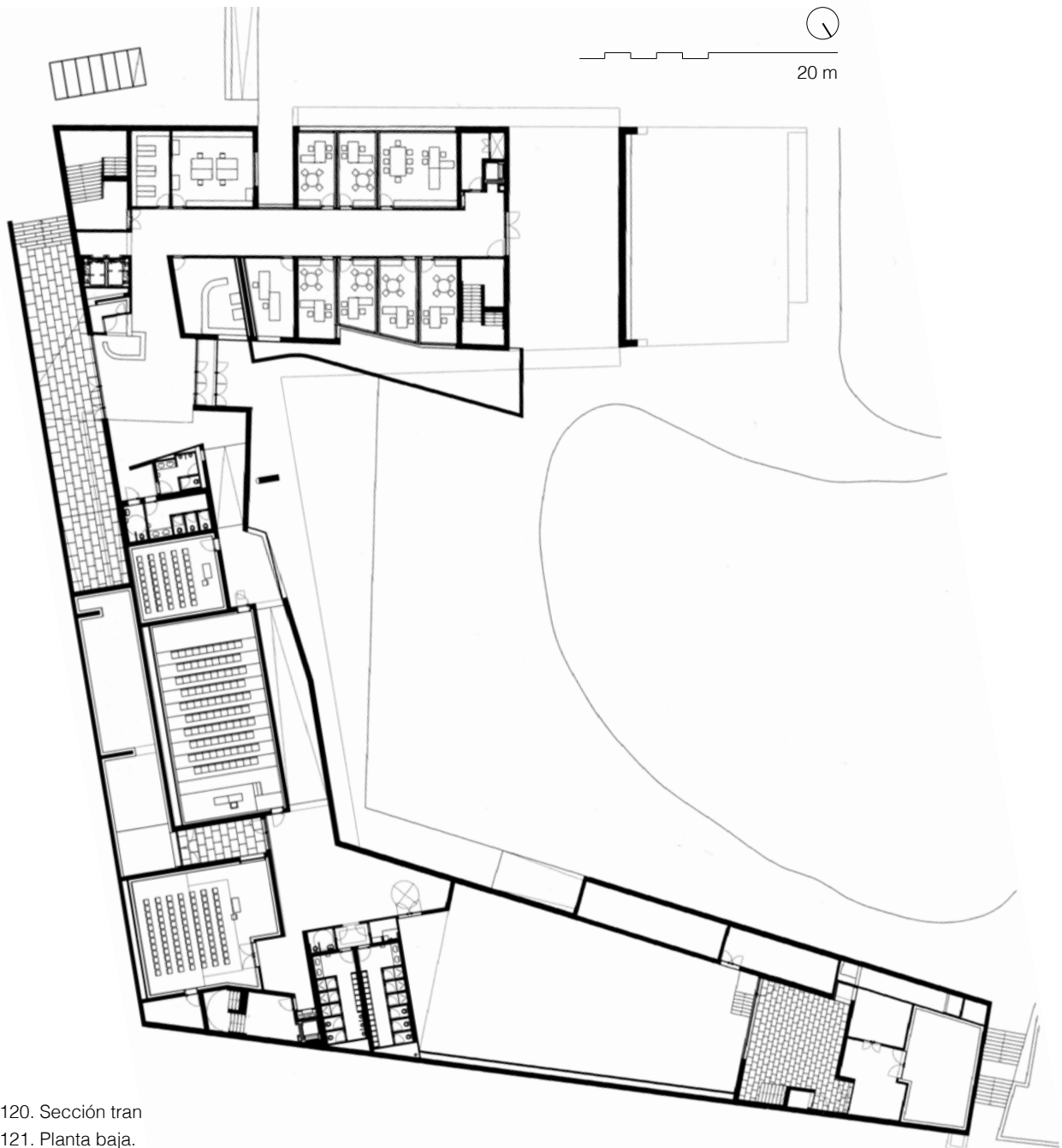
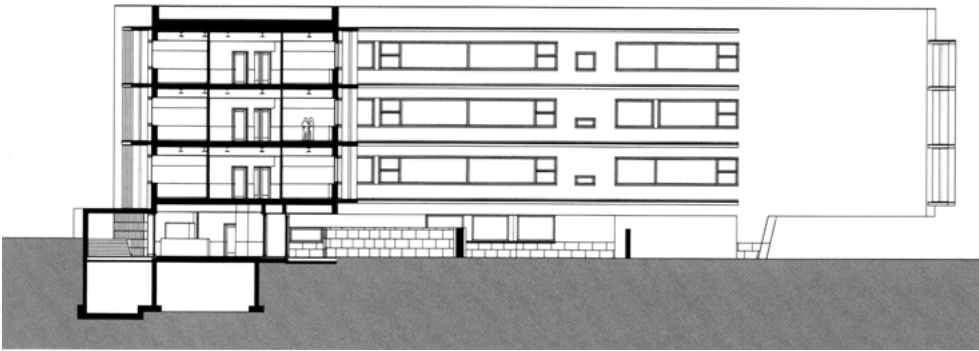
<sup>30</sup> «Cappont». *Vikipèdia: l'enciclopèdia lliure*. 9 mar. 2017, 06:35 [consulta: 13.03.2017]. Disponible en: <https://ca.wikipedia.org/wiki/Cappont>:

[...] *El nom del barri prové del concepte bèl·lic cap de pont, que és el terreny que un exèrcit aconsegueix ocupar a un enemic situat a l'altra banda d'un riu. També pot provenir del mot cappont, que significa "cap o extrem d'un pont" i s'aplica especialment per referir-se a la banda per accedir a la qual s'ha construït. Així doncs, Cappont seria el cappont de Lleida perquè es troba a l'altra banda del Pont Vell [...]*.

<sup>31</sup> BELLET, Carmen. «La inserción de la universidad en la estructura y forma urbana. El caso de la Universitat de Lleida». En: *Scripta Nova: Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales* [en línea], vol. XV, núm. 381, 20 nov. 2011. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2011 [consulta: 07 feb. 2017]. Disponible en: <http://www.ub.edu/geocrit/sn/sn-381.htm>: «El proceso de creación del nuevo campus se inició con la redacción de un plan parcial realizado por los arquitectos Miquel Espinet, Ramon Maria Puig, Carles Sáez y Antoni Ubach (1992-1993) [...]».

<sup>32</sup> En el sentido de las agujas del reloj, se encuentran el *Edificio CREA* de Benedito y de Pablo, la *Residencia Universitaria* de Artigues y Sanabria, la *Facultad de Derecho y Economía* de Amado y Doménech, el *Edificio Polivalente* de Rose, Casemore y Orolás, la *Escuela Politécnica Superior* de Espinet/Ubach, el *Centro de Culturas y Cooperación Transfronteriza* de Gullichsen, y la *Facultad de Ciencias de la Educación* de Siza.

<sup>33</sup> SANTOS, «El Sentido de las Cosas», óp. cit., p. 24.



4120. Sección tran  
4121. Planta baja.

El sentido de la gravedad es la esencia de todas las estructuras arquitectónicas y la gran arquitectura nos hace ser conscientes de la gravedad y de la tierra. La arquitectura fortalece la experiencia de la dimensión vertical del mundo. Al mismo tiempo, nos hace ser consciente de la profundidad de la tierra, nos hace soñar con la levitación y el vuelo.<sup>34</sup>

Bajo la masa elevada, Siza nos propone al mismo tiempo un refugio temporal de sombra en verano y protegido de la lluvia en el descampado del campus. Permite por tanto, un uso cívico de la superficie bajo su volumen. De este modo, la inestabilidad de la forma no sólo dinamiza el espacio urbano en sus dimensiones cartesianas, sino también en su dimensión temporal: *produce situaciones*. El lugar bajo la masa suspendida del edificio que nos propone Siza es un espacio indeterminado, tanto por la ausencia de uso concreto como por su ambivalencia semiótica: abierto y tapado, leve y grave, de paso y estancia.



4122



4123-24

<sup>34</sup> PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, p. 78.



4125. *Biblioteca Municipal de Viana do Castelo* (2001-2007).

Una estrategia análoga la encontramos en la *Biblioteca Municipal de Viana do Castelo* (2001-2007).<sup>35</sup> El volumen suspendido, apoyado en el extremo oeste por dos soportes en L, permite la visión del río Limia bajo el edificio y consigue al mismo tiempo vistas panorámicas del paisaje en su interior, a través de sus *fenêtres en longueur* de raíz *lecorbuserianas*.<sup>36</sup> El vacío claustral del patio central, abstraído e intimista, en coexistencia con la entrega de la planta baja al espacio público, produce una tensión dialéctica entre lo abierto y lo cerrado.<sup>37</sup> La ingravidez del imponente volumen está relacionada nuevamente con la necesidad de abrirse al contexto y al paisaje, y de no interrumpir los flujos y las conexiones visuales entre la ciudad y el río. De hecho, favorece la interrelación entre diferentes planos visuales al posibilitar al mismo tiempo la percepción del edificio en un plano medio y la visión más lejana del río.<sup>38</sup>

Según Juan Luis Trillo, «*no son la gravedad y el peso de la materia la cualidad de los objetos proyectados por Álvaro Siza, sino la levedad, entendida más como la describió Calvino que como ha sido materializada por la arquitectura más tecnológica*». <sup>39</sup> En este sentido, la levedad de Siza es un gesto que revela el propio efecto del peso: el volumen flotante se eleva de la tierra *sobre la pesadez del mundo*. Leemos finalmente al propio Calvino: «*Si quisiera escoger un símbolo propicio para asomarnos al nuevo milenio, optaría por éste: el ágil salto repentino del poeta filósofo que se alza sobre la pesadez del mundo, demostrando que su gravedad contiene el secreto de la levedad [...]*». <sup>40</sup>



4126

<sup>35</sup> La *Biblioteca Municipal de Viana do Castelo* (2001-2007) se ubica en los márgenes de la desembocadura del río Limia, en una franja de equipamientos culturales planificada por Fernando Távora entre la avenida *5 de Outubro* y el río. El edificio consta de dos partes: un volumen prismático de planta cuadrada que alberga las salas de lectura, elevado del plano del suelo y vaciado por un patio cuadrado, y una pieza en forma de L que se abre hacia el río, con un programa destinado a almacén y depósito, oficinas y otros usos auxiliares.

<sup>36</sup> COHEN, Jean-Luis. «Una arquitectura sin mayúsculas». En: *Alvaro Siza: 1995-2016*. Arquitectura Viva, AV: Monografías, no. 186-187. Madrid: Arquitectura Viva, 2016, p. 6.

<sup>37</sup> Para Cohen, «... *la biblioteca de Viana do Castelo es a la vez introvertida, plegada alrededor de un gran vacío central, y extrovertida, ya que se vuelca hacia la orilla del Limia [...]*». *Ibíd.*

<sup>38</sup> «*La síntesis arquitectónica de primer plano, plano medio y visión lejana, junto a todas las cualidades subjetivas del material y de la luz, forma la base de la "percepción completa" [...]. Este solapamiento entre primer plano, plano medio y visión lejana constituye un punto crítico en la creación del espacio arquitectónico. Debemos considerar el espacio, la luz, el color, la geometría, el detalle y el material como un continuum experiencial [...]*». HOLL, Steven. *Cuestiones de percepción: fenomenología de la arquitectura* [libro electrónico]. Barcelona: Gustavo Gili, 2011, p. 126/669.

<sup>39</sup> TRILLO, Juan Luis. *La palabra y el dibujo*. Madrid: Lampreave, 2012, pp. 75-77.

<sup>40</sup> CALVINO, Italo. *Seis propuestas para el próximo milenio*. 8ª ed., diciembre de 2008. Madrid: Siruela, 1998, p. 27.





## 4.2. IMPLANTES EN LA PERIFERIA CONTEMPORÁNEA

En el marco de crisis de la significación del lugar, en la difusa periferia contemporánea, he analizado el *Pabellón Multiusos* (Gondomar, 2001-2007) y el *Centro Deportivo Ribera Serrallo* (Cornellà de Llobregat, Barcelona, 2003-2006). Si la construcción del lugar histórico pasaba por el monumento como representación de lo absoluto y por el hecho urbano significativo como centro de una cultura, en la periferia contemporánea Siza construye el lugar desde otra *monumentalidad*. En el carácter abstracto de sus masas concentradas, acentuadas por monótonos revestimientos de ladrillo u hormigón visto, se fundamenta la autonomía del objeto necesaria para irradiar significación a su entorno. Esta autonomía le permitirá a Siza utilizar el *implante* como estrategia operativa del proyecto, en situaciones de periferia.

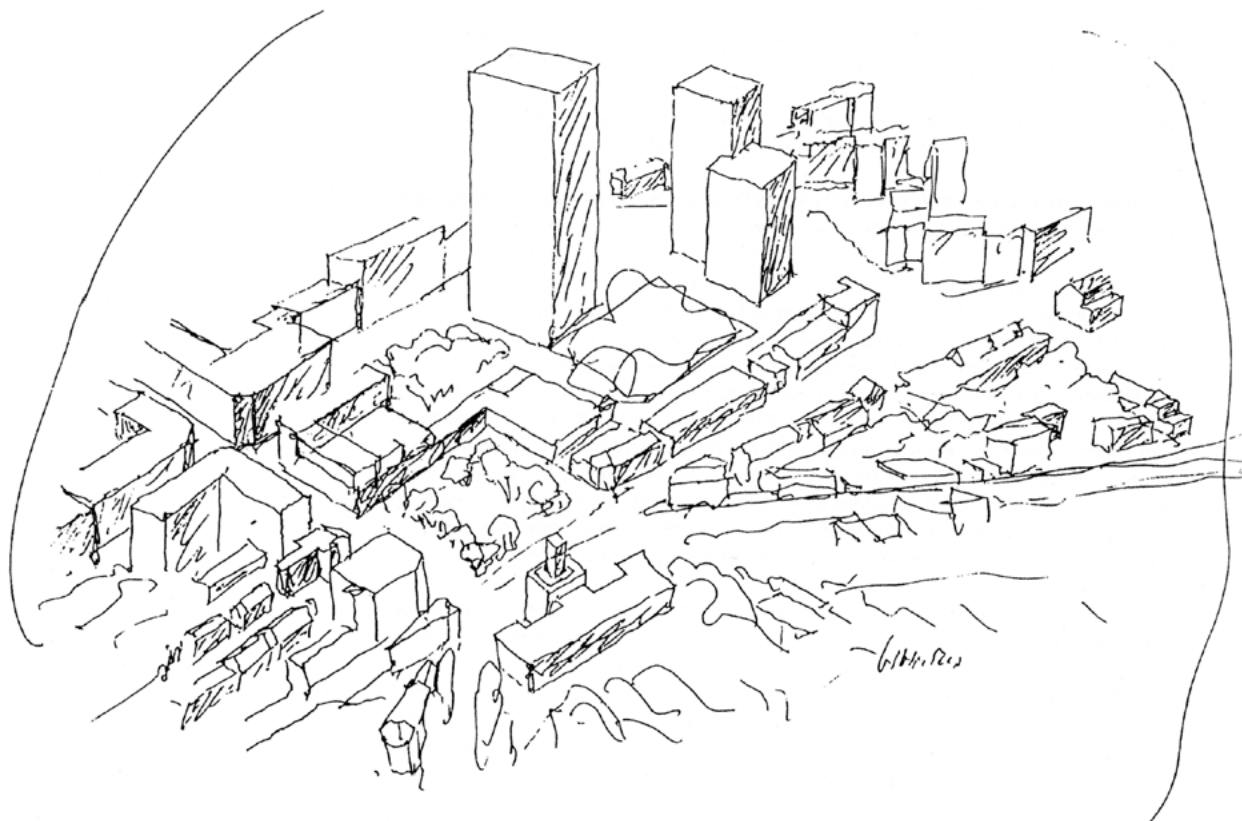
### 4.2.1. Periferia y crisis de significación

Para Norberg-Schulz el *habitar* estaba íntimamente relacionado con el *significado* del lugar: «*El significado es generalmente una función de la psique. Depende de la identificación, e implica un sentido de "pertenencia": por tanto, constituye la premisa del habitar*».<sup>1</sup> La alienación de la vida moderna es debida fundamentalmente a la pérdida de identificación con las cosas que constituyen el ambiente humano. Es decir, a la «*pérdida del lugar*», en donde las cosas se han convertido en objetos de consumo y la naturaleza se ha transformado en un mero recurso productivo. Sólo conservando la capacidad de identificación y relación con el ambiente, el ser humano es capaz de poner fin al proceso destructivo del entorno.<sup>2</sup>

Por eso habitamos poéticamente, escribía Norberg-Schulz, cuando estamos en condiciones de «*leer*» lo que revela nuestro ambiente. Las cosas artificiales creadas por el ser humano no pueden separarse de las cosas naturales, su significado forma parte de una totalidad. Cada cosa creada por el ser humano en el mundo, debe manifestar esta situación. Por ello las invenciones

<sup>1</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*. 10ª ed., 2011. Milano: Electa, 1979. p. 166: «*Il significato è in genere una funzione della psique. Esso dipende dall'identificazione, e implica un senso di "appartenenza"; quindi costituisce la premessa dell'abitare*».

<sup>2</sup> «*La relación entre naturaleza y construcción es decisiva en arquitectura. Esta relación, fuente permanente de cualquier proyecto, es para mí una especie de obsesión; siempre fue determinante en el curso de la historia y, a pesar de ello, hoy tiende hacia una extinción progresiva*». SIZA, Álvaro. *Imaginar la evidencia*. Madrid: Abada Editores, 2003, p. 15.



4201. *Reordenación urbanística de Montreuil* (1993). Sobre la intervención en la periferia, opina Siza:

[...] *L'étude du caractère de Montreuil et sa restitution passent par un travail sur les proportions. Ce caractère, cette échelle entre les choses, cette densité, font bien souvent l'originalité de la périphérie où coexistent urbanisation outrancière et persistance du rural. C'est très net au moins à Montreuil, mais je pense aussi à Lisbonne.* MACHABERT, Dominique y BEAUDOUIN, Laurent. *Alvaro Siza: une question de mesure*. Paris: Le Moniteur, 2008, p. 166.

humanas, para ser significativas según Norberg-Schulz, deben poseer propiedades formales similares (*isomórficas*) a otros aspectos de la realidad y la naturaleza.

A raíz de lo expuesto por Norberg-Schulz, la periferia contemporánea podría definirse, más allá de su relación con respecto al centro, como un lugar urbano que ha perdido su capacidad de significación antropológica. Desde esta somera definición, podrían denominarse como tales grandes extensiones del territorio dominadas por la uniformidad tecnológica y funcional.

¿Es posible proponer en la periferia contemporánea una *arquitectura significativa*? Tratando de responder a esta cuestión, Eduard Bru, en su texto *Viniendo del sur* (2001),<sup>3</sup> ha reflexionado sobre el proyecto de arquitectura en las periferias del sur de Europa. Bru define la periferia como una parte de la ciudad «donde el binomio capacidad de uso y capacidad de significación está desequilibrado en cualquiera de sus componentes»,<sup>4</sup> y sostiene que el papel del arquitecto en ellas sólo puede ser modesto: «En la periferia europea se trataría de introducir pequeñas correcciones a una generación automática e ineluctable del entorno construido, del espacio habitable y del significado».<sup>5</sup>

Para Bru, en la periferia habría que construir objetos permanentes, transformables, anónimos, no pretendidamente monumentales, baratos y semi-estandarizados. Sin embargo estas premisas no producirían el significado por sí mismas, puesto que requieren además de la colaboración del tiempo y el lugar. «Las condiciones impuestas a objetos y procesos urbanizadores han de permitir que con el tiempo (y la fortuna, es decir, una gestión decenta y mantenida) se consiga»,<sup>6</sup> escribe. Con respecto al lugar, Bru sugiere la mezcla de usos, la diversidad de escalas y el carácter inacabado del proyecto para tratar de establecer una complicidad con él, sin reducirlo a mero telón de fondo. Así concluye:

[...] definiendo para los países pobres y medios una construcción del espacio mediante objetos no fugaces, considerablemente neutros, e incluso atemporales, situados en ámbitos altamente significativos por la presencia y la acción del paisaje, con la ayuda del paso del tiempo.<sup>7</sup>

Bajo este marco de reflexión, sobre la adecuación del proyecto de arquitectura en la periferia contemporánea del sur de Europa, he desarrollado el análisis de dos pabellones polideportivos de Siza, ubicados respectivamente en Gondomar y Cornellà de Llobregat.

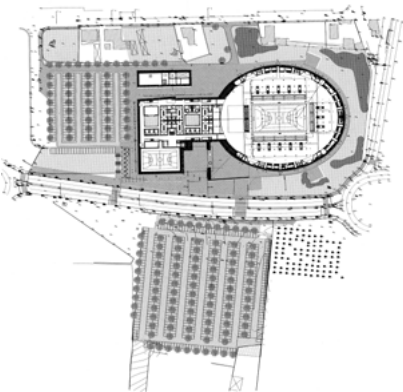
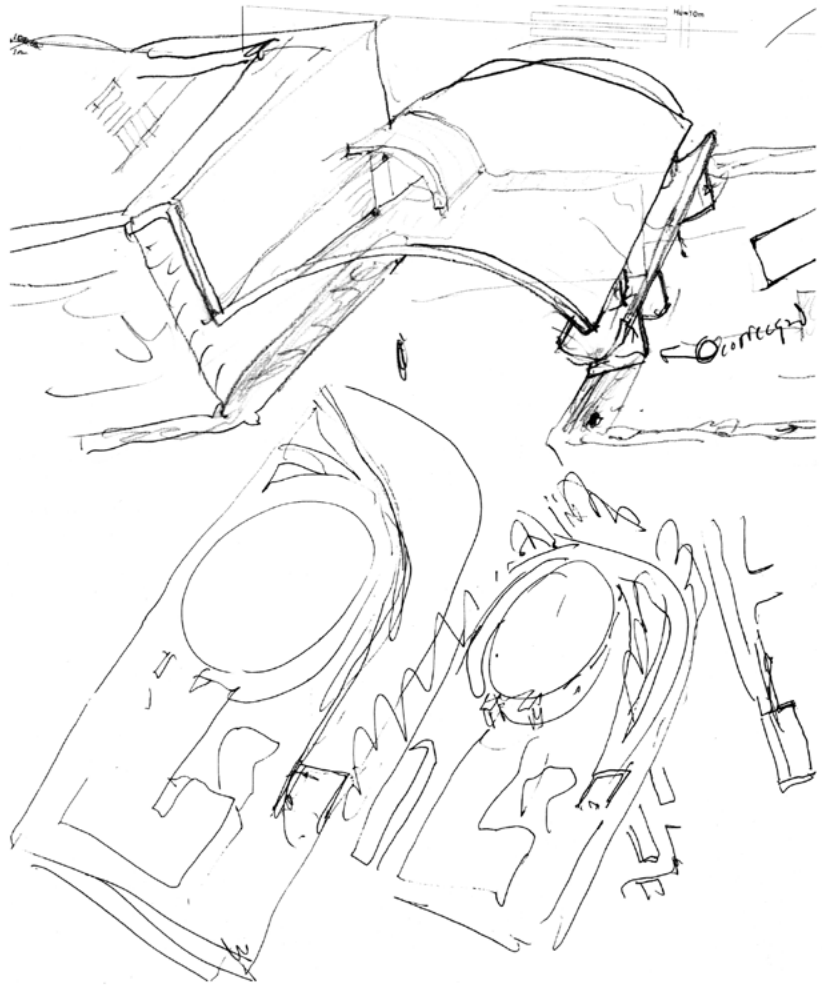
<sup>3</sup> BRU, Eduard. «Viniendo del Sur». *Coming from the South*. Barcelona: ACTAR, 2001, pp. 321-329.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 322.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 323.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, p. 325.

<sup>7</sup> *Ibíd.*, p. 328.



4202-04. *Pabellón Multiusos*  
(Gondomar, 2001-2007)

#### 4.2.2. Pabellón Multiusos. Gondomar, 2001–2007

¿Cómo interviene Álvaro Siza en un contexto de periferia alejado de la significación? Siza nos ofrece algunas claves en su texto *Pep Bonet* (1992),<sup>8</sup> a propósito del *Palau d'Esports de Granollers* (1991):

Dejamos la autopista, entramos en una recta interminable, flanqueada por construcciones aisladas de implacable geometría [...].

Ya había visto esas casas, dispersas en el paisaje. Ahora se acercan.

Granollers está en la prolongación de esa dispersión [...].

Existen algunos equívocos respecto al tema «integración». A menudo se relaciona la idea de bondad contextual con la ciudad histórica: diálogo inmediato, directo, dentro de un tejido compacto y de estilos.

Esa idea no contempla situaciones de periferia; o mejor, de reciente nacimiento de urbanidad.

[...] La calidad del edificio, en lo que se refiere a su inserción en la ciudad, se debe, en primer lugar, a que asume su autonomía en cuanto objeto singular [...].

Pep Bonet propone, simultáneamente, la concentración en el espectáculo —a través de la emocionante y simplísima envoltura del recinto— y un amplio margen de libertad de uso [...].<sup>9</sup>

En el texto se pone de manifiesto como en estas situaciones de periferia, fuera de un contexto significativo y alejado del peso de las preexistencias y la continuidad histórica, Siza parece decantarse por una respuesta singular, de carácter más bien abstracto, conformada por objetos que reafirman su presencia autónoma en el paisaje.

Nótese como en su texto, Siza comienza haciendo mención a la autopista. Del mismo modo relata Nuno Higinio la llegada al pabellón multiusos de Gondomar:

*“Gire a la derecha en la primera rotonda, a la izquierda en la segunda, después cruce la autopista y estará justo enfrente suya: la plaza de toros. No tiene pérdida”* —me dijo el taxista mientras buscaba el nuevo pabellón multiusos de Gondomar.<sup>10</sup>

Escribía Augé que «*el recorrido por la autopista [...] por necesidad funcional, evita todos los lugares importantes a los que nos aproxima; pero los comenta*». <sup>11</sup> La circunvalación de Gondomar, la autopista A43, cumple este requisito: evita atravesar la localidad de Gondomar, pero indica convenientemente su presencia. El *Pabellón Multiusos* de Siza se ubica a orillas de la autopista, próximo a la salida *Gondomar*



4205-06

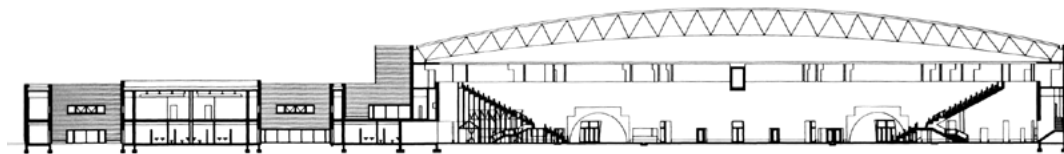
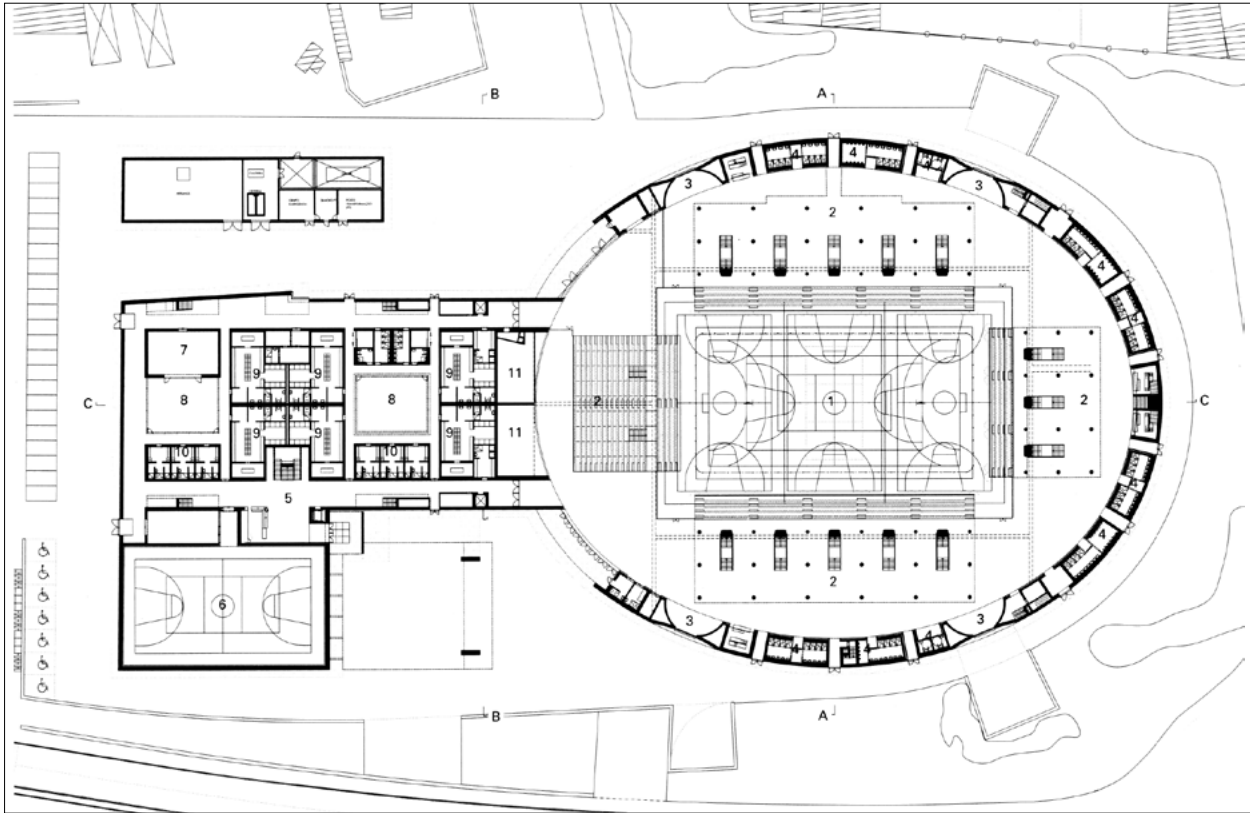
<sup>8</sup> SIZA, «Pep Bonet», 3 mar. 1992. En: C. MORAIS, Carlos (ed.). *Textos: Álvaro Siza*. Madrid: Abada, 2014, pp. 94-96.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 94.

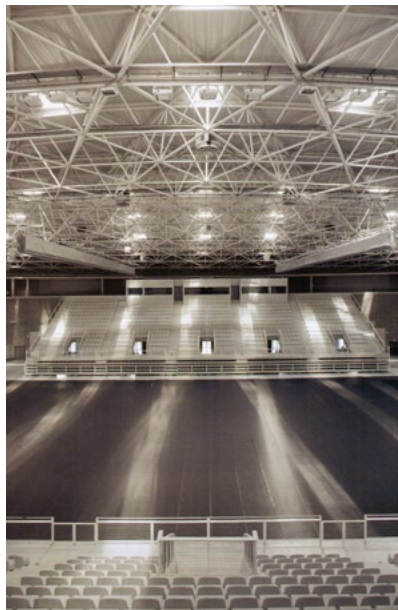
<sup>10</sup> HIGINIO, Nuno. «A mark of the land». En: CASTANHEIRA, Carlos. *Álvaro Siza: the function of beauty*. London; New York: Phaidon, 2009, p. 118:

‘Take a right at the first roundabout, a left at the second, then cross the motorway and it’s just there ahead of you: the bullfight arena. You can’t miss it’, said the taxi driver as I was looking for the new multipurpose pavilion in Gondomar [...].

<sup>11</sup> AUGÉ, Marc. *Los no lugares: Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2005, p. 101.



50 m



4207. Planta baja.  
4208. Sección longitudinal.  
4209-10

(centro). Para acceder al pabellón desde la ciudad, es necesario atravesar la infraestructura. De este modo, el edificio se sitúa según indicaciones automovilísticas, ninguna otra presencia significativa ayuda a definir su localización. El paisaje está formado por casas unifamiliares, algunos bloques de viviendas e invernaderos. Construcciones dispersas, alejadas entre sí, disueltas en un medio semiurbano. El pabellón de Siza está alejado del centro de Gondomar y de Oporto, alejado por tanto de la historia y de la significación.

El polideportivo de Gondomar se sitúa pues en un paisaje anónimo, sin carácter definido, en una urbanidad discontinua y difusa. En este contexto Siza ofrece una respuesta fuerte, con volúmenes rotundos y legibles: una gran masa de planta elíptica (ejes de 104 y 84 m) y un gran cuerpo adyacente en forma de L. Para Nuno Higinio el edificio *marca* el territorio con su imponente presencia:

Situado entre un paisaje rural discontinuo y un pueblo sobredimensionado, el nuevo edificio emplaza sus propias responsabilidades: pone sus patas, una elíptica, otra rectangular, y marca el territorio. Marcar, en este contexto, quiere decir profesar una afirmación, un "¡sí!" con convicción, en medio de una Babel de lenguajes confusos y vacilantes. Significa una decisión, la de emplazar una malla que puede filtrarse, cortarse e interpretarse. Esto es, abrir un espacio para el diálogo serio, que genere la transformación del territorio y de aquellos que habitan el área.<sup>12</sup>

El pabellón está revestido exteriormente por una piel de ladrillo rojo, continua y con muy pocas perforaciones, que refuerza la expresión abstracta de los volúmenes y le concede cierto carácter hermético e impenetrable. Más que un diálogo con el entorno inmediato, el edificio se reafirma de este modo en su autonomía y su singularidad como objeto. El interior del pabellón profundiza en el solipsismo conceptual del edificio al prescindir de relaciones visuales con el exterior y concentrarse en la propia escenografía del espectáculo deportivo. Las entradas principales al recinto elíptico y las inevitables salidas de emergencia perforan puntualmente un interior hermético, al formalizarse como puertas acristaladas y permitir una mínima entrada de luz natural, complementaria a los lucernarios de cubierta. En el volumen en L, las aperturas en fachada son igualmente mínimas y la iluminación/ventilación de diferentes piezas del programa, como la zona administrativa o los pequeños auditorios, se resuelve mediante patios interiores.

La rotundidad y autonomía de la volumetría de Gondomar no excluye la emergencia de algunos elementos de carácter más



4211-13

<sup>12</sup> HIGINIO, «A mark of the land», óp. cit., p. 118:

[...] *Sitting in between a discontinuous rural landscape and that of an overbuilt town, the new building stakes out its own responsibilities: it puts its paws down, one elliptical, another rectangular, and marks its territory. To mark, in this context, means to profess an affirmation, a 'yes!' with conviction, in the midst of a Babel of confused and hesitant languages. It signifies a choice, the placement of a grid which can filter, cut and interpret. That is, it opens a space for serious dialogue, which will generate the transformation of the land if those who inhabit the area.*





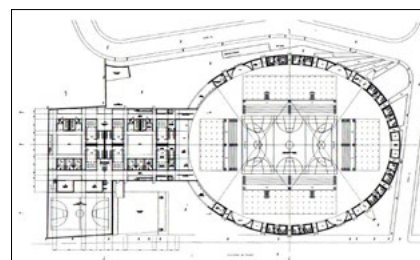
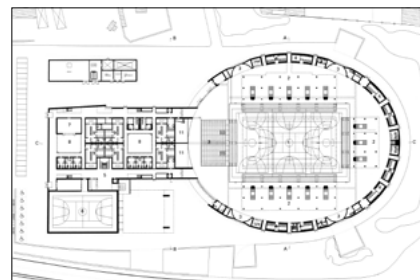
singular. Una escultórica marquesina de hormigón visto pone el contrapunto a la uniformidad de la textura de ladrillo, delimitando un espacio a la sombra y protegido de la lluvia que sirve de acceso al recinto. En contraste con la pesadez y solidez que transmiten los estáticos volúmenes de ladrillo,<sup>13</sup> la marquesina se resuelve en un gesto ligero e ingravido que se recrea en la colecta de aguas pluviales. Un antecedente similar, aunque algo más contenido en su expresión, lo podemos encontrar en la marquesina de entrada de la *Biblioteca de la Universidad de Aveiro* (1988-1995), también en contraste con las superficies de ladrillo rojo de los volúmenes principales.

De hecho, la escultórica marquesina señala el acceso al pabellón y le otorga carácter y singularidad al edificio. De este modo, el pabellón de Siza en Gondomar mantiene cierta ambivalencia y tensión, con una expresión anónima que no cae por ello en la indiferenciación. No privilegia una *imagen* externa ni un punto de vista concreto: las superficies de ladrillo monótonas y abstractas vacían la expresión, la fachada desaparece bajo una anónima textura de ladrillo rojo que envuelve y *enmudece* los volúmenes. Sin embargo la escultórica marquesina sirve como contrapunto expresivo del carácter cívico del edificio.

El pabellón de Gondomar guarda una gran similitud con la propuesta de Siza para el *Centro Deportivo en Vigo* (1997) situado junto a la playa de Samil, proyecto que no llegó a construirse.<sup>14</sup> La enorme semejanza entre ambos proyectos sugiere de hecho una *trasposición* literal del proyecto no realizado de Vigo a Gondomar. ¿Son para Siza las periferias de Gondomar y Vigo lugares en cierto modo análogos, a pesar del contraste entre el paisaje rural y marino? ¿Considera Siza el *implante* como una estrategia arquitectónica legítima en la periferia contemporánea?



4217

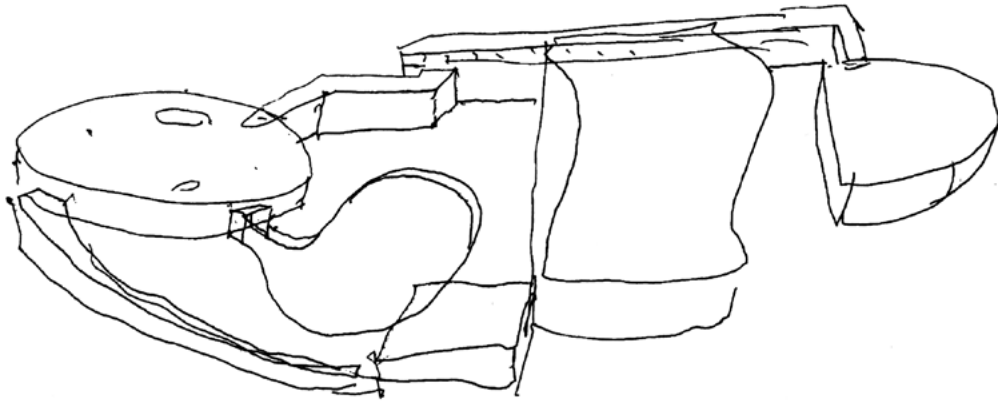


4215. *Pabellón Multiusos* (Gondomar, 2001-2007). Planta baja.

4216. *Centro Deportivo en Vigo* (1997). Planta baja.

<sup>13</sup> «El ladrillo nos hace pensar en la tierra y el fuego, en la gravedad y en tradiciones constructivas intemporales». PALLASMAA, Juhani. *La imagen corpórea: imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014, p. 55.

<sup>14</sup> En el solar se ubica actualmente la *Casa de las palabras "Verbum"* (2001-2003), un museo interactivo sobre la comunicación humana en el interior de una hermética caja, obra de César Portela.



4218-20. Centro Deportivo Ribera Serrallo (Cornellà de Llobregat, 2003-2006).

#### 4.2.3. Centro Deportivo Ribera Serrallo. Cornellà de Llobregat, 2003–2006

El Pabellón Multiusos de Gondomar guarda cierta relación formal con el *Centro Deportivo Ribera Serrallo*, sobre todo en el espacio elíptico de la piscina interior horadado por lucernarios, tal y como ha puesto de relieve Jean-Louis Cohen.<sup>15</sup> Nuevamente el edificio se emplaza en un lugar marginal, a orillas de la autovía, en «*un área degradada de la periferia situada entre el cinturón litoral y la avenida Bajo Llobregat*».<sup>16</sup> Se encuentra en un área confinada por la autopista y el denso caso urbano. Se trata de una franja de equipamientos deportivos, un estadio de fútbol, un gran centro comercial y un instituto. Hans Ibelins ha destacado la ausencia de *anclas contextuales* en el entorno del complejo deportivo:<sup>17</sup>

En contraste con la arquitectura de la mayoría de los principales arquitectos de su generación, un edificio diseñado por Siza no es un objeto único que, en teoría, se encuentre en casa en cualquier parte, sin importar si los alrededores son los de Pequín o Dubái, Seúl o Sao Paulo. Sus edificios son soluciones para entornos concretos que tienen un significado cultural y arquitectónico más amplio. Sólo en lugares donde los alrededores no ofrecen mucho a modo de “ancla contextual” —como en un complejo deportivo en la periferia de Barcelona— su arquitectura comienza a parecerse al tipo de obra creada por muchos de sus famosos colegas, y sólo entonces se convierte en un auténtico “Siza”. El sobredimensionado corredor que conecta las diversas partes de este complejo deportivo —que en su uso diario no parece conducir a ninguna parte— puede servir aquí como símbolo de la ausencia de tales “anclas contextuales”.<sup>18</sup>

Siza da una respuesta arquitectónica al programa deportivo muy similar a Gondomar: volúmenes definidos y masivos, envueltos por una textura homogénea con pocas perforaciones, en este caso de hormigón blanco. El edificio presenta de nuevo una expresión anónima y tiene un carácter introvertido, cerrado al exterior. Para Carlos Castenheira: «*Está en una localización periférica, y podría también fácilmente haber sido periférico en su arquitectura, porque no está cerca del centro histórico y el complejo no fue construido para albergar eventos deportivos de gran interés mediático. Es sólo un centro deportivo con un área casi tan grande como la del barrio*».<sup>19</sup>

Siza ubica el aparcamiento de planta casi cuadrada al noreste del solar, junto a la *Avda. del Baix Llobregat*. Un gran paralelepípedo abombado frontalmente contiene el pabellón

<sup>15</sup> COHEN, Jean-Luis. «Una arquitectura sin mayúsculas». En: *Alvaro Siza: 1995-2016*. Arquitectura Viva, AV: Monografías, no. 186-187. Madrid: Arquitectura Viva, 2016, p. 8.

<sup>16</sup> *Alvaro Siza: 1995-2016*. Arquitectura Viva, AV: Monografías, no. 186-187. Madrid: Arquitectura Viva, 2016, p. 70.

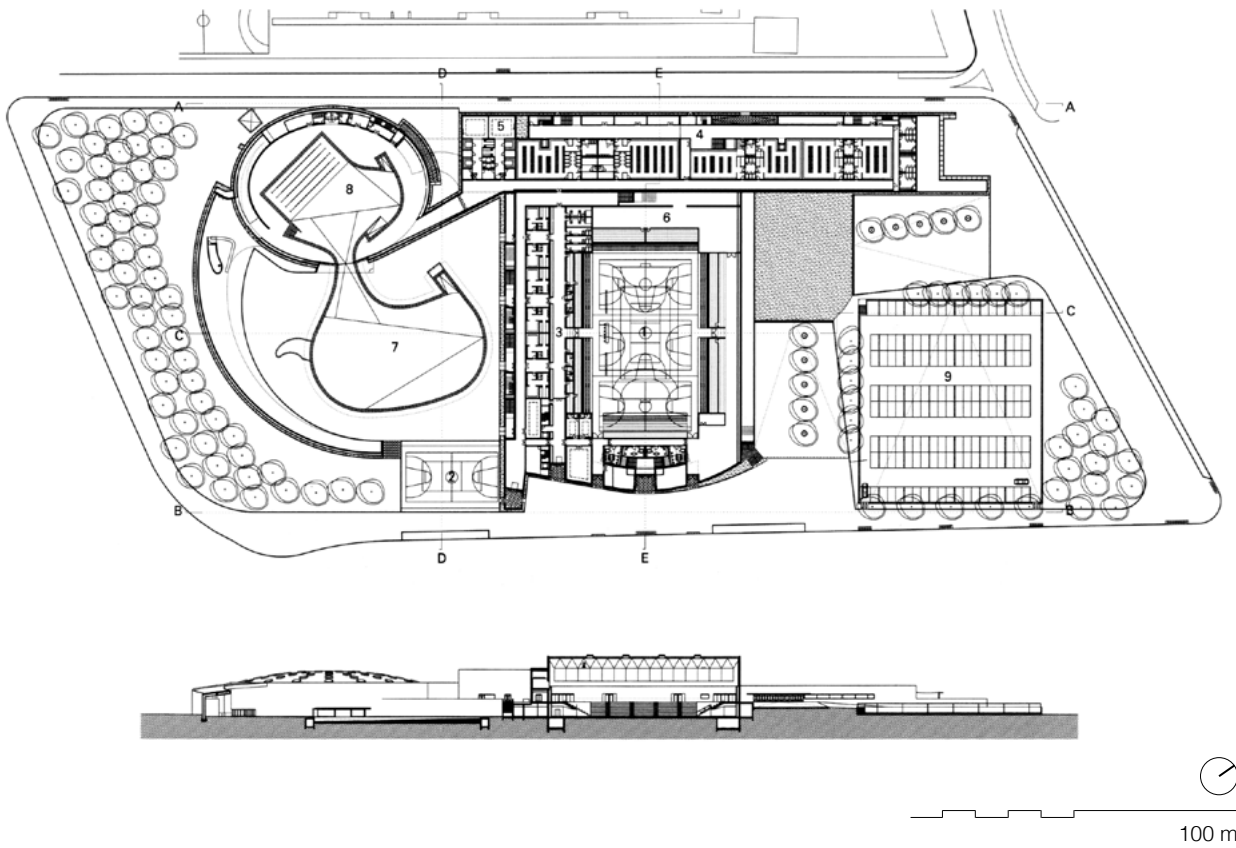
<sup>17</sup> De este modo justificaba Siza el carácter hermético del proyecto:

*Todos sabemos [dirigiéndose a arquitectos catalanes] que la calidad de un edificio depende de la relación con el espacio en el que se integra y del control —igual y simultáneo— del interior y del exterior. Me hubiera gustado proyectar la totalidad de este Complejo de Cornellà. No es posible, por ahora. Creo que no se trata de un caso aislado, sino de la tendencia, para mí preocupante, a privilegiar la imagen exterior, como si lo demás fuera poco relevante, como si la calidad de la arquitectura no dependiera del estudio global del proyecto.*

SIZA, Álvaro. «Cornellà», jun. 2006. En: C. MORAIS, *Textos*, óp. cit., pp. 375-376.

<sup>18</sup> IBELINGS, Hans. «Siza Modern». En: FIGUEIRA, Jorge (ed.). *Alvaro Siza: modern redux*. Ostfildern: Hatje Cantz, 2008, p. 43:

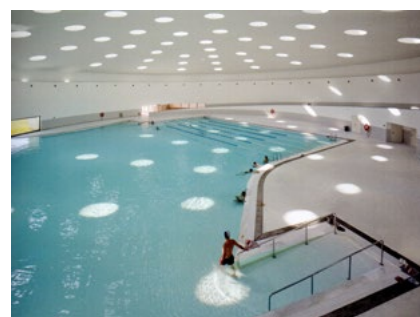
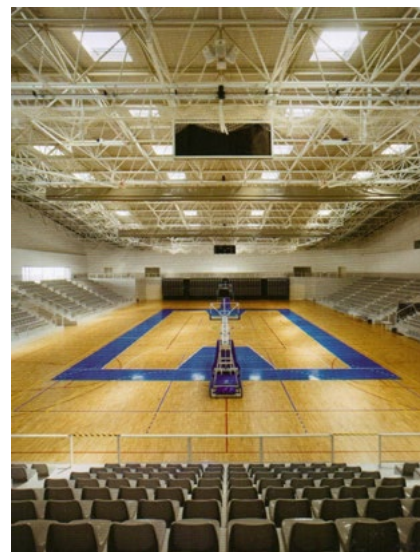
*In contrast to the architecture of most other leading architects of his generation, a building designed by Siza is not a unique object that would, in theory, be at home in any surroundings, regardless of whether those surroundings happen to be in Beijing or Dubai, in Seoul or São Paulo. His buildings are solutions for unique surroundings that also have a wider cultural and architectural significance. Only in places where the surroundings do not offer much in the way of a “contextual anchor” —such as the sports complex in a Barcelona suburb— does his architecture begin to resemble the type of work created by many of his famous colleagues, and only then does it become a unique “Siza”. The overdimensioned corridor which connects the various parts of this sports complex —but which in daily use seems to go absolutely nowhere— can serve as a symbol for the absence of any such “contextual anchors” here.*



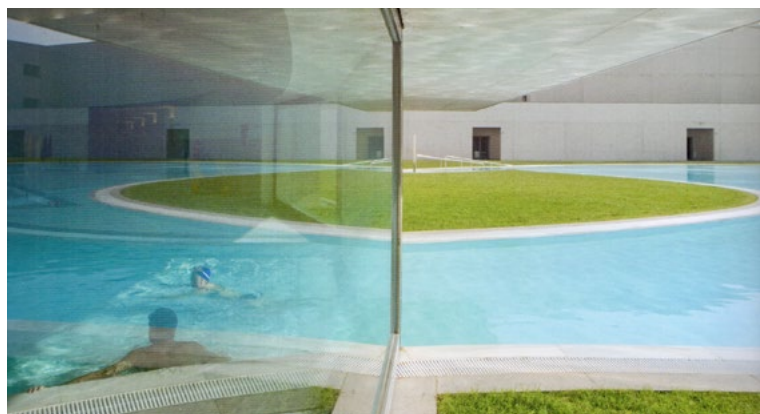
4221-22. Planta baja y sección longitudinal.  
4223-26

deportivo. La zona acuática está formada por dos piscinas conectadas, una interior y otra al aire libre. La piscina interior se encuentra dentro del volumen elíptico, iluminada por una luz cenital. Este volumen está conectado con el pabellón deportivo mediante una pieza longitudinal que contiene las salas de *fitness* en planta primera y cierra el solar a lo largo del *Carrer del Futbol*. La prolongación de esta pieza longitudinal hacia el norte produce una L que se abre acogiendo el aparcamiento. El acceso principal se realiza en planta primera a través de un terreno que asciende en suave pendiente, para después, entre otras opciones, descender desde el graderío a la pista del pabellón o bajar a la piscina interior mediante una rampa perimetral de planta elíptica. Otros accesos directos son posibles por la planta baja, en donde se encuentran distribuidos los respectivos aseos y vestuarios.

Siza presta gran atención al cierre de los límites del solar. Protege la piscina descubierta de la cercana autovía que discurre al sur, mediante el abrazo de un muro curvo que ofrece un espacio a la sombra. Esta piscina se comunica con la piscina interior y penetra en el volumen elíptico a través de un hueco horizontal en el paramento: el acontecimiento fija un momento de gran intensidad y poética arquitectónica, reforzado por el trazado sensual del contorno de las piscinas. Para Juan Antonio Cortés, «es, evidentemente, un tema de límite entre el interior y el exterior y de cómo ese límite es traspasado —sin perder su fuerte definición geométrica— por una forma ameboide de contorno irregular pero continuo. Se puede imaginar la experiencia de atravesar ese límite y pasar nadando del ámbito interior al exterior o viceversa».<sup>20</sup>



4227-28



4229

<sup>19</sup> CASTANHEIRA, Carlos. «Silver discs». En: CASTANHEIRA, Carlos. *Álvaro Siza: the function of beauty*. London; New York: Phaidon, 2009, p. 239: «It is a peripheral location, and could also easily have been peripheral in its architecture, because it isn't near the historic centre, and the complex was not built for high-profile sports events with media highlights. It is only a sports centre with an area nearly as large as that of the neighbourhood».

<sup>20</sup> CORTÉS, Juan Antonio. «Lecciones Magistrales: Once Cuestiones Arquitectónicas en la Obra de Álvaro Siza». En: *Alvaro Siza: 2008-2013*. El Croquis, no. 168-169. Madrid: El Croquis, 2013, p. 14.



### 4.3. EL LUGAR PATRIMONIAL: INTEGRIDAD Y RECUPERACIÓN

La *Reconstrucción del Chiado* (Lisboa, 1988) puso de manifiesto que la integridad de las construcciones antiguas eran premisas fundamentales en el trabajo de Siza. En proyectos como el *Balneario de Pedras Salgadas* (Vila Pouca de Aguiar, 2002-2009) o la *Remodelación del Hotel Vidago Palace* (Vidago, 2002-2010), Siza despliega sus convicciones de *recuperación e integridad* sobre el patrimonio contemporáneo. Si bien es cierto que existe una fuerte pulsión por la ambientación histórica en el entorno cultural, Siza ha tratado de preservar en general el tiempo histórico genuino sin caer en su representación, pero en ese difícil equilibrio a veces ha podido primar una idea *estetizada* del pasado. Su arquitectura no apela a un pasado absoluto, como en la contemporaneidad patrimonialista, o a la inversa, a un presente absoluto, característico de la modernidad de *tabla rasa*. Siza reconstruye la memoria del lugar desde un presente paradójico, un presente que redescubre incesantemente su pasado.

#### 4.3.1. La memoria en los tiempos del hiperconsumo

Tal y como explica convincentemente Gilles Lipovetsky, la crisis de identidad histórica en la ciudad contemporánea alimenta la obsesión de la sociedad *hipermoderna* por la preservación del patrimonio, y en general, por la historia y el pasado: «*Las ciudades-dormitorio, los circuitos y las vallas, el litoral perfilado con hormigón, todo esto refleja un deseo de salvaguardar los paisajes antiguos y los edificios del pasado como resistencia a la fealdad, a la uniformidad funcional y tecnológica*»,<sup>1</sup> escribe.

[...] ¿Queda algo en nuestra época que no sea museificable, restaurable o celebrable? [...] Del museo de la crep al museo de la sardina, del museo de Elvis Presley al de los Beatles, la sociedad hipermoderna es contemporánea del todo-patrimonio y del todo-conmemorativo [...].

La moda del pasado se ve incluso en el éxito de los objetos antiguos, la porcelana «china», lo retro, el *vintage*, los productos

<sup>1</sup> LIPOVETSKY, Gilles y CHARLES, Sébastien. *Los tiempos hipermodernos*. 1ª ed. en «Compactos», 2014. Barcelona: Anagrama, 2006, p. 95.

<sup>2</sup> *Ibíd.*, pp. 90-96.

<sup>3</sup> Escribe Rem Koolhaas: «[...] *el hecho de que el crecimiento humano sea exponencial implica que el pasado se volverá en cierto momento demasiado “pequeño” para ser habitado y compartido por quienes estén vivos. Nosotros mismos lo agotamos [...]*».

KOOLHAAS, Rem. *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 7.

<sup>4</sup> Dice Siza: «*Una persona está melancólica por diferentes razones, es un sentimiento; pero la nostalgia es diferente, remite a la pérdida de un lugar*». SANTOS, Juan Domingo. «El Sentido de las Cosas: Una Conversación con Álvaro Siza», Oporto: 2007. En: *Alvaro Siza: 2001-2008*. El Croquis, no. 140. Madrid: El Croquis, 2008, p. 26.

<sup>5</sup> AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Reimpresión digital, 2013. Barcelona: Gedisa, 2003, p. 150.

<sup>6</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. 12ª ed., jul. 2016. Barcelona: Kairós, 1978, p. 28: «[...] *por todas partes vivimos en un universo extrañamente parecido al original —las cosas aparecen dobladas por su propia escenificación, pero este doblaje no significa una muerte inminente pues las cosas están en él ya expurgadas de su muerte, mejor aún, más sonrientes, más auténticas bajo la luz de su modelo, como los rostros de las funerarias*».

<sup>7</sup> LIPOVETSKY, *Los tiempos hipermodernos*, óp. cit., p. 96.

<sup>8</sup> G. VÁZQUEZ, Carlos. *Ciudad hojaldre: visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004, p. 79.

<sup>9</sup> Escribe Guy Debord:

*Al ser un subproducto de la circulación de mercancías, la circulación humana considerada como consumo, el turismo, remite fundamentalmente al ocio que consiste en visitar aquello que se ha vuelto banal. La ordenación económica de la frecuentación de lugares diferentes es ya, por sí sola, la garantía de su equivalencia. La modernización no ha extinguido únicamente el tiempo de los viajes, les ha hurtado también la realidad del espacio.*

DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-textos, 1999, p. 144.

<sup>10</sup> AUGÉ, *El tiempo en ruinas*, óp. cit., p. 65.

etiquetados «auténticos» que suscitan la nostalgia. Las empresas, de manera creciente, hacen referencia a su historia, explotan su patrimonio, explican su pasado, lanzan «artículos para el recuerdo», hacen «revivir» los tiempos de antaño [...]. [...] Aunque el furor memorístico llegue a calmarse, no se detendrá en seco. El comercio, la moda, las exigencias del nivel de vida, así como el deseo de identidad, seguirán haciendo de la memoria, durante mucho tiempo todavía, un recurso y una necesidad del orden presentista.<sup>2</sup>

Paradójicamente este interés desmedido por el pasado agudiza la crisis inicial de la identidad y la memoria que lo propicia.<sup>3</sup> La evocación *nostálgica* y la proliferación de lo histórico con fines comerciales aceleran el propio *agotamiento* de la historia mediante la recreación ficticia de lo antiguo y la transformación del patrimonio en imagen vacía y en espectáculo.<sup>4</sup> Augé habla por ejemplo del «*efecto de fachada*» en los centros históricos, que consiste en conservar la fachada de los edificios y remodelar completamente el interior, para hacer prevalecer la imagen externa y la apariencia sin renunciar al confort moderno.<sup>5</sup> En esta *replicación* del pasado aparecen las nociones de simulación y simulacro, que el sociólogo Jean Baudrillard ha situado en el centro de la cultura contemporánea.<sup>6</sup>

Tal y como apunta Baudrillard, en esta duplicación del original la ciudad histórica se vuelve *más sonriente*. La réplica *hipermoderna* elimina los aspectos inconvenientes de la ciudad histórica real, como la suciedad y los malos olores, las humedades y los desperfectos, las infraestructuras deficientes y las inadecuaciones funcionales. Porque tal y como explica Lipovetsky, «*bajo el gusto del pasado palpitan las pasiones hiperindividualistas por la “comodidad de recreo” y la “comodidad existencial”, las nuevas exigencias de sensaciones agradables, de un ambiente y un entorno de calidad*».<sup>7</sup> Carlos García Vázquez lo ejemplifica a través de *Little Italy*, el barrio italiano de Manhattan en Nueva York:

[...] tras ser duplicado una y otra vez por los medios de comunicación de masas, lo real desaparece y lo que queda es una copia exacta del original, una imagen hiperreal. Es lo que ocurre cuando la verdadera *Little Italy*, con sus inmigrantes, sus penurias y sus carencias, es reemplazada por la imagen que la gente tiene de *Little Italy*, con sus terrazas, sus *camerieri* y sus *spaghetti alla siciliana*, una imagen hiperreal que duplica el original y enfatiza hasta el artificio sus más pulcras esencias materiales.

Cuando este fenómeno se expande por el espacio urbano nace la ciudad del espectáculo, donde lo real ha dejado paso a lo hiperreal, a la pura materialidad, a la fría superficialidad. De



ahí su vivacidad cromática y luminosa, un esplendor radiante e intenso que puede llegar a ser alucinatorio [...].<sup>8</sup>

Este fenómeno se agudiza con el *turismo de masas* global.<sup>9</sup> «Antes de la partida hay numerosas imágenes. Se muestran en tropel en las paredes de nuestras ciudades, y, desde luego, en la televisión [...]. El viaje se parecerá pronto a una verificación: para no decepcionar, lo real deberá parecerse a su imagen»,<sup>10</sup> escribe Augé. Venecia es un ejemplo ilustrativo de la transformación de una ciudad histórica en *ciudad de la simulación y el espectáculo*. En *Case Study Venice, 2006-2007*, un estudio llevado a cabo por el despacho de arquitectos Philipp Oswald, se decía que «... Venecia podría convertirse en una ciudad fantasma hacia el 2030. En los últimos 40 años, la población se ha reducido a la mitad, mientras que el turismo se ha casi triplicado solamente en los últimos diez años [...]».<sup>11</sup> En estudios más recientes (2014) observamos como la cifra de turistas no ha dejado de incrementarse en una vertiginosa tendencia al alza.<sup>12</sup> La atmósfera y el paisaje antiguo de la ciudad se ha transformado en calles y plazas abarrotadas de turistas, tiendas de *souvenir* y colosales cruceros surcando la *Laguna Veneta*.<sup>13</sup> Se trata de una Venecia ausente de habitantes *reales*, una réplica *hiperreal* como espacio escénico para el consumo del turismo masivo.<sup>14</sup>

En este contexto, en el que «los cascos urbanos históricos se maquillan, se amenizan, se transforman en productos de consumo cultural y turístico»,<sup>15</sup> ¿es posible una arquitectura contemporánea que sirva al presente e incorpore el pasado sin caer en el simulacro de la historia por un lado, ni en la destrucción y borrado de la memoria por el otro? En este marco de crisis de la memoria del lugar, analizaré el modo en que Siza interviene sobre el *patrimonio*, asumiendo la *amplitud* contemporánea que abarca el término.<sup>16</sup>

<sup>11</sup> «Working Paper: Case Study Venice 2006-2007». En: OSWALT, Philipp (ed.). *Shrinking Cities: Complete Works 1* [en línea]. Aachen: ARCH+ Verlag, 2006 [consulta: 13.12.2016]. Disponible en: [http://www.shrinkingcities.com/digital\\_0.html](http://www.shrinkingcities.com/digital_0.html)

<sup>12</sup> En 2007, se estima que visitaron la ciudad 21,6 millones de turistas, y que lo hicieron 30 millones en 2014, una media de 82.000 personas en total cada día. Fuente: Italia Nostra. Associazione Nazionale per la Tutela del Patrimonio Storico, Artistico e Naturale della Nazione. *Proposte per Venezia: Realtà presente e prospettive per il futuro* [en línea]. 2014, pp. 3-4 [consulta: 13.12.2016]. Disponible en: <http://www.italianostravenezia.org/>

<sup>13</sup> Ver: *Das Venedic Prinzip* [película documental]. Pichler, Andreas (director). Berlin: Filmtank, 2012.





<sup>14</sup> Las palabras de Siza sobre Venecia en 2003, contrastan con esta imagen: «Una ciudad hecha también de polvo y de barro y de niebla dorada, donde se respira utopía y permanencia, sueño y adecuación». SIZA, Álvaro. «Doctorado en Venecia», 29 abr. 2003. En: C. MORAIS, Carlos (ed.). *Textos: Álvaro Siza*. Madrid: Abada, 2014, p. 307.

<sup>15</sup> LIPOVETSKY, *Lostiempohipermodernos*, óp. cit., p. 92.

<sup>16</sup> En *Preservation is Overtaking Us* (2014), Rem Koolhaas dirige su atención a la conservación del patrimonio. Koolhaas escribe: «*Maybe we can be the first to actually experience the moment that preservation is no longer a retroactive activity but becomes a prospective activity*». KOOLHAAS, Rem. *Preservation is overtaking us*. New York: GSAPP Books, 2014, pp. 15-16. Koolhaas presenta una serie de proyectos de OMA que exploran nuevas dimensiones de lo patrimonial, que combinan diversas estrategias de (re)significación cultural de los edificios, como exhibiciones, sitios web, visitas programadas... Estas actividades culturales se compaginan oportunamente con la replicación e imitación fidedigna de determinados lenguajes históricos preexistentes en el entorno. El proyecto arquitectónico buscaría incidir mediante diversas estrategias no formales en la percepción cultural y estética que el espectador tiene de una determinada obra, bajo una suerte de *contextualismo ampliado*.



BASIC MAP OF THE NEW PLAN

- |                                       |   |   |
|---------------------------------------|---|---|
|                                       |  | <i>building to be demolished for the benefit of the public zone</i>                 |
| <i>buildings inside the plan area</i> |  | <i>passageway</i>   |
| <i>public zone</i>                    |  |  |
|                                       |   | <i>metro entrance</i>   |

4301. *Reconstrucción del Chiado*  
(Lisboa, 1988).

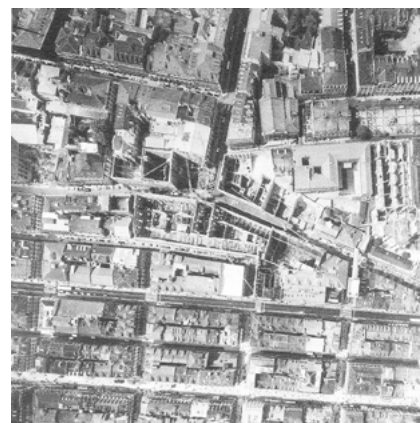
#### 4.3.2. Integridad y recuperación en la obra de Siza

«De poco vale la conservación (la protección, como se dice sintomáticamente) de algunos monumentos aislados, abstraídos del contexto que los justifica. Imaginemos la Iglesia dos Clérigos despojada del abrazo del caserío que la envuelve [...]»,<sup>17</sup> afirmaba Siza. Su proyecto para la *Reconstrucción de dos casas en el barrio de Barredo* (Oporto, 1976) se fundamentaba en esta idea de integridad histórica del binomio *rossiano*, en donde las casas que constituyen el *tejido residencial* merecían ser conservadas tanto como los *elementos primarios*. En el proyecto, Siza hace desaparecer cualquier expresión personal, en un lenguaje arquitectónico absolutamente fiel y mimético con la arquitectura residencial circundante:

[...] en la carrera de Arquitectura [...] se hacían muchos trabajos centrados en los barrios, en las zonas marginales [...]. Hay un trabajo precursor, un trabajo extraordinario, el que desarrolló en el barrio de Barredo, en Oporto, Fernando Távora, que partió de un estudio exhaustivo y que acabó dando lugar a un análisis completo de la situación, además de un proyecto de recuperación.

[...] Yo mismo hice una obra allí, una obra que me gusta mucho porque nadie ve la mano de un arquitecto. Muestra lo que creo que hay que hacer en un caso así: no debe notarse la mano del arquitecto; se trata de otra cosa, del espíritu.<sup>18</sup>

Este proyecto puede considerarse un antecedente de la *Reconstrucción del Chiado* (Lisboa, 1988) tras el incendio que asoló el barrio en agosto de 1988. Con su apuesta por la restauración fiel de las formas históricas, Siza provocó una viva polémica en la cultura arquitectónica de los años ochenta. Su posición fue interpretada por una parte de la crítica como conservadora y reaccionaria. Continuista con el pasado, la intervención de Siza descartaba la introducción de nuevas formas arquitectónicas para modernizar el barrio del Chiado, que presentaba previamente cierta atmósfera marginal y decadente.<sup>19</sup> Solà-Morales describe en general la situación cultural de aquellos años en estos términos: «... *ha habido tanto en Europa como en América un retorno sincero a los lenguajes ya dados y a los lenguajes ya determinados por el tiempo y la historia que ha producido una cultura conservadora de la ciudad, mimética del pasado y comprometida sobre todo con cualquier idea de recuperación, permanencia, custodia y rememoración del genio del lugar*». <sup>20</sup> Escribe Siza:



4302. Barrio del Chiado después del incendio de 1988.

<sup>17</sup> SIZA, Álvaro. «La ciudad que tenemos», 1980. En: C. MORAIS, *Textos*, óp. cit., p. 25.

<sup>18</sup> CRUZ, Valdemar. *Álvaro Siza: conversaciones con Valdemar Cruz*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, pp. 28-9. Sin embargo Siza se guarda de establecer un principio de carácter general para la arquitectura:

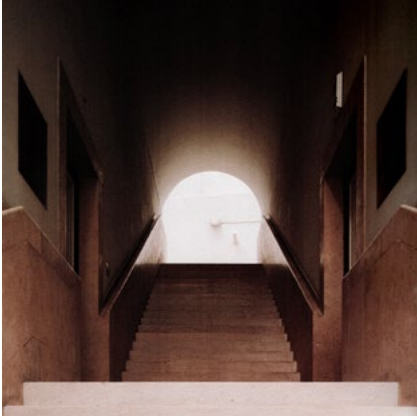
[Valdemar Cruz] *¿Puede ser esa una buena definición de arquitectura?*

[Siza] *No. Es una definición de una intervención en un determinado centro histórico. En el caso de Barredo existía un tejido bellissimo con acumulaciones sucesivas. Trabajé en dos casas en la Rua da Fonte Taurina (1976). Si pasa por allí no las descubrirá [...].*

Ibíd., p. 29.

<sup>19</sup> SANTOS, Juan Domingo. *La tradición innovada: escritos sobre regresión y modernidad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2013, p. 235.

<sup>20</sup> SOLÀ-MORALES, Ignasi. «Lugar: permanencia o producción», 1992. En: *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 108-9.



4303-05. *Conexión entre el Chiado y Terraços do Carmo* (Lisboa, 2008-2015). Vistas de las *Ruinas do Carmo* desde el acceso por el interior de manzana.

<sup>21</sup> SIZA, Álvaro. «Me piden que hable del Chiado», oct. 1988. En: C. MORAIS, *Textos*, óp. cit., p. 63.

<sup>22</sup> SANTOS, «El Sentido de las Cosas», óp. cit., p. 26.

<sup>23</sup> RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Arquia, 2015, pp. 346-347.

Aparentemente, no hay razón para un profundo cambio en el Chiado; es decir, se trata de una recuperación sujeta a correcciones y a detalles transformadores. El deseo de algunos proyectistas no tiene la posibilidad ni la legitimidad para superar, significativamente, el ritmo de evolución de una ciudad y de sus agentes de transformación, so pena, como tantas veces se ha comprobado, de fracaso o de éxito efímero.<sup>21</sup>

Sin embargo, al mismo tiempo que Siza recupera en el Chiado las fachadas y los detalles constructivos tradicionales optando por mantener su imagen histórica, el proyecto esconde un ambicioso programa de modernización de las comunicaciones interiores y las infraestructuras de conexión del barrio, además de la ampliación de los estándares de confort y del aislamiento térmico-acústico de los propios edificios. «Creo que la continuidad en la ciudad es un proceso complejo que en ocasiones se ha confundido con la reproducción literal de las formas. Para que exista continuidad es necesaria la transformación; más que necesaria yo diría incluso que inevitable»,<sup>22</sup> dice Siza. La modernidad en el Chiado se oculta de este modo en los interiores de los edificios, en los patios de manzana y en los subterráneos. Véanse por ejemplo las seis plantas subterráneas excavadas en la *Restauración del Edificio Grandella* (1991-1996) o la nueva *Estación de Metro Baixa/Chiado* (1992-1998). Sobre el pasaje a través del interior de manzana en la *Conexión entre el Chiado y Terraços do Carmo* (Lisboa, 2008-2015), Siza comentaba lo siguiente:

La dificultad era lograr establecer nuevas relaciones con la ciudad de Lisboa, que algunas habían sido cortadas, desde hacía dos siglos, como resultado del gran terremoto —1755—. [...] construí mentalmente una invención: lo mejor sería crear un sistema de rampas y escaleras con el barrio de la Baixa que establecerían relaciones más claras y directas de la cota alta con la cota baja, y comencé a trabajar sobre esa idea, pero un día apareció una historiadora que colaboraba con el equipo del proyecto y nos trajo un grabado antiguo de la puerta, y allí se veía, aunque representada de un modo esquemático: una escalera.

[...] las obras construidas, tienen fuerza cuando tienen la justicia de la intervención. Puedes derribarlas, puedes destruirlas pero ellas quedan allí. Hay una especie de inercia, de memoria que permanece y queda siempre presente [...] la invención que realmente cuenta es la que sigue caminos antiquísimos.<sup>23</sup>

«¿Es lo mismo? La gente está desilusionada, los escaparates son monótonos, dicen, falta un toque de modernidad. Los que

ven mejor, notan las dobles ventanas y otras cosas, y más los que viven allí. El que vive mejor, no nota nada. Tampoco hace falta»,<sup>24</sup> escribe Siza. En el Chiado la modernidad es una capa invisible, muda, que penetra silenciosamente e introduce dinámicas urbanas que renuevan y transforman el barrio pero sin desfigurar su imagen antigua.<sup>25</sup> De nuevo Siza:

Durante la primera exposición pública que se hizo del proyecto y, tras la pertinente inspección de la documentación gráfica y de maqueta del mismo, un colega arquitecto me manifestó sorprendido: «Pero si realmente no hiciste nada, todo continúa de igual forma en el Chiado...». Realmente, yo nunca pensé que esto fuera así, más bien todo lo contrario.<sup>26</sup>

¿No era adecuado introducir formas modernas en el Chiado? ¿No deberían haberse conservado ruinas y fragmentos siquiera como cicatriz histórica, como huella y memoria de la tragedia del gran incendio? ¿Se trata el Chiado de un decorado histórico, una imagen de aparente antigüedad immaculada que esconde dinámicas urbanas contemporáneas? «Hay un toque de falsedad inevitable. Un aire de maqueta expuesta al Tiempo, a propósito, apta para diluirse»,<sup>27</sup> escribe Siza.

El caso de la *Restauración del Restaurante Boa Nova* (Leça da Palmeira, 1991) es diferente, puesto que se trata de un proyecto de restauración sobre su propia obra. Cuando Siza acomete inicialmente el proyecto, se dispone a hacer algunas modificaciones sobre el diseño eliminando aquello que le parece poco esencial y de carácter retórico, pero pronto descubre que se trata de un camino equivocado. Ante la coherencia interna que muestra la obra, opta por cancelar el posible diálogo y mantener estrictamente su integridad formal. De hecho, Siza decide tratar su propia obra como si fuese de otro arquitecto.<sup>28</sup> Leemos a Siza:

En el año 92 fui llamado para hacer una renovación de Boa Nova [...]. En el interior, empiezo a mirar estos pingos de madera y estos recortes en el revestimiento... y digo ¿pero esto... qué es esto? Es una cosa que no es esencial para nada, no sirve para nada, es un tic nervioso... hay que limpiar todas estas cosas. Eso fue en los primeros días, con una enorme confianza. Pero pasados unos días, de visitas y reflexión, empecé a preguntarme: pero, si tiro aquel de allí, también tengo que tirar el otro fuera... Si en el revestimiento retiro este recorte de allí, que no me gusta nada, aquel queda aislado... Así que vamos también a cambiar aquel...

En un momento, tomé conciencia del camino que estaba siguiendo, que se traduciría coherentemente en la demolición del edificio y en hacer otro. Y entonces empecé a pensar en



4306. Restauración del Edificio Grandella (Lisboa, 1991-1996).

<sup>24</sup> SIZA, Álvaro. «Chiado: lo que es, lo que será...», 25 may. 1989. En: C. MORAIS, *Textos*, óp. cit., p. 74.

<sup>25</sup> LIPOVETSKY, CHARLES, *Los tiempos hipermodernos*, óp. cit., p. 95:

*Aunque hay un gusto por el pasado, la vida cotidiana (higiene, salud, ocio, consumo, educación) está más regulada que nunca por el orden móvil del presente [...]. Se rehabilitan las viviendas antiguas de los cascos urbanos, pero se las dota de todas las comodidades modernas. La conciencia del valor del patrimonio se intensifica, pero lo que producimos tiene una duración cada vez más limitada. El pasado ya no es socialmente fundador o estructurador: está reorganizado, reciclado, adaptado al gusto actual, explotado con fines comerciales [...]. Cuanto más se evoca y se pone en escena la memoria histórica, menos estructura ésta los elementos de la vida corriente. De ahí ese rasgo característico de la sociedad hipermoderna: celebramos lo que ya no queremos tomar como ejemplo.*

<sup>26</sup> AA.VV. *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, 1994, p. 76.

<sup>27</sup> SIZA, «Chiado: lo que es, lo que será...». En: C. MORAIS, *Textos*, óp. cit., p. 73.



4307-08. *Rehabilitación del Café Moderno* (Pontevedra, 1997).

<sup>28</sup> Este extraño diálogo consigo mismo me recuerda un cuento de Borges, *El otro*: «Medio siglo no pasa en vano. Bajo nuestra conversación de personas de miscelánea lectura y gustos diversos, comprendí que no podíamos entendernos. Éramos demasiado distintos y demasiado parecidos. No podíamos engañarnos, lo cual hace difícil el diálogo [...]». BORGES, Jorge Luis. *El libro de arena*. Contemporánea, 2ª ed., 2012. Barcelona: Debolsillo, 2011, p. 17.

<sup>29</sup> SIZA, Álvaro. «Conferencia», 16 jun. 2011. En: AA.VV. *Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2011.

<sup>30</sup> RODRÍGUEZ, SEOANE, *Siza x Siza*, óp. cit., p. 71.

<sup>31</sup> PORTUGAL. MINISTÉRIO DA CULTURA. «Decreto n.º 16/2011». *Diário da República*, 1ª série, n.º 101. 25 de Maio de 2011.

<sup>32</sup> CONDE, María. «Álvaro Siza confía en que su nuevo Café Moderno sea un eje cultural en la ciudad». En: *La voz de*

cómo salir de este hoyo. Interioricé, que quién hizo este edificio fue otro arquitecto, y que por tanto, había encontrado una calidad en este arquitecto, en esta arquitectura, puesto que había coherencia entre las partes, hasta el punto que cuando yo quería transformar una, tenía que transformar muchas otras, y por tanto, era un todo. Y pensaba: aún que no me guste este arquitecto, tengo que respetar su trabajo en el sentido de crear un ambiente integral, la integridad de este arquitecto. Y me solidaricé, rehice mi respeto por ese arquitecto, y empecé simplemente a recuperar todo lo que estaba.<sup>29</sup>

En su intervención sobre el restaurante de Boa Nova, Siza mantiene un respeto escrupuloso por la obra original, ampliando la noción de patrimonio paradójicamente hasta su propio trabajo. Esta integridad en la recuperación se manifiesta incluso en el mobiliario interior, que es reemplazado al completo por réplicas del diseño original.<sup>30</sup> Finalmente, el *Restaurante Boa Nova* proyectado por Siza en 1963 y restaurado por él mismo en 1991, fue clasificado como Monumento Nacional de Portugal en 2011 (junto a las *Piscinas de Mareias* de 1966).<sup>31</sup>

En la *Rehabilitación del Café Moderno* (Pontevedra, 1997) Siza se muestra una vez más fiel a la arquitectura histórica preexistente. La intervención junto a Carlos Seoane recupera para la nueva sede de la *Fundación Caixa Galicia* (actualmente *Fundación Galicia Obra Social*) un emblemático edificio de viviendas construido en 1902, que albergó en su planta baja el *Café Moderno*, centro de reunión y tertulias de intelectuales gallegos durante el siglo XX, reconvertido en los años setenta en oficina bancaria.

Siza define la arquitectura del edificio como «ecléctica y muy interesante, se puede decir que es un Art Nouveau de provincia, con un carácter muy fuerte».<sup>32</sup> Este lenguaje ecléctico le produjo inicialmente algunas dudas: «quedé muy atraído por la historia y también muy impresionado por la dificultad que traía consigo. Tenía miedo de hacerlo mal y al mismo tiempo interés, era un estímulo y un desafío».<sup>33</sup> Siza opta finalmente por la estrategia de la recuperación integral del inmueble, poniendo el foco en el café de planta baja. Las viviendas de las plantas superiores que se abren a la fachada principal se reutilizan como despachos y oficinas. El resto se convierten en amplias salas de exposiciones al eliminarse las particiones interiores. El propio patio trasero se rehabilita y se integra al espacio expositivo.

De nuevo las auténticas funciones modernas se adecúan a la carcasa histórica con una intervención que subordina las capas contemporáneas bajo la lectura histórica del edificio. En este sentido, el paso del tiempo sobre los materiales y los

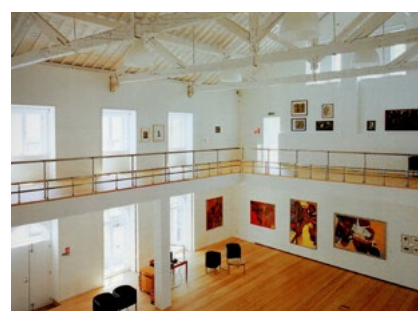
objetos tiene un valor irremplazable. Para Siza la recuperación de cualquier edificio, por cuidadosa y mínima que sea, siempre es leída como una pérdida y un daño a la memoria:

Siempre que he recuperado un edificio al final tengo cierta sensación de insatisfacción porque sé que algo se ha perdido con la intervención. Cuando tienes un muro en el que has de cambiar alguna piedra o algún elemento por razones de consolidación sabes que esa piedra nueva no va a tener jamás la densidad de aquéllas por las que ha pasado el tiempo, la historia y muchos acontecimientos. De inmediato, un edificio recuperado tiene algo de decepcionante, carece de lo que sólo el tiempo puede hacer y que nosotros, a pesar de toda la tecnología a nuestro alcance, no conseguimos [...].<sup>34</sup>

En el proyecto del *Atelier-Museo Júlio Pomar* (Lisboa, 2001-2013), Siza restaura un antiguo almacén del siglo XVII cercano al palacio de *São Bento*, adquirido por la *Câmara Municipal de Lisboa* en el año 2000 con el fin de convertirlo en *atelier* del pintor Júlio Pomar, y más tarde en museo dedicado a su obra. El proyecto concebido por la administración en connivencia con el artista es en sí mismo un *simulacro*: no fue necesario que Júlio Pomar trabajase verdaderamente en ese espacio para denominarlo su *atelier*, bastó con su buena intención de hacerlo.<sup>35</sup> De este modo, el proyecto *explora* el mito del taller de artista en un viejo almacén reutilizado.<sup>36</sup>

En este contexto Siza rehabilita la nave conservando los muros estructurales y las cerchas del tejado, consolidando y reparando las partes más deterioradas y eliminando añadidos posteriores. Para el nuevo programa introduce una entreplanta que permite la doble altura en el espacio central. Adosa exteriormente dos volúmenes menores, una escalera y un ascensor en un lateral, y un cuerpo de dos plantas con servicios y una pequeña oficina al fondo: el blanqueado del conjunto garantiza de nuevo la unidad visual. En la fachada principal de la *rua do Vale* crea tres nuevos huecos miméticos e indistinguibles de los originales. ¿Se deben estos nuevos huecos a aspectos puramente funcionales? Siza arregla de paso la composición original, corrige sus defectos, mejora el diseño del edificio antiguo. ¿Integridad, recuperación o simulacro?

A continuación centraré el análisis en dos proyectos actuales, el *Balneario de Pedras Salgadas* (Vila Pouca de Aguiar, 2002-2009) y la *Remodelación del Hotel Vidago Palace* (Vidago, 2002-2010), con el objetivo de profundizar en la reconstrucción de la memoria y el pasado practicada por la obra contemporánea de Siza.



4309-10. *Atelier-Museo Júlio Pomar* (Lisboa, 2001-2013).

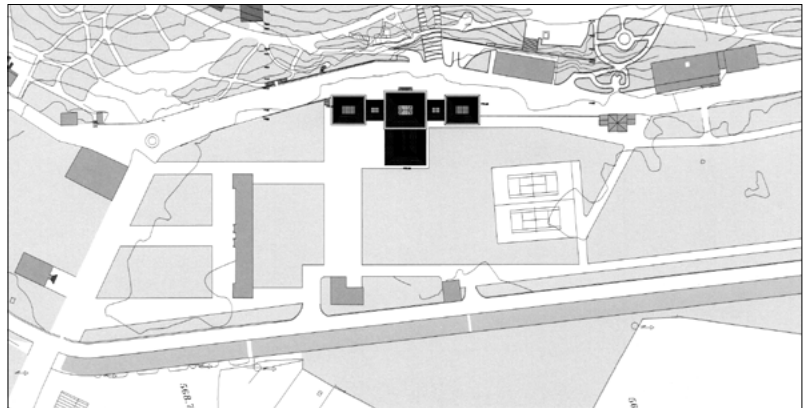
*Galicia* [en línea]. Pontevedra: 13 sep. 2000 [consulta: 23.01.2017]. Disponible en: [http://www.lavozdegalicia.es/noticia/pontevedra/2000/09/13/alvaro-siza-confia-nuevo-cafe-moderno-eje-cultural-ciudad/0003\\_193933.htm](http://www.lavozdegalicia.es/noticia/pontevedra/2000/09/13/alvaro-siza-confia-nuevo-cafe-moderno-eje-cultural-ciudad/0003_193933.htm)

<sup>33</sup> *Ibíd.*

<sup>34</sup> SANTOS, «El Sentido de las Cosas», *óp. cit.*, p. 24.

<sup>35</sup> Sitio web oficial del Atelier-Museo Júlio Pomar [consulta: 24.01.2017]. Disponible en: <http://ateliermuseujuliopomar.pt/museu/arquitectura/arquitectura.html>.

<sup>36</sup> Escribe Lipovetsky: «*La segunda época de la modernidad es reflexiva, individualista-emocional e identitaria [...]. Ya no significa devaluación del pasado, sino explotación-movilización sin trabas de todos los ejes de la temporalidad sociohistórica, reciclaje y readaptación de la memoria con fines económicos, emocionales e identitarios [...]*». LIPOVETSKY, CHARLES, *Los tiempos hipermodernos*, *óp. cit.*, p. 96.



4311-13. *Balneario de Pedras Salgadas*  
(Vila Pouca de Aguiar, 2002-2009).



### 4.3.3. Balneario de Pedras Salgadas. Vila Pouca de Aguiar, 2002-2009

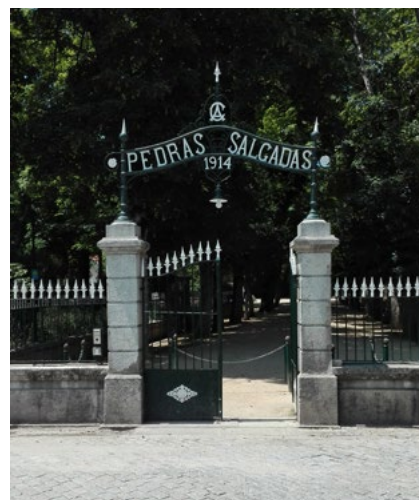
La historia del balneario arranca a finales del siglo XIX con el descubrimiento de sus aguas medicinales y se desarrolla entrelazada en sus relaciones con la familia real, entre ellos el rey Carlos I. El *Spa Casino de Pedras Salgadas* fue inaugurado en 1910 contando con salas de juego y apuestas, ilegales por aquel entonces.<sup>37</sup>

El edificio se halla en el interior del parque de *Pedras Salgadas*, en el municipio de Vila Pouca de Aguiar, a 130 km al noroeste de Oporto. Forma parte de un conjunto turístico que integra piscinas al aire libre, restaurantes, casino, pistas de tenis, parque infantil y spa. El balneario se encuentra adosado a la alameda principal, que atraviesa el parque dirección norte-sur. Se trata de un edificio conformado originalmente por tres volúmenes prismáticos intercalados por dos cuerpos menores, en una composición axial. El volumen central, de mayor envergadura que el resto, contiene un amplio espacio interior iluminado por una claraboya de cristales coloreados, al que se accede a través de un pequeño zaguán.

La restauración y la ampliación que lleva a cabo Siza del antiguo edificio sigue la misma línea que otros proyectos anteriores: fidelidad y conservación de la imagen antigua, eliminación de añadidos posteriores, implementación de tecnologías modernas en la mejora de los niveles de confort y adaptación de los espacios y recorridos internos al nuevo programa. Siza restaura los viejos pavimentos de mosaico hidráulico, los estucados, las pinturas al fresco y las claraboyas. Pero al mismo tiempo, mejora el aislamiento térmico e introduce ventanas de doble marco con carpinterías de madera pintada, instala dos ascensores y coloca nuevos pavimentos de madera y losas de hormigón con suelo radiante.

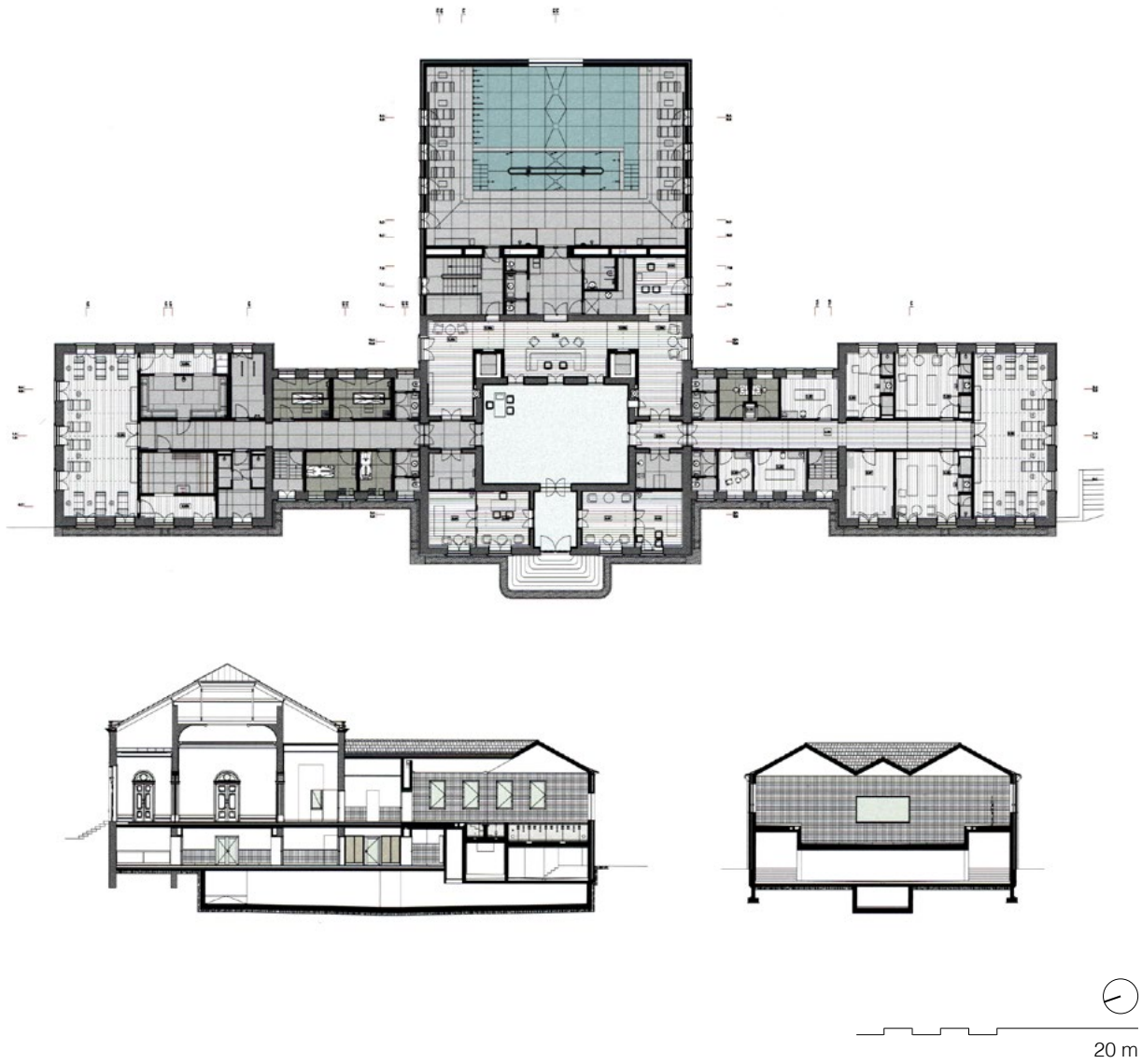
Lo más destacado del proyecto es quizás el volumen que Siza adosa al edificio histórico preexistente y que contiene una gran piscina interior. En esta ocasión, Siza adopta exteriormente un lenguaje mimético con el edificio histórico, como se aprecia en la continuidad de los acabados, la cubierta de tejas y la proporción de los huecos. Como explica Juan Antonio Cortés:

La única intervención de nueva planta es la construcción del volumen para la piscina interior. Este cuerpo nuevo adosado axialmente al cuerpo central, de su misma anchura y casi del mismo fondo, se realiza con similares elementos de huecos y el mismo acabado exterior, por lo que desde fuera se distingue poco del resto [...].<sup>38</sup>



4314-17

<sup>37</sup> Sitio web oficial de *Parque de Pedras Salgadas* [consulta: 25.01.2017]. Disponible en: <http://www.pedrassalgadaspark.com/en/pedras-salgadas-park/the-history-of-pedras-salgadas/>.



4318. Planta baja.  
4319. Secciones transversales.

El nuevo volumen se adosa al cuerpo central del edificio histórico manteniendo su ancho. Siza recurre a un interesante artificio en la cubierta para evitar que el nuevo volumen sobresalga arruinando la composición decimonónica. Para limitar la altura, Siza repliega la cubierta y multiplica los faldones, recogiendo parte de las aguas pluviales en dos *limatesas* interiores. Este gesto pasa desapercibido desde el exterior y consigue la apariencia deseada, ya que el nuevo volumen se integra en la composición sin competir con el cuerpo central del edificio histórico. En cambio, en el interior, surgen dos pilares que caen en el agua de la piscina para soportar el repliegue geométrico de la cubierta. No obstante, Siza consigue con ellos acentuar la axialidad del espacio del orden dieciochesco, que culmina oportunamente con una apertura horizontal en la prolongación del eje, enmarcando al fondo las vistas del jardín.

En este caso, la imagen del exterior, que enmascara y encubre las discontinuidades temporales que presenta el conjunto, se convierte en estímulo y acicate de la innovación formal del proyecto. De este modo, en el *Balneario de Pedras Salgadas*, la restauración del edificio antiguo se combina con la adopción puntual de un lenguaje histórico en la readaptación contemporánea del inmueble, con el objetivo de satisfacer simultáneamente las necesidades funcionales y la avidez por el pasado del orden presentista.<sup>39</sup>



4322-24



4320-21

<sup>38</sup> CORTÉS, Juan Antonio. «Lecciones Magistrales: Once Cuestiones Arquitectónicas en la Obra de Álvaro Siza». En: *Alvaro Siza: 2008-2013*. El Croquis, no. 168-169. Madrid: El Croquis, 2013, p. 52.

<sup>39</sup> John Cage cuenta en su obra *Silence* (1961) esta anécdota sobre el pintor Willem de Kooning:

[...] Willem de Kooning, el pintor neoyorkino, dio una conferencia en la Art Alliance de Filadelfia. Después hubo debate: preguntas y respuestas. Alguien preguntó a de Kooning quienes eran los pintores del pasado que más habían influido en él. De Kooning dijo: «*El pasado no me influye. Yo influyo en él*».

CAGE, John. *Silencio*. Madrid: Árdora, 2002, p. 67.



4325-28. Remodelación del Hotel Vidago Palace (Vidago, 2002-2010).

#### 4.3.4. Remodelación del Hotel Vidago Palace. Vidago, 2002–2010

En los proyectos de *Remodelación del Hotel Vidago Palace* (Vidago, 2002-2010) y el *Club de Golf de Vidago* (2007-2010) Siza se mantiene en la misma línea de trabajo al recuperar los edificios preexistentes, construidos a principios de siglo XX, con absoluta fidelidad y respeto por las construcciones originales. El encargo tenía como objetivo principal devolverle el viejo esplendor al hotel, incorporar nuevas áreas de servicios vinculados a la cocina, ampliar su programa termal con un nuevo spa y recuperar algunas construcciones aledañas, como el Club de Golf. Aunque Siza tenía asignado inicialmente la rehabilitación completa, le fue retirada la remodelación de los interiores del hotel y la recuperación de sus jardines. Sobre el resultado de esta decisión opinaba: «*Una vez más, el "mítico hotel" fue maltratado*».<sup>40</sup>

El complejo se inserta en el parque de Vidago entre árboles centenarios, cuidados caminos y pequeños espejos de agua. Su historia se remonta a mediados del XIX, cuando se funda la *Empresa das Águas de Vidago* con el propósito de construir un nuevo centro termal, a raíz de la fama internacional que adquirieron las aguas *medicinales* de Vidago.<sup>41</sup> De hecho, su historia tiene mucho en común con el *Spa Casino de Pedras Salgadas*, puesto que originalmente pertenecieron a la misma familia nobiliaria y sólo un breve trayecto los separa.<sup>42</sup>

En el exterior del *Hotel Vidago Palace*, Siza opta por mantener y recuperar la arquitectura de Ventura Terra influida por el estilo *beaux-arts* (Ventura Terra fue pensionista en la *École Nationale Supérieure des Beaux-Arts* bajo la tutela de Victor Laloux). Elimina los añadidos posteriores con idea de recuperar la volumetría original del edificio, un cuerpo alargado y cuatro plantas de altura sobre un basamento de piedra, y un agregado trasero de dos plantas en la parte central. Siza muestra su respeto por la imagen antigua del hotel en la fachada frontal, que recupera intacta, conservando su estricta simetría y el ritmo uniforme de las ventanas. En la parte trasera, al suroeste, ubica la ampliación de las cocinas y una sala de almuerzos, conectando los volúmenes a la fachada posterior mediante pasajes elevados. Entre el edificio principal y estos nuevos volúmenes, emplaza la zona de carga y descarga para vehículos.

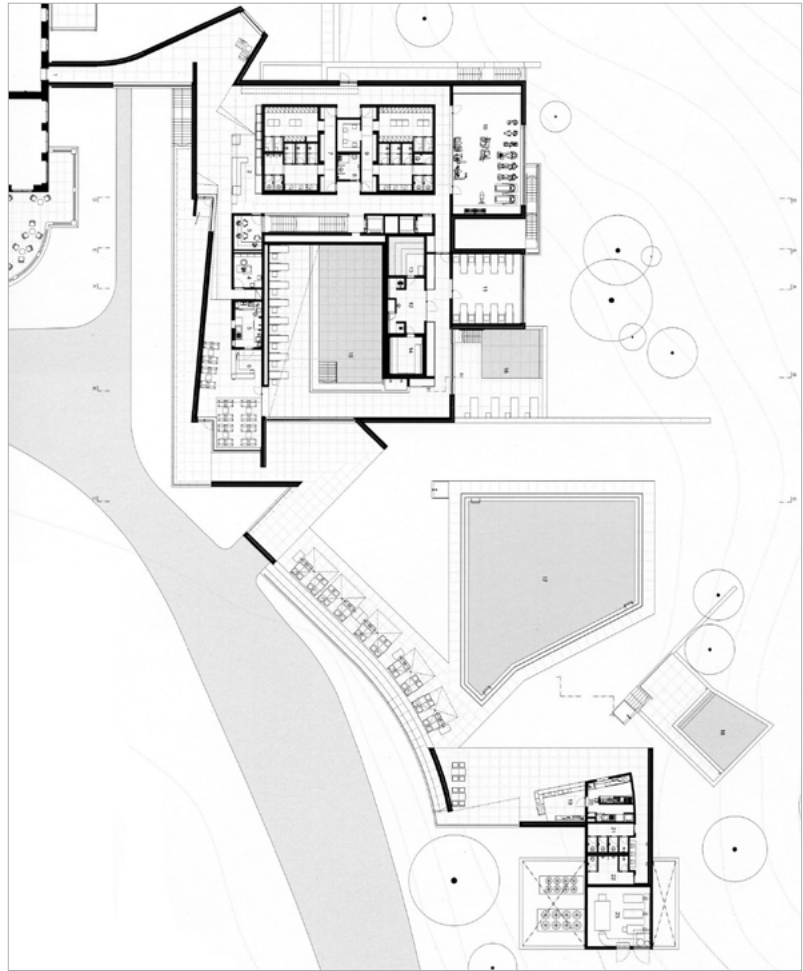
<sup>40</sup> «*Uma vez mais, o 'mítico hotel' foi maltratado*». En: «Siza Vieira e o Vidago palace» [en línea]. *Visão Se7e*, 12 ago. 2010 [consulta: 17.08.2017]. Disponible en: <http://visao.sapo.pt/actualidade/visaose7e/siza-vieira-e-o-vidago-palace=f569503>

<sup>41</sup> Surgieron de este modo en el lugar algunas construcciones, como un balneario y un hotel, que pronto quedaron desbordados por la gran afluencia de visitas alimentadas por la promoción de las aguas de Vidago en diversas exposiciones internacionales. Encomendado directamente por el rey Carlos I de Portugal (1863-1908), se encargó la construcción en 1907 de un lujoso hotel-balneario para la estancia de la alta sociedad europea al arquitecto Miguel Ventura Terra (1866-1919), formado en las Academias de Bellas Artes de Oporto y Paris. El ambicioso proyecto de Ventura Terra no pudo finalmente llevarse a cabo por la *Empresa das Águas* debido a la falta de capacidad financiera, quien acabó construyendo una versión más modesta y reducida del proyecto inicial, a través del arquitecto José Ferreira da Costa. El Hotel Vidago Palace se inauguró un 6 de octubre de 1910, pero el asesinato del rey Carlos I impidió su asistencia al evento. En 1936 se construyó un campo de golf diseñado por el arquitecto Philip Mackenzie Ross. Esta combinación de aguas termales y golf, convirtieron al Hotel Vidago Palace en uno de los más prestigiosos resort de Europa durante varias décadas. La remodelación de Siza se terminó y se abrió al público en 2010, conmemorando el centenario de la primera inauguración del hotel.

Sitio web oficial del *Vidago Palace Hotel* [consulta: 24.01.2017]. Disponible en: <http://www.vidagopalace.com/pt/hotel-2/historia/>.

LOBO, Susana. *Pousadas de Portugal: reflexos da arquitectura portuguesa do século XX*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 2006, p. 19.

<sup>42</sup> «Vidago, Melgaço & Pedras Salgadas». *Wikipédia: a enciclopédia livre*. 2 oct. 2015, 18:28 [consulta: 25.01.2017]. Disponible en: [https://pt.wikipedia.org/wiki/Vidago,\\_Melga%C3%A7o\\_%26\\_Pedras\\_Salgadas](https://pt.wikipedia.org/wiki/Vidago,_Melga%C3%A7o_%26_Pedras_Salgadas).

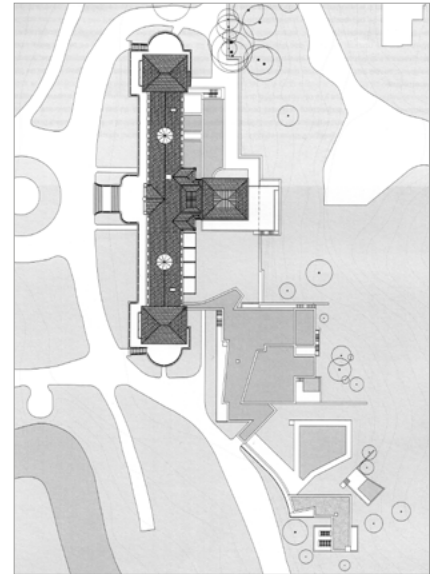


4329-30. Planta baja y sección transversal.  
4331-33. Exteriores.

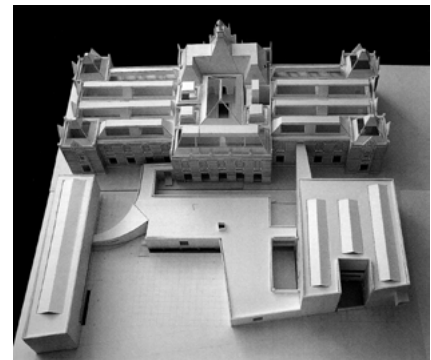
La ampliación del programa termal se desarrolla en un nuevo edificio exento que se despliega al noroeste, conectado umbilicalmente con el edificio histórico preexistente a través de otro pasaje elevado. Este nuevo centro termal incluye recepción, bar, gimnasio, oficinas y diversas piscinas y baños, exteriores e interiores. El edificio mantiene un lenguaje autónomo, diferenciado del estilo decimonónico del antiguo hotel, e incluye algunos gestos formales del repertorio habitual de Siza. Mantiene un perfil bajo e integrado en la topografía con el uso de cubiertas planas ajardinadas, en contraste con la asertividad del edificio principal. Frente al volumen estático y el ritmo mecánico del edificio histórico, Siza contrapone una expresión dinámica de ritmo sincopado. Este contraste formal se neutraliza gracias al color rosáceo del revoco exterior de los muros, que integra y unifica visualmente todo el conjunto. El proyecto del nuevo spa tiene claras reminiscencias de la propuesta de Siza para la *Restauración y ampliación del Museo Stedelijk* (Amsterdam, 1995), especialmente en las conexiones entre el edificio histórico de ladrillo construido en 1895 por A. W. Weissman y la ampliación moderna. Del mismo modo lo nuevo y lo histórico se separan aquí quirúrgicamente como para subrayar el respeto por lo antiguo, mostrándolo intacto y genuino.<sup>43</sup>

El *Club de Golf* se trata de una construcción más modesta de origen industrial, un pequeño pabellón anexo en las proximidades del hotel con una zona amplia de cafetería-bar, taquillas para guardar el material y una pequeña tienda deportiva. El edificio cuenta con un gran espacio central y dos alas laterales en una composición simétrica. Siza restaura en el proyecto la estructura de cerchas y pilares de madera corrigiendo sus patologías constructivas, dota de aislamiento los cerramientos de piedra y los reviste de yeso en el interior, y reconstruye las cubiertas inclinadas de tejas, aislándolas térmicamente y recuperando las tejas originales. El pavimento lo restituye con otro de hormigón apomazado color gris oscuro, en contraste con las paredes, la estructura y los techos de madera, pintados de blanco.

En cuanto a la adaptación del programa, Siza elimina algunos añadidos posteriores, modifica puntualmente la estructura en las alas laterales y abre nuevos huecos para adecuar el espacio al nuevo uso, pero en líneas generales conserva y recupera la imagen original del edificio. «*Recuperar es algo que va más allá de lo físico y de lo material [...], para mí tiene mucho que ver con cosas muy diferentes, incluso culturales, y no sólo con la arquitectura o la construcción, sino que está relacionado con*



4334



4335. *Restauración y ampliación del Museo Stedelijk* (Amsterdam, 1995).

<sup>43</sup> SEARA, Ilda y PEDREIRINHO, José Manuel. *Siza: não construído = unbuilt*. Porto: Arteditores, 2011, pp. 113-115: «A primeira preocupação de Siza foi devolver o antigo edifício à lógica inicial, libertando-o dos inúmeros anexos que ao longo dos anos lhe foram sendo acrescentados. Os novos corpos são claramente separados do antigo edifício, ao qual ficam funcionalmente ligados apenas por três passagens envidraçadas, duas no piso térreo e a outra no primeiro andar [...]».



4336-39. *Club de Golf de Vidago*  
(2007-2010).  
4340. Espacio central amueblado con  
diseños de Siza.



*una lectura funcional de la ciudad [...]*»,<sup>44</sup> dice Siza. Como es habitual en sus proyectos de recuperación, el mobiliario de madera del interior está conformado en gran medida por sus diseños propios, como la silla con reposabrazos C2 (1992). Para Siza, una silla debe «*expresar un alto grado de moderación [...]. El mobiliario que ha marcado la historia tiene un nivel considerable de moderación y cierta banalidad –una palabra con un doble significado, que no uso en el sentido de “carente de interés o calidad”, sino de “disponible para continuidad”*».<sup>45</sup>

Independientemente se trate de la grandilocuencia arquitectónica *beaux-arts* o de una singular construcción industrial, Siza mantiene en la intervención un perfil tecnocrático. Restaura y rehabilita los espacios al margen de cualquier consideración o gusto arquitectónico personal, independientemente de la época, el origen y el estilo de las construcciones preexistentes. El criterio es fijo: mínimo impacto contemporáneo en la imagen histórica aparente y recuperación del proyecto *original*. Eliminación de añadidos posteriores inconexos y discordantes. Restauración de la *pureza* y la *integridad* inicial de la construcción:

Pensé que siempre hay que ser bastante más humilde respecto a los juicios, aunque esté palabra humildad, esté muy gastada y mal vista, pero hay que mantenerla en uso... y pensar que en el trabajo de recuperación hay una cosa, para mí, que es fundamental: absoluta integridad, absoluta integridad. No hay que cambiar cosas, a no ser, como decía antes, en casos especiales, excepcionales [...].<sup>46</sup>



4341. Planta baja.



<sup>44</sup> SANTOS, «El Sentido de las Cosas», óp. cit., p. 22.

<sup>45</sup> SIZA, Álvaro. «On Design». En: FRAMPTON, Kenneth (ed.). *Álvaro Siza: complete works*. London: Phaidon, 2000. Obra original: *Álvaro Siza: tutte le opere*. Milano: Electa, 1999, p. 597: «... *express a great degree of moderation, or rather allow itself to be used to establish connections [...]. The furniture that has made its mark on history has a considerable level of moderation and a kind of banality –a word with a double meaning, which I use not in the sense of ‘lacking in interest of quality’, but rather of ‘available for continuity’*».

<sup>46</sup> SIZA, Álvaro. «Conferencia», 16 jun. 2011, óp. cit.



#### 4.4. PLIEGUES DE LA CIUDAD GENÉRICA

En el contexto de la *ciudad genérica*, caracterizado por la crisis de identidad del lugar, he analizado dos proyectos asiáticos de Siza: el *Museo Mímesis* (Paju Book City, 2006-2010) y las *Oficinas Shihlien Group* (Huai'an, Jiangsu, China, 2011-2014). En ellos, Siza se apoya en la forma orgánica, basada en los gestos del cuerpo y el dibujo manual, para romper la isotropía del espacio genérico y fundar un *acontecimiento*: el artefacto arquitectónico, convertido en pliegue, es capaz de alterar la propia percepción del entorno anodino y monótono para abrir la posibilidad poética de su reinterpretación. En las *Oficinas Shihlien Group*, Siza estimula la imaginación material y el inconsciente a través del onirismo del agua estancada donde se emplaza el proyecto, con formas arquitectónicas que adquieren carácter *fluido*. Se trata de una arquitectura que construye el lugar desde un tiempo imprevisible y azaroso, que provoca un instante intenso para después desvanecerse lentamente de nuevo en lo genérico. Siza persigue en estas obras una idea de *lugar débil*, fundada en la experiencia poética de lo escindido y lo ausente.

##### 4.4.1. Ciudad genérica y arquitectura débil

«¿Son las ciudades contemporáneas como los aeropuertos contemporáneos, es decir, “todas iguales”? [...] ¿Qué queda si se quita la identidad? ¿Lo Genérico?». <sup>1</sup> En su texto *The Generic City* (1997), Rem Koolhaas pone el foco en la crisis de la *identidad* de la ciudad global contemporánea. La *ciudad genérica* es para Koolhaas una forma de urbanidad liberada finalmente de la historia y de la dependencia abusiva del centro como núcleo de todo valor y significado, que ya no puede seguir resistiendo el incremento insaciable de las dependencias simbólicas y funcionales que demanda el desarrollo urbano. Para él, la *ciudad genérica* es una realidad urbana ineluctable. Koolhaas asume el marco de la *ciudad genérica* como presumible escenario de trabajo del proyecto arquitectónico contemporáneo.

<sup>1</sup> KOOLHAAS, Rem. *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006, p. 7. Obra original: «The Generic City». En: *Domus*, no. 791, may. 1997:

[...] ¿Son las ciudades contemporáneas como los aeropuertos contemporáneos, es decir, “todas iguales”? ¿Es posible teorizar esta convergencia? Y si es así, ¿a qué configuración definitiva aspiran? La convergencia es posible sólo a costa de despojarse de la identidad. Esto suele verse como una pérdida. Pero a la escala que se produce, debe significar algo. ¿Cuáles son las desventajas de la identidad; y, a la inversa, cuáles son las ventajas de la vacuidad? ¿Y si esta homogeneización accidental —y habitualmente deplorada— fuese un proceso intencional, un movimiento consciente de alejamiento de la diferencia y acercamiento de la similitud? ¿Y si estamos siendo testigos de un movimiento de liberación global: “¡abajo el carácter!”? ¿Qué queda si se quita la identidad? ¿Lo Genérico?

Zaida Muxi ha estudiado y analizado la *ciudad global* desde un punto de vista más crítico y social.<sup>2</sup> Para Muxi la crisis de la *identidad* es indisociable del fenómeno de la globalización económica y cultural. Las firmas internacionales compiten en las ciudades por diferenciarse a la vez que tratan de mantener globalmente una imagen corporativa reconocible. Las cadenas de hoteles, los restaurantes de comida rápida o las tiendas de ropa y complementos multiplican clónicamente los espacios de consumo en Asia, América o Europa, asemejando y equiparando las ciudades y erosionando las diversas identidades locales. Como explica Muxi, las ciudades compiten por diferenciarse creando una *imagen de marca*, que paradójicamente atrae a los flujos globales de capital que las asemejan. De este modo, la crisis de la identidad en la ciudad global se expresa arquitectónicamente de dos formas complementarias: por un lado en lo icónico y lo espectacular; por el otro, en lo banal y lo idéntico.<sup>3</sup>

<sup>2</sup> MUXI, Zaida. *La arquitectura de la ciudad global*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

<sup>3</sup> «La extensión de los no lugares viene acompañada de acontecimientos arquitectónicos (la pirámide del Louvre, el museo Guggenheim...) firmados por arquitectos de fama mundial». AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Barcelona: Gedisa, 2003 pp. 89-90.

<sup>4</sup> MUXI, *La arquitectura de la ciudad global*, óp. cit., p. 16.

<sup>5</sup> SOMOZA, Manel. Álvaro Siza: *conversas no obradoiro*. Ourense: Verlibros, 2007, pp. 162-163:

*Unha das cousas a que o arquitecto está suxeito é case á imposición de facer a máscara [...] que é facer a fachada e despois o interior, en fin, o mercado ten as súas regras. Non é só en España, tamén na Holanda e en Portugal e en case todo o mundo, porque tamén iso se globaliza. O arquitecto ten que saber os regulamentos [...] e despois crear unha imaxe. Imaxe que o mercado xa dita, impón unha idea latente [...]. Mais despois quen a visita sente a falta desa calquera cousa que é a atmosfera, que depende da continuidade interior-exterior, da presenza exterior-interior, da atención prestada —sempre coa idea do esencial— á complexidade do programa, do lugar, etc.[...] Xulgo eu que esa é unha cuestión da presenza do ser humano na arquitectura.*

*[...] Quero dicir que hai unha identidade entre o home e o espazo, identidade de quen habita. E a esa neutralidade de que se fala na arquitectura contemporánea fáltalle realmente iso. Non hai moitas obras que consigan chegar a esa densidade [...].*

Para Muxi, «la arquitectura de la globalización tiene una identidad difusa, su ubicuidad no la arraiga ni relaciona con ningún lugar. Una arquitectura con una imagen tan limpia, esterilizada y transparente que no parece real, sino ajena a este mundo. Una perfección de maqueta hiperreal que ayuda al distanciamiento del lugar».<sup>4</sup> Siza reconoce análogamente una fuerte pulsión en los mercados por una imagen icónica de la arquitectura, que relaciona con un déficit de identificación antropológica con el entorno:

Una de las cosas a las que el arquitecto está prácticamente sujeto es a la imposición de hacer una máscara [...] que significa hacer la fachada y después el interior, en fin, el mercado tiene sus reglas. No es sólo en España, también en Holanda y en Portugal y en casi todo el mundo, porque también esto se globaliza. El arquitecto tiene que conocer la normativa [...] y después crear una imagen. Imagen que el mercado ya dicta, impone una idea latente [...]. Pero después cuando se visita la obra se siente la falta de esa cosa que es la atmósfera, que depende de la continuidad interior-exterior, de la presencia del exterior en el interior, de la atención prestada —siempre con una idea de lo esencial— a la complejidad del programa, del lugar, etc. [...]. Opino que esa es una cuestión de la presencia del ser humano en la arquitectura.

[...] Quiero decir que hay una identificación entre el hombre y el espacio, una identidad de quien lo habita. Y en esa neutralidad de la que se habla en la arquitectura contemporánea falta realmente eso. No hay muchas obras que consigan llegar a esa densidad [...].<sup>5</sup>

De forma complementaria al fenómeno de la arquitectura del espectáculo, asistimos a una pertinaz uniformidad en el espacio urbano que se deduce de una economía globalizada (recordemos la crítica de Paul Ricoeur a mediados de los años sesenta al «fenómeno de la universalización», en su «destrucción de las culturas tradicionales» y sustitución por la emergencia de una «civilización mediocre»<sup>6</sup>). Al ser producido el espacio masivamente con técnicas, sistemas modulares y materiales que también circulan y compiten en un mercado internacional, desaparece toda correlación con medios de producción locales: «Hoy basta que China construya mucho para que el precio del acero suba y eso tenga repercusión en todo el mundo. Realmente existe una globalización, pero no se trata de una conquista como lo fue en el pasado, sino que tiene ese aspecto de interrelación y complejidad que justifica las llamadas alarmas de incerteza»,<sup>7</sup> razona Siza.

En este marco de crisis de identidad del lugar que caracteriza a la ciudad genérica contemporánea, ¿es posible una arquitectura capaz de transformar la percepción indiferente de lo genérico, una arquitectura capaz de robarle un instante a lo indefinido? Ignasi de Solà-Morales propuso el concepto de *arquitectura débil* como alternativa a diversos tipos de fundamentalismos, que en su opinión, dominaban la cultura arquitectónica contemporánea.<sup>8</sup> Desde su punto de vista, tan solo aceptando y poniendo en valor la posición periférica de la experiencia estética contemporánea, sería posible construir una poética del habitar global metropolitano.

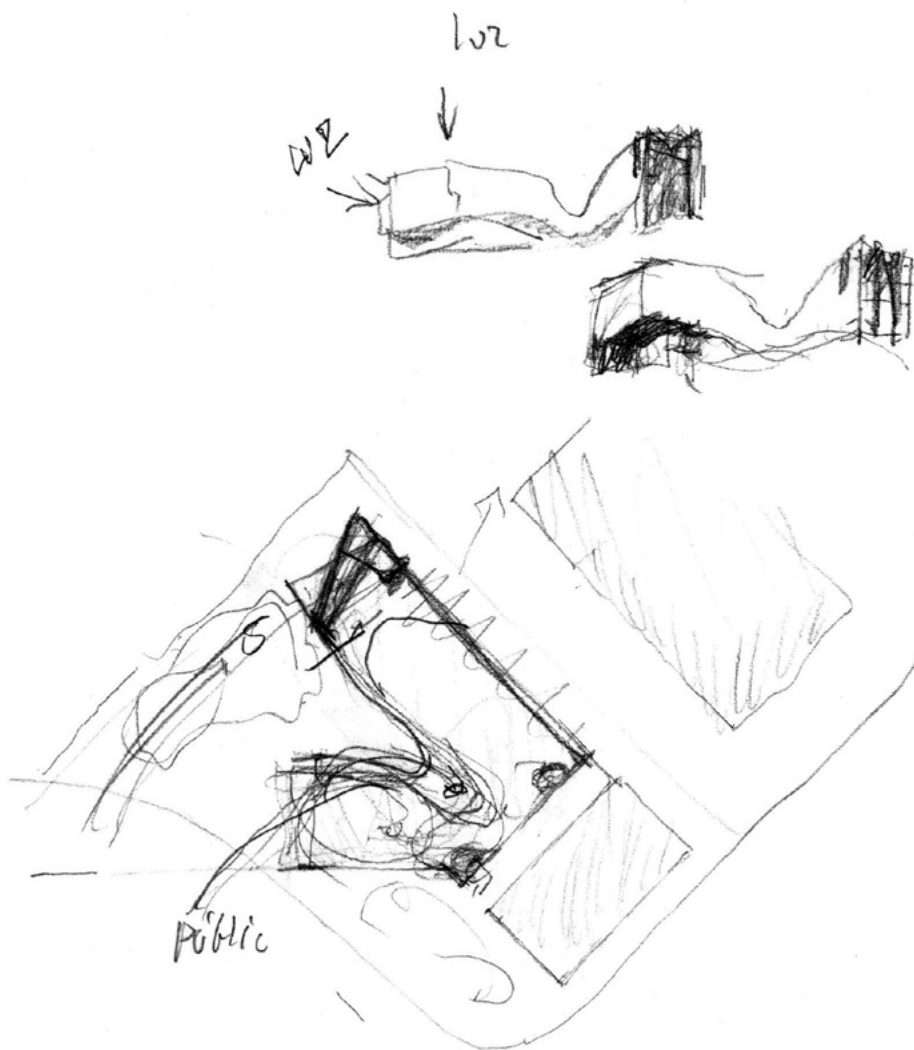
Teniendo presente la invitación a la *debilidad* de Solà-Morales, en el contexto de la *ciudad genérica* contemporánea, analizaré dos proyectos de Álvaro Siza en Asia: el *Museo Mimesis* (Paju Book City, Corea del Sur, 2006-2010) y las *Oficinas Shihlien Group* (Huai'an, Jiangsu, China, 2011-2014).

<sup>6</sup> FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*. 11ª ed., 2002, p. 318.

<sup>7</sup> SOMOZA, Álvaro Siza: *conversas no obradoiro*, óp. cit., p. 154:

[...] *Hoxe basta que a China constrúa moito para que o prezo do aceiro suba e iso teña repercusión en todo o mundo. Realmente existe unha globalización, xa non é unha conquista como foi no pasado, senón que é ese aspecto de interligación e complexidade que xustifica as chamadas alarmas de incerteza.*

<sup>8</sup> SOLÀ-MORALES, Ignasi de. «Arquitectura débil», 1987. En: *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pp. 61-78. Solà-Morales incluye una sola imagen para ilustrar el texto, la *Facultad de Arquitectura* (Oporto, 1986-1996) de Álvaro Siza.



4401-02. Museo Mimesis  
(Paju Book City, Corea del Sur, 2006-2010).

#### 4.4.2. Museo Mímesis

Paju Book City, Corea del Sur, 2006–2010

«Las casas de Siza son como gatos durmiendo al sol»,<sup>9</sup> ha dicho en más de una ocasión Eduardo Souto de Moura. Estirando quizás el símil más de lo razonable, Carlos Castanheira presenta en diversas publicaciones el proyecto del *Museo Mímesis* contando literalmente un cuento chino (no coreano), de un emperador que esperó siete años para obtener el dibujo de un gato:<sup>10</sup>

[...] El proyecto para el Museo Mímesis, localizado en la nueva ciudad de Paju Book City, en Corea del Sur, es un gato. El cliente no tuvo que esperar siete años para tener su dibujo, como relata el cuento anterior, pero Álvaro Siza ha estado dibujando gatos durante más de siete años. Nunca ha visto un gato coreano, porque nunca ha estado allí.

En su día, puse al corriente a Álvaro Siza sobre el lugar, y le enseñé una pequeña maqueta del terreno, le mostré los límites y el contexto inmediato. En único gesto, surgió un gato. Un gato enroscado y abierto al mismo tiempo, que se despereza y bosteza. Todo está ahí. Sólo hay que mirar, y volver a mirar de nuevo. Al principio, los colaboradores del proyecto no podían entender cómo ese croquis de un gato podía llegar a convertirse en un edificio. Yo he visto muchos dibujos de gatos, y siempre me quedo deslumbrado, no me canso de ellos. Quiero ver más gatos, más croquis de gatos, y ya han pasado muchas veces siete años [...].<sup>11</sup>

Eludiendo las continuas alusiones al gato, podemos resumirla del modo siguiente: «... Álvaro Siza [...] nunca ha estado allí [en Paju Book City, Corea del Sur]. En su día, puse al corriente a Álvaro Siza sobre el lugar, y le enseñé una pequeña maqueta del terreno, le mostré los límites y el contexto inmediato. En único gesto, surgió [el proyecto]». ¿Sugiere Castanheira que llegado a un punto de su carrera profesional Siza no necesita visitar el solar? ¿O se debe tal vez a que «el anodino lugar en el que se emplaza el Museo Mímesis [...] no podía servir en absoluto como base del diseño»,<sup>12</sup> tal y como señala Jean-Louis Cohen? Si para Castanheira el proyecto es un gato, para *Open Book*, la empresa promotora, el museo hace honor a su propio nombre: «... el magnífico Museo Mímesis (2009), diseñado por Álvaro Siza, Carlos Castanheira y Jun Sung-kim, pretende evocar un libro abierto, en sus paredes curvadas como páginas alabeadas». <sup>13</sup> Frente a estas lecturas que considero inadecuadas, trataré de esbozar una interpretación alternativa de la obra.



4403. Siza visitando el *Museo Mímesis* en construcción. Septiembre de 2008.

<sup>9</sup> RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Arquia, 2015, p. 17.

<sup>10</sup> *Alvaro Siza: 2008-2013*. El Croquis, no. 168-169. Madrid: El Croquis, 2013, p. 210.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 210-212.

<sup>12</sup> COHEN, Jean-Luis. «Una arquitectura sin mayúsculas». En: *Alvaro Siza: 1995-2016*. Arquitectura Viva, AV: Monografías, no. 186-187. Madrid: Arquitectura Viva, 2016, p. 8.

<sup>13</sup> MATTERN, Shannon. «Paju Bookcity: The Next Chapter». En: *Places Journal* [en línea], ene. 2013 [consulta: 17.02.2017]. Disponible en: <https://placesjournal.org/article/paju-bookcity-the-next-chapter/>: «the gorgeous Mimesis Museum (2009), designed by Alvaro Siza, Carlos Castanheira and Jun Sung-kim, intended to evoke an open book, its walls curving like bending pages».

El Museo Mímesis se ubica en Paju Book City, un área urbana localizada a 30 km al noroeste de Seúl junto al río Han. En esta pequeña ciudad tienen su sede aproximadamente unas 250 compañías dedicadas al sector editorial (desde la planificación o la impresión, hasta la distribución comercial), donde trabajan cerca de 10 000 personas. Paju Book City nació en 1989 de la iniciativa de un grupo de empresas editoriales, que plantearon al gobierno surcoreano construir en la conurbación de Seúl una pequeña ciudad consagrada exclusivamente a la concepción y producción de libros. «*Todas las Ciudades Genéricas surgen de la tabla rasa; si no había nada, ahora están ellas; si había algo, lo han reemplazado. Debían hacerlo, de otro modo serían históricas*»,<sup>14</sup> escribe Koolhaas.

La Ciudad Genérica tiene relación (a veces distante) con un régimen más o menos autoritario, local o nacional. Lo habitual es que los compinches del “dirigente” —quien quiera que sea— hayan decidido promover un pedazo de “centro urbano” en la periferia, o incluso empezar una ciudad en medio de la nada, y desencadenar así la prosperidad que ponga la ciudad en el mapa.<sup>15</sup>

Aunque en la práctica se tratase de un heterogéneo grupo que incluía competidores comerciales, la idea inicial del proyecto tenía un marcado carácter utópico, tanto en sus planteamientos humanísticos de vida comunitaria pacífica y en armonía con la naturaleza, como en su concepción de espacio apartado de la realidad caótica de la urbe (recordemos que *Utopía* era una isla para Tomás Moro: *ou-topos*, un no-lugar).<sup>16</sup> La planificación urbana y el paisajismo lo realizaron en 1999 los proyectistas Florian Beigel y ARU (*Architecture Research Unit*), un colectivo ligado al *Department of Architecture and Spatial Design* de la *London Metropolitan University* junto a un grupo de arquitectos surcoreanos. Los proyectistas definieron el emplazamiento como un «*paisaje épico*», en donde el viejo y vasto río Han se encuentra al pie de la montaña Simhak-san, «*el guardian de la nueva ciudad*». <sup>17</sup> Es preciso señalar que estas alusiones al río y a una montaña cercana están cargadas de cierta vaguedad y generalidad.<sup>18</sup> De nuevo Koolhaas:

Hay una redundancia calculada (?) en la iconografía que adopta la Ciudad Genérica. Si linda con el agua, los símbolos inspirados en ella se reparten por todo su territorio. Si es un puerto, los barcos y las grúas aparecerán muy lejos tierra adentro (sin embargo, no tendría sentido mostrar los contenedores en sí mismos: no se puede particularizar lo genérico mediante lo Genérico). Si es asiática, por todas partes aparecerán mujeres “delicadas” (sensuales, inescrutables) en poses elásticas,

<sup>14</sup> KOOLHAAS, *La ciudad genérica*, óp. cit., p. 26.

<sup>15</sup> *Ibíd.*, p. 33.

<sup>16</sup> YI, KI-UNG (presidente de *Bookcity Culture Foundation*). «About Citybook». En: Sitio web oficial de *Bookcity Culture Foundation* [consulta: 01.02.2017]. Disponible en: <http://www.pajubookcity.org/>:

*Frequently asked questions while initiating the Bookcity project was why and for what purpose the city was being planned and built? Our answer is simple and clear: the city aims to recover the lost humanity. As such, Bookcity must be a space built for human being [...].*

*In order to make this possible, we seek to recreate community compacts (HyangYak), pursued by Korea's forefathers, in forms appropriate for today. The Bookcity project places the utmost value in this "Community in Practice". This is based on the very simple principle of controlling personal, selfish desires in favor of considering common interests first [...].*

<sup>17</sup> BEIGEL, Florian y ARU (*Architecture Research Unit*, London). «Paju Book City: Landscape Script». En: Sitio web oficial de ARU [consulta: 17.02.2017]. Disponible en: <http://aru.londonmet.ac.uk/works/paju/>

<sup>18</sup> «Mt. Nam Picked as Seoul's No. 1 Scenic Attraction». En: *The Chosun Ilbo* [en línea], 28 abr. 2011 [consulta: 17.02.2017]. Disponible en: [http://english.chosun.com/site/data/html\\_dir/2011/04/28/2011042800508.html?related\\_all](http://english.chosun.com/site/data/html_dir/2011/04/28/2011042800508.html?related_all):

*Residents of Seoul and experts in urban planning have chosen Mt. Nam [Mountain Nam] as the most scenic location in Seoul. In a survey by the Seoul Development Institute of 800 residents and 103 urban planners and architects, 62.8 percent of Seoul residents and 70.9 percent of experts chose Mt. Nam. Also high on the list were the Han River with 51.3 percent of residents and 68.9 percent of experts [...].*



indicando sumisión (religiosa, sexual). Si tienen una montaña, cada folleto, menú, billete o cartel insistirá en la colina, como si lo único que convenciera fuese una tautología ininterrumpida. Su identidad es como un mantra.<sup>19</sup>

Inscrito en este *paisaje icónico*, los proyectistas conceptualizaron su propuesta como un «*humedal urbano*», donde lo natural y lo artificial debían coexistir en armonía. Lo cierto es que una autopista de ocho carriles rematada por un enorme dique de contención de aguas que alcanza en algunos tramos hasta diez metros de altura, se interpone entre Paju Book City y el río Han, condicionando notablemente las bucólicas vistas del paisaje y la relación *armónica* del área con la naturaleza.

Una vez definida y aceptada su propuesta urbana, el grupo de proyectistas elaboró el *Paju Bookcity Design Guide*, un estricto código de diseño arquitectónico para el conjunto del área. Tras dividirla en diferentes sectores, se confeccionó una lista de prominentes arquitectos (treinta surcoreanos y diez internacionales) para que elaboraran individualmente las diversas propuestas arquitectónicas. A pesar del código de diseño y las intenciones de sus promotores de crear una comunidad filantrópica, el resultado está determinado por arquitecturas más bien individualistas y autónomas: «*la infinita variedad de la Ciudad Genérica casi logra, al menos, hacer de la variedad algo normal: banalizada, al revés que la expectativa, es la repetición lo que se ha vuelto inusual [...]*»,<sup>20</sup> escribe Koolhaas.

La gran carretera que secciona el área y las filas interminables de automóviles aparcados en los márgenes de las vías secundarias hacen del espacio urbano un sitio desahucado e inhóspito a escala peatonal, y la ausencia casi total de viviendas convierte por la noche a Paju Book City en una ciudad fantasma. De nuevo Koolhaas: «*La calle ha muerto. Este descubrimiento ha coincidido con los frenéticos intentos de su resurrección [...]*»,<sup>21</sup>

No conviene seguir insistiendo: Paju Book City es una *Ciudad Genérica*. En este contexto se inscribe el Museo Mímesis de Siza. Se trata de un proyecto realizado conjuntamente con Carlos Castanheira y el arquitecto surcoreano Kim Jun Sung.<sup>22</sup> El promotor del proyecto fue la empresa *Open Book* bajo su filial *Mímesis*, especializada en la edición de libros de arte. El programa del museo, resuelto en tres plantas de altura y 3 600 m<sup>2</sup>, contiene esencialmente amplios espacios de exposición, una cafetería en planta baja y un área administrativa en la entreplanta.



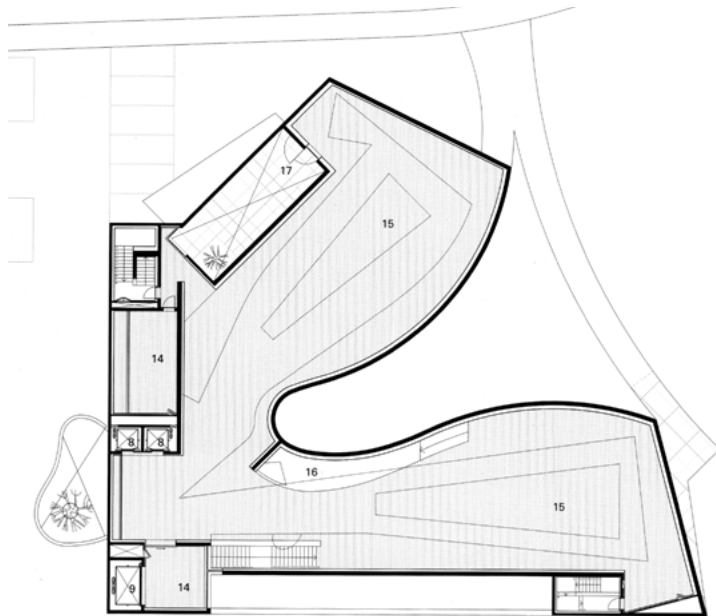
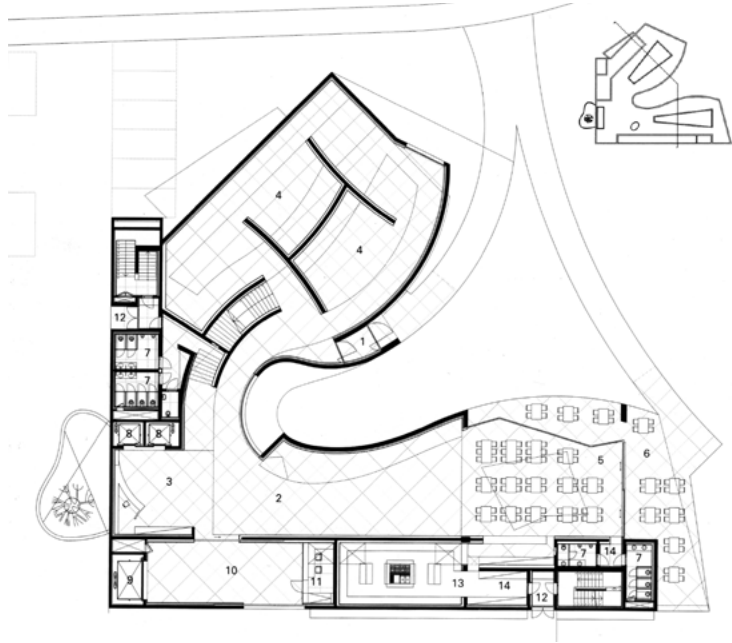
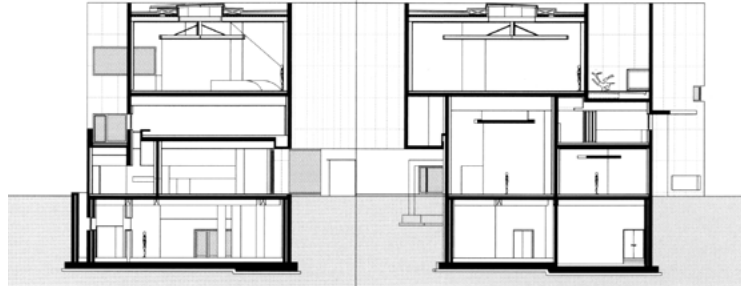
4404-05. Florian Beigel + ARU. *Urban and Landscape Concept Design of Paju Book City* (Corea del Sur, 1999).

<sup>19</sup> KOOLHAAS, *La ciudad genérica*, óp. cit., p. 55.

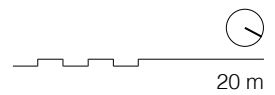
<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 52.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 24.

<sup>22</sup> Este arquitecto surcoreano está vinculado también con el grupo MARU (*Metropolitan Architecture Research Unit*) y con Kim Jong Kyu, uno de los arquitectos coautores del *Paju Bookcity Design Guide*. Probablemente se trate de un intermediario entre los socios portugueses y los diferentes actores locales surcoreanos. Ver: [http://www.openbooks.co.kr/html\\_eng/art/about.html](http://www.openbooks.co.kr/html_eng/art/about.html) [consulta: 17.02.2017].



4406. Sección transversal.  
4407-08. Planta baja y segunda.



El Museo Mimesis se emplaza en una esquina del solar y despliega su forma a partir de un esquema en planta en forma de V. Un anodino edificio prismático le sirve a Siza para *anclarse* a la parte trasera y abrirse al jardín lanzando dos alas, una de ellas siguiendo el borde lateral del solar y la otra abriéndose aproximadamente a cuarenta y cinco grados (que a su vez replica el singular giro del solar con respecto a la trama principal de Paju Book City). El interior de esta cuña en V es curvilíneo y blando, mientras que el exterior es rectilíneo y anguloso; el edificio presenta sin embargo una envolvente continua de hormigón prefabricado color gris. La forma del edificio en planta tiene reminiscencias del *Estudio de Alvar Aalto* (Helsinki, 1954-1956), aunque el edificio de Siza más que abrazar el jardín, parece absorberlo hacia el interior. También se aprecia un antecedente formal en la planta del *Complejo Residencial Bonjour Tristesse en Schlesisches Tor* (Berlín, 1980-1984), tanto en la expresión blanda del edificio como en su pliegue interior.

La planta del Museo Mimesis parece surgir de un único gesto de Siza, fruto del dibujo manual, del movimiento sinuoso de la mano (y el cuerpo, por extensión) que se desliza de forma controlada para realizar el trazado. «*Diseñar deviene, para Siza, un modo de tomar contacto físico con el folio en blanco, de ejercitar la memoria y el placer de una antigua sabiduría de los gestos, tanto como del ojo*»,<sup>23</sup> escribe Gregotti. Para Siza: «*Todos los gestos —también el gesto de dibujar— están cargados de historia, de inconsciente memoria, de incalculable, anónima sabiduría*». <sup>24</sup> En el trazado del contorno del edificio, queda registrado el movimiento manual producido por el propio acto formativo del dibujo.<sup>25</sup>

«*Un dibujo es un documento autobiográfico que da cuenta del descubrimiento de un suceso, ya se visto recordado o imaginado. Una obra “acabada” es un intento de construir un acontecimiento en sí mismo*»,<sup>26</sup> escribe John Berger. A través del gesto de dibujar, *cargado de historia y de inconsciente memoria*, Siza construye un *acontecimiento* que se propagará al resto del edificio. Algunas divisiones interiores reverberan con las fachadas y se vuelven blandas, dotando al espacio de un marcado carácter fluido y dinámico. El gesto en planta se expande como una onda que hace oscilar el orden interno del edificio. «*El acontecimiento es una vibración [...]. Es la ondulación de un elemento que se extiende sobre los siguientes estableciendo en el aire, como una onda sonora o luminosa, un sistema de armónicos que permanecen antes de disiparse*»,<sup>27</sup> escribe Solà-Morales.



4409

<sup>23</sup> GREGOTTI, Vittorio. «El otro». En: SIZA, Álvaro. *Imaginar la evidencia*. Madrid: Abada Editores, 2003, p. 7.

<sup>24</sup> SIZA, Álvaro. «La importancia de dibujar», jun. 1987. En: C. MORAIS, Carlos (ed.). *Textos: Álvaro Siza*. Madrid: Abada, 2014, p. 44.

<sup>25</sup> Juhani Pallasmaa escribe a propósito del dibujo manual:

*Hacer bocetos y dibujar constituyen ejercicios espaciales y hápticos que fusionan en entidades singulares y dialécticas la realidad externa del espacio y de la materia y la realidad interna de la percepción, del pensamiento y de la imaginaria mental. Cuando dibujo el contorno de un objeto, de una figura humana o de un paisaje, en realidad estoy tocando y sintiendo la superficie del sujeto de mi atención, e inconscientemente siento e interiorizo su carácter [...]. Un dibujo es una imagen que comprime todo un proceso que fusiona una duración determinada en dicha imagen. De hecho, un boceto es una imagen temporal, un fragmento de acción cinemática registrada como una imagen gráfica.*

PALLASMAA, Juhani. *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012, p. 99.

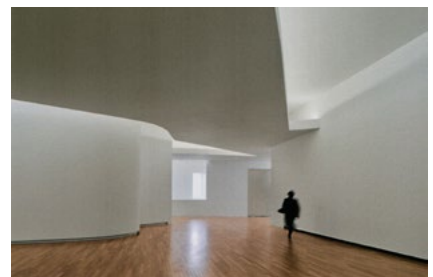
<sup>26</sup> BERGER, John. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011, p. 8.

<sup>27</sup> SOLÀ-MORALES, «Lugar: permanencia o producción», 1992. En: *Diferencias*, óp. cit., p. 112.



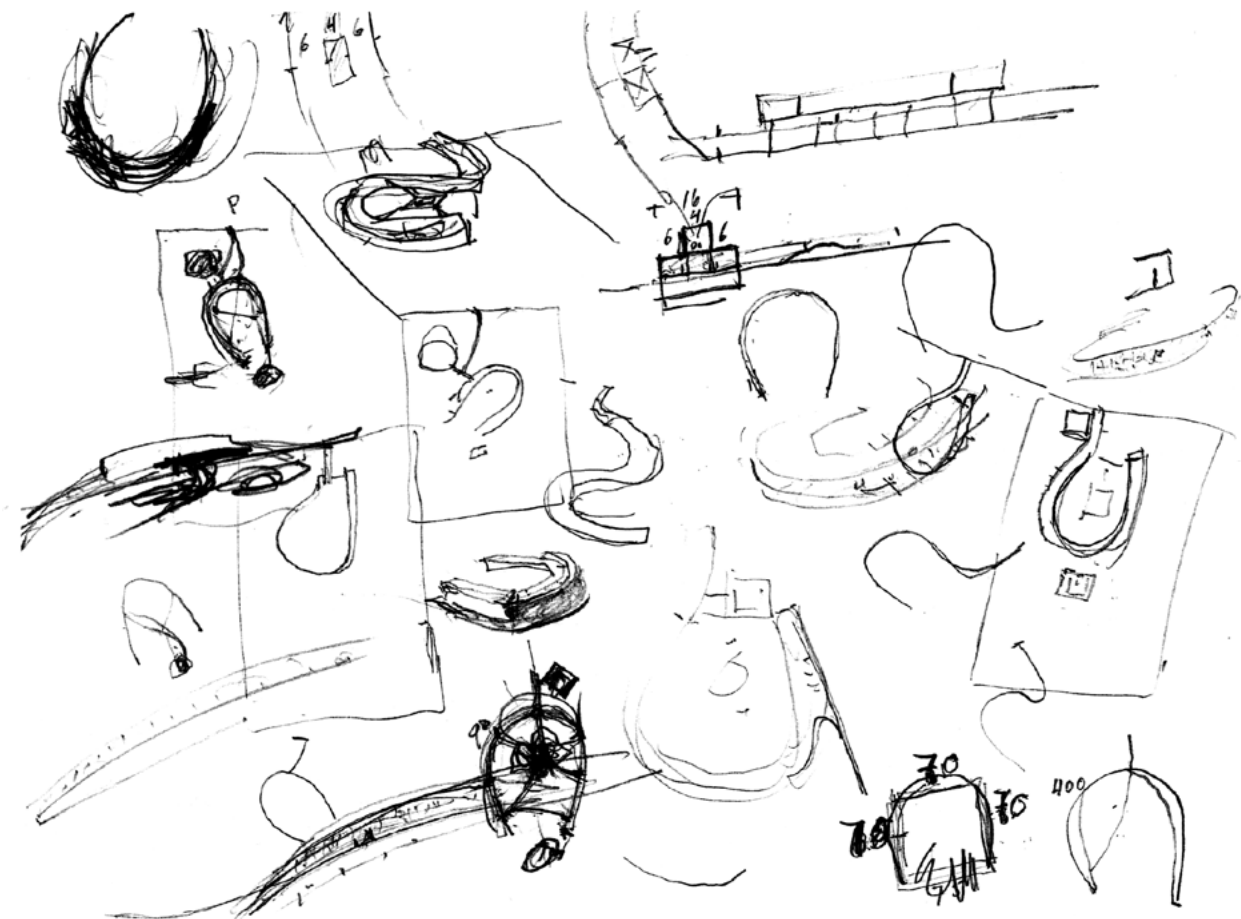
Paredes y techos blancos, suelos de madera y mármol. La luz es indirecta, tenue. Los lucernarios de cubierta se ocultan bajo un falso techo suspendido como es habitual en muchos de los museos de Siza. El espacio interno vibra en resonancia con la geometría del perímetro exterior. A pesar de su propio nombre, el Museo Mímesis no imita el exterior, tiene un carácter introvertido y se pliega sobre sí mismo, aunque sin llegar al hermetismo absoluto. Los huecos no *miran* el paisaje ni la ciudad, están absortos en algún punto del propio jardín interior. Los múltiples accidentes, como el perfil roto de la vidriera de la cafetería o la protuberancia de la entrada, son en gran medida artificiosos, no derivan de lo contingente ni de lo coyuntural de la situación. Son singularidades y accidentes fortuitos, contornos angulosos y protuberancias que contrastan con la sinuosidad, la continuidad de las superficies y la geometría de suaves inflexiones del gesto fundador del proyecto.

De nuevo, en esta accidentalidad fortuita, reconocemos la debilidad de la que habla Ignasi Solà-Morales, donde «*la temporalidad no se presenta como un sistema sino como un azaroso instante que, se produce en un lugar y en un momento imprevisible*». <sup>28</sup> Los accidentes no son contextuales en el sentido de la *vieja cultura de la edad clásica*, como la llama Solà-Morales, es decir, que no responden al entorno inmediato ni imitan las formas preexistentes (que en lo genérico caerían de todos modos en el arbitrio), sino que se constituyen más bien como acontecimientos perceptivos y singularidades temporales. Se trata de un espacio excavado al contexto, una perturbación de la isotropía del espacio genérico.



4413-17

<sup>28</sup> SOLÀ-MORALES, «Arquitectura débil», óp. cit., p. 73.



4418-20. *Oficinas Shihlien Group*  
(Huai'an, Jiangsu, China, 2011-2014).

#### 4.4.3. Oficinas Shihlien Group Huai'an, Jiangsu, China, 2011-2014

Si el *Museo Mimesis* era para Castanheira un gato, las *Oficinas Shihlien Group*, donde participa nuevamente como socio, las describe «*como un dragón*».<sup>29</sup> Se ubican en un área industrial a unos 30 km al sur de Huai'an, ciudad de casi cinco millones de habitantes, muy cerca del inmenso lago Hongze. El edificio se emplaza en el centro de una gran reserva de agua artificial, ubicada en la esquina suroeste del complejo para abastecer la producción de las plantas químicas. El programa se distribuye en dos niveles. En la planta baja, al norte, se ubican la cantina y la cocina, áreas colectivas, zona de exposiciones y un auditorio. En la zona sur se sitúan las oficinas y las salas de reuniones. La planta alta se reserva para la administración y las empresas asociadas.

A las oficinas se accede mediante dos puentes, uno que las acomete frontalmente por el norte y otro por el este, que las conecta con una vía que atraviesa el lago en dirección norte-sur. El edificio se presenta en planta como una banda longitudinal doblada en herradura, conformando esquemáticamente una U que se abre al oeste. Un pasaje en planta baja permite la conexión directa entre la cantina al norte y las oficinas al sur; otro conecta en diagonal las oficinas de la planta superior con la zona del auditorio en planta baja mediante una rampa. Estos pasajes, además de acortar los recorridos por motivos funcionales, garantizan una circulación continua. El proyecto remite a la noción de pliegue que recupera Solà-Morales de Gilles Deleuze:

[...] La noción de pliegue resulta para la arquitectura actual enormemente esclarecedora. La realidad aparece como un continuo en el cual el tiempo del sujeto y el tiempo de los objetos exteriores están circulando en una misma cinta sin fin y donde el encuentro entre lo objetivo y lo subjetivo sólo se produce cuando esa realidad continua se pliega en un desajuste de la propia continuidad.<sup>30</sup>

El proyecto para las *Oficinas Shihlien Group* es una *cinta de Möbius* de lo genérico, un pliegue en el que se encuentran lo natural y lo artificial, lo orgánico y lo racional. El dinamismo y la fluidez de sus formas sinuosas y superficies continuas de hormigón blanco, transfiguran mediante la experiencia centrífuga de su recorrido el paisaje abstracto, el perímetro rectilíneo del lago artificial y los monótonos paralelepípedos industriales de su entorno. El edificio es un pliegue «*que se*



<sup>29</sup> CASTANHEIRA, Carlos. «The Building on the Water-Shihlien Chemical», sep. 2013. En: Sitio web oficial de *Carlos Castanheira Architects* [consulta: 17.02.2017]. Disponible en: <http://www.carloscastanheira.pt/en/arquitectura/parcerias/the-building-on-the-water-shihlien-chemical>

<sup>30</sup> SOLÀ-MORALES, «Arquitectura débil», óp. cit., p. 74.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 194.

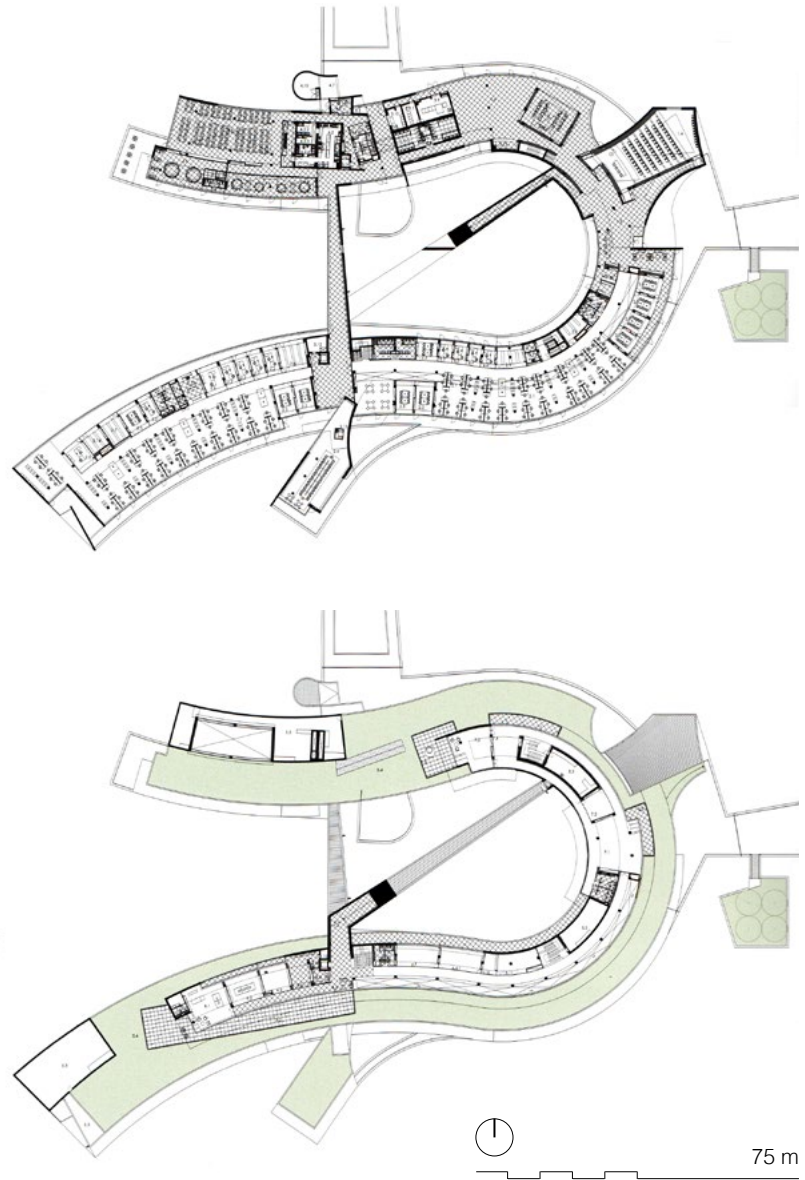
<sup>32</sup> «Las aguas inmóviles evocan a los muertos porque las aguas muertas son aguas durmientes [...]. El lago de aguas durmientes es el símbolo de ese sueño total, de ese sueño del cual no queremos despertarnos, de ese sueño guardado por el amor de los vivos, acunado por las letanías del recuerdo». BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* [libro electrónico]. México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 1280/3799.

<sup>33</sup> BACHELARD, *El agua y los sueños*, óp. cit., p. 989/3799: «el agua por medio de sus reflejos duplica el mundo, duplica las cosas. También duplica al soñador, no simplemente como una vaga imagen, sino arrastrándolo a una nueva experiencia onírica».

<sup>34</sup> Josep Muntañola establecía la siguiente relación entre sueño y lugar:

[...] *La unidad entre sueño y el lugar, en el que el sueño, y a partir del cual sueño, (recordemos cómo los niños de tres años siempre colocan a las personas durmiendo en el lugar) ya no es tan inmediata como en los pueblos "dichos" primitivos, pero sigue siendo la base fenomenológica y estructural de la razón del lugar.*

MUNTAÑOLA, Josep. *Topogéneis: fundamentos de una nueva arquitectura* [libro electrónico]. Barcelona: Edicions UPC, 2009, pp. 18-19.



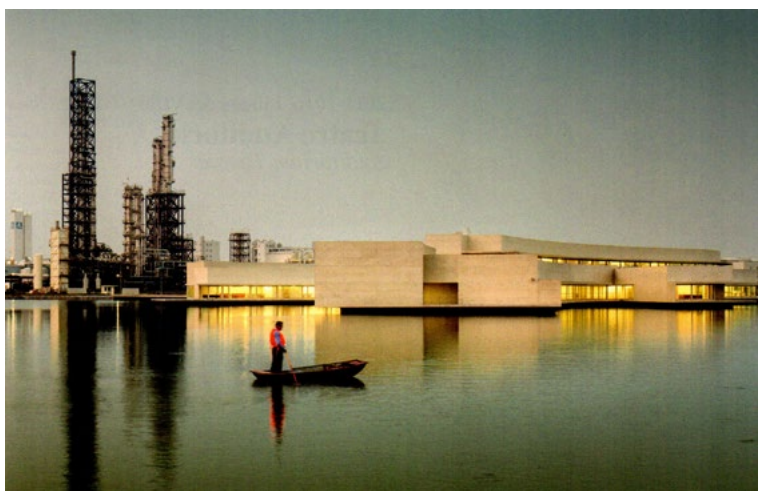
4421-22. Planta baja y primera.  
4423-26. Interiores.



produce no a través de la organización lineal y previsible de lo real», como lo expresaría Solà-Morales.<sup>31</sup>

Bajo el análisis *psicogeográfico* de la obra (por usar una noción de los *situacionistas* y Guy Debord), reconocemos como Siza subvierte la lectura inconsciente del agua estancada y contenida en el cuadrilátero (que en el imaginario profundo se corresponde con la muerte, como demuestra Bachelard en su psicoanálisis del agua),<sup>32</sup> al proyectar un edificio *fluido* que transmite fuerza y vitalidad. Además, gracias al retranqueo de los soportes estructurales en planta baja, Siza acentúa la sensación de que el edificio *flota* en el lago. El reflejo de sus formas ondulantes en el agua es una imagen de nuevo onírica,<sup>33</sup> que intensifica y refuerza ese «*encuentro entre lo objetivo y lo subjetivo*» del que habla Solà-Morales.<sup>34</sup>

Para Pallasmaa «*el desplazamiento de la conciencia perceptiva a la imaginativa determina el carácter y la calidad de una obra [...] Una obra potente mantiene siempre la tensión entre estas dos realidades [...]*».<sup>35</sup> En este proyecto, Siza refuerza nuestra conciencia de la realidad al fortalecer la interrelación entre las esferas conscientes e inconscientes. No se trata de una arquitectura que trate de evadirnos de la realidad, sino más bien al contrario, de una arquitectura que intensifica nuestra conciencia de la misma: «*Antes de ser un espectáculo consciente, todo paisaje es una experiencia onírica*»,<sup>36</sup> escribe Bachelard. Continúa: «*Sólo se miran con una pasión estética los paisajes que hemos visto primero en sueños*».<sup>37</sup> En este sentido cabría distinguir una *arquitectura de la imagen*, limitante y unívoca en la creación de sentido, frente a una *arquitectura de la imaginación*, abierta y polisémica, que refuerza nuestro sentido de realidad. Desde el punto de vista de la construcción del lugar, una arquitectura de la imaginación resulta una respuesta conveniente y adecuada, ante la esterilidad de lo genérico.<sup>38</sup>



<sup>35</sup> PALLASMAA, Juhani. *La imagen corpórea: imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014 p. 120.

<sup>36</sup> BACHELARD, *El agua y los sueños*, óp. cit., p. 100/3799.

<sup>37</sup> *Ibíd.*

<sup>38</sup> Escribe Pallasmaa:

[...] *En un mundo cada vez más transformado en ficción por una arquitectura de la imagen comercializada y por la atractiva y seductora arquitectura de la imagen retiniana, la tarea del arquitecto crítico, profundo y responsable es crear y defender el sentido de lo real. En lugar de crear o respaldar un mundo de fantasía, la tarea de la arquitectura es reforzar nuestra experiencia de lo real en los ámbitos de la percepción y la experiencia, así como en la interacción social y cultural. Cuando nuestros entornos se están transformando en fachadas inventadas y tematizadas de una cultura ficticia [...], el deber de una arquitectura responsable es defender la autenticidad y la autonomía de la experiencia humana. En un mundo de simulacros, simulaciones y virtualidad, la tarea ética de los arquitectos consiste en proporcionar una piedra de toque de la realidad [...]. Una imagen poética y corpórea y una imaginación generosa, desinteresada y genuinamente curiosa ¿no podrían conducir a un futuro optimista y volver a emanciparnos?*

PALLASMAA, *La imagen corpórea*, óp. cit., p. 23.



## 4.5. HETEROTOPÍAS: LUGARES FUERA DE LUGAR

Los proyectos de laboratorios de Siza, el *Virchow 6* (Basilea, 2006-2011) y el *Centro de Investigación Amore Pacific* (Yongin-Si, Gyeonggi-do, Corea del Sur, 2007-2011) tienen en común su carácter heterotópico: son *lugares fuera de lugar*. Los muros cortina de vidrio en sus fachadas refuerzan la expresión abstracta y hermética de sus espacios interiores. El interior y el exterior se excluyen recíprocamente, la piel de vidrio garantiza el aislamiento entre ellos al tiempo que muestra desde su transparencia la imagen de su opuesto. El acceso selectivo y el protocolo higiénico garantizan el secreto corporativo y la seguridad, pero cumplen a su vez con el necesario ritual de acceso apotropaico. El lugar heterotópico de los laboratorios es un espacio flotante encerrado sobre sí mismo, un contra-espacio cotidiano, que no pertenece al lugar aunque se ubica efectivamente en él.

### 4.5.1. Los espacios otros

Michel Foucault introdujo la noción de *heterotopía* en su célebre conferencia *Espaces autres* (1967).<sup>1</sup> En la sucinta historia del espacio occidental que presenta Foucault, del conjunto jerarquizado de lugares de la Edad Media, al espacio como extensión (que comienza con el espacio infinito que descubre Galileo), el espacio contemporáneo es un espacio de *ubicación*. Foucault concibe desde el estructuralismo una idea contemporánea del espacio, determinada por un sistema de relaciones con otros espacios; es la ubicación, por tanto (no la extensión ni la localización), lo que define para Foucault la época espacial contemporánea.

En este marco inscribe Foucault su reflexión sobre cierto tipo de espacios que invierten, suspenden o neutralizan el conjunto de relaciones que conforman el resto. Distingue dos tipos: utopías y heterotopías. Para Foucault, las utopías son lugares sin espacio real, mientras que las heterotopías, aunque también impugnan y subvierten el conjunto de los demás espacios, sí

<sup>1</sup> FOUCAULT, Michel. «Espaces autres. Utopies et hétérotopies». Conferencia pronunciada por Michel Foucault el 14 de marzo de 1967 en el *Cercle d'études architecturales de Paris*. Publicada por primera vez en: *Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5. Paris: Société des architectes, 1984, pp. 46-49.



4101. *Siza ante el espejo*. Dibujo de Álvaro Siza. Escribe Foucault:

[...] *Le miroir, après tout, c'est une utopie, puisque c'est un lieu sans lieu. Dans le miroir, je me vois là où je ne suis pas, dans un espace irréel qui s'ouvre virtuellement derrière la surface, je suis là-bas, là où je ne suis pas, une sorte d'ombre qui me donne à moi-même ma propre visibilité, qui me permet de me regarder là où je suis absent - utopie du miroir. Mais c'est également une hétérotopie, dans la mesure où le miroir existe réellement, et où il a, sur la place que j'occupe, une sorte d'effet en retour ; c'est à partir du miroir que je me découvre absent à la place où je suis puisque je me vois là-bas [...]; le miroir fonctionne comme une hétérotopie en ce sens qu'il rend cette place que j'occupe au moment où je me regarde dans la glace, à la fois absolument réelle, en liaison avec tout l'espace qui l'entoure, et absolument irréelle, puisqu'elle est obligée, pour être perçue, de passer par ce point virtuel qui est là-bas.*

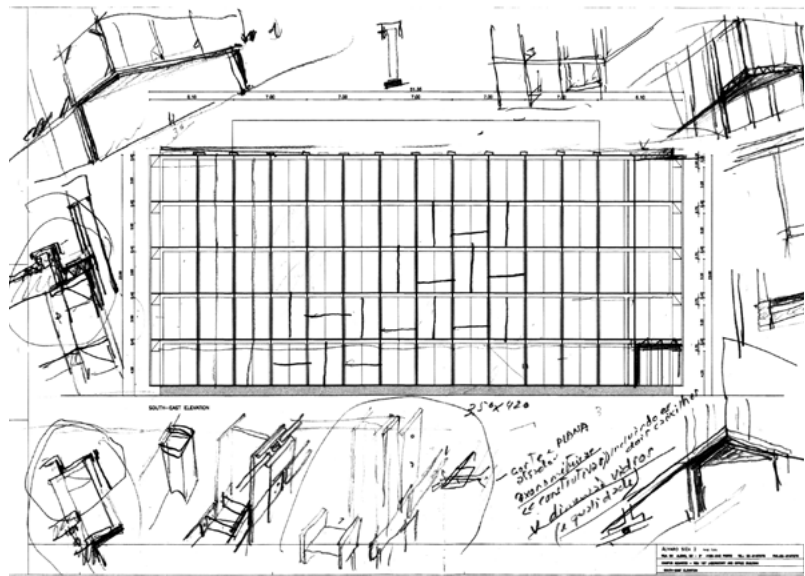
FOUCAULT, Michel. «*Des espaces autres. Hétérotopies*» [en línea]. En: *Michel Foucault Info* [consulta: 30.04.2017]. Disponible en: <https://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en-html>:

tienen una localización real. Algunos objetos, como el espejo, proporcionarían una experiencia mixta entre ambos tipos de *espacios-otros*.

Según Foucault, primero: las heterotopías se clasifican a su vez en dos grandes tipos, las heterotopías de crisis y las de desviación. Las primeras se corresponden con aquellos lugares reservados a individuos en etapas vitales de crisis con respecto a la sociedad, como adolescentes o embarazadas. La segunda, con aquellos que reciben a individuos desviados respecto a la norma social, como las prisiones o las clínicas psiquiátricas. Los asilos pertenecerían a ambas categorías. Segundo: la misma heterotopía puede tener diferentes funciones a lo largo del tiempo o en diferentes medios culturales, como el caso del cementerio, cuya consideración ha ido variando en el decurso histórico. Tercero: en la heterotopía se yuxtaponen diferentes espacios auto-excluyentes, como por ejemplo en el teatro, donde se suceden una serie de lugares ajenos, o también en el jardín oriental, representación simbólica del mundo, en cuyo ombligo se emplaza una fuente.

Cuarto: para Foucault, las heterotopías están a su vez ligadas a la ruptura del tiempo tradicional. Tanto el museo como la biblioteca, en su idea de crear una especie de archivo que encierre en un mismo lugar todos los tiempos, son ejemplos de heterotopías propias del siglo XIX. Otra forma de *heterocronía* es la fiesta; ligadas a ella encontramos las ciudades de vacaciones o los recintos feriales. Quinto: Toda heterotopía presenta un sistema de acceso selectivo, en el que es necesario someterse a purificaciones y rituales para entrar o salir. Y sexto: la función principal de las heterotopías, en su condición de espacio ilusorio, consiste en denunciar como más ilusorio todavía el espacio real; o por el contrario, en tanto que espacio distinto, ordenado y exacto, dejar en evidencia el caos y la anarquía del resto.

De este modo introduce Foucault su *heterotopología*, ciencia que estudia, analiza e interpreta las heterotopías de nuestras sociedades. A continuación analizaré dos proyectos de Álvaro Siza bajo este concepto propuesto por Foucault: dos laboratorios y centros de investigación situados en Suiza y en Corea del Sur, respectivamente.



4502-04. Virchow 6  
(Basilea, 2006-2011).

#### 4.5.2. Virchow 6. Basilea, 2006-2011

El edificio se ubica en el *Campus Novartis*, sede principal de la multinacional farmacéutica. Bajo la retícula planeada en 2001 por Vittorio Magnago Lampugnani, se organiza una amplia muestra de gran parte de la *starchitecture* contemporánea, con proyectos de SANAA, Rafael Moneo, Frank Gehry, Tadao Ando, David Chipperfield, Herzog & Meuron o Eduardo Souto de Moura, entre otros. El Campus de Novartis se anuncia como un espacio de creatividad e innovación, donde laboratorios y edificios industriales de alta tecnología se instalan entre plazas, parques, tiendas y espacios de arte, ofreciendo una imagen de sostenibilidad y calidad medioambiental del complejo tecnocientífico.

El edificio de laboratorios de Siza se emplaza en la esquina sureste del campus, en un punto crítico donde la retícula de Lampugnani se encuentra con el río, condicionado por el paso de unas vías férreas: «*la parcela asignada a Álvaro Siza tenía un pie forzado [...], la existencia de unas vías férreas que la atravesaban en una de sus esquinas*»,<sup>2</sup> explica Juan Antonio Cortés. Siza proyecta un compacto volumen prismático de cinco plantas de alturas (y dos niveles subterráneos), con cuatro núcleos de comunicación y servicios, y una distribución de espacios flexible. Las fachadas cuadrículadas reproducen la monotonía de la estructura reticular de hormigón armado del edificio. Un muro cortina de vidrio reviste la matriz de la fachada de una doble piel transparente. Siza comenta al respecto:

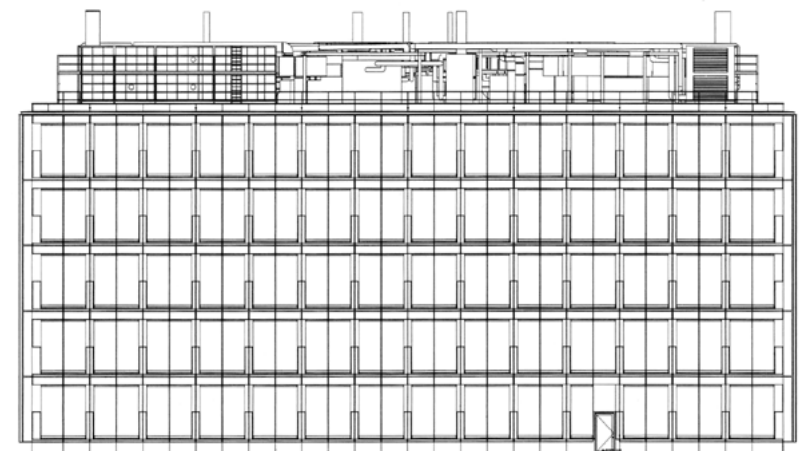
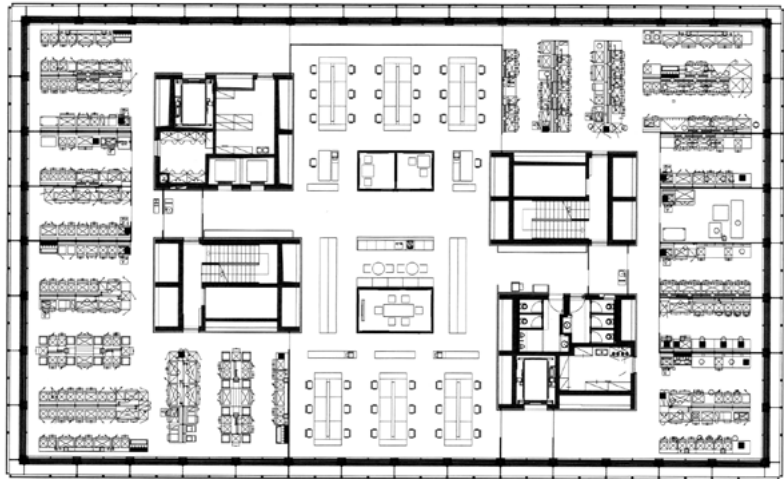
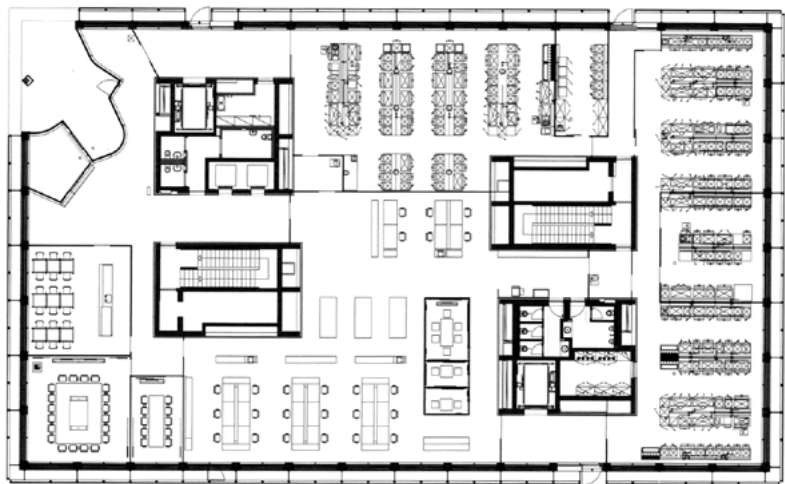
La decisión de trabajar con muros de vidrio por primera vez no fue una idea mía, vino impuesta por el propietario. La primera condición es que fuera un edificio de vidrio, con una planta libre destinada a laboratorios que albergara algunas zonas más privadas, pero siempre con la exigencia de que fuera transparente. En realidad nunca me gustó hacer muros cortina porque tienen numerosos problemas, como pérdidas de energía, exceso de luz, etc. De otro lado está la fachada acristalada que resuelve de una forma global el problema de abrir huecos y que puede ser una solución muy bella, pero que también resta interés a la arquitectura. En las fachadas acristaladas no existe la tensión entre las necesidades exteriores y las del interior ni las complejidades arquitectónicas de las que habla Venturi, y se produce, en mi opinión, un empobrecimiento. Acepté el trabajo porque es una experiencia nueva, aunque sea un tipo de obra que no suelo hacer.<sup>3</sup>



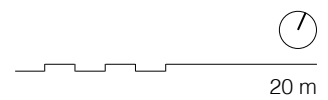
4505-06

<sup>2</sup> CORTÉS, Juan Antonio. «Lecciones Magistrales: Once Cuestiones Arquitectónicas en la Obra de Álvaro Siza». En: *Alvaro Siza: 2008-2013*. El Croquis, no. 168-169. Madrid: El Croquis, 2013, p. 54.

<sup>3</sup> SANTOS, Juan Domingo. «El Sentido de las Cosas: Una Conversación con Álvaro Siza», Oporto: 2007. En: *Alvaro Siza: 2001-2008*. El Croquis, no. 140. Madrid: El Croquis, 2008, p. 38.



4507-08. Planta baja y primera.  
4509. Alzado sureste.





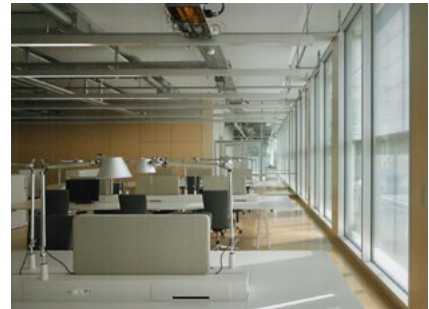
El *Virchow 6* es un objeto compacto y preciso. La isotropía de sus fachadas y los muros de vidrio refuerzan su carácter autónomo respecto al entorno. De hecho, la tersura inmaculada y los reflejos especulares que le proporcionan la envolvente de vidrio potencian la percepción de impenetrabilidad y hermetismo del volumen. Este carácter especular de la fachada nos remite de nuevo al *espejo* de Foucault. Para Pallasma: «El vidrio suele ser considerado un símbolo de democracia, igualdad y transparencia. Sin embargo, un edificio de vidrio también puede evocar el control voyerista, el poder corporativo, el secreto e incluso la pérdida de visión. Los nuevos centros urbanos de todo el mundo presentan a menudo este aire de alienación, control y exclusión [...]».<sup>4</sup> Sin llegar a este extremo, el edificio de Siza expresa desde el exterior su función como laboratorio: es decir, precisión, abstracción tecno-científica y secreto corporativo, en mayor grado que «transparencia, comunicación y flexibilidad»,<sup>5</sup> como indica la memoria del proyecto.

Frente a la inestabilidad formal de otros proyectos que se abrían a las contingencias de su entorno, el edificio de Basilea presenta una forma estable y de carácter abstracto. La percepción general de aislamiento con respecto al entorno se debe a la isotrópica trama ortogonal de sus fachadas y a sus superficies vidriadas, indiferentes a las vistas del río o la calle trasera. Leemos de nuevo a Cortés:

[...] La estructura de hormigón armado recubierta de mármol dibuja en las cuatro fachadas una retícula regular de vanos casi cuadrados y bandas macizas horizontales y verticales de anchura uniforme. Se crea así una 'jaula' perfecta, una forma platónica que sólo se deforma en la esquina de la planta baja, en la que el perímetro se quiebra libremente para crear la entrada.

[...] El resultado interior de transparencia se hace manifiesto en el exterior, expresándose mediante esta doble piel que envuelve delicadamente todo el volumen, pero sin llegar a tocar el suelo. Este último hecho contribuye a que la superficie de vidrio se perciba como una mera envolvente no estructural frente al papel portante de las paredes reticulares y refuerza la idea de caja platónica, perfecta en su autonomía respecto a su entorno edificado.<sup>6</sup>

Jean-Louis Cohen ha señalado en el *Virchow 6* de Siza algunas reminiscencias del edificio para la *Sede principal de Enso-Gutzeit* (Helsinki, 1959-1962) de Alvar Aalto.<sup>7</sup> Esta analogía formal nos invita a una comparación más conceptual, en relación a la idea de lugar.<sup>8</sup> Como señala Peter Testa, en el



4510-12

<sup>4</sup> PALLASMA, Juhani. *La imagen corpórea: imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014, pp. 98-99.

<sup>5</sup> CORTÉS, «Lecciones Magistrales». óp. cit., p. 56.

<sup>6</sup> *Ibíd.*, pp. 55-56.

<sup>7</sup> COHEN, Jean-Luis. «Una arquitectura sin mayúsculas». En: *Alvaro Siza: 1995-2016*. Arquitectura Viva, AV: Monografías, no. 186-187. Fernández-Galiano, Luis (ed.). Madrid: Arquitectura Viva, 2016, p. 6.

<sup>8</sup> No obstante, la finalización del edificio de Herzog & Meuron en el solar contiguo, un paralelepípedo de dieciséis plantas de altura, alterará significativamente cualquier analogía formal del *Virchow 6* con el edificio de Aalto.



análisis del *skyline* de Helsinki de Aalto se revela su esfuerzo por relacionar el proyecto, a través de una matriz geométrica, con las arquitecturas clásicas, bizantinas y modernas preexistentes.<sup>9</sup> ¿Pero se debe la retícula del proyecto de Siza a *razones contextuales*? Aunque ciertamente el laboratorio reproduce el orden reticular del entorno, propuesto por Lampugnani para el Campus Novartis, la lógica modular del edificio de Siza parece responder principalmente a cuestiones funcionales: «*El elemento modular básico para la estructuración de las plantas es la unidad estándar del laboratorio Novartis (7x7 metros) [...]*».<sup>10</sup>

Tan sólo en la entrada del edificio, en una esquina de la planta baja, un gesto quebrado en el vidrio y un pilar girado parecen rebelarse contra este orden modular. Este acontecimiento señala el umbral y expresa el ritual de entrada, en el que es necesario identificarse: «*Las heterotopías suponen siempre un sistema de apertura y clausura que, a su vez, las aísla y las hace penetrables. En general, no se accede a un lugar heterotópico como a un molino [...]. No se puede acceder si no es con cierta autorización y después de haber cumplido cierto número de gestos*»,<sup>11</sup> escribe Foucault. En este sentido, los protocolos higiénicos y de seguridad ritualizan el acceso al laboratorio conforme al carácter heterotópico del espacio. Siza lo expresa elocuentemente con el empleo de vidrio curvado y el uso de techo espejado en la entrada, superficies que deforman y multiplican las imágenes exteriores. De este modo, Siza convierte el acceso al Virchow 6 en *el espejo de Alicia*.



4514. Alvar Aalto. Virchow 6 (Basilea, 2006-2011).

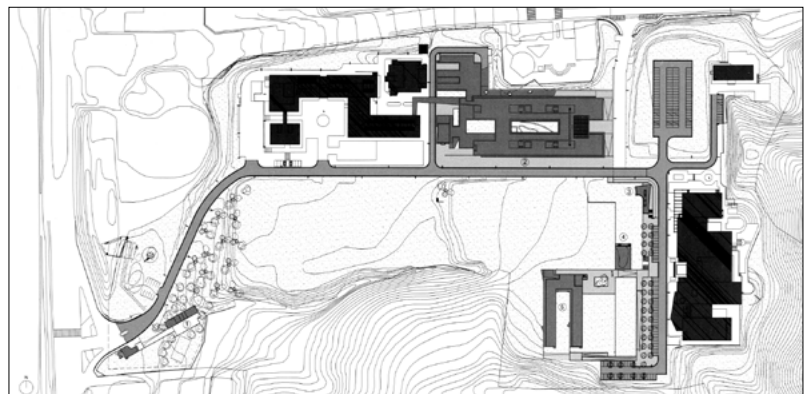
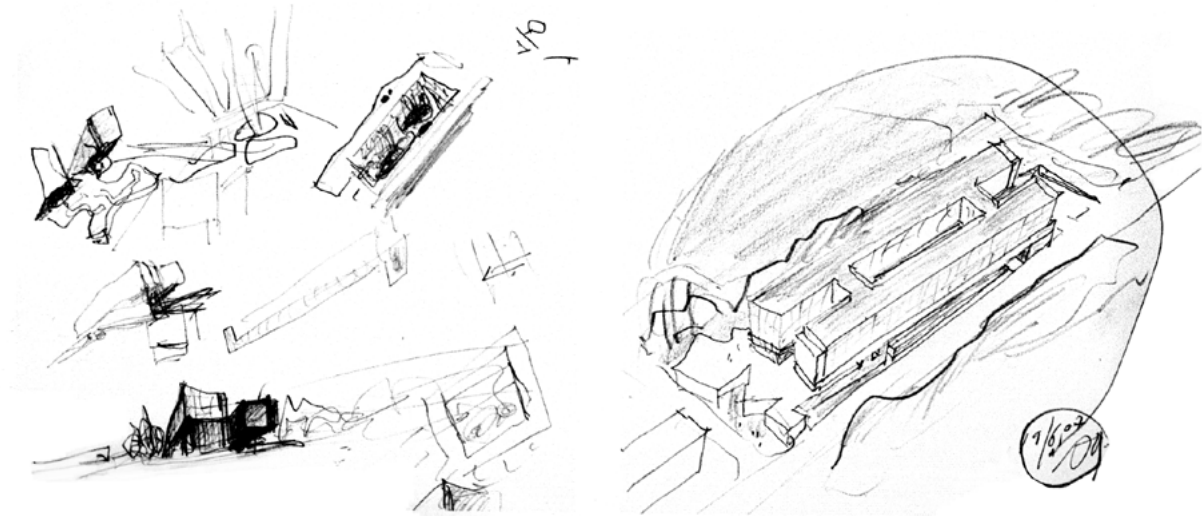


4515. Acceso principal.

<sup>9</sup> TESTA, Peter. *The Architecture of Alvaro Siza*. Cambridge, Mass.: MIT, 1984, p. 137.

<sup>10</sup> *Alvaro Siza: 2008-2013*. El Croquis, no. 168-169. Madrid: El Croquis, 2013, p. 266.

<sup>11</sup> FOUCAULT, «*Des espaces autres. Hétérotopies*», óp. cit.: «... Les hétérotopies supposent toujours un système d'ouverture et de fermeture qui, à la fois, les isole et les rend pénétrables. En général, on n'accède pas à un emplacement hétérotopique comme dans un moulin [...] On ne peut y entrer qu'avec une certaine permission et une fois qu'on a accompli un certain nombre de gestes [...]».



4516-18. Centro de Investigación Amore Pacific (Corea del Sur, 2007-2011).

#### 4.5.3. Centro de Investigación Amore Pacific Yongin-Si, Corea del Sur, 2007-2011

Se trata de un edificio proyectado por Siza para la empresa de alta tecnología *Amore Pacific*, una multinacional surcoreana dedicada a la producción de productos de belleza, cosméticos y cuidado personal. El edificio se ubica en Yongin, una ciudad prácticamente de nueva planta con casi un millón de habitantes, consecuencia de una vertiginosa expansión urbana en el siglo XXI. Es popularmente conocida en Corea del Sur por albergar los parques de atracciones más importantes del país, como *Everland*, el parque acuático *Caribbean Bay* y el *Korean Folk Village*, un parque temático sobre la cultura tradicional coreana.<sup>12</sup>

El complejo Amore Pacific se ubica en los márgenes de la *Gyeongbu Expressway*, una de las autopistas principales y con mayor volumen de tráfico que atraviesa el país en diagonal, desde Seúl hasta Busan. A nivel territorial, la infraestructura recuerda a una *ciudad lineal* de Arturo Soria, ya que una franja urbana de ancho variable la acompaña a lo largo de todo su recorrido. Amore Pacific se encuentra a unos cuarenta minutos en coche desde Seúl, próximo a una de las salidas de la autopista.

El complejo industrial contaba con algunos edificios preexistentes: un enorme y precario edificio de granito usado como laboratorios y centro de investigación; otro de ladrillo, con instalaciones para formación del personal y un improvisado museo; y también un pequeño albergue para estancias temporales de investigadores y personal en periodo de aprendizaje. Los exteriores estaban ajardinados con una amplia colección de árboles y vegetación trasplantada de diversos lugares. Como relata Castanheira, socio principal del proyecto, además de la construcción urgente de un nuevo edificio para laboratorios, el cliente fue paulatinamente ampliando sus demandas con un pequeño hotel, dos pabellones de uso polivalente y una remodelación de la entrada y los jardines, hasta convertirse en el proyecto de reconfiguración del campus completo.<sup>13</sup> No obstante voy a centrar el análisis en el edificio principal, destinado a centro de investigación y laboratorios.

«El edificio de laboratorios es grande porque el encargo era grande»,<sup>14</sup> escribe Castanheira. El edificio consiste en dos bandas paralelas que enlazadas transversalmente delimitan un alargado patio rectangular en el centro. Esta disposición tiene algunas reminiscencias con la planta de la *Biblioteca de la Universidad de Aveiro* (1988-1995) salvando las diferencias de tamaño, hecho que pudo deberse al particular interés del cliente

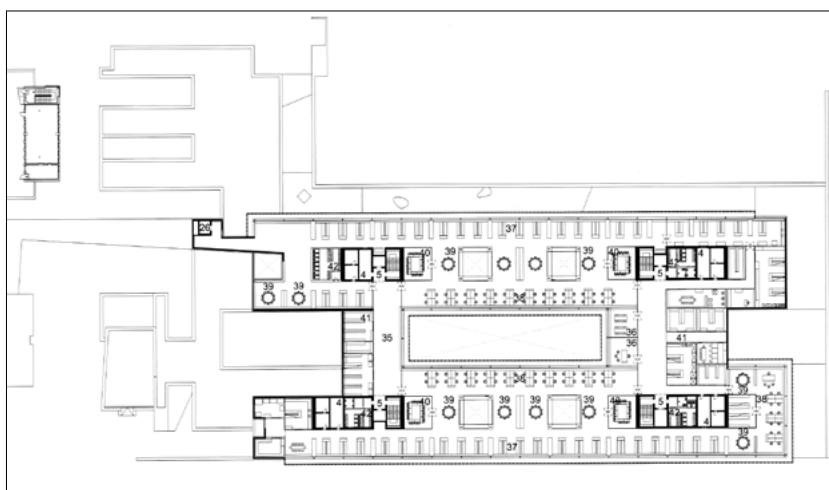
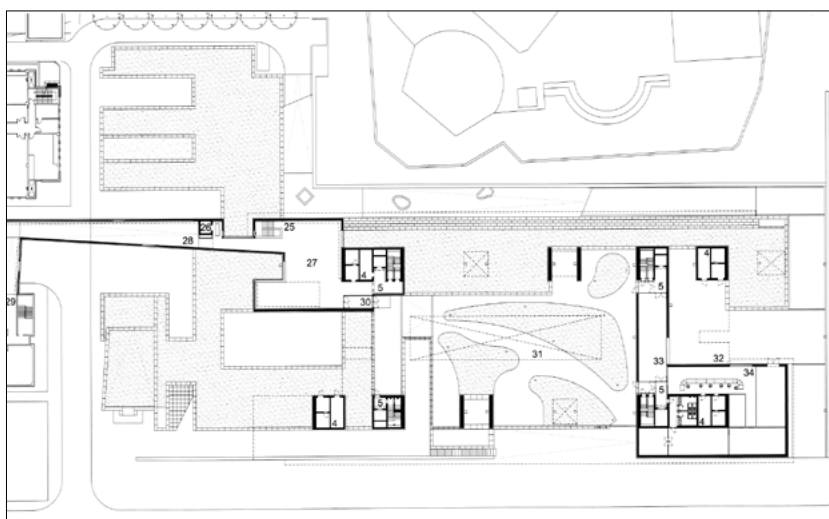
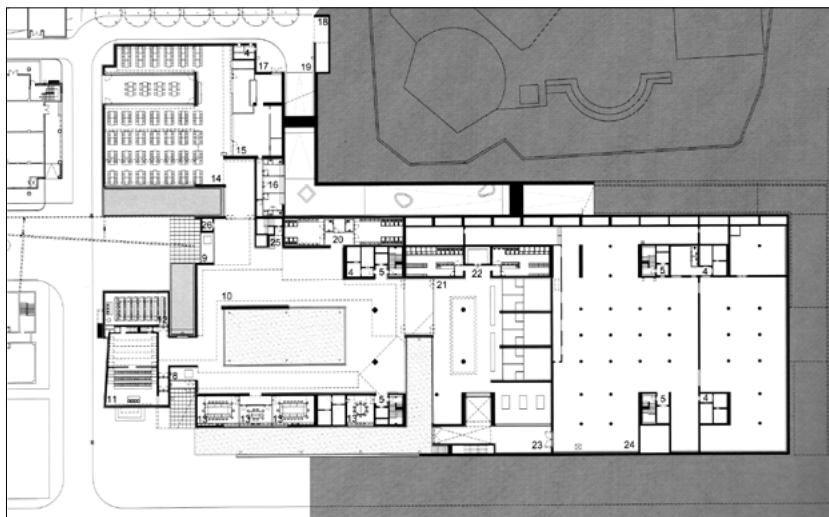


4519

<sup>12</sup> «Disneylandia es presentada como imaginaria con la finalidad de hacer creer que el resto es real», escribía Jean Baudrillard. BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. 12ª ed., jul. 2016. Barcelona: Kairós, 1978, p. 30. En *Folk Village*, ¿sería la ciudad real la que confina la cultura tradicional en un simulacro, como para hacerse pasar por imaginaria? Escribe Foucault, que las heterotopías «ont pour rôle de créer un espace d'illusion qui dénonce comme plus illusoire encore tout l'espace réel [...]». FOUCAULT, «Des espaces autres. Hétérotopies», óp. cit.

<sup>13</sup> CASTANHEIRA, Carlos. «Amore Pacific Campus», 2009. En: Sitio web oficial de *Carlos Castanheira Architects* [consulta: 07.02.2016]. Disponible en: <http://www.carloscastanheira.pt/en/arquitectura/parcerias/amore-pacific-campus>

<sup>14</sup> Ibíd.: «The laboratory building is big because the brief was big [...]».



75 m

4520-22. Planta baja, primera y segunda.

por este proyecto.<sup>15</sup> Sin embargo, este esquema no continúa hasta la planta baja, ya que las bandas paralelas de dos plantas de altura quedan suspendidas sobre la primera planta, que se dispone como una gran terraza abierta con amplios espacios ajardinados. Bajo su superficie se disponen otras dos plantas inferiores iluminadas a través de amplios patios, que aprovechan en el extremo oeste el desnivel del terreno. Un pasaje quebrado noventa grados, conecta la planta primera con el edificio de granito preexistente.

La planta primera, abierta al exterior, es percibida como un vacío sobre el que levitan las piezas destinadas a las zonas de trabajo, mientras que la plataforma inferior, más telúrica, contiene el programa de servicios y usos colectivos, como auditorio, salón de actos, cantina, gimnasio, etc. Las piezas de laboratorios se sostienen en reducidos y escasos puntos de apoyos, y presentan importantes vuelos estructurales en sentido longitudinal y transversal. Las fachadas llegan a alcanzar más de ciento diez metros de largo, con vuelos de hasta doce.<sup>16</sup> Las líneas horizontales predominan en la composición, en contraste con la fuerte inclinación del terreno que desciende en el sentido este-oeste. «*El edificio principal, el laboratorio para investigación y proyectos, se superpone al terreno para absorber los desniveles [...]*»,<sup>17</sup> escribe Francesco Pagliari. La percepción de ingravidez y suspensión de la masa se acentúan expresivamente al disociarse los volúmenes de los laboratorios de la pendiente natural del terreno, pero también gracias al contraste entre el revestimiento de chapa de zinc de los alzados y el granito negro que reviste las piezas de apoyo, que aumenta la sensación de profundidad y retranqueo de las bases.

A pesar de ello, el edificio no logra mantener el carácter dialéctico entre las formas inestables y el contexto inmediato que encontrábamos en otros proyectos anteriores. Esto es debido, en parte, al muro cortina que se adosa a las fachadas principales como una doble piel de vidrio, que potencia el carácter hermético del espacio. Además, si en los proyectos anteriores las grandes masas se elevaban para no interrumpir los flujos en el espacio público, aquí, las ingravideces y los vuelos estructurales no sobrepasan los límites privados de la parcela. La levedad del volumen refuerza más bien la condición *flotante* del espacio encerrado. Escribe Foucault: «... *el barco es un trozo flotante de espacio, un lugar sin lugar, que vive por sí mismo, que está encerrado sobre sí, que está abandonado al mismo tiempo al infinito del mar [...]. El navío es la heterotopía por excelencia [...]*».<sup>18</sup>



4523. Pasaje elevado.

<sup>15</sup> Ibid.: «*The research floors are as open as possible, in accordance with the express wishes of the client, who was clearly impressed by the relationship between spaces in the Library of Aveiro University, and in accordance with the need to ventilate and dissipate smells and fumes and to guarantee safety and for the other technical conditions typical of a laboratory*».

<sup>16</sup> Consideraciones en base a la documentación gráfica publicada en: Alvaro Siza: 1995-2016. Arquitectura Viva, AV: Monografías, no. 186-187. Madrid: Arquitectura Viva, 2016, pp. 184-189.

<sup>17</sup> PAGLIARI, Francesco. «“Amore Pacific” Research and Design Center. Yongin-si, South Korea». En: *The Plan: Architecture & Technologies in Detail*, no. 052. Bologna: Centauro, sep. 2011, p. 76: «*L'edificio principale, il laboratorio per ricerche e progetti, si sovrappone al terreno e ne assorbe i dislivelli [...]*».

<sup>18</sup> FOUCAULT, «*Des espaces autres. Hétérotopies*», óp. cit.: «... *le bateau, c'est un morceau flottant d'espace, un lieu sans lieu, qui vit par lui-même, qui est fermé sur soi et qui est livré en même temps à l'infini de la mer [...]. Le navire, c'est l'hétérotopie par excellence [...]*».



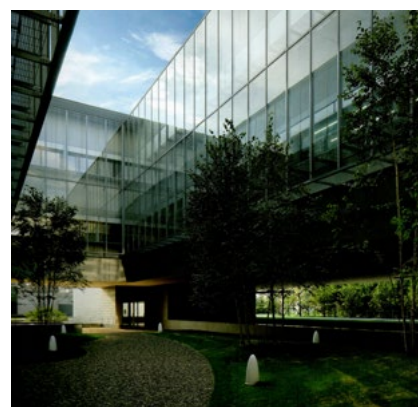
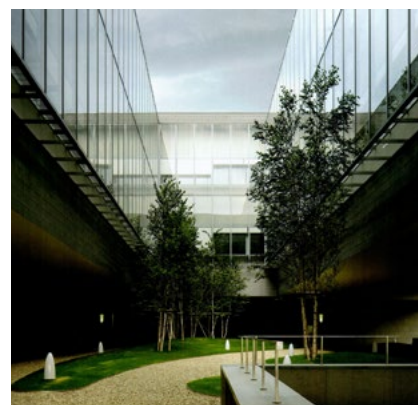
4524  
4525-26



En cualquier caso podemos reconocer cierta continuidad visual con el exterior desde la planta primera ajardinada, en especial desde el ajardinado espacio central, donde el solipsismo del patio suspendido de los laboratorios, acentuado por su doble piel de vidrio, contrasta con la ilusoria permeabilidad del jardín exterior bajo sus volúmenes. Para Cortés, este espacio es el momento álgido en el recorrido, de una progresiva transición desde el exterior del campus hasta el corazón del edificio:

[...] lo más elaborado es la serie de volúmenes prismáticos y planos plegados, todos ellos cubiertos de granito negro ligeramente rugoso, que forman el discontinuo basamento del edificio. El recorrido entre estos volúmenes y planos corresponde a la elaborada transición entre el exterior y el interior, una transición que combina elementos construidos con elementos naturales, opacidades con transparencias, sombras con luces. El visitante u ocupante transcurre entre láminas de agua, pasos cubiertos y patios ajardinados a distintos niveles, pasando por el vestíbulo del edificio —el espacio con patio acristalado en planta baja— hasta llegar al patio-jardín elevado en primera planta, cerrado por paredes acristaladas en las plantas superiores, con un suelo de césped y grava que se prolonga más allá del recorte superior del patio, y abierto lateralmente al entorno natural. De este modo, la abstracción de los volúmenes considerados en sí mismos resulta animada al experimentarlos en la secuencia de movimiento de los peatones.<sup>18</sup>

En definitiva, estos proyectos de laboratorios en Suiza y en Corea del Sur, responden adecuadamente a la definición de lugar heterotópico propuesto por Foucault. En ellos, el espacio interior está formado a su vez por múltiples espacios excluyentes: al espacio propio de laboratorio se le yuxtaponen los espacios del microscopio: «*La heterotopía tiene el poder de yuxtaponer en un único lugar real distintos espacios, varias ubicaciones que son incompatibles entre sí*»,<sup>19</sup> escribe Foucault. El acceso es selectivo y ritual por motivos de seguridad e higiene, y en el interior es frecuente el uso de mascarillas y guantes, batas y gafas protectoras: «*Hay heterotopías incluso que están completamente consagradas a estos rituales de purificación, purificación medio religiosa medio higiénica [...]*».<sup>20</sup> Por último, la precisión y el rigor metodológico en los procesos de investigación científica, se refleja inequívocamente en el orden meticuloso del espacio. De este modo, «*erigen un espacio distinto, otro espacio real, tan perfecto, tan exacto y tan ordenado como anárquico, revuelto y patas arriba es el nuestro*»,<sup>21</sup> escribe Foucault.



4527-29



<sup>18</sup> CORTÉS, «Lecciones Magistrales», óp. cit., p. 56.

<sup>19</sup> FOUCAULT, «Des espaces autres. Hétérotopies», óp. cit.: «... L'hétérotopie a le pouvoir de juxtaposer en un seul lieu réel plusieurs espaces, plusieurs emplacements qui sont en eux-mêmes incompatibles [...]».

<sup>20</sup> Ibíd.: «... Il y a même d'ailleurs des hétérotopies qui sont entièrement consacrées à ces activités de purification, purification mi-religieuse, mi-hygiénique [...]».

<sup>21</sup> Ibíd.: «... créant un autre espace, un autre espace réel, aussi parfait, aussi méticuleux, aussi bien arrangé que le nôtre est désordonné, mal agencé et brouillon».



## 4.6. LUGAR Y SILENCIO: LA TRANSFORMACIÓN DEL *TERRAIN VAGUE*

En el *Auditorio de Llinars del Vallès* (2011-2016), ubicado en un margen urbano, la arquitectura de Álvaro Siza se apropia del vacío preexistente del *terrain vague* en tanto que apertura y potencialidad. La arquitectura que propone Siza para el auditorio se caracteriza por la ausencia de expresión, a través de un monótono revestimiento de ladrillo y pocas perforaciones, que potencian la abstracción y el silencio material. Se trata de una arquitectura que deja abierta la obra a una multiplicidad de aprehensiones posibles. Siza rechaza la imagen icónica, la fachada monumental y la arquitectura espectacular y mediática, al proponer una *máscara pública y cívica* en la transformación silenciosa del *terrain vague*.

### 4.6.1. *Terrain vague*

Jerzy Kociatkiewicz y Monika Kostera han señalado en *The Anthropology of Empty Spaces* (1999)<sup>1</sup> la proliferación de *espacios vacíos* en el interior de los sistemas urbanos contemporáneos, desde un sentido antropológico del término. En la ciudad tradicional, compacta y continua, los vacíos urbanos han sido siempre altamente significativos: el ágora, el foro, la plaza. Al lugar le correspondía siempre un sentido, una narrativa (véase por ejemplo la noción de *cronotopo* de Bajtín) donde el espacio y el tiempo formaban una unidad indisociable. Por el contrario, los espacios vacíos de Kociatkiewicz-Kostera carecen completamente de significación.<sup>2</sup> Aunque son parte de la realidad contemporánea, resultan *invisibles*, al estar excluidos del *mapa mental* que los habitantes tienen de la ciudad:

[Se trata de] lugares a los que no se les adscribe sentido alguno. No tienen que estar físicamente aislados por medio de cercas o barreras. No son lugares prohibidos, sino espacios vacíos, inaccesibles debido a su invisibilidad [...]. Si la extracción de sentido es un acto que implica pautar, comprender, resituar la sorpresa y crear significado, nuestra experiencia de los espacios vacíos no incluye la extracción de sentido.<sup>3</sup>

<sup>1</sup> KOCIATKIEWICZ, Jerzy; KOSTERA, Monika. «The Anthropology of Empty Spaces» [en línea]. En: *Qualitative Sociology*, no. 22. Human Sciences Press, 1999, pp. 37-50 [consulta: 12.12.2016]. Disponible en: <http://eprints.whiterose.ac.uk/100995/>

<sup>2</sup> Los espacios sobrecargados y los espacios vacíos son para Lefebvre dos expresiones complementarias de la crisis de significación del lugar antropológico: «¿Existen espacios insignificantes? Sí, en la medida en que existen espacios neutros o vacíos, o al contrario, sobrecargados», escribe Lefebvre. LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. 1º ed. Madrid: Capitán Swing, 2013, p. 209. Augé también ha puesto de manifiesto este juego de interpenetración entre llenos y vacíos en la ciudad contemporánea:

*Los espacios de lo vacío se encuentran estrechamente entremezclados con los de lo demasiado lleno. A veces son los mismo, pero a distintas horas: el aeropuerto por la noche o por la mañana, poco después de la apertura, los aparcamientos subterráneos cuando la afluencia es baja [...].*

*De forma más sutil, lo lleno y lo vacío se frecuentan. Eriales, terrenos improductivos, zonas aparentemente carentes de calificación concreta rodean la ciudad o se infiltran en ella, dibujando en huecograbado unas zonas de incertidumbre que dejan sin respuesta la cuestión de saber dónde empieza la ciudad y dónde acaba [...].*

AUGÉ, *El tiempo en ruinas*, pp. 104-105.

<sup>3</sup> Extraído de: BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 111.

Kociatkiewick-Kostera encuentran en estos espacios solitarios y anónimos cierta poética, al ofrecer la posibilidad de alterar la percepción cotidiana alienante y favorecer la experiencia de una cierta libertad creativa. Ignasi de Solà-Morales, en su texto *Terrain vague* (1995)<sup>4</sup> reflexiona sobre el potencial poético y evocativo que estos espacios contienen, captado en primera instancia por la mirada fotográfica: «Los espacios vacíos, abandonados, en los que ya han sucedido una serie de acontecimientos parecen subyugar el ojo de los fotógrafos urbanos»,<sup>5</sup> escribe.<sup>6</sup> Solà-Morales propone la expresión francesa *terrain vague* para denominar estos espacios vacíos y ausentes de función, y al mismo tiempo, potenciales y contingentes fragmentos urbanos:<sup>7</sup>

[...] La relación entre la ausencia de uso, de actividad, y el sentido de libertad, de expectativa es fundamental para entender toda la potencia evocativa que los *terrain vague* de las ciudades tienen en la percepción de la misma en los últimos años. Vacío, por tanto, como ausencia, pero también como promesa, como encuentro, como espacio de lo posible, expectación.<sup>8</sup>

<sup>4</sup> SOLÀ-MORALES, Ignasi. «Terrain vague», 1995. En: *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.

<sup>5</sup> *Ibíd.*, p. 124.

<sup>6</sup> Siza parece reconocerlos en la fotografía de Gabriele Basílico:

*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 Basílico. En esa ausencia e inmovilidad, también podemos captar la llamada y la estrella de la latente transformación, la disponibilidad para la perfección.*

SIZA, «Gabriele Basílico 1», 2 feb. 1996. En: C. MORAIS, Carlos (ed.). *Textos: Álvaro Siza*. Madrid: Abada, 2014, p. 190.

<sup>7</sup> Marc Augé también encontraba en el no-lugar ese mismo carácter expectante: «Los no lugares poseen la belleza de lo que habría podido ser. De lo que aún no es. De lo que, un día, tal vez, tenga lugar». AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Reimpresión digital, 2013. Barcelona: Gedisa, 2003, p. 158.

<sup>8</sup> SOLÀ-MORALES, «Terrain vague», *óp. cit.*, p. 126.

<sup>9</sup> *Ibíd.*, p. 128.

<sup>10</sup> *Ibíd.*, p. 126.

De este modo, el *terrain vague* de Solà-Morales está connotado por cierta imaginación romántica, derivada de un *extrañamiento* del sujeto contemporáneo ante la presencia totalizadora del poder, «un sujeto que vive permanentemente en la paradoja de construir su experiencia desde la negatividad»,<sup>9</sup> escribe.

¿Qué papel debe tener la arquitectura ante estos *lugares obsoletos* y *residuales* de la ciudad contemporánea? El *terrain vague* parece escapar a las lógicas arquitectónicas de tradición moderna, al quedar al margen de lo productivo y lo útil, de toda noción de forma, orden y límite: «... esta ausencia de límite, este sentimiento casi oceánico [...], es precisamente el mensaje que contiene expectativas de movilidad, vagabundeo, tiempo libre, libertad»<sup>10</sup> (en esta *ausencia de límite* podemos diferenciar el vacío poético del *terrain vague*, frente al vacío poético del *espacio intersticial*, siempre contenido y limitado, que obras como *Reality Properties: Fake Estates* (1973) de Gordon Matta-Clark ponían de manifiesto). Solà-Morales defiende la preservación de la poética de estos espacios que escapan de la eficacia productiva del poder y la razón abstracta, a través de su colonización por una arquitectura atenta a los flujos energéticos y a los ritmos, a lo háptico y a lo rizomático:

La intervención en la ciudad existente, en los espacios residuales, en sus intersticios plegados ya no puede ser confortable ni eficaz, tal y como postula el modelo eficiente de la tradición iluminista del movimiento moderno.

[...] el tratamiento de la ciudad residual debería producirse desde la contradictoria complicidad de no romper los elementos perceptivos que mantienen la continuidad en el tiempo y en el espacio.

¿Cómo puede actuar la arquitectura en el *terrain vague* para no convertirse en un agresivo instrumento de los poderes y de las razones abstractas?

Sin duda, atendiendo a la continuidad. Pero no a la continuidad de la ciudad planeada, eficaz y legítima, sino todo lo contrario, a través de la escucha atenta de los flujos, de las energías, de los ritmos que el paso del tiempo y la pérdida de los límites han establecido.<sup>11 12</sup>

El *terrain vague* tiene también algo de *ruina* del orden urbano, en tanto que se trata de espacios «*extranjeros a la eficacia productiva de la ciudad*»<sup>13</sup>, obsoletos y vacíos de realismo. Solà-Morales traía a colación la imagen de Alexanderplatz en 1945 bombardeada por las fuerzas aliadas: «*Lo urbano convertido en ruina, la ciudad desfigurada, el espacio dislocado, el vacío, la imprecisión y la diferencia. A través de la violencia bélica, un espacio urbano se convierte en terrain vague, la contradicción de la guerra hace aflorar a la superficie lo extraño, lo incalificable, lo inhabitable*». La ruina, en su extrañeza y ausencia de uso, suspende y cancela en el presente la significación del espacio.<sup>14</sup>

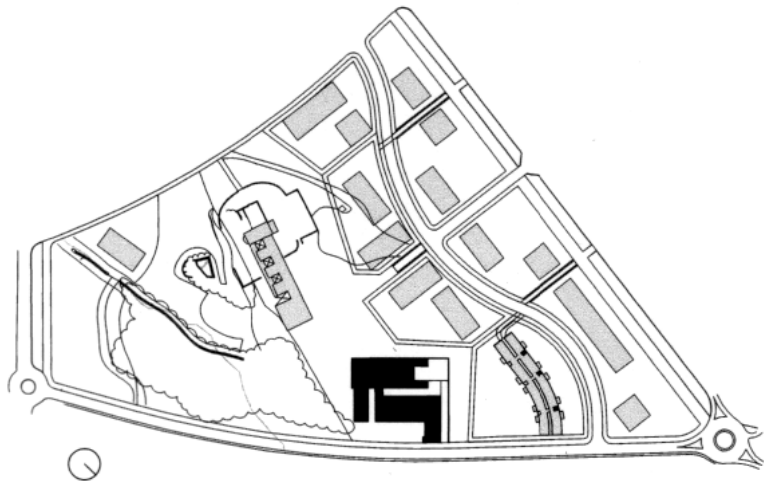
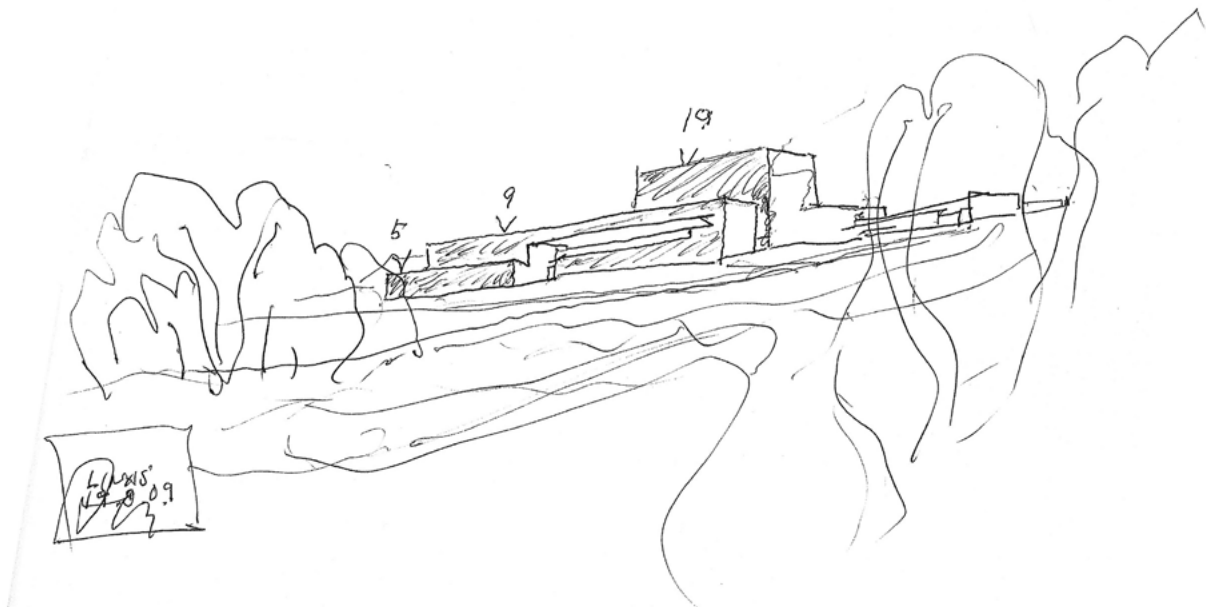
¿Es posible proponer entonces desde los eriales de la ciudad, una arquitectura que construya el lugar y preserve al mismo tiempo el carácter poético del *terrain vague*? Para indagar la cuestión, emprenderé el análisis del *Auditorio de Llinars del Vallès* (2011-2016), proyecto de Álvaro Siza junto a Manel Somoza y Manel González.

<sup>11</sup> *Ibíd.*, p. 131.

<sup>12</sup> Según Carlos Machado: «*Ce que l'architecture de Siza met au premier plan —et qui, de notre point de vue, est au centre de sa poétique, au centre d'une pensée qui, en interrogeant le monde, trouve ici sa raison en tant que producteur de formes—, c'est le croisement de la continuité des formes dans le temps avec la continuité de l'espace*». MACHADO, Carlos. «Maison Vieira de Castro, Famalicão, Portugal, 1984-1997. Le parcours, conséquence d'une lecture continue». En: MACHABERT, Dominique (ed.). *Siza au Thoronet : le parcours et l'œuvre*. Marseille: Parenthèses, 2007, p. 107.

<sup>13</sup> SOLÀ-MORALES, «Terrain vague», p. 130.

<sup>14</sup> «... *la ruina [...] surge en el presente como un signo sin significado, sin otro significado, al menos, que el sentimiento del tiempo que pasa y que, al mismo tiempo, dura [...]*». AUGÉ, *El tiempo en ruinas*, óp. cit., p. 110.



4601-03. Auditorio de Llinars del Vallès (2011-2016).

#### 4.6.2. Auditorio de Llinars del Vallès, 2011–2016

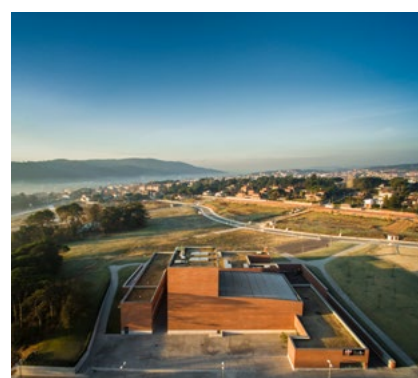
Llinars del Vallès es un municipio del Vallès Oriental de orígenes prehistóricos y romanos, con una población actual en torno a diez mil habitantes (2016), ubicado a unos 45 km al noreste de Barcelona. Se trata de un municipio vinculado económicamente a la actividad industrial que se desarrolla paralela a la costa, a lo largo de las comunicaciones viarias entre Barcelona y Girona.

El auditorio se emplaza en un área aproximadamente triangular en el confín de Llinars del Vallès, colindante con la C-251, una de las vías principales de comunicación que atraviesa el municipio. Se trata de unos terrenos agrícolas adquiridos por el ayuntamiento para el desarrollo de equipamientos culturales y viviendas sociales, marcados por la presencia de masas arbóreas y una antigua masía, *Can Marquès*, de donde toma su nombre el área. Es un lugar en transformación, entre lo rural y lo urbano, lo agrícola y lo industrial. Un terreno ligeramente inclinado desde donde se divisa el paisaje boscoso de la cordillera litoral catalana, delimitado por una zona residencial de viviendas unifamiliares que se expande a las afueras del municipio. Un *terrain vague*, en la medida en que consiste en «una extensión de suelo de límites precisos, edificable [...], una porción de tierra en su condición expectante, potencialmente aprovechable».<sup>15</sup>

Siza gana el concurso internacional y desarrolla el proyecto en colaboración con Manel Somoza y Manel González (ARESTA). El auditorio ocupa un área total de 4 325 m<sup>2</sup>. El conjunto está formado por dos piezas en L que se acoplan simétricamente pero sin llegar a tocarse, equidistantes y conectadas puntualmente. Estas piezas toman la alineación de la *Ronda Sant Antoni*, una alineación diagonal y sesgada con respecto de la urbanización que se extiende al oeste.

La L situada más cerca de la vía, retranqueada en el lado largo, contiene en planta baja el programa más público: la sala principal del auditorio, un amplio *foyer*, mostrador de información, guardarropa, aseos y un pequeño bar. La entrada principal se produce desde la Ronda Sant Antoni, en un recorrido a lo largo del frente del edificio que culmina con un doble requiebro en el acceso al *foyer*. Una rampa para vehículos desciende al patio trasero de servicios. No obstante al aparcamiento público, situado al sur, se accede por una vía secundaria. La conexión con el aparcamiento se produce a través de los caminos peatonales que rodean al auditorio.

La otra pieza en L tiene un carácter predominante de servicio. Contiene en planta baja los camerinos, aseos, salas

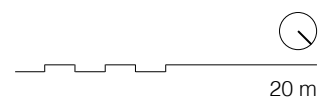
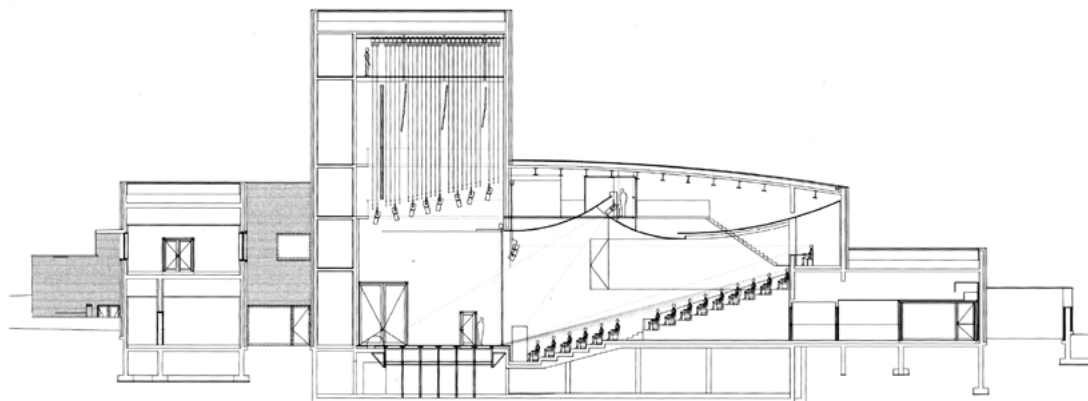
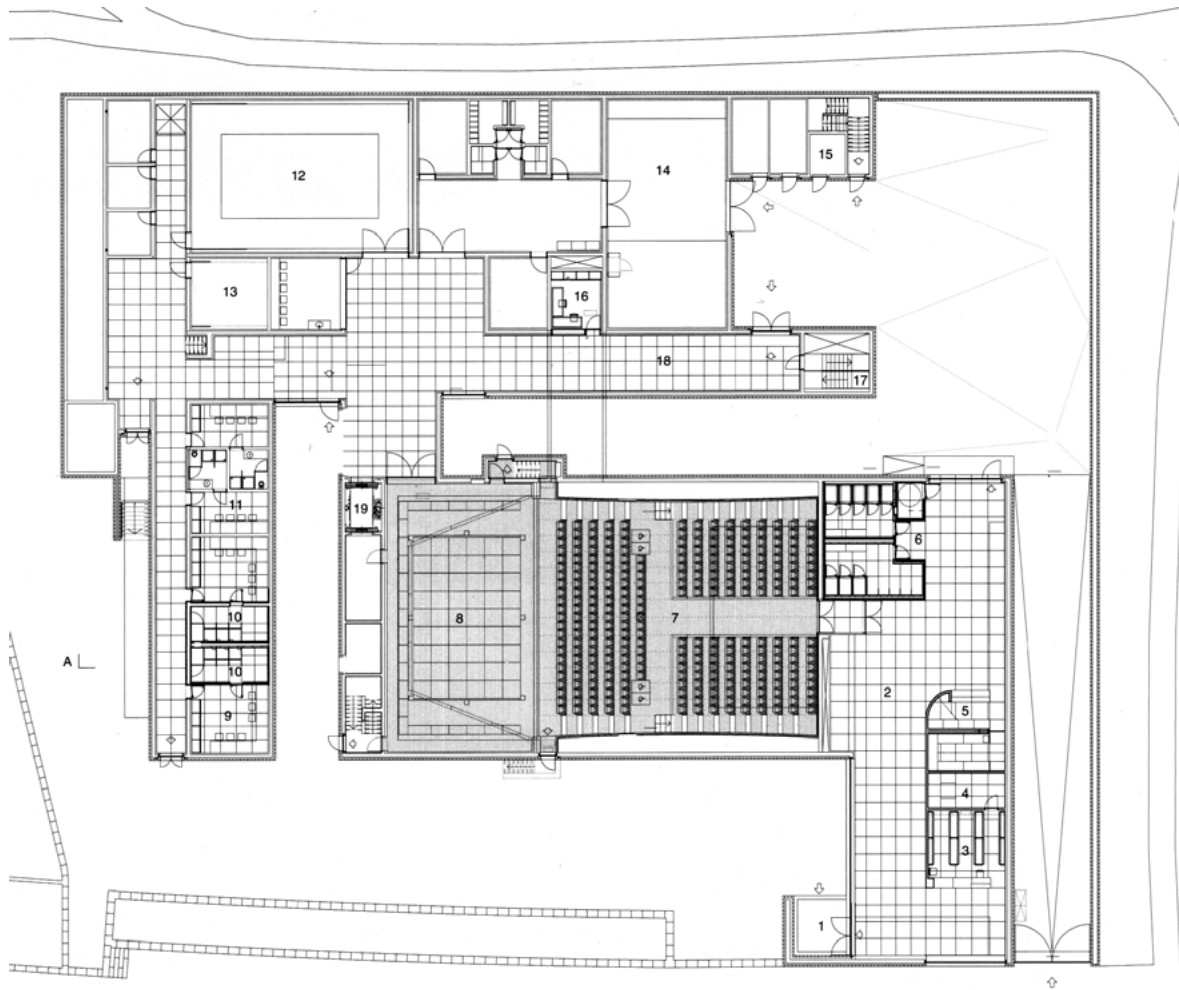


4604-05



4606

<sup>15</sup> SOLÀ-MORALES, «Terrain vague», óp. cit., pp. 125-126.



4607-08. Planta baja y sección por la sala principal (corte A).



de ensayo a doble altura, sala de control y almacenes. Cuenta con diversos accesos, a los camerinos, a los almacenes o al vestíbulo de distribución. En planta alta, a la que es posible acceder directamente por una rampa exterior, se ubican las áreas técnicas y una sala polivalente, un espacio alargado con doble orientación y ventanas apaisadas.

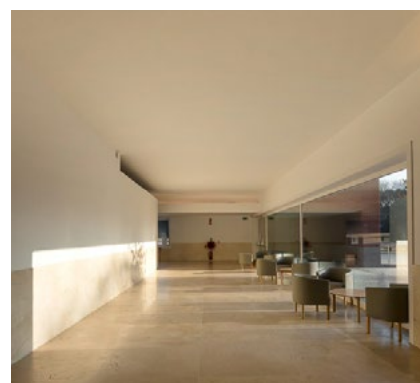
El interior del edificio recibe a los visitantes con espacios fluidos e iluminados por grandes vanos acristalados, con paredes y techos pintados de blanco y suelos de piedra con zócalos de un metro de altura. Un mobiliario sencillo, con butacones grises de piel sintética y mesitas bajas de madera, coloniza estratégicamente los espacios de tránsito sin obstaculizarlos. La iluminación artificial es con frecuencia indirecta, oculta en los falsos techos.

A la sala principal del auditorio se accede axialmente desde el fondo, entre los tabiques que cierran lateralmente el graderío del anfiteatro. Un pasillo transversal frente a la platea conduce al público hasta las galerías laterales, que dan acceso a las filas escalonadas de butacas. Se trata de un espacio rectangular, con un graderío con capacidad para unas 300 personas que asciende hasta la segunda planta, cerrado por paredes laterales y techos convexos de color claro, suelo de madera y butacas acolchadas de piel.

Los interiores fluidos y luminosos de las zonas de tránsito contrastan con la imagen hermética del edificio en el exterior. Una piel continua de ladrillo rojo reviste uniformemente los volúmenes del edificio. Desde determinados puntos de vista, ningún hueco exterior es perceptible. Las masas concentradas de ladrillo, en su juego de luces y sombras, se recortan sobre el paisaje boscoso de fondo. «*La arquitectura presenta el drama de la construcción silenciada en materia, espacio y luz. En última instancia, la arquitectura es el arte del silencio petrificado*»,<sup>16</sup> escribe Juhani Pallasmaa.

El silencio material del edificio contrasta con la expresión heteróclita de las construcciones aledañas. En este sentido, el silencio tiene una función crítica con su entorno. Según Susan Sontag, «*el silencio nunca deja de implicar a su opuesto ni de depender de la presencia de éste [...]. El silencio continúa siendo, inevitablemente, una forma del lenguaje (en muchos casos, de protesta o acusación) y un elemento de diálogo*».<sup>17</sup> Escribe Siza:

No es mi arquitectura la que necesita del silencio, sino que todos nosotros lo necesitamos. Hay un silencio visual que es muy necesario. Todavía hoy existe *horror vacui*, un mal infantil que se manifiesta en la proliferación de cosas inútiles. Actualmente



4609-11. Sala polivalente, zona de paso y sala principal del auditorio.

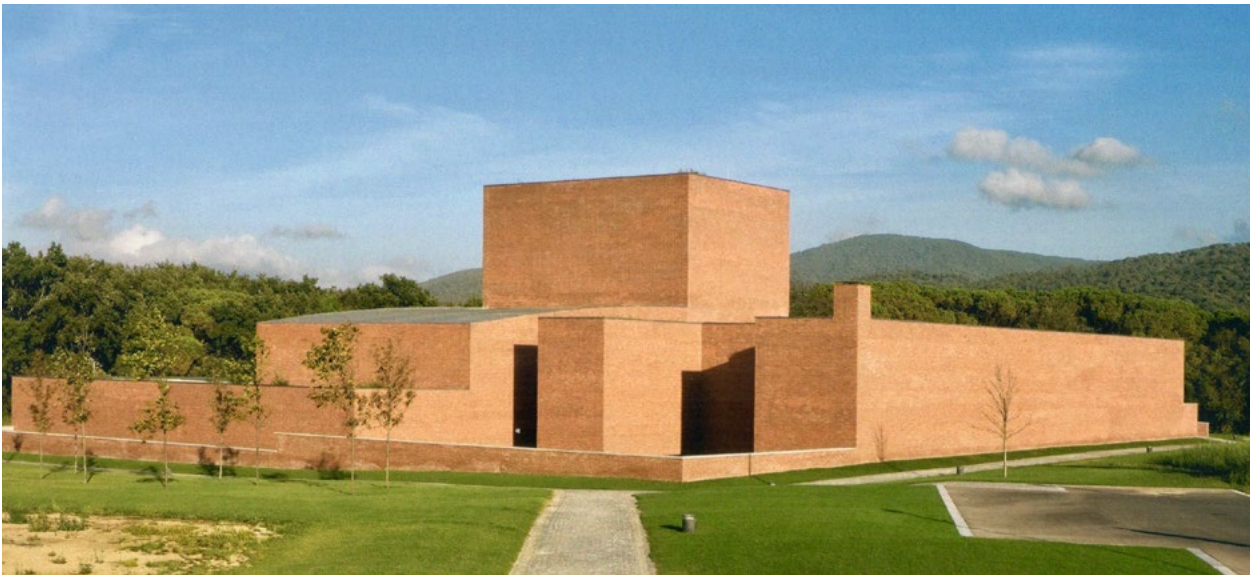
<sup>16</sup> PALLASMAA, Juhani. *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014, p. 63.

<sup>17</sup> SONTAG, Susan. «*Estética del silencio*», 1969. En: *Estilos radicales*. Contemporánea, 2ª ed. Barcelona: Debolsillo, 2007.

<sup>18</sup> CRUZ, Valdemar. «Bonjour tristesse». En: *Álvaro Siza: conversaciones con Valdemar Cruz*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007, p. 58.

<sup>19</sup> SONTAG, «*Estética del silencio*», óp. cit.

<sup>20</sup> SIZA, «El Sentido de las Cosas: Una Conversación con Álvaro Siza», 2007. En: [2008] *El Croquis*, núm. 140, p. 22.



cualquier ciudad ve los jardines públicos invadidos por fuentes lo más espectaculares posible, con enormes surtidores. En las guarderías normalmente no se ven niños, sino esculturas supuestamente buenas para que jueguen los niños. Hay columpios, bancos, banquitos, templetos, anuncios, cabinas telefónicas. Provocar silencio no es algo por lo que me tenga que esforzar. En mí es natural [...].<sup>18</sup>

El silencio material del auditorio rememora a su vez un tiempo lento. Remite al paisaje de las ruinas, como las de la fortificación del *Turó del Montgròs* en el *Parque Natural del Montseny*. «*El silencio* [escribe Sontag], *se equipara con la detención del tiempo*».<sup>19</sup> Para Siza «*ésta es la belleza de la ruina porque también hace referencia a lo que ya no existe pero se percibe por ausencia*».<sup>20</sup> Por tanto, a diferencia del silencio ahistórico del no-lugar, el cual sólo denota uniformidad y desolación, se trata de un silencio evocador y sugestivo.

No obstante, el silencio de las masas concentradas del auditorio tiene otras funciones. Tiene también una función iniciática y sinestésica: nos preparara visualmente para la recepción del sonido. Pero además se trata de un silencio *cívico*, en su compromiso y voluntad de no imponer una expresión particular y de *usar una máscara pública*.<sup>21</sup> La volumetría del conjunto genera una impresión perceptiva ambivalente, como en una pintura cubista. Es posible percibirla en positivo, como un juego de volúmenes prismáticos de ladrillo superpuestos y maclados, o en negativo, como la sustracción y excavado de un primigenio volumen compacto. William Curtis ha señalado en diversas ocasiones la sensibilidad cubista de Siza: «*En el caso de Siza, esta tradición pictórica ha estimulado una especial sensibilidad por las complejidades de figura y fondo, y por relaciones e identidades múltiples*».<sup>22</sup>

Siza no privilegia de hecho una vista dominante ni una *perspectiva central* del edificio. Con una mirada cubista deja abierta la obra a una multiplicidad de aprehensiones. Realmente el edificio carece de *fachada*, es decir, de *faz* y de *frontis*.<sup>23</sup> El auditorio de Llinars del Vallès no gesticula, su expresión es muda, silenciada bajo una máscara uniforme de ladrillo rojo que reviste los volúmenes. Para Sontag, «*el silencio no es más que "discreción" elevada a la enésima potencia*».<sup>24</sup> En el proyecto del auditorio, Siza transforma el vacío poético del *terrain vague* en una materia silenciosa, discreta y cívica.

<sup>21</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 104:

*¿Pero qué significa que el entorno urbano sea "civil" y, por tanto, un sitio hospitalario para la práctica individual de la civilidad? Significa, fundamentalmente, la provisión de espacios que la gente puede compartir como personæ publica—sin que se la inste, presione u obligue a quitarse la máscara y "soltarse", "expresarse", confesar sus sentimientos íntimos y exhibir sus pensamientos, sueños y preocupaciones más profundos—. Sin embargo, también significa una ciudad que se presenta a sus residentes como bien común que no puede ser reducido al conglomerado de los propósitos individuales y como tarea compartida que no puede realizarse por medio de una multitud de propósitos individuales, como una forma de vida con vocabulario y lógica propios y con su propia agenda, que es (y debe seguir siendo) más extensa y más rica que cualquier preocupación o anhelo individual—de modo que "usar una máscara pública" es un acto de compromiso y participación y no de "descompromiso" [...].*

<sup>22</sup> CURTIS, William. «Alvaro Siza: una arquitectura de bordes». En: *Álvaro Siza: 1958-2000*. El Croquis 68/69 + 95. Madrid: El Croquis, 2000, p. 34. Cortés hace una observación similar al referirse a la *casa Armada Passos* (Oporto, 2002-2007). CORTÉS, Juan Antonio. «Lecciones Magistrales: Once Cuestiones Arquitectónicas en la Obra de Álvaro Siza». En: *Alvaro Siza: 2008-2013*. El Croquis, no. 168-169. Madrid: El Croquis, 2013, p. 28.

<sup>23</sup> LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. Madrid: Capitán Swing, 2013, p. 311: «*Quien dice fachada dice «derecha» e «izquierda» (simetría) así como «alto» y «bajo», pero también «delante-detrás» —lo que se muestra y lo que se oculta— [...]. A menudo se la consideraba de otro modo: frente y rostro percibidos y expresivos, vueltos no hacia un espectador ideal sino hacia un interlocutor presente. Entonces, por analogía con la cara y el rostro, la fachada se hacía elocuente y dominante [...].*».

<sup>24</sup> SONTAG, «*Estética del silencio*», óp. cit.



## 5. CONCLUSIONES

*Construir, habitar, pensar* (1951).

Heidegger: del espacio moderno a la idea de lugar

El espacio era un valor esencial para la arquitectura y otras artes modernas. La publicación de la teoría de la relatividad en 1905 por Albert Einstein tuvo en ellas una gran influencia. Se trataba para las artes de un descubrimiento parangonable a la invención de la perspectiva en el Renacimiento y abría una nueva etapa en la concepción del espacio, añadiendo el tiempo como una dimensión nueva en su representación. El cubismo como lenguaje pictórico, si bien tuvo una influencia formal en los inicios del movimiento francés y alemán, consiguió fundamentalmente situar en el centro de la teoría arquitectónica la noción de espacio-tiempo y abrir una discusión sobre la relación existente entre representación y experiencia, entre arquitectura dibujada y construida.

Después de la Segunda Guerra Mundial esto cambia. Las filosofías de la existencia cimentadas en la fenomenología de Edmund Husserl suponen una vuelta al sujeto y a la conciencia que pone en crisis el espacio abstracto moderno, emergiendo en sustitución una nueva sensibilidad hacia el *espacio existencial*. En el marco de esta nueva concepción del espacio y el sujeto, una de las aportaciones más influyentes para el pensamiento y la cultura arquitectónica la realiza Martin Heidegger en su célebre conferencia *Bauen, Wohnen, Denken* (*Construir, habitar, pensar*)<sup>1</sup> pronunciada en 1951.

Heidegger indaga en las raíces del lenguaje para desarrollar su reflexión filosófica. En el lenguaje ordinario, explica, el habitar sería el fin que persigue el construir. Sin embargo sostiene que el construir ya es en sí mismo habitar: *Bauen* (construir) proviene del antiguo término alemán *buan*. *Bauen, buan, bhu, beo* es la palabra *bin* (soy) en las formas *ich bin, du bist* y el imperativo *bis, sei* (sé). El modo en que el ser humano es en la tierra es el *buan*, el habitar.<sup>2</sup> La palabra *bauen* significa al mismo tiempo abrigar y cuidar, pero no *producir*.

<sup>1</sup> HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar = Bauen, Wohnen, Denken*. Madrid: La Oficina, 2015. Obra original en: «Bauen, Wohnen, Denken». *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: G. Neske, 1954). Transcripción de la conferencia pronunciada originalmente en 1951.

<sup>2</sup> Heidegger utiliza en alemán el término «*der Mensch*», traducido al castellano por Jesús Adrián como *el hombre* (ibid.). Yo he preferido traducirlo como *el ser humano*, un término en mi opinión más inclusivo.

Para construir, dice Heidegger, los mortales tienen que aprender a habitar y a pensar para el habitar. En el habitar descansa el *ser* del humano, en el sentido de residir de los mortales sobre la tierra y bajo el cielo. La tierra es aquello que sostiene y florece, lo que se abre en forma de plantas y animales. El cielo es el camino arqueado del sol, el curso de la luna, el resplandor de las estrellas, el paso de las estaciones. Estar sobre la tierra y bajo el cielo *co-significa* permanecer ante los divinos y pertenecer a los seres humanos. Estos cuatros —tierra, cielo, los divinos y los mortales— pertenecen a una unidad. Heidegger la llama la *Cuaternidad*: los mortales habitan cuidando la esencia de la Cuaternidad.

Los mortales, prosigue, habitan en la medida en que salvan la tierra, que no sólo no explotan ni estropean, sino que no se adueñan de ella, no la hacen su súbdito. Los mortales habitan en la medida en que reciben el cielo como cielo y dejan al sol y a la luna hacer su viaje. Habitan en la medida en que están atentos a las señales de los divinos y esperan la salvación incluso en la desgracia. Los mortales habitan en la medida en que son capaces de la muerte como muerte, en que conducen su esencia propia hacia una buena muerte. El habitar, por tanto, cuida la Cuaternidad, llevando la esencia de ésta a las cosas.

¿Pero qué es entonces el espacio? Espacio es esencialmente lo dispuesto, lo que se ha dejado entrar en sus fronteras, donde algo comienza a ser lo que es, explica Heidegger. Los espacios reciben su esencia desde los lugares y no desde «*el espacio*». Las construcciones son aquellas cosas que otorgan parajes, que abren espacio. El puente es un lugar. El espacio que otorga el puente contiene diferentes parajes, cercanos y lejanos, medibles según una distancia. En la abstracción y representación de estos espacios intermedios el puente aparece ahora como un mero «algo» que está en un emplazamiento. Esto puede ser abstraído a relaciones analítico-algebraicas, en cuanto que el espacio es abstraído como extensión. A esto lo llamamos *el espacio*, pero que de ningún modo es el fundamento de la esencia de los espacios habitados y los lugares, que tienen su fundamento en las construcciones: «*al producir cosas como lugares, el construir se encuentra más próximo a la esencia de los espacios y al origen esencial "del" espacio que toda la geometría y la matemática [...]*».<sup>3</sup> No existen las personas y además el espacio, no es un enfrente del ser humano ni un objeto exterior. Los mortales son; esto quiere decir, para Heidegger, que aguantan, que atraviesan espacios. «*El rasgo esencial del construir consiste en edificar lugares por medio de la disposición de sus espacios*»<sup>4</sup>, escribe.

<sup>3</sup> *Ibíd.*, p. 43.

<sup>4</sup> *Ibíd.*, p. 47.

Álvaro Siza y el regionalismo crítico (1954-1974).

La arquitectura del habitar existencial

En este cambio de paradigma, desde la noción abstracta de espacio que dominaba la arquitectura moderna, a la *idea de lugar*, se enmarcan los inicios de la obra de Siza. Si bien su arquitectura se produce aparentemente en continuidad con el Movimiento Moderno, supone en el fondo una ruptura radical con sus principios. Al inocular la tradición vernácula portuguesa en el código genético de la arquitectura moderna, Siza está haciendo una operación, fundamentalmente, *antimoderna*: si como ha puesto de manifiesto Zigmunt Bauman, la característica esencial de la modernidad es su determinación por eliminar la ambivalencia, Siza, desde el comienzo de su carrera, *la está produciendo*.<sup>5</sup>

En las primeras obras de Siza, dos ideas fundamentales dominan su producción arquitectónica: la fusión entre tradición y modernidad y el concepto de recorrido. Ambas establecen relaciones de continuidad con el lugar preexistente. La primera lo hace en un sentido esencialmente temporal, al incorporar el tiempo lento de la tradición artesanal y la evolución paulatina de la cultura.<sup>6</sup> El habitar del que habla Heidegger se expresa en la arquitectura de Siza en nociones arquitectónicas primordiales, en donde la puerta, la ventana, el techo, el suelo y el hogar, apelan a un sentido auténtico de las cosas y del ser en el mundo.

Siza no incorpora de la tradición vernácula simples objetos arquitectónicos ni imita un lenguaje preestablecido, sino que toma de ella su sentido más profundo y esencial. Comprende que los elementos arquitectónicos de la tradición invocan principalmente acciones cotidianas. Para Siza, la puerta se convierte en una invitación a entrar y a detenerse, en un ritual de entrada que anticipa lo que sucede en el interior. La ventana se vuelve un marco de la mirada que no puede sustituirse por una superficie de vidrio transparente, como en el funcionalismo tecnológico, puesto que indica una dirección visual, encuadra el paisaje y establece una relación de escalas entre objetos distantes y próximos. La ventana regula el clima y la luz, y por tanto, sus dimensiones y proporciones no son arbitrarias ni responden a intenciones meramente estéticas. Bajo la idea de lugar tradicional, la ventana es para Siza un dispositivo de domesticación del mundo.

El techo es el abrigo, expresa la idea de protección, de refugio ante la lluvia y el sol. Siza no imita la cubierta de tejas inclinadas de las construcciones vernáculas, Siza incorpora en sus obras de los años sesenta una forma colectiva de habitar y

<sup>5</sup> BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad y ambivalencia*. 2ª ed. en castellano. Aguiluz Ibarquien, Enrique y Maya (trad). Barcelona: Anthropos, 2011. Obra original: *Modernity and ambivalence*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1991, p. 26:

*Podemos decir que la existencia es moderna en la medida en que se bifurca en orden y caos. La existencia es moderna en la medida en que contiene la alternativa orden y caos. Orden y caos, y nada más. Pero el orden no apunta a un orden alternativo como sustituto. La lucha por el orden no refiere a un combate de una definición contra otra, a un modo de articular la realidad frente a una propuesta en competencia. Se trata de una lucha por la determinación contra la ambigüedad, de precisión semántica frente a la ambivalencia, de transparencia frente a la oscuridad, de claridad frente a lo difuso [...]. Lo otro del orden no es otro orden: tan sólo el caos es su alternativa [...].*

<sup>6</sup> «La lentitud del tiempo artesanal es una fuente de satisfacción; la práctica se encarna en nosotros y hace que la habilidad se funda con nuestro ser. La lentitud del tiempo artesanal permite el trabajo de la reflexión y de la imaginación [...]». SENNETT, Richard. *El artesano*. 4ª ed. Barcelona: Anagrama, 2013, p. 362.

de relacionarse con el clima, de *estar bajo el cielo*, como diría Heidegger. De forma análoga trata el suelo. Su respeto por la topografía preexistente muestra su voluntad de no romper la continuidad geográfica. El suelo para Siza tiene que ver con los movimientos y la ocupación del terreno, con la noción primitiva de asentamiento opuesta al paradigma de la tabla rasa moderna. Por último el hogar, el lugar de la lumbre, se convierte para Siza en el centro de la morada existencial, ¿qué puede significar si no, esa exaltación de la chimenea en el *Restaurante Boa Nova* (1958-1963)?

La segunda idea que domina las obras tempranas de Siza en relación al lugar, es la idea de recorrido. Mediante el recorrido, Siza establece una continuidad con el lugar preexistente en un sentido fundamentalmente espacial, al concatenar en una secuencia significativa diferentes episodios y lugares. Se trata de un concepto que acompañará a Siza a lo largo de toda su carrera y que recoge de la obra de Le Corbusier. No obstante, Siza expande la idea de recorrido hasta abarcar el territorio al completo. En sus obras, como las *Piscinas de Mareas* en Leça da Palmeira (1961-1966), la *promenade architectural* no se limita al recorrido interior, sino que trata de inscribirse en una secuencia más amplia que abarca la forma de aproximarse a la obra y se expande a través de la visión del paisaje y la imaginación del habitante. Es para Siza el territorio, en un sentido amplio y vasto, una concatenación de lugares en donde la obra de arquitectura se inscribe.



*Seis puntos para una arquitectura de resistencia* (1983).

Frampton y la idea de lugar como retaguardia cultural

La célebre conferencia de Heidegger se trataba de una advertencia y un *rappel a l'ordre* a la sociedad de posguerra. El filósofo se dirigía a los mortales para recordarles la *esencia del habitar* (principalmente urbanistas y arquitectos), ante la planificación y construcción masiva de bloques de viviendas que se estaba llevando a cabo. En su conferencia, Heidegger les advierte de la necesidad de *crear lugares* desde el propio habitar, y no desde la producción en serie: «Solo si tenemos la capacidad de habitar, podemos construir»,<sup>7</sup> escribía Heidegger. Lo cierto es que la necesidad apremiante de viviendas tras la Segunda Guerra Mundial tuvo mayor peso histórico: la Cuaternidad de Heidegger se demostró incompatible a la postre con la razón práctica de la industria moderna.

Al plantear una actitud crítica frente al frenético desarrollo moderno, Kenneth Frampton recoge el testigo dejado por Heidegger en su propuesta de *regionalismo crítico* formulada en los años ochenta.<sup>8</sup> Para Frampton, la especulación sobre el suelo y la cultura del automóvil habían reducido la arquitectura a un juego predeterminado por la producción y el espectáculo que los mercados y el mantenimiento del control social habían requerido. La arquitectura oscilaba entre el *hi-tech*, entregado exclusivamente al sistema productivo, o la *fachada compensatoria*, que enmascaraba la realidad devastada por la globalización. Desde los años sesenta, las ciudades habían sido radicalmente transformadas mediante dos instrumentos complementarios: el rascacielos, que había permitido multiplicar el valor del suelo, y la autopista, como infraestructura necesaria de acceso en un sistema urbano disperso. La ciudad había pasado de ser una mezcla de usos, residencial, industrial y servicios, a convertirse en un paisaje uniforme de oficinas. Se trataba del triunfo de la civilización universal frente a la cultura local, erosionada por la rapacidad del desarrollo moderno.

Según Frampton, el auge del posmodernismo en los años ochenta era el correlato del fracaso histórico de las vanguardias modernas. El posmodernismo era la representación y la celebración de la mercantilización del mundo, al gravitar exclusivamente sobre la pura técnica y la escenografía. Ponía de manifiesto la imposibilidad de articular un arte crítico que definiese una cultura opuesta a la dominante. Por otro lado, la modernización ya no podía ser el motor de ningún proyecto liberador: además de la dominación de la cultura de masas por parte de la industria mediática, la ciencia moderna había

<sup>7</sup> HEIDEGGER, *Construir, habitar, pensar*, óp. cit., p. 47.

<sup>8</sup> FRAMPTON, Kenneth. «Towards a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance». En: AA.VV. *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Foster, Hal (ed.). USA: Bay Press, 1983, p. 16-30. Tal como pone de manifiesto Solà-Morales, se trata de «un concepto [...] basado en la lectura de Heidegger, pero en una lectura del Heidegger más discutible y ambiguo, más rural y menos urbano, proclive al pensamiento arcaizante y que encuentra en el texto *Construir, pensar, habitar*, su formulación más paradigmática». SOLÀ-MORALES, Ignasi de. «Arquitectura débil», 1987. En: *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Eisenman, Peter (prol.). Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 69.

desarrollado la guerra nuclear y la posibilidad de la destrucción total del planeta. En este contexto, Frampton situaba su propuesta del *regionalismo crítico* en una posición de *resistencia*, como la única alternativa posible para la formulación de un auténtico arte crítico. La idea de lugar de Frampton es, por lo tanto, una *reacción* contra la modernidad arquitectónica de la tabla rasa y de la ruptura radical con la historia.

De este modo, Frampton situaba la cultura arquitectónica de los años ochenta en posiciones defensivas y de *resistencia*, atrincherándola en su culto local por la tradición, la topografía y lo vernáculo. Pretendidamente distante de cualquier tipo de *revival* histórico, Frampton contraponía su idea de regionalismo crítico frente al *populismo*, en la medida en que éste se apoyaba fundamentalmente en la imagen histórica y tradicional como mero instrumento de comunicación con las masas. Pero también lo alejaba del eclecticismo posmoderno por aquel entonces en boga, que según Frampton, introducía formas exóticas y alienadas de otras culturas con el fin de revitalizar una arquitectura decadente.

Visto desde cierta perspectiva, el regionalismo era en gran medida una reacción nostálgica de los países más desarrollados tecnológicamente, contra la vida alienada moderna. La idea de regionalismo, de hecho, ya estaba latente en el contexto cultural arquitectónico desde los años cincuenta.<sup>9</sup> Frampton sólo legitima esta pulsión de la cultura arquitectónica tratando de articularla como práctica crítica frente a la cultura dominante.

Por esta razón, el regionalismo aparecerá como una noción clave en la interpretación de las primeras obras de Siza: sus obras ofrecen para Frampton el ejemplo perfecto de la convivencia entre la modernidad y la tradición a la que aspiraba idealmente su propuesta de regionalismo crítico. No obstante, en Portugal, con cierto desfase histórico con respecto a los países más industrializados, los años sesenta y setenta son un periodo histórico de transición y de adaptación a la vida moderna: el mestizaje con lo vernáculo es el vehículo cultural que permite introducir la modernidad progresivamente en una sociedad aún arraigada en viejas costumbres y tradiciones populares. Así pues, lo que se celebra en los círculos intelectuales anglosajones como una arquitectura de heroica resistencia cultural, en Portugal, se trata sencillamente de una respuesta adecuada al momento histórico.

<sup>9</sup> Se podría postular que la *vuelta a las raíces* es algo recurrente en toda la historia de la arquitectura, puesto que la estabilidad de las formas vernáculos ofrece siempre un refugio en momentos en los que el estilo y el lenguaje arquitectónico dominantes se encuentran culturalmente devaluados. En este sentido, el *tradicionalismo* indica la desconfianza sobre un sistema de símbolos arquitectónicos vigente.

*Álvaro Siza y el contextualismo cultural (1974-1992).*

El contexto como campo expandido

Tras la *Revolución de los Claveles* el escenario histórico cambia drásticamente. En Portugal va a producirse un acelerado proceso de modernización que supone la transición de una sociedad de base rural, artesanal y agraria, a una sociedad más urbana y cosmopolita. En la arquitectura de Siza van a registrarse también estos cambios culturales. Por muy *crítico* que fuese, el regionalismo de sus proyectos iniciales desaparece por completo de su sintaxis arquitectónica a partir de 1974.<sup>10</sup>

En su obra comienza una nueva etapa, caracterizada por encargos de mayor envergadura, una diversificación de los programas y una expansión del área geográfica de actuación, que desborda por primera vez el ámbito exclusivamente portugués. No obstante, su abandono del *vernacularismo* no significa, tal y como he puesto de manifiesto, el abandono de *la idea de lugar*. Sus proyectos de esta etapa se caracterizan de hecho por ampliar y diversificar el conjunto de estrategias arquitectónicas que le permiten *establecer continuidades y permanencias con lo que existe*. El contexto es el término que define con mayor precisión esta noción *ampliada* del lugar. Esta etapa de su obra, que he denominado bajo el término *Contextualismo Cultural*, utilizando una noción de Josep María Montaner, se caracteriza por una expansión de las estrategias arquitectónicas en torno a una idea fundamental: *revelar y descubrir el significado potencial del lugar preexistente*.

De este modo, en las *Viviendas Sociales en Bouça (1975-1977)* y el *Distrito Residencial de Malagueira (1977-1997)*, Siza encuentra en el contexto histórico, entendido como significante colectivo del paso del tiempo, un estímulo apropiado para el proyecto. Siza no lee la historia de forma lineal, sino estratificada. Sus proyectos establecen continuidades con estratos históricos diversos, que en algunos casos, como en Bouça, desvelan capas invisibles y afloran corrientes telúricas de la propia historia. Además Siza no se apoya en el pasado desde convicciones historicistas, sino que se sirve del mismo con fines más bien prácticos. Por ejemplo en Malagueira, Siza no evoca la ciudad histórica de Évora como mera referencia intelectual, sino que la incluye en el proyecto con intención de dignificar un área urbana pauperizada y excluida del orden social dominante.

En proyectos como el *Banco Pinto & Sotto Mayor (1971-1974)* y la *Casa António Carlos Siza (1976-1978)*, en cambio, Siza interpreta el contexto cultural de un modo distinto. En ellos,

<sup>10</sup> Para Frampton, «*Siza's early work are inseparable from the larger effort to re-cast the Portuguese tradition in modern terms*». FRAMPTON, Kenneth (ed.). *Álvaro Siza: complete works*. London: Phaidon, 2000, p. 12. Frampton considera esta primera etapa de la obra de Siza comprendida entre 1954-1979. Desde mi punto de vista, más cercano en este caso al de Peter Testa, Frampton erra al considerar «*in the name of the Vernacular*» la *Casa António Carlos Siza (1976-1978)*. Al respecto, véase el análisis realizado sobre la obra en el apartado 3.2.4 de este trabajo.

las formas arquitectónicas que rodean al objeto en una situación dada, establecen un campo de fuerzas geométrico que sirve como impulso del proyecto. Tanto en el banco como en la casa, el contexto es leído desde la abstracción de las formas, como un dato previo, que define una situación preexistente. Los proyectos se apoyan en puntos fijos de su entorno: con respecto a ellos se determina la escala, se definen alineaciones y ejes, se establecen ritmos y se marcan distancias. Las nuevas formas se insertan en un tejido preexistente modificando y reconfigurando a su vez la red interna de relaciones geométricas. De este modo, el proyecto transforma la lectura previa del conjunto y abre potencialmente una interpretación nueva del lugar: en el mejor de los casos descubre significados latentes y destapa una belleza oculta. A esta forma de entender el proyecto, la he denominado, con apoyo de Peter Testa, *contextualismo abstracto*.

En sus primeras obras extranjeras, no obstante, la aproximación de Siza recobra cierta carga simbólica, cultural, frente al contextualismo abstracto de carácter más bien sintáctico. En su arquitectura berlinesa, sus obras se contaminan, se funden y se mezclan con múltiples referencias locales, tanto de la arquitectura de Loos o Mendelsohn, como de la arquitectura popular. Su aproximación al contexto desde la idea de *mestizaje cultural*, implica aceptar una necesaria contaminación de su lenguaje arquitectónico, pero también significa dejar huella, marcar e influir activamente en la cultura local. El mestizaje para Siza es un intercambio, un diálogo a través de la historia, que interpreta la identidad cultural de una forma inacabada, como proceso histórico en continua construcción y transformación. A partir de la experiencia extranjera su arquitectura se contamina y se transforma. Siza introduce a Loos en Portugal con la *Casa Avelino Duarte* (1980-1984), pero del mismo modo, marca y denota el barrio de Kreuzberg en Berlín con las formas onduladas del edificio *Bonjour Tristesse* (1980-1984), de raíces atlánticas.

En las *Viviendas en Concepción Arenal* en Cádiz (1989-2001), y el *Pabellón de Carlos Ramos* en Oporto (1985-1986), la idea de mestizaje cultural dejará paso a la noción de tipo como tema central para el proyecto. No obstante, Siza utiliza en estos proyectos el tipo de un modo distinto: si en Cádiz, la adopción del tipo es una forma de continuidad a la vez que transformación de la ciudad histórica, en el Pabellón de Carlos Ramos, el tipo en U es una estructura espacial abstracta, ajena al desarrollo histórico del contexto. En el proyecto de Cádiz, el tipo es consecuencia de una lectura morfológica de la ciudad,

mientras que en Oporto, es una respuesta a un programa y una situación dadas, alejada de cualquier idea de reproducción del tejido urbano circundante. En este sentido, Siza utiliza la noción de tipo de una forma abierta y polisémica que interpela al contexto preexistente desde diferentes dimensiones interpretativas.

En el *Centro Gallego de Arte Contemporáneo* (1988-1993) y en la *Fundación Serralves* (1991-1999), la noción de tipo, aunque también presente, no determina el modo esencial en que estos proyectos revelan y significan el lugar donde se emplazan. El imaginario y la poética de lo doméstico, la noción de casa, aparece en los museos de Siza de una forma determinante en un sentido contextual. Los museos de Siza revelan y manifiestan en su interior cierta *idea de casa*, reproducen el espacio doméstico circundante en sus detalles hápticos, en sus materiales, en las proporciones de sus espacios interiores y en su atmósfera lumínica. Se trata de una conexión profunda del edificio público con el tejido residencial, de la esfera social con la vida privada, del espacio colectivo y cívico con el habitar doméstico e íntimo. En definitiva, Siza establece en sus museos una forma de continuidad con la ciudad a partir de lo doméstico.

También el paisaje, para Siza, se convierte en motivo de continuidad y prolongación para el proyecto arquitectónico. Siza toma de Aalto su capacidad de incluirlo todo en el dibujo, de aproximar lagos finlandeses y jarrones, paisaje y arquitectura. De este modo, en la *Biblioteca de la Universidad de Aveiro* (1988-1995), Siza no trata el paisaje como mero telón de fondo de la obra, sino que lo incorpora activamente en el proyecto como estímulo de la producción de la propia forma: es el paisaje *mondrianesco* de las salinas lo que orienta las líneas ortogonales del proyecto, y las curvas sinuosas de la ría lo que hace ondular la fachada suroeste. No el programa, no el entorno construido: son los accidentes geográficos de la costa de Aveiro los que estimulan esencialmente en la biblioteca la producción de las formas arquitectónicas.

Pero además para Siza está el cuerpo, sus gestos y expresiones. El cuerpo, incluido en el proyecto a través del dibujo, es para Siza otra forma de revelar y significar lo real. La arquitectura de Siza manifiesta el movimiento y la gestualidad corporal y se torna ella misma corpórea: la fachada se vuelve faz, los volúmenes, cuerpos y extremidades. La arquitectura de Siza se humaniza, ocupa el espacio con la naturalidad de los organismos vivos, de los pájaros, de los peces, de las plantas. La abstracción en la arquitectura de Siza no es una forma de reducción y simplificación de lo real, sino una condensación,

una densificación de experiencias que ponen de manifiesto, revelan y significan lo existente.

En definitiva: la historia como esencia de la ciudad y la utilización del tipo, la revelación y utilización de trazados geométricos situacionales, la idea de mestizaje cultural y la hibridación de lenguajes arquitectónicos, la noción de casa y la domesticidad del espacio como elementos de continuidad urbana, el paisaje como estímulo de la forma e incluso el propio cuerpo, sus gestos y expresiones efímeras, servirán a Siza como anclajes diversos del proyecto en la realidad y el lugar. Al inicio de este trabajo, diagnosticaba una amplia diversidad de opiniones críticas al respecto de la obra de Siza que la situaban alejadas de la noción de lugar, o bien empleaban definiciones estrechas del propio término lugar y contexto (por ejemplo, el *contextualismo* entendido exclusivamente desde una mimesis superficial con las construcciones del entorno). Esta pluralidad y diversidad que he puesto de manifiesto en las estrategias relacionales, entre las obras de Siza y los lugares donde se insertan, confirman la primera hipótesis que establecí: «*La noción de lugar es central en la obra de Álvaro Siza. La idea de lugar en su obra es heterogénea y múltiple*». Por ello, el *contextualismo* de Siza no conlleva una posición fija e invariable con respecto al lugar preexistente, puesto que se trata de un *campo expandido de posibilidades relacionales*, entre la arquitectura y su entorno.

*Los no-lugares* (1992).

Augé y la crisis del lugar antropológico

Según «*la teoría clásica del desarrollo dialéctico*» a la que se refiere Lefebvre como incompleta, los cambios graduales, *cuantitativos*, que se van generando paulatinamente dentro del sistema productivo de una sociedad en el transcurso de su desarrollo histórico desembocan y precipitan en una «*una transición tumultuosa y finalmente el estallido de las sociedades y del modo de producción existente*».<sup>11</sup> Este momento se denomina *salto cualitativo*. Cuando Norberg-Schulz publica su obra *Genius Loci* de 1976, un manifiesto arquitectónico sobre la preservación de los lugares antiguos, ya era plenamente consciente de la irreversible *pérdida del lugar*: «*Desde la segunda guerra mundial, casi todos los lugares han experimentado cambios profundos: las cualidades tradicionales que habían caracterizado a los asentamientos humanos, han sido irremediablemente alteradas o han desaparecido por completo*».<sup>12</sup> El salto cualitativo en el orden socioeconómico ya se había producido. La modernidad había alcanzado un punto de no-retorno, un estado irreversible.

Lo cierto es que, tal y como relata Lipovetsky, a mediados de los años ochenta ya no era posible ninguna forma de resistencia, puesto que en la sociedad que se estaba organizando habían dejado de ser estructurantes todas las fuerzas culturales de oposición. Se trataba de una sociedad en la que las grandes propuestas alternativas habían caducado y en la que la modernización no tropezaba ya «*con resistencias organizativas e ideológicas de fondo*».<sup>13</sup> Para Lipovetsky, lo que se puso en marcha entonces «*es una segunda modernidad, desreglamentada y globalizada, sin oposición, totalmente moderna, que se basa en lo esencial en tres componentes axiomáticos de la misma modernidad: el mercado, la eficacia técnica y el individuo [...]*».<sup>14</sup> Solà-Morales ve rápidamente las consecuencias para la arquitectura en 1987:

[...] Cuando Frampton reclama para el nuevo vernacularismo las resonancias de la reapropiación del sentido del lugar, de la luz, de la tectonicidad y de lo táctil sobre lo estrictamente visual, las categorías con las cuales caracteriza el nuevo regionalismo, ciertamente está realizando una operación útil: la de entender que ya no es posible un sistema y por tanto que hay que entender la realidad arquitectónica desde una estrategia policéntrica. Pero en cambio, creo que es enormemente ingenuo al aceptar la viabilidad de unas categorías que de alguna manera sólo se explicarían en el orden de la vieja cultura

<sup>11</sup> LEFEBVRE, Henri. *La producción del espacio*. 1ª ed. Madrid: Capitán Swing, 2013, p. 404.

<sup>12</sup> NORBERG-SCHULZ, Christian. *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*. Norberg-Schulz, 10ª ed., 2011. Milano: Electa, 1979, p. 189: «*Dalla seconda guerra mondiale in poi, quasi tutti i luoghi hanno subito profondi mutamenti: qualità tradizionali, che avevano caratterizzato gli insediamenti umani, sono irrimediabilmente alterate o del tutto scomparse [...]*».

<sup>13</sup> LIPOVETSKY, Gilles y CHARLES, Sébastien. *Los tiempos hipermodernos*. 1ª ed. en «Compactos», 2014. Barcelona: Anagrama, 2006, p. 56.

<sup>14</sup> *Ibid.*, pp. 56-57.

urbana de la edad clásica, una cultura en la cual construir, habitar y pensar constituían una unidad. Lo que en Heidegger es la temblorosa verificación del desvanecimiento de un mundo ya periclitado, en Frampton, como en otros teóricos de la arquitectura contemporánea, se convierte en una recuperación ingenuamente fenomenológica alejada de cualquier sentido de la crisis contemporánea.<sup>15</sup>

De hecho los años noventa se abrieron con un duro golpe para la noción conservadora de lugar: el antropólogo Marc Augé certificaba la defunción del lugar antropológico en su obra *Non-Lieux* (1992).<sup>16</sup> La formulación de Augé de los *no-lugares* se fundamentaba en la negación de las tres categorías del lugar antropológico: la identidad, la relación y la historia. Para Augé los no-lugares eran los espacios producidos por la *sobremodernidad* (producidos en el sentido que Henri Lefebvre establecía en *La producción de l'espace* (1974): «*El espacio mismo, simultáneamente producto del modo de producción capitalista, e instrumento económico-político [...]»*<sup>17</sup>). Los no-lugares eran esencialmente los espacios asociados a la circulación, la comunicación y el consumo, que formaban parte de la cotidianidad del ser humano contemporáneo, como las autopistas, los aeropuertos, las grandes cadenas hoteleras o los supermercados.

Para Augé, el pasajero de los no-lugares sólo encontraba soledad y similitud en la caja registradora o en el peaje; los mensajes y las apelaciones que recibía eran siempre idénticos, clónicos. Mantenía un diálogo silencioso con las máquinas distribuidoras que se dirigían a un *ser humano medio*. Aislado entre una multitud silenciosa, estaba solo en su semejanza con los demás, sin la complicidad del lenguaje y las costumbres. El no-lugar le enviaba mensajes a través de carteles en la autopista, los tickets y las vallas publicitarias. Allí la historia había desaparecido o había quedado relegada al mero espectáculo: a través de la actualidad y lo urgente de las noticias del día, en el no-lugar reinaba siempre el presente y lo inmediato. «*Hoy, la frecuentación de los no lugares ofrece la posibilidad de una experiencia sin verdadero precedente histórico de individualidad solitaria y de mediación no humana (basta un cartel o una pantalla) entre el individuo y los poderes públicos»*,<sup>18</sup> escribe. En este sentido, los no-lugares de Augé eran esencialmente espacios de desarraigo, espacios de *soledad* y *anonimato* del mundo contemporáneo.<sup>19</sup>

¿Pero existen realmente los no-lugares? Siza afirma: «*En mi opinión no hay "no lugares" [...]. En la tierra hay presencia humana dispersa por todo el globo. De manera que esta idea*

<sup>15</sup> SOLÀ-MORALES, «Arquitectura débil», óp. cit., pp. 69-70.

<sup>16</sup> AUGÉ, Marc. *Los no lugares: Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona: Gedisa, 2005. Obra original: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París: Seuil, 1992.

<sup>17</sup> LEFEBVRE, *La producción del espacio*, óp. cit., p. 182.

<sup>18</sup> *Ibíd.*, p. 120.

<sup>19</sup> Para Heidegger, el sentido del lugar se encuentra en el *habitar*. En consecuencia, un no-lugar debería ser un espacio, literalmente, *inhabitable*. Al respecto, escribe Georges Perec en *Espèces d'espaces* (1974):

*Lo inhabitable: la arquitectura del desprecio y de la pamema, la vanagloria mediocre de las torres y de los grandes edificios, los miles de cuchitriles amontonados unos encima de otros, la jactancia mísera de las sedes sociales*

*Lo inhabitable: lo reducido, lo irrespirable, lo pequeño, lo mezquino, lo estrechado, lo calculado justo a tope*

*Lo inhabitable: las chabolas de hojalata, las ciudades camelo*

*Lo hostil, lo gris, lo anónimo, lo feo, los pasillos del metro, los baños-duchas, los hangares, los aparcamientos, los centros de clasificación, las ventanillas, las habitaciones de hotel [...].*

PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Barcelona: Montesinos, 2003, p. 136.



que está implícita en la expresión “no lugares” para designar espacios generados por determinadas infraestructuras puede tener ventajas operativas pero es falaz [...]».<sup>20</sup> Ciertamente, era exagerado y difícil de sostener que la historia, la memoria y la identidad de los lugares habían quedado completamente borradas y excluidas del orden tecno-científico moderno. Además tarde o temprano las relaciones humanas se reconstruyen, la identidad se recompone y la historia prosigue, nunca se detiene. El propio Augé parecía consciente de estas objeciones cuando escribe que «el lugar y el no lugar son más bien polaridades falsas: el primero no queda nunca completamente borrado y el segundo no se cumple nunca totalmente: son palimpsestos donde se reinscribe sin cesar el juego intrincado de la identidad y de la relación [...]».<sup>21</sup>

A pesar de la problemática definición del término, los no-lugares de Augé pusieron claramente de manifiesto un hecho incontestable de la sociedad global contemporánea, la producción y eclosión de espacios menos dependientes de lo *local*: menos dependientes del clima, de la luz, del paisaje, de la cultura o de la tradición asociada a una ubicación geográfica particular. La economía globalizada, el crecimiento demográfico y la revolución digital habían transformado profundamente la sociedad y su entorno en un periodo histórico muy corto, por lo que la propia noción de lugar acabó sumergiéndose en una *crisis* compleja y de múltiples dimensiones que sigue vigente.

Esta idea de *crisis del lugar*, entendida como «cambio profundo y de consecuencias importantes»,<sup>22</sup> parece en este sentido más apropiada que el concepto de no-lugar al tratar de describir la situación contemporánea, puesto que el lugar antropológico permanece como huella imborrable e indeleble del pasado, pero también pervive en el anhelo humano de otorgarle sentido al entorno, por muy caótico y fragmentario que éste pueda llegar a ser.<sup>23</sup> En este nuevo marco cultural, de *crisis del lugar antropológico*, se inscribe la obra contemporánea de Álvaro Siza.

<sup>20</sup> SOMOZA, Manel. *Álvaro Siza: conversas no obradoiro*. Ourense: Verlibros, 2007, pp. 120-122: «*Eu o que opino é que non hai “non lugares” [...]. Na terra hai presenza humana dispersa por todo o globo. De maneira que esta idea que está implícita na expresión de “non lugares” para espazos xerados por determinadas infraestruturas pode ter vantaxes operacionais mais é falaciosa [...]*».

<sup>21</sup> AUGÉ, *Los no lugares*, óp. cit., pp. 83-84.

<sup>22</sup> Real Academia Española. «Crisis». *Diccionario de la lengua española* [en línea], 23a ed., Madrid: 2014 [consulta: 13.12.2016]. Disponible en: <http://dle.rae.es/?id=BHwUydm>

<sup>23</sup> Escribe Josep María Montaner:

*¿Cuál es el alcance de la crisis de la idea ya convencional de lugar ante el acoso de una nueva realidad basada en arquitecturas nómadas, espacios mediáticos, no lugares e interconexiones en el ciberespacio? ¿Se disolverá la arquitectura como espacio y la ciudad como estructura articulada o, por el contrario, siempre se necesitarán el espacio y el lugar por su función de legibilidad e identidad? [...] De todas formas, los conceptos y experiencias del espacio y el lugar están en continua transformación e, incluso, disolución. El lugar y el no lugar —como el espacio y el antiespacio— son polaridades límite. El espacio casi nunca es delimitadamente perfecto de la misma manera que el antiespacio casi nunca es infinitamente puro. Tampoco el lugar podrá nunca ser completamente borrado ni el no lugar se cumple nunca radicalmente. En nuestra condición presente, espacios, antiespacios, lugares y no lugares se entrelazan, complementan, interpenetran y conviven.*

MONTANER, Josep María. «Espacio y Antiespacio, el Lugar y el No-Lugar en la Arquitectura Moderna». En: *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997, pp. 49-50.

*La obra contemporánea de Álvaro Siza (1992–2016).*  
El agotamiento del *genius loci*

Al expandirse por Asia, la arquitectura de Siza de los últimos veinticinco años ha tomado definitivamente una nueva dimensión, como escribe Jean-Louis Cohen, «tanto por su dilatación geográfica como por su expansión temática»,<sup>24</sup> que ha sobrepasado hace tiempo las fronteras del culto conservador a lo regional.

La permanencia de los hechos urbanos o el concepto de tipo como desarrollo y evolución histórica de la arquitectura y la ciudad, ya no son suficientes para interpretar la arquitectura de Siza que se inscribe hoy en la *ciudad genérica* de Paju Book City en Corea del Sur. ¿Cómo es posible gestar el proyecto desde la continuidad histórica, en una *ciudad genérica* fundada sobre la tabla rasa? En esta ciudad de nueva planta donde se ubica el *Museo Mimesis* (2006-2010), un espacio urbano abstracto, sin pasado ni memoria, resultaría irrelevante cualquier intervención arquitectónica de raíz *rossiana*.

Del mismo modo, el *contextualismo abstracto* ha perdido vigencia en el marco global contemporáneo. El proyecto buscaba en el entorno preexistente referencias estables donde apoyarse, trazas y elementos del lugar a los que fijarse y sujetarse. Definíamos estos elementos como *anclas contextuales* para el proyecto. ¿Pero qué sucede cuando los puntos fijos se tornan inestables, cuando las referencias se vuelven inciertas, cuando desaparecen en definitiva estas anclas contextuales? El contexto contemporáneo ya no ofrece certidumbres y permanencias, está siempre expuesto al cambio y a la transformación radical, es inestable, movedizo y voluble; a veces desocupado y vacante, otras sobresaturado y caótico. El contexto contemporáneo permanece en desequilibrio, las construcciones emergen y desaparecen, los flujos se interrumpen, se saturan o se desvían, el paisaje se transforma velozmente. Escribía Siza a propósito del *Pabellón de Portugal* (1995-1998):

Recuerdo la dificultad de construir el Pabellón de Portugal en la Expo de Lisboa. No había programa, no había un planeamiento definitivo —estaba en redacción—, sólo estaba el río, por lo menos eso, porque en tierra no había nada estable en lo que apoyarse. No había contexto.<sup>25</sup>

Tampoco parece acertado a estas alturas un acercamiento desde un enfoque contextualista que trata aún de redescubrir el significado profundo de los lugares a través de la

<sup>24</sup> COHEN, Jean-Louis. «Una arquitectura sin mayúsculas». En: *Alvaro Siza: 1995-2016*. Arquitectura Viva, AV: Monografías, no. 186-187. Madrid: Arquitectura Viva, 2016, p. 4.

<sup>25</sup> SOMOZA, *Álvaro Siza: conversas no obradoiro*, óp. cit., pp. 67-8: «Lembro a di cultade en construír o Pavillón de Portugal na Expo de Lisboa. Non había programa, non había un planeamiento de nitivo — estaba en redacción— aínda que había o río, polo menos iso, porque en terra non había nada estábel en que apoiarse, non había contexto».

correspondencia, la continuidad y la interrelación entre la arquitectura y el paisaje. ¿Sigue teniendo sentido analizar la obra de Álvaro Siza bajo su relación significativa con el paisaje, cuando éste no ofrece en muchos casos ningún significado poético, salvo desolación, monotonía o funcionalismo atroz? ¿Acaso resultaría convincente un proyecto que tratase de *redescubrir y manifestar el paisaje circundante* en el entorno industrial de las *Oficinas Shihlien Group* (2011-2014) en Jiangsu, o en el *Centro de Investigación Amore Pacific* (2007-2011), en Yongin-Si, Corea del Sur, con su jardín artificial de árboles trasplantados a orillas de la autopista?

De este modo, significantes esenciales para el contextualismo como eran la *historia*, la *tradición* o el *paisaje*, han agotado su capacidad semántica para el proyecto arquitectónico contemporáneo en un contexto global, genérico y monótono, en el que la obra reciente de Siza no ha permanecido ajena. Por estos motivos, sostengo también la validez de la segunda hipótesis: «*Como consecuencia de la crisis del lugar antropológico en el contexto contemporáneo, la crítica contextualista de los años setenta y ochenta ha perdido en la contemporaneidad su capacidad interpretativa sobre la arquitectura Álvaro Siza*».

He mostrado además en el desarrollo de este trabajo como el proyecto de Siza para el *Pabellón Multiusos de Gondomar* (2001-2007), se trata de una traslación casi literal de un polideportivo proyectado anteriormente para Vigo (1997). En este caso, el mito construido en torno a la figura de Siza como arquitecto hipersensible a la especificidad del lugar, en el marco del contextualismo más riguroso, se viene ciertamente abajo. La trasposición literal de un proyecto, algo recurrente en la historia de la arquitectura, se encuentra en las antípodas del pensamiento contextualista tradicional, firme defensor de la obra como respuesta singular a las circunstancias particulares y únicas de cada lugar. No obstante, en el contexto contemporáneo de crisis de significación del lugar, lo local ya no pasa necesariamente por lo concreto de una situación cultural e histórica, sino que concierne a una multiplicidad de ubicaciones diversas. Cabe traer a colación las reflexiones de Siza sobre la *Casa da Música* de OMA: «*me parece que la Casa da Música representa algo nuevo en la obra del autor. Su autonomía, en cuanto objeto arquitectónico, acepta e incluye el encuentro con un ambiente preciso. Lo que se había presentado como traslación de un proyecto no realizado se contextualiza, con lo que en esto pueda haber de contradicción*».<sup>26</sup> Lo local es hoy, una noción *rizomática*.<sup>27</sup>

<sup>26</sup> SIZA, Álvaro. «Casa da Música», 3 feb. 2005. En: C. MORAIS, Carlos (ed.). *Textos: Álvaro Siza*. Madrid: Abada, 2014, p. 342.

<sup>27</sup> «1º y 2º. Principios de conexión y de heterogeneidad: cualquier punto del rizoma puede ser conectado con cualquier otro, y debe serlo». DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Rizoma: introducción*. 9ª ed., sep. 2016. Valencia: Pre-Textos, 1977, p. 17.

*Lugar: permanencia o producción* (1992).  
Solà-Morales y el lugar contemporáneo

Fue Ignasi de Solà-Morales quien vio con mayor claridad esta situación de obsolescencia y agotamiento para el contextualismo, atascado en posiciones de resistencia y *arrière-garde* ante la crisis profunda de la noción misma de lugar: «*Los lugares de la arquitectura actual no pueden ser permanencias producidas por la fuerza de la firmitas vitrubiana. Son irrelevantes los efectos de duración, de estabilidad, de desafío al paso del tiempo. Es reaccionaria la idea del lugar como cultivo y entretenimiento de lo esencial, profundo, de un genius loci difícil de creer en una época de agnosticismo [...]*»,<sup>28</sup> escribe.

Solà-Morales sostenía que ya no era posible seguir manteniendo los postulados contextualistas de la permanencia del *locus* ante las profundas transformaciones que había experimentado el mundo en las últimas décadas, y que por tanto, no debíamos permanecer anclados en la vieja idea de lugar en un mundo globalizado. Frente a una idea de lugar *reaccionaria* que había quedado recluida a los márgenes de la cultura urbana, Solà-Morales propone una estimulante alternativa:

[...] Pero estas desilusiones no tienen por qué llevar al nihilismo de una arquitectura de la negación. Desde mil lugares distintos sigue siendo posible la producción del lugar. No como el desvelamiento de algo permanente existente sino como la producción de un acontecimiento [...].

El lugar contemporáneo ha de ser un cruce de caminos que el arquitecto tiene el talento de aprehender. No es un suelo, la debilidad a unas imágenes, la fuerza de la topografía o de la memoria arqueológica. Es más bien una fundación coyuntural, un ritual del tiempo y en el tiempo, capaz de fiar un punto de intensidad propia en el caos universal de nuestra civilización metropolitana.<sup>29</sup>

Lo fundamental, por tanto, no es interpretar, revelar o significar el lugar preexistente como perseguía el contextualismo. Lo fundamental, en el proyecto contemporáneo, es *producir el lugar*. La obra contemporánea de Siza se fundamenta en esa producción de lugares.

<sup>28</sup> SOLÀ-MORALES, Ignasi de. «Lugar: permanencia o producción», 1992. En: *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Eisenman, Peter (prol.). Barcelona: Gustavo Gili, 2003, p. 114.

<sup>29</sup> *Ibíd.*

*Álvaro Siza y la crisis del lugar* (1992-2016). Estrategias arquitectónicas de la identidad, la relación y la memoria

Si para Augé el lugar era identitario, relacional e histórico, la producción del lugar deberá pasar entonces por la construcción de identidad, la generación de posibilidades de relación y la recuperación del pasado y la memoria. En estos tres ejes se sitúa la producción contemporánea de Álvaro Siza.

En la *Facultad de Ciencias de la Información* (1993-1999) en Santiago de Compostela, y la *Facultad de Ciencias de la Educación* (2002-2008) de Lleida, Siza emplea estrategias arquitectónicas que tratan de producir y multiplicar las relaciones entre elementos diversos de sistemas urbanos disgregados. Se distinguen dos tipos. Primero, la idea de *inestabilidad* como estrategia arquitectónica de diálogo y cohesión urbana. Para Siza, determinadas ingravideces estructurales y vaciados de la materia activan la avidez de apoyos y complementos exteriores. Mediante la inestabilidad de la forma, Siza produce en la arquitectura una propensión hacia lo que le rodea y una apertura incesante hacia su entorno. Frente a la segregación del espacio urbano y la carencia de puntos de apoyo en contextos transitorios, aquí el diálogo ni se cierra ni se fija definitivamente. La *inestabilidad* y la *incompletitud* son para Siza, en su adecuada utilización, una *pulsión contextual* de la forma arquitectónica.

Segundo, la *continuidad* del espacio público. Siza hace levitar pesadas masas arquitectónicas para no interrumpir, por ejemplo, la visión de un río. Los volúmenes se retuercen, se retranquean o se elevan para dejar fluir el espacio público. Las masas suspendidas de las facultades de Siza y la *Biblioteca Municipal de Viana do Castelo* (2001-2007) tienen algo en común: favorecen los flujos peatonales y permiten visiones profundas de la ciudad que ponen en relación objetos distantes. Además producen espacios indeterminados, abrigados de la intemperie y abiertos a la ciudad, pero sin uso específico. En definitiva, producen situaciones, posibilidades y encuentros. Frente a la tendencia a cerrar, limitar e interponer barreras en el espacio público, Siza produce una arquitectura abierta, inclusiva y relacional.

En la periferia contemporánea, en cambio, el problema está centrado en la crisis de identidad del espacio. En contextos de periferia, Siza responde con formas asertivas, legibles y autónomas. Aunque quizás el *Centro Deportivo Ribera Serrallo* (2003-2006) es menos concluyente que el *Pabellón Multiusos de Gondomar* (2001-2007), ambos edificios de Siza no

<sup>30</sup> Esta monumentalidad clásica queda bien retratada por Rykwert en el pasaje siguiente:

*El rito de la fundación de una ciudad tiene que ver con uno de los grandes tópicos de la experiencia religiosa. La construcción de una morada humana o de un edificio comunitario es siempre, en algún sentido, una anamnesis, el recuerdo de la «instauración» divina de un centro del universo. De ahí que su emplazamiento no pueda ser elegido arbitrariamente o tan siquiera «racionalmente» por los constructores, sino que ha de ser «descubierto» mediante la revelación de una instancia divina [...].*

RYKWERT, Joseph. *La idea de ciudad: antropología de la forma urbana en Roma, Italia y el mundo antiguo*. Salamanca: Sígueme, 2002, p. 110.

<sup>31</sup> SOLÀ-MORALES, «Arquitectura débil», óp. cit., p. 75.

<sup>32</sup> KIMMEL, Laurence. *L'architecture comme paysage*: Álvaro Siza. París: Petra, 2010, p. 86: «... bien que ce qui nous intéresse dans son architecture soit les formes n'ayant pas de signification culturelle particulière, ce qui est "non-thématique". Les signes et traces n'ont pas besoin d'être signifiants pour que le monument acquière une dimension anthropologique [...]».

<sup>33</sup> BRU, Eduard. «Viniendo del sur». En: *Coming from the South*. Barcelona: ACTAR, 2001, p. 324.

<sup>34</sup> Slavoj Žižek ha escrito:

*Marx hizo notar a propósito de Homero cómo «la dificultad no consiste en comprender que el arte griego y la epopeya estén ligadas a ciertas formas del desarrollo social. La dificultad consiste en comprender que puedan aún proporcionarnos goces artísticos y valgan, en ciertos aspectos, como una norma y un modelo inalcanzables». El modo de poner a prueba a una gran obra de arte es preguntarse cómo sobrevive a la descontextualización, a su transposición en un nuevo contexto [...].*

ŽIŽEK, Slavoj. *El año que soñamos peligrosamente* [libro electrónico]. Madrid: Akal, 2013, p. 2505/2886.

desaparecen ni se camuflan en su entorno, sino que consolidan su presencia y autonomía mediante la expresión abstracta de sus volúmenes. En ellos se manifiesta una monumentalidad que no es central ni absoluta como la monumentalidad clásica.<sup>30</sup> «No se trata de la monumentalidad como representación de lo absoluto. El monumento de la edad clásica es el centro, es la imago Dei, es la figuración de una divinidad trascendente que garantiza la consistencia del tiempo [...]»,<sup>31</sup> escribía Solà-Morales. Según Kimmel: «lo interesante para nosotros de su arquitectura [son] justamente las formas carentes de significación cultural particular, aquello que es "no-temático". Los signos y trazas no necesitan ser significativos para que el monumento adquiera una dimensión antropológica [...]».<sup>32</sup> Se trata pues de una monumentalidad anónima que no puede encuadrarse en los márgenes de una cultura específica, o como diría Eduard Bru, una *monumentalidad no premeditada*.<sup>33</sup> Una monumentalidad fundada en la gravedad e impenetrabilidad de las masas concentradas en sí mismas, capaz de producir significación en situaciones de periferia con la *ayuda del paso de tiempo*. En este sentido, el pabellón de Gondomar demuestra que el *implante* puede ser una estrategia válida en la producción de significación del lugar, puesto que su éxito reside en gran medida, *en la autonomía del propio objeto*.<sup>34</sup>

Sobre la crisis de la memoria, es posible definir una directriz común en el trabajo de Siza: integridad y recuperación del pasado con una noción *ampliada* de lo patrimonial. En sus proyectos sobre el patrimonio, Siza se aleja de lo que Peter Testa definía como una lectura estratificada de la memoria del lugar, presente por ejemplo en sus propuestas de los años ochenta para Kreuzberg, en donde lo nuevo y lo viejo formaban un todo *no-unitario*.<sup>35</sup> Para Testa en los años ochenta, «Siza elimina cualquier nostalgia por el pasado y cualquier creencia en un utópico futuro arquitectónico».<sup>36</sup> Sin embargo en el contexto contemporáneo de crisis de la memoria, puesto que la historia y la memoria se presentan como bienes escasos, la nostalgia por el pasado se convierte en una fuerte pulsión del orden cultural. En lugar de una interpretación por capas de la historia, que apela a una conciencia más racional y analítica, la preservación integral convoca nuestro lado más emocional. No obstante, predomina en sus proyectos la noción de *recuperación*, en una lectura del pasado que incluye el presente y trata de minimizar el impacto de la intervención sobre lo antiguo. Se aprecia por tanto en la obra contemporánea de Siza una deriva a posiciones más conservadoras en torno a la reconstrucción y preservación de la memoria, que incluyen la utilización puntual de lenguajes

arquitectónicos que imitan lo antiguo y que priorizan la ambientación histórica unívoca ante la polisemia de diversos estratos temporales simultáneos en el lugar.

Dicho de otro modo: en obras como el *Balneario de Pedras Salgadas* (2002-2009) o la *Remodelación del Hotel Vidago Palace* (2002-2010), el proyecto de arquitectura tiene como objetivo primordial *conservar y recuperar cualquier vestigio, resto y traza del pasado*. En caso de incompatibilidad entre las necesidades funcionales modernas y las necesidades simbólicas de la memoria, lo nuevo debe subyugarse formalmente a lo antiguo tratando de no afectar a la integridad histórica: la integridad del pasado prevalece a la del presente. O mejor: la integridad del presente se produce a través de la reconstrucción íntegra del pasado. No obstante, tal y como pone de manifiesto Jean Baudrillard, no debe confundirse *disimular* con *simular*.<sup>37</sup> La *simulación* histórica, la intención de construir decorados antiguos que apelen a la nostalgia como instrumento de legitimación social, no es lo mismo que la *disimulación* de lo contemporáneo frente a la historia, bajo la idea de integridad y recuperación que sostiene Siza (cuya arquitectura en este sentido no mediatiza la nostalgia: *es nostálgica*).

Otra estrategia contemporánea de Siza, que persigue la producción de formas localmente significativas, pasa por la noción de *pliegue* en el contexto de la *ciudad genérica*. En los proyectos del *Museo Mimesis* en Corea del Sur (2006-2010) y las *Oficinas Shihlien Group* en China (2011-2014), ubicados en paisajes urbanos de una identidad difusa y genérica, se verifica que la noción de pliegue es una estructura a la vez espacial y mental. En la ciudad genérica de Paju Book City y en la uniformidad tecno-científica del área industrial de Huai'an, Siza despliega arquitecturas que reúnen «*la precariedad del acontecimiento*» y que «*permiten de alguna manera el refugio, el aleteo, de un pequeño momento de intensidad poética y creativa*».<sup>38</sup> En estos proyectos, Siza no pone en marcha estrategias relacionales como las que describía Peter Testa para el *Banco Pinto & Sotto Mayor*,<sup>39</sup> que dependían de complejos trazados geométricos apoyados en el entorno preexistente. La arquitectura de Siza ya no mantiene una relación fuerte con el contexto, inscrita en esta crisis contemporánea de la identidad. Si para Norberg-Schulz, «*la identidad de un lugar está determinada por la implantación, la configuración espacial general y las características de sus articulaciones* [...]». *Cuando todos los componentes parecen encarnar caracteres existenciales fundamentales, se puede hablar de lugar "fuerte" [...]*»,<sup>40</sup> por el contrario, Siza nos revela en estas dos obras un lugar débil: «*un habitar escindido,*

<sup>35</sup> TESTA, Peter. *The Architecture of Alvaro Siza*. Cambridge, Mass.: MIT, 1984, pp. 145-146:

[...] *Siza stresses the disjunctive and discontinuous nature of time while simultaneously establishing a web of filiations that fuse old and new into a new non-unitary whole* [...].

*Siza's effort to uncover and support the traces time and memory leave on objects and places introduces an existential and metaphysical dimension to this architecture* [...]. *Siza's works are layered in composition and do not ignore the accumulated meaning and knowledge* [...].

[...] *For Siza the site is not a tabula rasa; even the vacant lot or open landscape is perceived as being already full of traces, memory, possibilities, and constraints* [...]. *Siza works the site by adding another layer to what already exists in an operation in which "the new results from the old but the old also changes in the light of the new"*.

<sup>36</sup> *Ibid.*, p. 179: «*Siza removes any nostalgia for the past and any belief in a utopian architectural future* [...]».

<sup>37</sup> BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. 12ª ed., jul. 2016. Vicens, Antoni; Rovira, Pedro (trad.). Barcelona: Kairós, 1978, p. 12: «*Disimular es fingir no tener lo que se tiene. Simular es fingir tener lo que no se tiene. Lo uno remite a una presencia, lo otro a una ausencia* [...]».

<sup>38</sup> SOLÀ-MORALES, «Arquitectura débil», *óp. cit.*, p. 74.

<sup>39</sup> TESTA, Peter. *The Architecture of Alvaro Siza*. Cambridge, Mass.: MIT, 1984, p. 29.

*diversificado, sometido a la ausencia más que a la presencia [...]»*,<sup>41</sup> en palabras de Solà- Morales.

La heterotopía es una noción de Foucault que aparece en el análisis de la obra de Siza desde una perspectiva relacional, con respecto a la idea de lugar antropológico. Pero, ¿realmente la construcción de heterotopías producen lugar? Producen su cara inversa, su opuesto, pero no generan no-lugares. En los lugares heterotópicos existen relaciones sociales: relaciones de alteridad, no ausencia de relaciones. Este tipo de lugares se producen necesariamente, puesto que cumplen una función social: «Hay [...] probablemente en toda cultura, en toda civilización, espacios reales, espacios efectivos, espacios delineados por la sociedad misma que son una especie de contraespacios».<sup>42</sup>

Los laboratorios de Siza, el *Virchow 6* en Basilea (2006-2011) y el *Centro de Investigación Amore Pacific* en Yongin-Si, Corea del Sur (2007-2011), son una «especie de contra-lugar»,<sup>43</sup> como lo llama Foucault, que impugna la realidad del lugar exterior, una *otredad* del lugar cotidiano. Los muros cortina de vidrio de sus fachadas median una relación de ausencia recíproca: al mismo tiempo que muestran la imagen de su espacio opuesto garantizan su aislamiento respectivo. De este modo, los volúmenes herméticos y abstractos de Siza encierran «lugares que están fuera de todos los lugares, aunque sin embargo sean efectivamente localizables»,<sup>44</sup> donde el espacio interior y el exterior se disocian. La estrategia heterotópica se puede resumir del modo siguiente: aislar el interior con la máxima transparencia, yuxtaponer múltiples espacios contrapuestos, protocolizar la entrada-salida y enfatizar los opuestos con respecto al lugar, no conciliarlos: caos/orden, natural/artificial, concreto/ abstracto. Por tanto, no se trata de mimetizar con el entorno, sino de *oponerse*.

Otra estrategia recurrente en sus proyectos contemporáneos consiste en el empleo de la idea de *silencio material*, que podría interpretarse equivocadamente como cierto solipsismo de las obras y disociación con el entorno. Sin embargo, producir silencio arquitectónico es con frecuencia en el contexto contemporáneo una estrategia topológica de significación muy potente. No se trata en ningún caso de la construcción de formas mínimas carentes de resonancia emocional. Se trata más bien de alcanzar un *grado cero* en la expresión arquitectónica que revele el «*inconsciente de la forma*», como llama Bachelard a la *materia*.<sup>45</sup> Siza demuestra que el silencio, aplicado a la producción contemporánea del lugar, puede potenciar la significación del espacio tanto por contraste, en

<sup>40</sup> NORBERG-SCHULZ, *Genius Loci*, óp. cit., pp. 179-180: «L'identità di un luogo è determinata dalla collocazione, dalla configurazione spaziale generale e dalle caratteristiche dell'articolazione [...]. Quando tutte le componenti sembrano incarnare caratteri esistenziali fondamentali, si può parlare di luogo "forte" [...]».

<sup>41</sup> SOLÀ-MORALES, «Arquitectura débil», óp. cit., p. 70.

<sup>42</sup> FOUCAULT, Michel. «Des espaces autres. Hétérotopies» [en línea]. En: Michel Foucault Info [consulta: 30.04.2017]. Disponible en: <https://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en-html>: «Il y a [...] probablement dans toute culture, dans toute civilisation, des lieux réels, des lieux effectifs, des lieux qui ont dessinés dans l'institution même de la société, et qui sont des sortes de contre-emplacements».

<sup>43</sup> *Ibíd.*: «... des sortes de contre-emplacements [...]».

<sup>44</sup> *Ibíd.*: «... des sortes de lieux qui sont hors de tous les lieux, bien que pourtant ils soient effectivement localizables [...]».

<sup>45</sup> BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* [libro electrónico]. Vitale, Ida (trad.). México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 1019/3799.



un entorno cargado de ruido, como por continuidad, en el caso analizado del *Auditorio de Llinars del Vallès* (2011-2016), en la transformación del *terrain vague*. El silencio es un acto de civismo en un entorno saturado de mobiliario urbano, señales, carteles publicitarios y construcciones heteróclitas, pero también es un modo de apropiación del *terrain vague*, que evitaría convertirlo «en un agresivo instrumento de los poderes y de las razones abstractas»,<sup>46</sup> como escribía Solà-Morales.

<sup>46</sup> SOLÀ-MORALES, «Terrain vague», 1995. En: *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, p. 131.

*Álvaro Siza: lugar y crisis.*

El proyecto arquitectónico contemporáneo bajo la idea de lugar

A pesar de los profundos cambios y transformaciones que han acontecido en las ciudades, el territorio y los medios de producción arquitectónicos de los últimos veinticinco años, la noción de lugar sigue siendo clave para comprender la obra de Álvaro Siza. No obstante, la idea de lugar para el proyecto arquitectónico contemporáneo ya no es hoy la misma que en los tiempos pretéritos, no puede serlo. Para Siza: «*en un mundo global, donde las comunicaciones hacen accesible casi cualquier material, la piedra puede venir de cualquier parte, lo local ya debe tener otro significado*».<sup>47</sup>

Esto no quiere decir que haya desaparecido la continuidad de su obra en su arquitectura reciente. En sus trabajos actuales, están naturalmente presentes viejos temas y recursos arquitectónicos que han sido habituales a lo largo de toda su carrera. Pero en el contexto contemporáneo, donde se han socavado profundamente las bases del lugar antropológico, la identidad, la relación y la historia, la arquitectura de Siza ya no revela, manifiesta y descubre la esencia profunda del lugar. Siza trata ahora de *producir lugar*, de generar activamente un sentido topológico en un entorno pobre de significación, lo que supone una actitud radicalmente distinta.

En los proyectos contemporáneos de Siza se constata pues, la aplicación de estrategias arquitectónicas que tratan de generar identidad, producir relación y recuperar la memoria en un mundo de periferias anónimas, ciudades genéricas y paisajes urbanos banales. Frente a todas estas formas de alienación y dominación tecno-científica, Siza propone una arquitectura que trata de otorgar sentido al medio, generar sentimiento de pertenencia hacia el entorno y reforzar la conciencia de una situación existencial e histórica. En consecuencia, sostengo también la validez de la tercera y última hipótesis: «*La obra contemporánea de Álvaro Siza preserva la idea de lugar en el centro del proyecto, aunque de un modo inédito con respecto a etapas anteriores*».

Se trata por tanto de una obra incesante en su búsqueda, abierta a la transformación y arriesgada en cada proyecto (*risco* en portugués, además de *riesgo*, significa *dibujo*).<sup>48</sup> Una obra que no ha permanecido recluida en posiciones ya consolidadas y legitimadas, sino que ha continuado ampliándose y abriéndose, en Corea o en China, desplegándose en parajes y contextos desconocidos. Una obra por tanto contemporánea, en el sentido más preciso de la palabra, que al rebasar los límites impuestos

<sup>47</sup> RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Arquia, 2015, pp. 345-346.

<sup>48</sup> FLECK, Brigitte. *Alvaro Siza: Obras y proyectos, 1954-1992*. Madrid: Akal, 1999, p. 31.

por una crítica autocomplaciente, no ha dejado de producir nuevos sentidos de lo local en nuestro mundo globalizado.

Esto no significa, sin embargo, que la obra de Siza contenga la respuesta a todas las preguntas y retos que plantea el proyecto contemporáneo bajo la idea de lugar. Por ejemplo, en el contexto de la crisis ecológica, si bien la arquitectura de Siza se encuentra en las antípodas del despilfarro energético, no es posible reconocerla en la vanguardia cultural de la sostenibilidad medioambiental. Desde una idea ecológica de lugar, no basta con que la arquitectura optimice técnicamente el consumo energético, utilice energías limpias o ahorre agua (como hacen las obras contemporáneas de Siza): las obras arquitectónicas deberían además, representar culturalmente un modo de vida alternativo y sostenible. En este sentido, la arquitectura de Siza ofrece tan sólo algunas vías fértiles, indica diversos caminos posibles, pero no agota el juego sabio, correcto y magnífico de posibilidades que plantea el proyecto contemporáneo bajo la idea poliforme de lugar. En este marco limitado, aunque a la vez apasionante, se produce la modesta contribución de este trabajo al ámbito del proyecto arquitectónico contemporáneo.



## 6. BIBLIOGRAFÍA Y CRÉDITOS

- 6.1. Bibliografía sobre Álvaro Siza
- 6.2. Bibliografía complementaria
- 6.3. Créditos de las ilustraciones



## 6.1. BIBLIOGRAFÍA SOBRE ÁLVARO SIZA

1960

PORTAS, Nuno. «Tres obras de Álvaro Siza Vieira». En: *Arquitectura: Revista de Arte e Construção*, no. 68. Lisboa: F. Pereira da Costa, jul. 1960.

1965

PORTAS, Nuno y VASSALO, Luís. «Álvaro Siza Vieira – Casa de Chá da Boa Nova». En: *Arquitectura: Revista de Arte e Construção*, no. 88. Lisboa: F. Pereira da Costa, jun. 1965.

1967

V. de ALMEIDA, Pedro. «Uma Análise da Obra de Álvaro Siza Vieira». En: *Arquitectura: Revista de Arte e Construção*, no. 96. Lisboa: F. Pereira da Costa, mar./abr. 1967.

1972

GREGOTTI, Vittorio. «Architetture recenti di Álvaro Siza». En: *Controspazio*, no. 9. Portoghesi, Paolo (dir.). Milano: Dedalo, sep. 1972, pp. 22-39.

1976

*Arquitecturas Bis*, no. 12. Regás, Rosa (dir.). Barcelona: La Gaya, mar. 1976:

MONEO, Rafael. «Arquitecturas en las márgenes», pp. 2-4.

BOHIGAS, Oriol. «Álvaro Siza Vieira», pp. 11-16.

BOHIGAS, Oriol, Vittorio GREGOTTI y Bernard HUET. «La passion d'Alvaro Siza». En: *Portugal. L'Architecture d'Aujourd'hui*, no. 185. Huet, Bernard (dir.). Paris: Groupe Expansion, mai/juin 1976, pp. 42-57.

1979

BURKHARDT, Francois. «Alvaro Siza, Portugal: Bauen zwischen Tradition und Moderne». En: ANDRITZKY, Michael (ed.). *Regionalismus im Bauen: Inspiration oder Imitation?* Darmstadt: Deutscher Werkbund, 1979, pp. 52-61.

GREGOTTI, Vittorio (ed.). *Alvaro Siza architetto: 1954-1979*. Milano: Padiglione d'arte contemporanea di Milano, 1979. Catálogo de la exposición mostrada entre el 1 de marzo al 30 de abril de 1979 en Milán.

HUET, Bernard. «Alvaro Siza, architetto 1954-79».

1980

*Álvaro Siza: Projects et réalisations 1970-1980*. L'Architecture d'Aujourd'hui, no. 211. Paris: Groupe Expansion, oct. 1980.

## 1983

9H, no. 5. Londres: 9H Publication, may. 1983.

PORTAS, Nuno. «The contextual interpretation and the importation of models», pp. 41-42.

ALVES COSTA, Alexandre. «Oporto and the young architects; some clues for a reading of the works», pp. 43-44.

*Quaderns*, no. 159. Barcelona: Col·legi Oficial d'Arquitectes de Catalunya, oct./dic. 1983.

TEIXIDOR, Pepita. «Entrevista a Álvaro Siza», abr. 1983, pp. 4-42.

BRU, Eduard. «L'Obra de Siza està en continua evolució», p. 31.

TEIXIDOR, Pepita. «Casa Luis Rocha: Maia, 1960-62», pp. 24-27.

MATEO, Josep Lluís. «Casa Alves Costa: Moledo do Minho. 1964-68», p.35.

BRU, Eduard. «Casa Beires: Povia do Varzim. 1973-76», pp. 46-47.

RAYON, J. Paul. «Álvaro Siza es un del arquitectes més publicats», Paris, Lausanne: nov. 1983, pp. 80-82.

## 1984

TESTA, Peter. *The Architecture of Alvaro Siza*. Cambridge, Mass.: MIT, 1984.

## 1986

AA.VV. *Alvaro Siza: Professione poetica = Poetic profession* [DVD]. Lotus Digital Collection, no. 1. Milano: Lotus, 2013. Reedición digitalizada de la obra original: AA.VV. *Alvaro Siza: Professione poetica = Poetic Profession*. Milano: Mondadori Electa, 1986:

SIZA, Álvaro. «Premessa di Alvaro Siza = Foreword by Alvaro Siza», pp. 7-9.

FRAMPTON, Kenneth. «Poesis e trasformazione: l'architettura di Alvaro Siza di Kenneth Frampton = Poesis and transformation: the architecture of Alvaro Siza by Kenneth Frampton», pp. 10-23.

PORTAS, Nuno. «La ricerca di un linguaggio = The search for a language», pp. 39-46.

ALVES COSTA, Alexander. «L'operazione SAAL = The SAAL operation», pp. 72-76.

NICOLIN, Pierluigi. «Quinta da Malagueira, Evora», pp. 91-95.

— «L'esperienza berlinese = The Berlin experience», pp. 145-148.

HUET, Bernard. «Alvaro Siza, architetto 1954-79», pp. 176-181. Extraído de: GREGOTTI, Vittorio (ed.). *Alvaro Siza architetto: 1954-1979*. Milano: Padiglione d'arte contemporanea di Milano, 1979.

BOHIGAS, Oriol. «Alvaro Siza Vieira», pp. 182-185. Extraído de: *Arquitecturas Bis*, no. 12. Barcelona: La Gaya, mar. 1976, pp. 11-16.

GREGOTTI, Vittorio. «Architetture recenti di Alvaro Siza», pp. 186-188. Extraído de: *Controspazio*, no. 9. Milano: Dedalo, sep. 1972, pp. 22-39.

## 1988

SOUTO DE MOURA, Eduardo et al (eds.). *Álvaro Siza. Esquissos de viagem = Travel sketches*. Porto: Documentos de arquitectura, 1988.

## 1989

*Álvaro Siza 1980-1990*. A + U (Architecture and Urbanism), no. 06. Tokyo: A + U Publishing, 1989.

## 1990

MONTANER, Josep María. «Centro Gallego de Arte Contemporáneo: 1988-Santiago de Compostela». *Nuevos museos: espacios para el arte y la cultura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1990, p. 181.



1991

COLENBRANDER, Bernard. *Chiado, Lisbon: Alvaro Siza and the strategy of memory*. Rotterdam: Dutch Architectural Institute, 1991. Versión castellana: *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, 1994. Muestra y ciclo de conferencias.

1992

CORTÉS, Juan Antonio. «Los desplazamientos de Álvaro Siza: Un comentario sobre tres edificios: la casa Maria Margarida en Arcozelo, la casa Avelino Duarte en Ovar y el Banco Borges&Irmão en Vila do Conde». En: *Anales de Arquitectura*, no. 4. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1992, pp. 193-199.

FLECK, Brigitte. *Alvaro Siza: Obras y proyectos, 1954-1992*. Dolores Abalos, María (trad.). Madrid: Akal, 1999. Obra original: *Alvaro Siza*. Basel: Birkhäuser, 1992.

GREGOTTI, Vittorio. «Thoughts on the Works of Alvaro Siza» [en línea]. En: *The Pritzker Architecture Prize. Alvaro Siza: 1992 Laureate*, 1992 [consulta: 27.02.2017]. Escrito con motivo de la entrega del premio Pritzker a Álvaro Siza. Disponible en: <http://www.pritzkerprize.com/1992/essay>

RODRIGUES, Jacinto. *Alvaro Siza: obra e metodo*. Porto: Livraria Civilização, 1992.

SIZA, Álvaro. «Puerta del jardín». En: AA. VV. *Visiones para Madrid: cinco ideas arquitectónicas*. Madrid: Consorcio para la organización de Madrid, capital europea de la cultura, 1992, pp. 108-117. Catálogo de la exposición mostrada en el Centro Cultural Conde Duque (Madrid), del 16 de noviembre de 1992 al 10 de enero de 1993.

1994

*Álvaro Siza: 1958-1994*. El Croquis, no. 68-69. Madrid: El Croquis, 1994. En: *Álvaro Siza: 1958-2000*. El Croquis 68/69 + 95. Madrid: El Croquis, 2000, pp. 3-227. Edición conjunta de los números 68-69 y 95, ampliada y revisada.

ZAERA, Alejandro. «Salvando las turbulencias: entrevista con Alvaro Siza», pp. 6-31.

CURTIS, William. «Álvaro Siza: una arquitectura de bordes». Sáinz, Jorge (trad.), pp. 32-45.

MURO, Carles (ed.). *Álvaro Siza: escrits*. Barcelona: Edicions UPC, 1994. Recopilación de textos diversos de Álvaro Siza:

SIZA, Álvaro. «O procedimento inicial», p. 13.

— «Um arquiteto foi chamado», p. 17.

— «La major part», Oporto: may. 1979, pp. 21-22.

— «Construir», p. 23.

— «Oito pontos», Oporto: sep. 1983, pp. 27-28.

— «Casa Baía», pp. 33-34.

— «Sobre a dificuldade de desenhar um móvel», Oporto: feb. 1984, p. 37.

— «Outro pequeno projecto», Oporto: 25 abr. 1986, p. 41.

— «Materiais», Oporto: feb. 1988, p. 47.

— «Farmácia Moderna», pp. 51-53.

— «Desenhos de viagem», Boston: abr. 1988, p. 59.

— «Outras cidades», Oporto: abr. 1989, pp. 65-66.

— «Évora», Oporto: mar. 1990, p. 69.

— «Museus», Oporto: feb. 1988, p. 75.

— «Preexistência i desig collectiu de transformació», pp. 79-80.

- «Alvar Aalto: Três facetas ao acaso», pp. 81-84.
- «A Ville Savoye revisitada», Paris: dic. 1987, pp. 91-93.
- «Vittorio Gregotti», abr. 1989, p. 101.
- «James Stirling», Oporto: jul. 1992, p. 107.
- «Fernando Távora», Oporto: 22 may. 1993, p. 113.

## 1995

TRIGUEIROS, Luiz (ed.). *Álvaro Siza: 1986-1995*. Lisboa: Blau, 1995:

- C. MATOS, Madalena. «Inquirição a um projecto. A Escola Superior de Educação de Setúbal = Analysis of a project. The Setúbal College of Education», Lisboa: oct. 1994, pp. 9-23.
- SIZA, Álvaro. «Escola Superior de Educação. Setúbal. 1986-1995 = Teacher's Training College. Setúbal, 1986-1995», Oporto: 1988, p. 28.
- DIAS, Adalberto. «Faculdade de Arquitectura. Universidade do Porto. 1986/... = Oporto School of Architecture. Oporto University. 1986/...», Oporto: jul. 1995, pp. 51-9.
- RUBIÑO, Ignacio. «A Torre e o Depósito. Universidade de Aveiro. 1989-1990. The Tower and the Tank. Aveiro University. 1989-1990», Sevilla: abr. 1995, p. 83.
- FALGUERAS, Joan. «Museu de Arte Contemporânea. Santiago de Compostela. 1986-1995 = Contemporary Art Museum. Santiago de Compostela. 1986-1995», Figueres: mar. 1995, pp. 86-92.
- N. MONTEIRO, Jorge. «Biblioteca da Universidade. Aveiro. 1988-1995 = University of Aveiro Library. Aveiro. 1988-1995», Santo Tirso: 1995, p. 111.
- FALGUERAS, Joan. «Centro de Meteorologia. Barcelona. 1989-1992 = Meteorology Centre. Barcelona. 1989-1992», Figueres: mar. 1995, pp. 132-8.
- CASTANHEIRA, Carlos. «A Arte da Monotonia. Doedijnstraat. 1989-1993 = The Art of Monotony. Doedijnstraat. 1989-1993», Oporto: jun. 1995, p. 144.
- SIZA, Álvaro. «Reconstrução do Chiado. Lisboa. 1989/... = Reestructuring of Chiado. Lisbon. 1989/...», Oporto: 25 may. 1989, pp. 157-8.
- CASTANHEIRA, Carlos. «O que já é melhor do que era? Uma intervenção num sítio histórico = What is better than before? An intervention in a historic centre», Porto: jun. 1995, p. 171.
- SAINZ, Jorge. «Edifício de escritórios. Oliveira de Azeméis. 1990-1995 = Office Buildings. Oliveira de Azeméis. 1990-1995», Madrid: 1993, p. 179.
- GÄNSHIRT, Christian. «Fábrica de Móveis Vitra. Weil am Rhein. 1991-1994 = Vitra Furniture Factory. Weil am Rhein. 1991-1994», Oporto: 1993, Berlín: 1995, p. 185.

CASTANHEIRA, Carlos y LLANO, Pedro de (eds.). *Álvaro Siza: obras y proyectos*. Madrid: Electa, 1995. Catálogo de la exposición celebrada en el Centro Gallego de Arte Contemporáneo del 24 de abril al 2 de julio de 1995:

- CASTANHEIRA, Carlos et al. «Fragmentos de una experiencia». Conversaciones con Carlos Castanheira, Pedro de Llano, Francisco Rei y Santiago Seara, pp. 27-55.
- SIZA, Álvaro. «El ejemplo de los escritores», p. 57.
- «El procedimiento inicial», p. 57.
  - «La mayor parte», pp. 57-8.
  - «Se llamó a un arquitecto», p. 58.
  - «Construir una casa», 1982, pp. 58-9.
  - «Alvar Aalto: tres facetas al azar», pp. 59-61.
  - «Ocho puntos», sep. 1983, pp. 61-3.
  - «Otro pequeño proyecto», p. 63.
  - «Le Ville Savoye revisitada», dic. 1987, pp. 63-5.
  - «Materiales», feb. 1988, pp. 65-6.
  - «Museos», feb. 1988, p. 66.
  - «Dibujos de viaje», abr. 1988, pp. 66-7.
  - «Brasil», oct. 1988, pp. 67-8.
  - «Santiago», 16 nov. 1988, p. 68.

- «Navidad», nov. 1988, pp. 68-9.
- «Otras ciudades», abr. 1989, pp. 69-70.
- «Quinta da Malagueira», mar. 1990, p. 70.
- «Chiado», 25 may. 1989, pp. 70-1.
- «Farmacia moderna», may. 1990, pp. 71-3.
- «Mañanas entre dioses», 9 ago. 1990, pp. 73-5.
- «Miragaia», 11 jul. 1991, p. 75.
- «Frank L. Wright», ene. 1992, pp. 75-6.
- «El paso del tiempo», ene. 1992, p. 76.
- «En Galicia», may. 1993, p. 76-7.
- «Fragmentos de un discurso», dic. 1993, pp. 77-8.
- «El dibujo como memoria», 1 mar. 1994, p. 78.
- «Vivir una casa», mar. 1994, pp. 78-80.
- «Lisboa», may. 1994, pp. 80-1.

## 1996

LEVIT, Robert. *Alvaro Siza* [en línea]. Appendix, no. 3. APPX, 1996 [consulta: 10.09.2016]. Disponible en: <http://www.appendx.org/appendx/issue3/index.htm>.

## 1997

MAURI, Annalisa. *Alvaro Siza: il Centro Gallego*. Firenze: Alinea, 1997.

ANGELILLO, Antonio, ed. *Scritti di architettura*. Milano: Skira, 1997. Recopilación de textos diversos de Álvaro Siza.

## 1998

FDEZ. ALBA, Ángel (ed.). *Álvaro Siza: Escultura: el placer de trabajar*. Madrid: Fundación ICO, 1998. Catálogo de la exposición del mismo título mostrada en el Museo de Colecciones ICO, inaugurada en noviembre de 1998:

N. BALDEWEG, Juan. «Libre de servidumbres», Madrid: oct. 1998, pp. 11-12.

SIZA, Álvaro. «Escultura. El placer de trabajar = Escultura. O prazer do trabalho», Oporto: oct. 1998, pp. 13-15.

SIZA, Álvaro. *Imaginar la evidencia*. Barja, Juan (trad.). Madrid: Abada Editores, 2003. Obra original: *Immaginare l'evidenza*. Roma-Bari: Laterza e Figli, 1998:

GREGOTTI, Vittorio. «El otro», pp. 5-8.

SIZA, Álvaro. «Repetir nunca es repetir», pp. 13-78.

— «Navegando en el híbrido de las ciudades», pp. 79-124.

— «Esencialmente», pp. 125-139.

— «Nota autobiográfica», p. 141.

TUSQUETS, Òscar. «Esos feos chorreones: Carta abierta a mi amigo Siza». *Todo es comparable*. Barcelona: Anagrama, 1998, pp. 126-134.

## 1999

FRAMPTON, Kenneth (ed.). *Álvaro Siza: complete works*. London: Phaidon, 2000. Obra original: *Álvaro Siza: tutte le opere*. Milano: Electa, 1999:

DAL CO, Francesco. «Álvaro Siza and the Art of Fusion», pp. 7-9.

FRAMPTON, Kenneth. «Architecture as Critical Transformation: The Work of Alvaro Siza», pp. 11-65.

TÁVORA, Fernando. «Homage to Álvaro Siza», pp. 66-67.

SIZA, Álvaro. «On my work», pp. 71-72.

— «Leça da Palmeira», p. 82.

- «Évora-Malagueira», pp. 160-162.
- «Living in a House», p. 252.
- «The Museum of Santiago de Compostela», p. 336.
- «The Chiado», p. 356.
- «The Church at Marco de Canavezes», pp. 377-378.
- «Villa Savoye», pp. 527-528.
- «Alvar Aalto», pp. 572-573.
- «On Design», p. 597.

Álvaro Siza: 1995-1999. El Croquis, no. 95. Madrid: El Croquis, 1999. En: *Álvaro Siza: 1958-2000*. El Croquis 68/69 + 95. Madrid: El Croquis, 2000, pp. 229-503. Edición conjunta de los números 68-69 y 95, ampliada y revisada:

- CURTIS, William. «Una conversación (con Alvaro Siza)», pp. 230-245.
- «Notas sobre la invención: Alvaro Siza», pp. 246-255.

BURLANDO, Patrizia y MORICONI, Mauro. *S come Siza: Escola Superior de Educação de Setúbal: 1986-1994: Álvaro Siza Vieira*. Sestri Levante (Italia): Università degli Studi di Genova Facoltà di Architettura, Joshua Libri, 1999.

CONDE, María. «Álvaro Siza confía en que su nuevo Café Moderno sea un eje cultural en la ciudad» [en línea]. *La voz de Galicia*. Pontevedra: 13 sep. 2000 [consulta: 26.01.2017]. Disponible en:

<http://www.lavozdegalicia.es/hemeroteca/2000/09/13/193933.shtml>

## 2000

CAMPOS, Matilde. *Lugar y habitar poético en la obra de Álvaro Siza y el laberinto del Tau* [Tesis doctoral]. M. González-Capitel, Antonio y Álvarez, Dario (dir.). Valladolid: Universidad de Valladolid, Dpto. de Teoría de la arquitectura y proyectos arquitectónicos, 2000.

## 2001

MANSILLA, Luis. «El ademán geológico». *Apuntes de viaje al interior del tiempo*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2001, pp. 181-195. Publicación de la tesis doctoral: MANSILLA, Luis. *La mirada del conocimiento: (apuntes de viaje al interior del tiempo)*. Ruiz Cabrero, Gabriel (dir.). Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, ETS Arquitectura, 1997.

PINTO, José. *Customizing Mass Housing: A Discursive Grammar for Siza's Malagueira Houses* [Tesis doctoral]. Massachusetts (EEUU): Massachusetts Institute of Technology, Department of Design and Computation, 2001.

## 2002

*Arquitectura en Portugal*. Architectonics: Mind, land & society, no. 3. Barcelona: UPC, 2002:

- NEVES, Victor y Renata AMARAL. «Entrevista con Alvaro Siza», pp. 9-23. Publicada originalmente en: *Arq/a*. Revista de Arquitectura y Arte, no. 7, may.-jun. 2001.

CASTANHEIRA, Carlos y PORCU, Chiara (eds.). *Las ciudades de Álvaro Siza*. Siza, Álvaro y Nuno Hígino (textos); Rodrigues, José Manuel (fotografías). Madrid: Talis, 2002.

GIANGREGORIO, Guido (ed.). *Saper credere in architettura: ventiquattro domande a Álvaro Siza*. Napoli: Clean, 2002. Entrevista a Álvaro Siza.

MACHABERT, Dominique, (ed.). *Des mots de rien du tout = Palavras sem importancia: Álvaro Siza*. Saint-Étienne: Université de Saint-Étienne, 2002. Recopilación de textos diversos de Álvaro Siza:

- MACHABERT, Dominique. «Il regarde la scène = Ele observa a cena», pp. 7-16.

SIZA, Álvaro. «À propósito de um velho artesão = À propos d'un viel artisan». p. 18-19. Febrero de 1999.

— «Arquitecturas de autor = Architectures d'auteur», dic. 1992, pp. 20-21.

— «Calendário 2001 = Calendrier 2001», pp. 24-24.

— «Chiado: o que é, o que será... = Chiado : ce qu'il est, ce qu'il sera...», may. 1989, pp. 26-27.

— «Cidades = Des villes», abr. 1989, pp. 32-33.

— «Construir uma casa = Construire une maison». p. 42-43. 1982.

— «Desenhar um swatch = Dessiner une swatch», abr. 2001, pp. 46-47.

— «Desenho de pormenor = Dessin d'un détail», feb. 1999, pp. 48-49.

— «Desenhos de viagem = Dessins de collage», abr. 1988, pp. 50-51.

— «Sobre a dificuldade de desenhar um móvel = Sur la difficulté de dessiner un meuble», abr. 1992, pp. 54-55.

— «E vice-versa = Et vice-versa», pp. 58-59.

— «Escultura, o prazer do trabalho = Sculpture, pour le plaisir», oct. 1998, pp. 66-67.

— «Évora = Évora», mar. 1990, pp. 68-69.

— «Materias = Matériaux», feb. 1988, pp. 72-73.

— «O desenho como memoria = Le dessin comme mémoire», mar. 1994, pp. 74-75.

— «Viver uma casa = Vivre une maison», mar. 1994, pp. 78-79.

— «O procedimento inicial = Le procédé initial», pp. 88-89.

— «Quadrinhos de papel = Petites feuilles de papier de forme carrée», nov. 1999, pp. 92-93.

— «Outro pequeno projecto = Un autre petit projet», abr. 1986, pp. 102-103.

— «Porto visto do comboio = Porto vu du train», may. 1994, pp. 106-107.

— «Sala de espera de um consultório... = La salle d'attente d'un cabinet médical...», oct. 1997, pp. 110-111.

— «Tempo em que não havia guardanapos de papel = Quand il n'y avait pas de serviettes en papier», pp. 114-115.

— «O divã = Le canapé», may. 1995, pp. 116-117.

— «Mentiras de arquitectura = Mensonges d'architecture», jun. 1998, pp. 124-125.

MUÑOZ, Luis y SEOANE, Carlos. *F.C.I. Siza*. Rodríguez, Juan (fotografías). A Coruña: Labirinto de Paixóns, 2002:

REY, J.M. y PEÑA, Felipe. «Una nueva obra en Santiago», pp. 6-7.

SIZA, Álvaro. «Santiago. Galicia», pp. 8-9.

FRAMPTON, Kenneth. «El mago y los medios de comunicación», pp. 10-13.

P. MENDEZ, Alfonso. «Viajes a Santiago», pp. 14-23.

TESTA, Peter. «Cosa mentale», pp. 24-29.

MUÑOZ, Luis, RAMPULLA, Carlos y SEOANE, Carlos. «Entrevista a Álvaro Siza», pp. 30-59.

SEOANE, Carlos. «Construir, según Siza», pp. 234-239.

MUÑOZ, Luis. «FCI Siza», pp. 240-247.

SILVA, Jorge. «La estructura de la FCI», pp. 248-255.

ARAU, Higini. «La acústica de la Facultad», pp. 256-267.

## 2004

MOLTENI, Enrico. *Álvaro Siza: il laboratorio delle case*. Sanz Esquide, José Ángel (dir.); Martí, Carles (co-dir.). Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, ETSAB, 2004.

MOLTENI, Enrico y CIANCHETTA, Alessandra. *Álvaro Siza: casas 1954-2004*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. Publicación en parte basada en la tesis doctoral de Enrico Molteni.

MONEO, Rafael. «Álvaro Siza». *Inquietud teórica y estrategia proyectual: en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004, pp. 199-251. El origen de esta publicación son las lecciones impartidas por Rafael Moneo en la Harvard Graduate School of Design (cursos 1992-1994).

TRIGUEIROS, Luiz (ed.). *Swimming Pool on the Beach at Leça de Palmeira*. Lisboa: Blau, 2004.

## 2005

AA.VV. *Maria Antónia Siza, 1940-1973: dibujos*. Siza, Álvaro; Pinto de Almeida, Bernardo; Porfirio, José Luis (textos). Madrid: Círculo de Bellas Artes, 2005. 110 p. Catálogo de la exposición realizada en el Círculo de Bellas Artes de Madrid:

SIZA, Álvaro. «Sin título», Oporto: abr. 1992.

AA.VV. *Serpentine Gallery Pavilion 2005: designed by Álvaro Siza, Eduardo Souto de Moura with Cecil Balmond-Arup*. London: Serpentine Gallery: Trolley, 2005.

*O arquitecto e a Cidade Velha* [película documental]. Alves Costa, Catarina (dir.). Lisboa: Ordem dos Arquitectos, 2005. 113 min.1 DVD. Documental de Catarina Alves Costa con Álvaro Siza, Helena Albuquerque y los habitantes de *Cidade Velha* (casco antiguo de la isla de Santiago, Cabo Verde).

CRUZ, Valdemar. *Álvaro Siza: conversaciones con Valdemar Cruz*. Pérez, Emilia (trad.). Barcelona: Gustavo Gili, 2007. Recopilación de entrevistas realizadas a Álvaro Siza y textos diversos. Obra original: *Retratos de Siza*. Oporto: Campo das letras, 2005.

Entrevistas a Álvaro Siza:

CRUZ, Valdemar. «Confesionario», pp. 20-50.

— «Bonjour tristesse», pp. 51-60.

— «Prohibido prohibir», pp. 61-79.

— «Homenaje al maestro», pp. 80-84.

— «Cuando los edificios están de fiesta», pp. 85-90.

— «La experiencia de los espacios», pp. 105-116.

Textos diversos:

CRUZ, Valdemar. «Retratos con historias dentro», pp. 7-10.

— «El mundo de Álvaro Siza», pp. 11-19.

— «El museo en construcción», pp. 94-96.

— «La iglesia», pp. 102-104.

— «Los hechos de la vida», pp. 117-120.

SIZA, Álvaro. «El museo construido», pp. 97-101.

PEÑA, Felipe. *Dibujo y Proyecto, Del dibujo en el proceso de proyectar a través del estudio de dos obras de Álvaro Siza: el banco de Oliveira en Azemeis y el Museo de Bonaval* [tesis doctoral]. A Coruña: Universidad de A Coruña, 2005.

## 2006

FDEZ. COBIÁN, Esteban y LONGA, Giorgio della. «Entrevista a Álvaro Siza sobre la iglesia de Santa María en Marco de Canaveses». Oporto: 30 abr. 2006. En: FDEZ. COBIÁN, Esteban. *Arquitecturas de lo sagrado: memoria y proyecto: Actas del I Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea (Ourense, 27-29 de septiembre de 2007)*. A Coruña: Netbiblo, 2009, pp. 206-217.

RODRIGUES, Isabel María. *A Casa de Siza: sine distantia* [tesis doctoral]. Quetglas, Josep (dir.). Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, Dpto. de Projectes Arquitectònics, 2006.

## 2007

AA.VV. *Unas Casas de Cádiz*. Sevilla: Arquitectos de Cádiz, 2007:

CARRANZA, Tomás et al. «Una conversación con Álvaro Siza», Oporto: 27 nov. 2004, pp. 7-33. Extracto de una conversación mantenida entre Álvaro Siza, Rafael Otero y Tomás Carranza.

SANTOS, Juan Domingo. «Sobre la memoria de la ciudad y algunas notas acerca de Picasso», Málaga: dic. 2003, pp. 75-113. Extracto de la conversación mantenida entre los arquitectos Álvaro Siza y Juan Domingo Santos, tras la visita al Museo Picasso.

HIGINO, Nuno. *Los dibujos de Álvaro Siza: Anotaciones al margen* [Tesis doctoral]. Santos Guerrero, Julián (dir.). Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filosofía, 2007.

LOPES CEZAR, Laura. *Arquitectura y representación: Álvaro Siza y Enric Miralles* [Tesis doctoral]. Bravo Farré, Luis (dir.). Barcelona: Universidad Politécnica de Cataluña, Dpto. de Expresión Gráfica Arquitectónica, 2007.

MACHABERT, Dominique (ed.). *Siza au Thoronet : le parcours et l'œuvre*. Marseille: Parenthèses, 2007. Entrevistas y textos diversos:

Entrevistas:

MACHABERT, Dominique. «Siza au Thoronet : "Une architecture d'une admirable clarté"», Le Thoronet: 27 ago. 2006, pp. 24-32. Entrevista a Álvaro Siza.

— «Retour à Porto», Oporto: 30 dic. 2006, pp. 110-120. Entrevista a Álvaro Siza.

Textos diversos:

MACHABERT, Dominique. «Siza à l'abbaye du Thoronet : une évidence», pp. 6-9.

— «Siza voulut d'abord voir le parking», pp. 10-23.

— «Un parcours», p. 33.

SIZA, Álvaro. «Le Thoronet», Niza: may. 2007, p. 35.

SOUTO DE MOURA, Eduardo y Roberto COLLOVÁ. «Sur le site archéologique de Cusa, Sicile, Italie, 1980. La description est un projet», pp. 56-61.

BEAUDOUIN, Laurent. «Restaurant Boa Nova, Leça da Palmeira, Matosinhos, Portugal, 1958-1963. Avec, á proximité, le monument à Antonio Nobre, 1980. Dessiner pas à pas», pp. 62-74.

BARANI, Marc. «Piscine Municipale de Leça da Palmeira, Matosinhos, Portugal, 1961-1966. Un projet qui échappe», pp. 74-81.

MACHABERT, Dominique. «Quartier de Malagueira, Evora, Portugal, 1977-... Des traces», pp. 82-89.

SEOANE, Carlos. «Centre Galicien d'art contemporain, Saint-Jacques-de-Compostelle, Espagne, 1988-1993. La nature comme lieu», pp. 90-97.

HIGINO, Nuno. «Église paroissiale de Marco de Canaveses, Marco de Canaveses, Portugal, 1990-1997. Les chemins du cérémonial», pp. 98-103.

MACHADO, Carlos. «Maison Vieira de Castro, Famalicão, Portugal, 1984-1997. Le parcours, conséquence d'une lecture continue», pp. 104-109.

SOMOZA, Manel. *Álvaro Siza: conversas no obradoiro*. Ourense: Verlibros, 2007. Conversaciones de Manel Somoza con Álvaro Siza.

*Álvaro Siza Vieira: time dialogues (4\_works)* [vídeo]. Taveira, Rogéiro (dir.) y Zúquete, Ricardo (textos). Portugal: Insectos, 2007. 2 DVD.

TERESA, Enrique de. *Tránsitos de la forma: presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2007.

## 2008

*Álvaro Siza: 2001-2008*. El Croquis, no. 140. Madrid: El Croquis, 2008:

SANTOS, Juan Domingo. «El Sentido de las Cosas: Una Conversación con Álvaro Siza», Oporto: 2007, pp. 6-59. Entrevista a Álvaro Siza.

Álvaro Siza. En Blanco, no. 1. Valencia: General de Ediciones de Arquitectura, 2008:

TOSTÕES, Ana. «La permanente experimentación en Álvaro Siza: Del estímulo estructural a los modos de construir, del compromiso con el lugar al sentido primordial de las cosas», pp. 6-11.

M. LLORENS, Vicente et al. «Entrevista a Álvaro Siza», Oporto: 16 nov. 2007, pp. 12-17. Realizada por Vicente Mas Llorens, Sergio García-Gasco Lominchar, Francisco Silvestre Navarro y Ana Tostões.

MERÍ DE LA MAZA, Ricardo. «En la órbita de Álvaro Siza (o crónica de un encargo imposible)», pp. 18-21.

SIZA, Álvaro. «Arquitectura y urbanización de biblioteca municipal Viana do Castelo. Portugal», 28 jul. 2005, p. 26. Memoria descriptiva del proyecto.

— «Equipamiento deportivo Ribera-Serrallo en Cornellà de Llobregat. Barcelona. España», Oporto: 16 nov. 2006, p. 44. Memoria descriptiva del proyecto.

*Bouça Residents Association Housing: Porto 1972-77, 2005-06.* O'Neil Ford Monograph, no. 1. Fleck, Brigitte y Wang, Wilfried (eds.). Canada: The Center for American Architecture and Design, 2008.

SIZA, Álvaro. «The Bouça Housing Stock», pp. 7.

FLECK, Brigitte. «The SAAL Projects in Porto 1974-6», pp. 35-41.

WANG, Wilfried. «Bouça and Public Housing at the Beginning of the 21st Century», pp. 65-72.

FIGUEIRA, Jorge (ed.). *Alvaro Siza: modern redux.* Ostfildern: Hatje Cantz, 2008:

FIGUEIRA, Jorge. «Álvaro Siza. Modern Redux. Being Precise, Being Happy», pp. 25-31.

ALVES COSTA, Alexandre. «Scandalous Artisticity», pp. 33-40.

IBELINGS, Hans. «Siza Modern», pp. 41-45.

WISNIK, Guilherme. «Hypotheses Concerning the Relationship between the Work of Álvaro Siza and Brazil», pp. 47-54.

MACHABERT, Dominique y BEAUDOUIN, Laurent. *Alvaro Siza: une question de mesure.* Paris: Le Moniteur, 2008. Recopilación de entrevistas a Álvaro Siza realizadas por Dominique Machabert y Laurent Beaudouin entre 1977-2005:

MACHABERT, Dominique. «Transcriptions», nov. 2007, pp. 7-12.

BEAUDOUIN, Laurent. «L'arpenteur», ene. 2008, pp. 13-21.

Entrevistas:

BEAUDOUIN, Laurent y ROUSSELOT, Christine. «"Je suis sensible au moment qui va suivre". Au lendemain de la révolution d'Avril», Oporto: sep. 1977, pp. 25-39.

MACHABERT, Dominique. «"Peut-être dira-t-on que c'est la même chose qu'avant". La reconstruction du Chiado à Lisbonne», Lisboa: jul. 1989, pp. 41-55.

— «"Une question de mesure". La reconstruction du Chiado à Lisbonne, 2», Oporto: abr. 1991, pp. 57-63.

BEAUDOUIN, Laurent. «"Habiter intensément". Autour de Malagueira», Oporto: may. 1991, pp. 65-83.

MACHABERT, Dominique. «"Notre époque, entre désir et scepticisme". Après la remise du prix Pritzker», Oporto: jun. 1992, pp. 85-104.

— «"Comme si le temps disparaissait". La faculté d'architecture de Porto», Montreuil: ene. 1993, pp. 105-119.

— «"Une certaine radicalité dans le choix essentiels". À propos d'Eduardo Souto de Moura», Oporto: oct. 1993, pp. 121-135.

BEAUDOUIN, Laurent. «"Une autre cohérence, plus lumineuse peut-être". Le centre galicien d'Art contemporain de Saint-Jacques-de-Compostelle, 1», Paris: ene. 1994, pp. 137-149.

MACHABERT, Dominique. «"Est-ce pour cela que l'architecture est un art?". Le centre galicien d'Art contemporain de Saint-Jacques-de-Compostelle, 2», Santiago de Compostela: abr. 1995, pp. 151-161.



- «"Je ne fais pas de distinction entre architecture et urbanisme". Le centre-ville de Montreuil», Oporto: jul. 1996, pp. 163-174.
- «"Au couvent de La Tourette". Où il fut question de l'église de Marco de Canaveses», La Tourette: feb. 1997, pp. 175-184.
- «"La dignité s'applique à tout l'espace, la beauté aussi". Les programmes de logements sociaux», Oporto: ago. 1997, pp. 185-202.
- «"Mensonges d'architecture". La forme, fin d'un processus qui n'a pas de fin», Oporto: jun. 1998, pp. 203-224.
- «"À Chaves, les jeunes gens sortent en discothèque". Sur le Portugal d'aujourd'hui», Oporto: mar. 2003, pp. 225-241.
- «"Le Brésil, plus grand qu'ailleurs". La Fondation Iberê Camargo à Porto Alegre», Oporto: abr. 2005, pp. 243-257.
- «"Une manière portugaise de faire". À propos de Fernando Távora», Oporto: oct. 2005, pp. 259-277.

SIZA, Álvaro. «Presentación». En: *Rafael Otero*. DA, Documentos de Arquitectura, no. 65. Almería: Colegio Oficial de Arquitectos de Almería, 2008, pp. 2-3. Introducción a la publicación de la obra del arquitecto Rafael Otero.

## 2009

AA. VV. «Café Moderno. Pontevedra». En: *R & R: restauración & rehabilitación: revista internacional del patrimonio histórico*, no. 111. Valencia: Instituto Universitario de Restauración del Patrimonio, Universidad Politécnica de Valencia, 2009, pp. 42-51.

CASTANHEIRA, Carlos. *Álvaro Siza: the function of beauty*. London; New York: Phaidon, 2009:

- SIZA, Álvaro. «Bouça, Águas Férreas Cooperative», p. 10.
- HIGINO, Nuno. «Bouça: how much has changed», may. 2007, pp. 20-21. Entrevista a Carlos Carvalho realizada por Nuno Higinio.
- SIZA, Álvaro. «Bragança Terraces», p. 24.
- CASTANHEIRA, Carlos. «The options», p. 32.
- «Insel-Hombroich Foundation Museum of Architecture», p. 36.
- «Such a station», p. 52.
- HIGINO, Nuno. «Adventurous lines», p. 58.
- SIZA, Álvaro. «Zaida Building, Patio House», p. 64.
- CASTANHEIRA, Carlos. «From the Alhambra you can see Sierra Nevada», p. 72.
- SIZA, Álvaro. «Iberê Camargo Foundation Museum», p. 76.
- «Centre for 'Camilian' Studies», p. 96.
- HIGINO, Nuno. «The ghost who lives on the other side of the street», p. 104.
- SIZA, Álvaro. «Multipurpose Pavilion», p. 108.
- HIGINO, Nuno. «A mark on the land», p. 118.
- SIZA, Álvaro. «Masterplan for Vila do Conde's coastal road», p. 122.
- HIGINO, Nuno. «Give history its dues», p. 130.
- SIZA, Álvaro. «Viana do Castelo Municipal Library», p. 134.
- HIGINO, Nuno. «Between the river and the city», p. 143.
- SIZA, Álvaro. «Masterplan for Leça da Palmeira's coastal road», p. 150.
- HIGINO, Nuno. «Because the sea is what matters», p. 154.
- SIZA, Álvaro. «House in Pego», p. 158.
- CASTANHEIRA, Carlos. «A good plan always produces a good elevation», p. 166.
- SIZA, Álvaro. «House in Mallorca», p. 172.
- HIGINO, Nuno. «What does a 'house' mean nowadays?», p. 184.
- SIZA, Álvaro. «Institute of Educational Sciences», p. 192.
- CASTANHEIRA, Carlos. «All different, all the same», p. 202.

- «Armanda Passos House and Studio», p. 206.
- «Centre for Development of New Enterprise», p. 218.
- SIZA, Álvaro. «Ribera-Serrallo Sports Complex», p. 230.
- CASTANHEIRA, Carlos. «Silver discs», p. 239.
- SIZA, Álvaro. «Adega Mayor Winery», p. 244.
- HIGINO, Nuno. «A ripple in the flow», p. 252.
- CASTANHEIRA, Carlos. «Anyang Álvaro Siza Hall», p. 256.
- «Anyang Process», p. 264-265.
- «A cat becomes a museum», p. 270.
- «Quinta do Portal Winery», pp. 282-283.

C. MORAIS, Carlos (ed.). *Textos: Álvaro Siza*. Inarejos, Juana (trad.). Madrid: Abada, 2014. Obra original: *01 Textos*. Civilização, 2009. Recopilación de textos diversos de Álvaro Siza:

- SIZA, Álvaro. «A propósito del edificio...», oct. 1963, pp. 19-21.
- «Restaurante junto al mar, Boa Nova», 1964, pp. 22-23.
- «La ciudad que tenemos», 1980, pp. 24-26.
- «Piscina de Leça da Palmeira», mar. 1980, pp. 27-28.
- «Construir», 1982, pp. 29-30.
- «Ocho puntos», sep. 1983, pp. 31-34.
- «Barcelona», sep. 1986, pp. 35-37. Probablemente la fecha esté errada: una nota dice que fue publicado originalmente en *Quaderns d'Arquitectura i Urbanisme*, no. 155, 1978.
- «Fernando Távora», ene. 1987, pp. 38-42.
- «La importancia de dibujar», jun. 1987, pp. 43-44.
- «La Villa Savoye revisitada», dic. 1987, pp. 45-50.
- «Farmacia Moderna», ene. 1988, pp. 51-55.
- «Materiales», feb. 1988, pp. 56-57.
- «Dibujos de viaje», mar. 1988, pp. 58-59.
- «Brasil», oct. 1988, pp. 60-61.
- «Me piden que hable del Chiado», oct. 1988, pp. 62-63.
- «Santiago», 16 nov. 1988, p. 64.
- «Todas las navidades en casa de la abuela», 19 nov. 1988, pp. 65-67.
- «Otras ciudades», p. 68-70. Abril de 1989.
- «Gregotti», abr. 1989, p. 71.
- «Chiado: lo que es, lo que será...», 25 may. 1989, pp. 72-74.
- «Souto de Moura», jul. 1989, pp. 75-80.
- «Mañanas entre los Dioses», 9 ago. 1990, pp. 81-83.
- «Quinta da Malagueira», mar. 1990, pp. 84-85.
- «Miragaia», 11 jul. 1991, pp. 86-87.
- «FAUP: imagen exterior», oct. 1991, pp. 88-90.
- «António Quadros», 31 dic. 1991, pp. 91-92.
- «Frank Lloyd Wright», ene. 1992, p. 93.
- «Pep Bonet», 3 mar. 1992, pp. 94-96.
- «Un primer trabajo de Adalberto Dias», abr. 1992, pp. 97-100.
- «Exposición de María Antónia Siza», abr. 1992, pp. 101-102.
- «Sobre la dificultad de diseñar un mueble», jul. 1992, pp. 103-104.
- «Otro italiano en Portugal», 1 abr. 1992, pp. 105-110.
- «James Stirling», jul. 1992, p. 111.
- «Kenneth Frampton», sep. 1992, pp. 112-114.
- «El paso del tiempo», 10 dic. 1992, pp. 115-116.
- «Prefacio», 10 dic. 1992, pp. 117-118.

- «A propósito de la arquitectura de Fernando Távora», 25 dic. 1992, pp. 119-120.
- «Quinta da Malagueira - Évora», 1993, pp. 123-125.
- «Xerardo Esteves, alcalde de Santiago de Compostela», mar. 1993, pp. 126-127.
- «En Galicia», may. 1993, pp. 128-130.
- «Impresiones de un viaje al Ticino, visitando las casas de Luigi Snozzi», may. 1993, pp. 131-134.
- «Doctorado en Lausana», 11 may. 1993, pp. 135-138.
- «Távora», 22 may. 1993, pp. 139-140.
- «En un seminario de Proyectos en Almería», mar. 1994, pp. 141-142.
- «Vivir una casa», mar. 1994, pp. 143-146.
- «El dibujo como memoria», 1 mar. 1994, pp. 147-148.
- «Regreso a Oporto», 23 mar. 1994, pp. 149-150.
- «Ignorancia de Lisboa», 5 may. 1994, pp. 151-153.
- «Carlos Nogueira», oct. 1994, pp. 154-155.
- «Barragán», nov. 1994, pp. 156-157.
- «El ejemplo del escritor», dic. 1994, p. 158.
- «Palermo es una de mis ciudades», mar. 1995, pp. 159-162.
- «Razones para exponer sobre mesas la colección del Centro Nacional de Fotografía», 12 mar. 1995, pp. 163-164.
- «Apuntes sobre la recuperación de la Baixa pombalina», 27 mar. 1995, pp. 165-167.
- «Bibliotecas», 25 abr. 1995, pp. 168-169.
- «Sofás», may. 1995, pp. 170-171.
- «Doctorado Honoris Causa», 25 may. 1995, pp. 172-174.
- «Sobre la espontaneidad», jul. 1995, p. 175.
- «Sobre Pedagogía», oct. 1995, pp. 176-179.
- «Río de Janeiro», nov. 1995, p. 180.
- «Construir ideas», dic. 1995, pp. 181-183.
- «Ciudad», dic. 1995, pp. 184-185.
- «La idea primaria de especialización», dic. 1996, pp. 186-187.
- «Gabriele Basilico 1», 2 dic. 1996, pp. 188-190.
- «Gabriele Basilico 2», 12 ene. 1997, pp. 191-192.
- «Exposición en Fráncfort», abr. 1997, pp. 193-195.
- «Nota autobiográfica», abr. 1997, pp. 196-197.
- «Prefacio», may. 1997, pp. 198-199.
- «Manuel Cargaleiro», oct. 1997, p. 200.
- «Snozzi», oct. 1997, pp. 201-202.
- «Doctorado Honoris Causa en Coímbra», 23 nov. 1997, pp. 203-204.
- «Eduardo Souto de Moura», abr. 1998, p. 205.
- «Tres obras de buen recuerdo», may. 1998, p. 206.
- «Oporto», 15 may. 1998, pp. 207-210.
- «Præmium Imperiale, Japan Art Association», 9 jul. 1998, pp. 211-212.
- «Óscar Niemeyer», ago. 1998, pp. 213-215.
- «Alvar Aalto: algunas referencias a su influencia en Portugal», sep. 1998, pp. 216-218.
- «Escultura: el placer del trabajo», oct. 1998, pp. 219-220.
- «A propósito de una cabellera plateada», nov. 1998, pp. 221-222.
- «A propósito del viejo artesano», feb. 1999, p. 223.
- «Dibujo del detalle (del francés détail)», feb. 1999, pp. 224-225.
- «Abecasis», feb. 1999, pp. 226-228.
- «Basilico 3», abr. 1999, pp. 229-231.

- «Lecho y agua. Modernidad de Barragán», dic. 1999, pp. 232-233.
- «Évora - Malagueira», mar. 2000, pp. 234-247.
- «Esencialmente», 16 mar. 2000, pp. 248-254.
- «Muralla portuguesa - Ceuta», 8 jul. 2000, pp. 255-257.
- «Personas bajo un cielo azul imaginado», 17 nov. 2000, pp. 258-259.
- «Café Moderno», dic. 2000, pp. 260-262.
- «Exposición en Nápoles», mar. 2001, pp. 263-267.
- «Diseñar un Swatch», abr. 2001, p. 268.
- «La ciudad en suspenso», 8 abr. 2001, pp. 269-270.
- «(Grandes) almacenes del Chiado», ago. 2001, pp. 271-275.
- «Oiza», 3 sep. 2001, pp. 276-278.
- «Construir en Maastricht», 14 sep. 2001, pp. 279-282.
- «La mesa», 30 sep. 2001, pp. 283-285.
- «Exposición - As Cidades de Siza», 12 oct. 2001, pp. 286-287.
- «Dibujos - Exposición Japón», 20 nov. 2001, pp. 288-289.
- «Objeto de cristal», 20 nov. 2001, pp. 290-291.
- «Fragmentos de un diario casi desesperado», 1996-2002, p. 292.
- «Fernando Távora», 5 feb. 2002, p. 296.
- «Quinta da Conceição», 11 feb. 2002, pp. 297-300.
- «Mundo aparte, Mundo-parte», 9 sep. 2002, pp. 301-303.
- «Medalla Internacional de las Artes de la Comunidad de Madrid», 29 oct. 2002, pp. 304-305.
- «Salir de un sueño», 3 feb. 2003, p. 306.
- «Doctorado en Venecia», 29 abr. 2003, pp. 307-310.
- «¿Por qué un arquitecto y por qué yo?», 24 jun. 2003, pp. 311-313.
- «La mayor parte de mis proyectos», 20 ago. 2003, pp. 314-315.
- «Latinidad», feb. 2004, pp. 316-317.
- «Chocan las palmas de las manos», 13 abr. 2004, pp. 318-319.
- «El Fotógrafo», 13 sep. 2004, pp. 320-321.
- «Eusébio», 14 sep. 2004, pp. 322-323.
- «Nápoles», oct. 2004, pp. 324-327.
- «Gregotti», 15 dic. 2004, pp. 328-329.
- «Álvaro Siza», 29 dic. 2004, pp. 330-331.
- «Proyectar», 24 ene. 2005, pp. 332.
- «Exposición de Serralves Expor», feb. 2005 y feb. 1988, pp. 333-337.
- «Las Llaves de la Ciudad de Oporto», 3 feb. 2005, pp. 338-340.
- «Casa da Música», 3 feb. 2005, pp. 341-343.
- «Serpentine», 2 mar. 2005, pp. 344-345.
- «Prado», 25 abr. 2005, pp. 346-347.
- «Un dibujo hecho en segundos...», 5 may. 2005, pp. 348-349.
- «Sobre la Casa Bahía», 12 ago. 2005, pp. 350-353.
- «La muerte de Fernando Távora», sep. 2005, pp. 354-355.
- «Sahel Al-Hiyari», 3 oct. 2005, pp. 356-359.
- «Gran Premio Especial de Urbanismo de Francia», 28 nov. 2005, pp. 360-361.
- «Medalla de Oro de Santiago de Compostela», 2 dic. 2005, pp. 362-363.
- «Nominaciones de Arquitectura de Granada», 13 dic. 2005, pp. 364-365.
- «Armanda Passos», 27 feb. 2006, pp. 366-367.
- «La casa», 1 mar. 2006, pp. 368-370.
- «Juan Rodríguez», 27 mar. 2006, pp. 371-372.
- «Belleza», 7 abr. 2006, pp. 373-374.
- «Cornellà», 20 jun. 2006, pp. 375-376.

- «Pabellón Carlos Ramos», 23 jun. 2006, pp. 377-378.
- «Viaje a Marruecos», jul. 2006, p. 379.
- «Conjunto de viviendas de Bouça», 12 sep. 2006, pp. 380-382.
- «Memoria descriptiva», ene. 2007, p. 383.
- «Arquitectura: Empezar-Acabar», 16 ene. 2007, pp. 384-385.
- «Idealidades», 16 mar. 2007, pp. 386-387.
- «Le Thoronet», may. 2007, p. 388.
- «Óscar Niemeyer - con ocasión de su centésimo cumpleaños», 30 may. 2007, pp. 389-390.
- «Sólo las personas están alegres o tristes», 27 jun. 2007, p. 391.
- «Mi silla favorita», jul. 2007, pp. 392-393.
- «Óscar Niemeyer», 13 jul. 2007, pp. 394-395.
- «Premio de la Trienal de Arquitectura», 26 jul. 2007, pp. 396-399.
- «Ser teórico», 2 ago. 2007, p. 400.
- «Moderno y brasileño», 6 ago. 2007, pp. 401-402.
- «Casa en Canoas», 30 nov. 2007, p. 403.
- «Evocación de Aldo Rossi», 9 dic. 2007, pp. 404-405.
- «Bisabuelo Júlio», 2 ene. 2008, pp. 406-407.
- «Zoides», 2 ene. 2008, pp. 408-409.
- «Los azulejos de Fátima», 29 ene. 2008, pp. 410-412.
- «Maqueta - instrumento de trabajo y representación», 29 ene. 2008, pp. 413-414.
- «Doctorado en Pará», 2 jun. 2008, pp. 415-416.

MONTEIRO, Raquel. *A 'idea de lugar'. Um olhar atento às obras de Siza* [tesis de máster]. Mauricio Borges, Pedro (dir.). Coimbra: Universidad de Coimbra, Dpto. de Arquitectura, 2009.

## 2010

AA. VV. *House in Mallorca = Casa em Maiorca = Casa en Mallorca: Álvaro Siza*. Souto de Moura, Eduardo (coord.); Siza, Álvaro; Souto de Moura, Eduardo; Quetglas, Josep; Ferreira, María (textos). A Coruña: Labirinto de Paixóns, 2010.

QUETGLAS, Josep. «Una casa en Mallorca», pp. 7-13.

*Fundação Iberê Camargo: o projecto, a obra, as tecnologias*. Cdo: Cadernos d'Obra, no. 2. Porto: Gequaltec; Universidade do Porto, 2010:

RANGEL, Bárbara et al. «Entrevista a Álvaro Siza de Bárbara Rangel, José Amorim Faria y João Pedro Poças Martins», pp. 12-21, 48-55, 74-79, 106-111.

MONEO, Rafael. «Siza fiel a Siza», pp. 24-27.

FRAMPTON, Kenneth. «The museum as labyrinth», pp. 58-61.

ALVES COSTA, Alexandre. «The Iberê Camargo Foundation explained to children», pp. 82-85.

HIGINO, Nuno. *Álvaro Siza: desenhar a hospitalidade*. Matosinhos: Casa da Arquitectura, 2010.

KIMMEL, Laurence. *L'architecture comme paysage : Álvaro Siza*. Paris: Petra, 2010.

SÁNCHEZ VIDIELLA, Alex (ed.). *Álvaro Siza: Notes on a Sensitive Architecture*. Barcelona: Loft, 2010.

## 2011

AA. VV. *A Casa em Roberto Ivens*. Matosinhos: ACA Associação Casa da Arquitectura, 2011.

SALGADO, José. «Entrevista a Álvaro Siza», primavera 2009, pp. 8-44.

CASTANHEIRA, Carlos. «A Casa da Arquitectura: Projecto 2008/2009 = The Casa of Architecture: Project 2008/2009», Oporto: Londres: 24 feb. 2009, pp. 56-63.

AA. VV. *Álvaro Siza: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto*. Barcelona: Poligrafia, 2011.

FINSTERWALDER, Rudolf y WANG, Wilfried (eds.). *Von der Linie zum Raum = From Line to Space*. Wien: Springer-Verlag, 2011:

WANG, Wilfried. «Von der Linie zur Figur = From Line to Figure», pp. 9-14.

FINSTERWALDER, Rudolf. «Von der Linie zum Raum: Analyse eines Entwurfsprozesses = From Line to Space: Analysis of a design process», pp. 15-19.

— «Gespräch Rudolf Finsterwalder mit Álvaro Siza = Conversation Rudolf Finsterwalder with Álvaro Siza», 3 mar. 2011, pp. 64-69. Entrevista a Álvaro Siza.

PAGLIARI, Francesco. «“Amore Pacific” Research and Design Center. Yongin-si, South Korea». En: *The Plan: Architecture & Technologies in Detail*, no. 052. Bologna: Centauro, sep. 2011, pp. 76-81. Contiene una entrevista a Álvaro Siza.

SEARA, Ilda y PEDREIRINHO, José Manuel. *Siza: não construído = unbuilt*. Porto: Arteditores, 2011:

SEARA, Ilda y PEDREIRINHO, José Manuel. «O não edificado = The unbuilt projects», pp. 9-29.

## 2012

*Álvaro Siza: transformando la realidad* [película documental]. BLACKWOOD, Michael (dir.) y H. LEÓN, Juan Miguel (textos). Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2012. 1 DVD (59 min) + libro (39 p). Título original: *Transforming Reality*. Estados Unidos: 2004:

H. LEÓN, Juan Miguel. «Álvaro Siza: transformando la realidad», pp. 5-39.

BETTI, Raul y RUFFINO, Greta (eds.). *Álvaro Siza “Viagem sem programa”: interview and portraits*. Bologna: Red Publishing, 2012. Catálogo de la exposición del mismo título en la sede de la *Fondazione Querini Stampalia* (Venecia), del 29 de agosto al 11 de noviembre de 2012, en el marco de la *13ª Mostra Internazionale di Architettura* de la *Biennale di Venezia*.

CATTANEO, Tiziano. *Alvaro Siza: emotion is the reason of architecture*. Santarcangelo di Romagna: Maggioli, 2012:

SIZA, Álvaro. «Roma e Pavia nao se fizeram num dia», 24 sep. 2007, pp. 55-59. *Lectio Doctoralis* pronunciada en el Aula Magna de la Universidad de Pavia con ocasión del nombramiento Doctor Honoris Causa.

— «The project of Ibero Camargo Foundation in Porto Alegre», sep. 2007, pp. 65-101. Texto transcrito por Tiziano Cattaneo de la conferencia realizada en la Facultad de Ingeniería de Pavia.

GOSTOLI, Franceso. *Una buona conversazione: Dialogo con Alvaro Siza*. Venezia: Libreria Editrice Cafoscarina, 2012.

TRILLO, Juan Luis. *La palabra y el dibujo*. M. García-Posada, Ángel (prol.). Madrid: Lampreave, 2012.

## 2013

AA.VV. *Chiado em detalhe. Alvaro Siza: pormenorização técnica do plano de recuperação*. Lisboa: Camara Municipal de Lisboa: Verbo, 2013.

*Alvaro Siza: 2008-2013*. El Croquis, no. 168-169. Madrid: El Croquis, 2013:

CORTÉS, Juan Antonio. «Lecciones Magistrales: Once Cuestiones Arquitectónicas en la Obra de Álvaro Siza», pp. 6-58.

JODIDIO, Philip (ed.). *Álvaro Siza: complete works 1952-2013*. Köln: Taschen, 2013.

SIZA, Álvaro. «Conferencia», 16 jun. 2011. En: AA.VV. *Criterios de intervención en el patrimonio arquitectónico del siglo XX*. Madrid: Ministerio de Cultura, 2011. Publicación realizada con motivo de la Conferencia Internacional Patrimonio Arquitectónico (CAH20thc), celebrada en Madrid 14-16 de junio de 2011.

TODARO, Giuseppe. *Muratore di opera grave: Conversazione con Álvaro Siza Vieira*. Siracusa: Lettera Ventidue, 2013.

ZÚQUETE, Ricardo. «Tempo e Recitação: parte um. Álvaro Siza e as "Piscinas das Marés": a partir do título "Temps et récit" de Paul Ricœur». En: *Arquiteturarevista*, vol. 9, no. 2. Krahe, Roberta (ed.). São Leopoldo (Brasil): Unisinos, 2013, pp. 170-180.

## 2014

N. VALERO, Sara (ed.). *Álvaro Siza Vieira: visiones de la Alhambra*. Berlin: Aedes, Patronato de la Alhambra y Generalife, 2014. Catálogo de la exposición "*Visions of the Alhambra - Álvaro Siza Vieira*", mostrada en Aedes (Berlin, 2014), el Campus de Vitra (Weil am Rhein, 2015), la Alhambra (Granada, 2015) y el Museo Aga Khan (Toronto, 2016).

## 2015

RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Arquia, 2015:

RODRIGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. «Made for», pp. 5-9.

— «El oficio del poeta», pp. 11-13.

RODRÍGUEZ, Juan. «Álvaro Siza: una entrevista revisada», Pamplona: 24 abr. 2015, pp. 15-19. Entrevista realizada a Eduardo Souto de Moura.

FRAMPTON, Kenneth. «La vibrante imagen de la realidad», pp. 21-23.

PALLASMAA, Juhani. «Las bondades de la contención», pp. 25-33.

COHN, David. «En el jardín», pp. 35-37.

RODRIGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos, Oporto, pp. 39-415. Entrevista realizada a Álvaro Siza.

GROMICHO, João Carlos. *Reflejos de Pessoa en Siza. Contaminaciones del legado intelectual de Fernando Pessoa en la obra de Álvaro Siza* [tesis doctoral]. Mosquera, Eduardo (dir.). Sevilla: Universidad de Sevilla, Dpto. de Historia, teoría y composición arquitectónica, 2015.

## 2016

*Alvaro Siza: 1995-2016*. Arquitectura Viva, AV: Monografías, no. 186-187. Fernández-Galiano, Luis (ed.). Madrid: Arquitectura Viva, 2016:

FERNÁNDEZ-GALIANO, Luis. «La mano que sabe», p. 3.

COHEN, Jean-Luis. «Una arquitectura sin mayúsculas», pp. 4-11.

CREMASCOLI, Roberto y MOSCHINI, Francesco (eds.). *Álvaro Siza in Italia: Il Grand Tour 1976-2016*. Roma: Accademia Nazionale di San Luca, 2016. Catálogo de la exposición del mismo nombre que tuvo lugar en la *Accademia Nazionale di San Luca* del 26 oct. 2016 al 25 feb. 2017.

DAL CO, Francesco (comisario). "*I Modi*" di Giulio Romano e i modi di Carlo Scarpa e Álvaro Siza [muestra parcial en línea], 2016. Exposición en la sede de la *Fondazione Querini Stampalia* (Venecia), del 11 de marzo al 15 de mayo de 2016 [consulta: 6.01.2017]. Disponible en: <http://www.bmiaa.com/events/exhibition-giulio-romanos-i-modi-and-the-modi-of-carlo-scarpa-and-alvaro-siza/>

*Having a cigarette with Álvaro Siza* [película documental]. Dilthey, Ian (dir.). Berlin: solo:film, 2016. 52 min. 1 DVD.

HARRIS, Sebastian F. *Place, sketch and architecture: an in-situ approach to contemporary design* [tesis doctoral]. Linares, Alfred (dir.). Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, Dpto. de Projectes Arquitectònics, 2016.

R. CÁCERES, José Ángel. *Una experiencia de recorridos inducidos. Álvaro Siza Vieira: Percepción visual y táctil de la envolvente arquitectónica* [Tesis doctoral]. Mtnz. Medina, Andrés (dir.). Alicante: Universidad de Alicante, Dpto. de Expresión gráfica y cartografía, 2016.

R. TORRES, Rafael. *Espacios intermedios frente al paisaje natural: reflexiones sobre la obra de Álvaro Siza Vieira* [Tesis doctoral]. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, Dpto. de Projectes Arquitectònics, 2016.

SÁ, Daniela y C. SIMÕES, João (eds.). *Álvaro Siza: Museu Nadir Afonso*. Tunhas, Paulo; Figueira, Jorge (textos). Lisboa: Monade, 2016:

TUNHAS, Paulo. «Eupalinos revisitado», pp. 65-77.

FIGUEIRA, Jorge. «Álvaro Siza: Popular Problems», pp. 79-91.

SIZA, Álvaro. «Memoria descriptiva», pp. 99-101. Memoria descriptiva del proyecto *Museo Nadir Afonso* (Chaves, 2003-2015).

2017

MELO, Maria y TOUSSAINT, Michel (eds.). *Guia de Arquitetura: Álvaro Siza*. Lisboa: A+A Books, 2017.







## 6.2. BIBLIOGRAFÍA COMPLEMENTARIA

AA.VV. *Arquitectura popular em Portugal*. 3ª ed. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1988. 3 v: 230; 242; 283 p. Obra original: *Arquitectura popular em Portugal*. Lisboa: Sindicato Nacional dos Arquitectos, 1961.

ÁLVAREZ FALCÓN, Luis. «El lugar en el espacio. Fenomenología y arquitectura». En: *Fedro* [en línea], no. 13, feb. 2014. Facultad de Filosofía, Universidad de Sevilla. Semestral. Sevilla: I. Murcia Serrano, M. Ruiz Zamora, (eds.), 2004 [consulta: 22.11.2016]. Disponible en: <http://www.institucional.us.es/fedro>.

ÁBALOS, Iñaki. *La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad*. Barcelona: Gustavo Gili, 2000.

AUGÉ, Marc. *El tiempo en ruinas*. Fernández Aúz, Tomás; Eguibar, Beatriz (trad.). Reimpresión digital, 2013. Barcelona: Gedisa, 2003. Obra original: *Le temps en ruines*. París: Galilée, 2003.

— *Las formas del olvido*. Tricás Preckler, Mercedes; Andújar, Gemma (trad.). Barcelona: Gedisa, 1998 (obra original: *Les formes de l'oubli*. París: Payot, 1998).

— *Los no lugares: Espacios del anonimato: Una antropología de la sobremodernidad*. Mizraji, Margarita (trad.). Barcelona: Gedisa, 2005. Obra original: *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. París: Seuil, 1992.

BACHELARD, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia* [libro electrónico]. Vitale, Ida (trad.). México, D. F.: Fondo de Cultura Económica, 2005. Obra original: *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*. París: Libraire José Corti, 1942.

— *La poética del espacio* [libro electrónico]. Champourcín, Ernestina (trad.). 1ª ed. electrónica, 2012. México: Fondo de Cultura Económica, 1965. Obra original: *La poétique de l'espace*. París: Presses Universitaires de France, 1957.

BASILICO, Gabriele. *Arquitectura em Portugal*. Porto: Dafne, 2006. Catálogo de la exposición *Desenho nas Cidades*, comisariada por Álvaro Siza, Maddalena d'Alfonso, João Soares, António Madureira y André Tavares.

BAUDRILLARD, Jean. *Cultura y simulacro*. 12ª ed., jul. 2016. Vicens, Antoni; Rovira, Pedro (trad.). Barcelona: Kairós, 1978. Obra original: *La precessions des simulacres: L'effet Beaubourg: A l'ombre des majorités silencieuses*.

BAUMAN, Zygmunt. *Modernidad líquida*. Rosenberg, Mirta (trad.). México: Fondo de Cultura Económica, 2003. Obra original: *Liquid Modernity*. Cambridge: Polity Press, 2000.

— *Modernidad y ambivalencia*. 2ª ed. en castellano. Aguiluz Ibarquien, Enrique y Maya (trad.). Barcelona: Anthropos, 2011. Obra original: *Modernity and ambivalence*. Ithaca, N.Y.: Cornell University Press, 1991.

BERGER, John. *Sobre el dibujo*. Vázquez, Pilar (trad.). Barcelona: Gustavo Gili, 2011. Obra original: *Berger on Drawing*. Cork: Occasional Press, 2005.

- BORGES, Jorge Luis. *El hacedor*. Contemporánea, 1ª ed. Barcelona: Debolsillo, 2012. Obra original: Buenos Aires: Emecé Editores, 1960.
- *El libro de arena*. Contemporánea, 2ª ed., 2012. Barcelona: Debolsillo, 2011. Obra original: Buenos Aires: Emecé Editores, 1975.
- BRU, Eduard. *Coming from the South*. Barcelona: ACTAR, 2001.
- CAGE, John. *Silencio*. Madrid: Árdora, 2002. Obra original: *Silence; lectures and writings*. Middletown, Conn.: Wesleyan University Press, 1961.
- CALVINO, Italo. *Las ciudades invisibles*. Bernárdez, Aurora (trad.). 22ª ed., junio de 2012. Madrid: Siruela, 1998. Obra original: *Le città invisibili*. Torino: Einaudi, 1972.
- *Seis propuestas para el próximo milenio*. Bernárdez, Aurora; Palma, César (trad.). 8ª ed., diciembre de 2008. Madrid: Siruela, 1998. Obra original: *Six Memos for the Next Millennium*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1988.
- CURTIS, William. *Modern architecture since 1900*. 3ª ed. revisada y ampliada, 1996. London: Phaidon, 2013. Obra original: Englewood Cliffs, N.J.: Prentice-Hall, 1983.
- DAVIS, Mike. *Ciudad de cuarzo: arqueología del futuro en Los Ángeles*. Reig, Rafael (trad.). Madrid: Lengua de trapo, 2003. Obra original: *City of quartz: excavating the future in Los Angeles*. London; New York: Verso, 1990.
- *Planeta de ciudades miseria* [libro electrónico]. Amoroto, Jose María (trad.). Madrid: Akal, 2007, 2014. Obra original: *Planet of slums*. London: Verso, 2006.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Pardo, Jose Luis (trad.). Valencia: Pre-textos, 1999. Obra original: *La société du spectacle*. Paris: Buchet/Chastel, 1967.
- DELEUZE, Gilles y GUATTARI, Félix. *Rizoma: introducción*. Vázquez, José y Larraceleta, Umbelina (trad.). 9ª ed., sep. 2016. Valencia: Pre-Textos, 1977. Obra original: *Rhizome (Introduction)*, 1977.
- FOUCAULT, Michel. «Des espaces autres. Hétérotopías» [en línea]. En: *Michel Foucault Info* [consulta: 30.04.2017]. Disponible en: <https://foucault.info/doc/documents/heterotopia/foucault-heterotopia-en-html>. Obra original: «Espaces autres. Utopies et hétérotopías». Conferencia pronunciada por Michel Foucault el 14 de marzo de 1967 en el *Cercle d'études architecturales de Paris*. Publicada por primera vez en: *Architecture, Mouvement, Continuité*, no. 5. Paris: Société des architectes, 1984, pp. 46-49. Traducción parcial al español en: «Espacios otros: utopías y heterotopías». *Carrer de la ciutat*, no. 1. Barcelona: Universitat Politècnica de Catalunya, 1978, pp. 5-9.
- FRAMPTON, Kenneth. *Historia crítica de la Arquitectura Moderna*. Sainz, Jorge (trad.). 11ª ed., 2002. Barcelona: Gustavo Gili, 1993. Obra original: *Modern architecture: a critical history*. New York; Toronto: Oxford University Press, 1980.
- *Studies in tectonic culture: the poetics of construction in nineteenth and twentieth century architecture*. Cava, John (ed.). Cambridge, Mass.: MIT Press, 1995.
- «Towards a Critical Regionalism: Six points for an architecture of resistance». En: AA.VV. *The Anti-aesthetic: essays on postmodern culture*. Foster, Hal (ed.). USA: Bay Press, 1983, pp. 16-30.
- GALLARDO, Laura. *Lugar / No-lugar / Lugar en la arquitectura contemporánea* [Tesis doctoral]. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid, Dpto. de Ideación Gráfica Arquitectónica, 2011.

- GARCÍA VÁZQUEZ, Carlos. *Antipolis: el desvanecimiento de lo urbano en el Cinturón del Sol*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.
- *Ciudad hojaldre: visiones urbanas del siglo XXI*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- GASTÓN, Cristina. *Mies: el proyecto como revelación del lugar*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2005.
- GRASSI, Giorgio. *La construcción lógica de la arquitectura*. Barcelona: La Gaya Ciencia, 1973. Obra original: *La Costruzione logica dell'Architettura*. Padova: Marsilio, 1967.
- GRAVAGNUOLO, Benedetto. *Adolf Loos*. Rossi, Aldo (pról.). London: Art Data, 1995. Obra original: *Adolf Loos: theory and works*. Firenze: Idea Books Edizioni-Löcker Verlag, 1982.
- GREGOTTI, Vittorio. *El territorio de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. Obra original: *Il territorio dell'architettura*. Milán: Feltrinelli, 1966.
- HAYDEN, Dolores. *The power of place: urban landscapes as public history*. Cambridge, MA; London: MIT Press, 1995.
- HAYS, K. Michael (ed.). *Architecture Theory since 1968*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1998.
- HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar = Bauen, Wohnen, Denken*. Leyte, Arturo; Adrián, Jesús (ed.). Madrid: La Oficina, 2015. Obra original en: HEIDEGGER, Martin. «Bauen, Wohnen, Denken». *Vorträge und Aufsätze*. Pfullingen: G. Neske, 1954). Transcripción de la conferencia pronunciada originalmente en 1951.
- HOBSBAWM, Eric. *Historia del siglo XX: 1914-1991*. Faci, Juan; Ainaud, Jordi; Castells, Carme (trad.). 13ª ed., 2009. Barcelona: Crítica, 2000. Obra original: *Age of Extremes, the Short Twentieth Century 1914-1991*. London: 1995.
- HOLL, Steven. *Cuestiones de percepción: fenomenología de la arquitectura* [libro electrónico]. Puente, Moisés (trad). Barcelona: Gustavo Gili, 2011. Obra original en: *Questions of perception: phenomenology of architecture*. A + U (Architecture and Urbanism), special issue, no. 07. Tokyo: A + U Publishing, 1994.
- HUSSERL, Edmund. *La Tierra no se mueve*. 2ª ed., 2006. Serrano de Haro, Agustín (trad.). Madrid: Editorial Complutense, 1995. Obra original: «*Grundlegende Untersuchungen zum phänomenologischen Ursprung der Räumlichkeit der Natur*», 1934. En: FARBER, Marvin (ed.). *Philosophical Essays in Memory of Edmund Husserl*. Cambridge, Mass.: 1940, pp. 307-325.
- KOCIATKIEWICZ, Jerzy; KOSTERA, Monika. «The Anthropology of Empty Spaces» [en línea]. En: *Qualitative Sociology*, no. 22. Human Sciences Press, 1999, pp. 37-50 [consulta: 12.12.2016]. Disponible en: <http://eprints.whiterose.ac.uk/100995/>
- KOOLHAAS, Rem. *Espacio basura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007. Obra original: «Junkspace». En: *October*, no. 100 (Obsolescence. A special issue), jun. 2002, pp. 175-190.
- *Grandeza, o el problema de la talla*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011. Obra original: «Bigness, or the Problem of Large». En: KOOLHAAS, Rem y BRUCE, Mau. *S, M, L, XL*. New York: The Monacelli Press, 1995, pp. 495-516.
- *La ciudad genérica*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. Obra original: «The Generic City». En: *Domus*, no. 791, may. 1997.
- *Preservation is overtaking us*. Oteiro-Pailos, Jorge (trans.). Carver, Jordan (ed.). New York: GSAPP Books, 2014:

- KRAUSS, Rosalind E. *El inconsciente óptico*. Esteban Cloquell, J. Miguel (trad.). Madrid: Tecnos, 1997. Obra original: *The optical unconscious*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1994.
- KUNDERA, Milan. *Los Testamentos Traicionados*. Moura, Beatriz de (trad.). 2ª ed. Barcelona: Tusquets, 2007. Obra original: *Les testaments trahis: essai*. Paris: Gallimard, 1993.
- LE CORBUSIER. *Vers une architecture*. Paris: Flammarion, 2009. Obra original: Paris: Crès et Cie, 1923.
- LEFEBVRE, Henri. *El derecho a la ciudad*. Martínez, Ion (trad.). Madrid: Capitán Swing Libros, 2017. Obra original: *Le droit à la ville*. Paris: Éditions Anthropos, 1968.
- *La producción del espacio*. Martínez Gutiérrez, Emilio (trad.); Martínez Lorea, Ion (pról.). 1º ed. Madrid: Capitán Swing, 2013. Obra original: *La production de l'espace*. Paris: Éditions Anthropos, 1974.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. *Tristes trópicos*. Bastard, Noelia (trad.). Barcelona: Paidós, 2006. Obra original: *Tristes Tropiques*. Paris: Plon, 1955.
- LIPOVETSKY, Gilles y CHARLES, Sébastien. *Los tiempos hipermodernos*. Moya, Antonio-Prometeo (trad.). 1ª ed. en «Compactos», 2014. Barcelona: Anagrama, 2006. Obra original: *Les temps hypermodernes*. Paris: Grasset & Fasquelle, 2004.
- LLORACH, Enric. *En el filo de la navaja: arte, arquitectura y anacronismo*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2017.
- LOOS, Adolf. «Ornamento y delito» [en línea]. En: *Paperback*, no. 7, nov. 2011 [consulta: 28.11.2016]. Disponible en: <http://www.paperback.es/articulos/loos/ornato.pdf>. Obra original: «Ornament und Verbrechen», 1908.
- MARTÍ ARIS, Carlos. *Las variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura*. Grassi, Giorgio (prol.). Barcelona: Fundación Arquia, 2014. Obra original: Barcelona: COAC: Ed. del Serbal, 1993.
- MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Cabanes, Jem (trad.). 4ª ed. Barcelona: Península, 1997. Obra original: *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard, 1945.
- «Le doute de Cézanne» [en línea]. En: *UQAC Université du Québec à Chicoutimi* [consulta: 02.08.2017]. Disponible en: [http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau\\_ponty\\_maurice/sens\\_et\\_non\\_sens/sens\\_et\\_non\\_sens.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/merleau_ponty_maurice/sens_et_non_sens/sens_et_non_sens.pdf) Edición digital de la obra: *Sens et non-sens*. 5ª ed. Paris: Les Éditions Nagel, 1966, pp. 15-33. Obra original: Les Éditions Nagel, 1948.
- MONEO, Rafael. «On Typology». En: *Oppositions*, no. 13, Summer 1978. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1978, pp. 22-46.
- MONTANER, Josep María. *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. 2ª ed. revisada, 2009. Barcelona: Gustavo Gili, 1993.
- «La experiencia del lugar. Ernesto Nathan Rogers, Enrico Tedeschi, José Antonio Coderch y Lina bo Bardi» [en línea]. En: *El lugar*, Cuadernos de Proyectos Arquitectónicos, no. 2, 2011. Madrid: Dpto. de Proyectos Arquitectónicos de la ETSAM, 2011 [consulta: 28.02.2017]. Disponible en: [http://polired.upm.es/index.php/proyectos\\_arquitectonicos/index](http://polired.upm.es/index.php/proyectos_arquitectonicos/index)
- «Espacio y Antiespacio, el Lugar y el No-Lugar en la Arquitectura Moderna». En: *La modernidad superada: arquitectura, arte y pensamiento del siglo XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 1997.
- MONTANER, Josep María y MUXI, Zaida. *Arquitectura y política: ensayos para mundos alternativos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011.

MUNTAÑOLA, Josep. *La arquitectura como lugar* [libro electrónico]. Barcelona: Edicions UPC, 1996 (obra original: *La arquitectura como lugar: aspectos preliminares de una epistemología de la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 1974).

— *Topogéneis: fundamentos de una nueva arquitectura* [libro electrónico]. Barcelona: Edicions UPC, 2009 (obra original: Barcelona: Edicions UPC, 2000).

MUXI, Zaida. *La arquitectura de la ciudad global*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

NATHAN ROGERS, Ernesto. *La experiencia de la arquitectura*. Crespo, Horacio (trad.). Buenos Aires: Nueva Visión, 1965. Recopilación de diversos editoriales de la revista Casabella entre 1953-1958 y otros textos. Obra original: *Esperienza dell'architettura*. Torino: Giulio Einaudi, 1958.

NORBERG-SCHULZ, Christian. *Existencia, espacio y arquitectura*. Barcelona: Blume, 1975. Obra original: *Existence, space & architecture*. London: Studio Vista, 1971.

— *Genius Loci. Paesaggio Ambiente Architettura*. Norberg-Schulz, Anna María (trad.). 10ª ed., 2011. Milano: Electa, 1979. Obra original: *Genius Loci: Towards a Phenomenology of Architecture*. New York: Rizzoli, 1979.

— *Intentions in Architecture*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1968.

OSWALT, Philipp (ed.). *Shrinking Cities: Complete Works 1* [en línea]. Aachen: ARCH+ Verlag, 2006 [consulta: 13.12.2016]. Disponible en: <http://www.shrinkingcities.com/digital.0.html>

OTERO-PAILOS, Jorge. *Theorizing the Anti-Avant-Garde: Invocations of Phenomenology in Architectural Discourse, 1945-1989*. [Tesis doctoral]. Cambridge, Mass.: MIT, Department of History and Theory of Architecture, 2002.

PALLASMAA, Juhani. *Habitar*. Giménez Imirizaldu, Àlex (trad.). Barcelona: Gustavo Gili, 2016. Recopilación y traducción de textos diversos publicados entre 1996-2005.

— *La imagen corpórea: imaginación e imaginario en la arquitectura*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014. Obra original: *The embodied image: imagination and imagery in architecture*. Chichester (West Sussex): John Wiley & Sons, 2011.

— *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Moisés, Puente (trad.). Barcelona: Gustavo Gili, 2012. Obra original: *The thinking hand: existential and embodied wisdom in architecture*. Chichester (West Sussex): John Wiley & Sons, 2009.

— *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2014. Obra original: *The eyes of the skin: architecture and the senses*. Chichester (West Sussex): Wiley-Academy, 2012.

PEREC, Georges. *Especies de espacios*. Camarero, Jesús (trad.). Barcelona: Montesinos, 2003. Obra original: *Espèces d'espaces*. París: Éditions Galilée, 1974.

— *La vida instrucciones de uso*. Barcelona: Anagrama, 1992. Obra original: *La Vie Mode d'Emploi*. París: Hachette, 1978.

— *Tentativa de agotamiento de un lugar parisino*. Barcelona: Gustavo Gili, 2012. Obra original: *Tentative d'épuisement d'un lieu parisien*. París: Bourgois, 1975.

RASMUSSEN, Steen Eiler. *La experiencia de la arquitectura: sobre la percepción de nuestro entorno*. Sainz, Jorge (ed.). Ruiz, Carolina (trad.). Barcelona: Reverté, 2004. Obra original: *Om at opleve arkitektur*. Copenhagen: G.E.C. Gads Forlag, 1957.

REED, Peter (ed.). *Alvar Aalto: between Humanism and Materialism*. New York: The Museum of Modern Art, 1998. Catálogo de la exposición mostrada en Helsinki del 19 de febrero al 19 de mayo de 1998.

ROSSI, Aldo. *La arquitectura de la ciudad*. 2ª ed., 2010. Barcelona: Gustavo Gili, 1982. Obra original: *L'architettura della città*. Padova: Marsilio, 1966.

- ROWE, Colin. *Manierismo y arquitectura moderna y otros ensayos*. Parcerisas, Francesc (trad.). Barcelona: Gustavo Gili, 1999. Obra original: *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977.
- ROWE, Colin y KOETTER, Fred. *Ciudad collage*. Rimbau Sauri, Esteve (trad.). Barcelona: Gustavo Gili, 1998. Obra original: *Collage City*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1978.
- RYBCZYNSKI, Witold. *La casa: historia de una idea*. 4ª ed., 1997. Madrid: Nerea, 1989. Obra original: *Home A Short History of an Idea*. New York: Viking, 1986.
- RYKWERT, Joseph. *La idea de ciudad: antropología de la forma urbana en Roma, Italia y el mundo antiguo*. Trías, Eugenio (pról.); Valiente Malla, Jesús (trad.). Salamanca: Sigueme, 2002. Obra original: *The Idea of a Town: the anthropology of urban forms in Rome, Italy and the ancient world*. London: Faber and Faber, 1976.
- SANTOS, Juan Domingo. *La tradición innovada: escritos sobre regresión y modernidad*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2013. Originalmente presentada como tesis doctoral (Universidad de Granada) bajo el título: *La tradición innovada: sobre transformaciones en arquitectura*.
- SENNETT, Richard. *El artesano*. Galmarini, Marco Aurelio (trad.). 4ª ed. Barcelona: Anagrama, 2013. Obra original: *The Craftsman*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- SOLÀ-MORALES, Ignasi de. «Arquitectura débil», 1987. En: *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Eisenman, Peter (pról.). Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pp. 61-78.
- «Lugar: permanencia o producción», 1992. En: *Diferencias: topografía de la arquitectura contemporánea*. Eisenman, Peter (pról.). Barcelona: Gustavo Gili, 2003, pp. 101-116.
- «Terrain vague», 1995. En: *Territorios*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002, pp. 123-132.
- SONTAG, Susan. «Estética del silencio», 1969. En: *Estilos radicales. Contemporánea*, 2ª ed. Barcelona: Debolsillo, 2007. Obra original: «The Aesthetic of Silence». *Styles of radical will*. New York: Farrar, Straus and Giroux, 1969.
- TILL, Jeremy. *Architecture Depends*. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2009.
- TRIGUEIROS, Luiz (ed.). *Fernando Távora*. Alves Costa, Alexandre; Siza, Álvaro; Ferrão, Bernardo; Souto de Moura, Eduardo (textos). Lisboa: Blau, 1993.
- VÁLERY, Paul. *Eupalinos o el arquitecto; El alma y la danza*. 2ª ed. Madrid: A. Machado Libros, 2004 (obra original: *Eupalinos ou l'architecte / l'Ame et la danse*. [Paris]: Gallimard, 1924).
- VENTURI, Robert. *Complejidad y contradicción en la arquitectura*. Scully, Vincent (pról.). Aguirregoitia, Antón; de Felipe, Eduardo (trad.). 2ª ed., 9ª tirada, 2006. Barcelona: Gustavo Gili, 1972. Obra original: *Complexity and Contradiction in Architecture*. New York: The Museum of Modern Art, 1966.
- VENTURI, Robert; SCOTT BROWN, Denise; IZENOUR, Steven. *Aprendiendo de Las Vegas: el simbolismo olvidado de la forma arquitectónica*. G. Beramendi, Justo (trad.). 3ª ed., 1998. Barcelona: Gustavo Gili, 1978. Obra original: *Learning from Las Vegas: the forgotten symbolism of architectural form*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1977.
- WALKER, Enrique (ed.). *Lo ordinario*. Barcelona: Gustavo Gili, 2010
- WITTKOWER, Rudolf. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Gómez Cedillo, Adolfo (trad.). Madrid: Alianza, 1995. Obra original: *Architectural principles in the age of humanism*. London: A. Tiranti, 1952.







### 6.3. CRÉDITOS DE LAS ILUSTRACIONES

AA. VV. *Álvaro Siza: Museu de Arte Contemporânea de Serralves, Porto*. Barcelona: Poligrafía, 2011: 3522.

AA.VV. *Alvaro Siza: Professione poetica = Poetic profession* [DVD]. Lotus Digital Collection, no. 1. Milano: Lotus, 2013: 2119, 2125, 2201, 2202, 3119, 3122, 3123, 3127, 3208, 3211, 3212, 3213, 3218, 3223, 3310, 3316, 3318, 3319, 3320, 3416, 3422.

AA.VV. *Arquitectura popular em Portugal*. 3a ed. Lisboa: Associação dos Arquitectos Portugueses, 1988: 3221, 2118.

AA.VV. *Unas Casas de Cádiz*. Sevilla: Arquitectos de Cádiz, 2007: 3402, 3403, 3404, 3405, 3406, 3407, 3408.

AA.VV. *Visiones para Madrid: cinco ideas arquitectónicas*. Madrid: Consorcio para la organización de Madrid, capital europea de la cultura, 1992: 2206.

AKCAN, Esra. «Bonjour Tristesse» [en línea]. En: *Canadian Centre for Architecture*. Disponible en: <http://www.cca.qc.ca/en/issues/22/ideas-of-living/32694/bonjour-tristesse>: 3321, 3322, 3323.

*Álvaro Siza: 1958-2000*. El Croquis 68/69 + 95. Madrid: El Croquis, 2000, pp. 3-227. Edición conjunta de los números 68-69 y 95, ampliada y revisada: 2113, 2117, 2120, 2121, 2122, 2123, 2124, 3109, 3209, 3210, 3219, 3220, 3304, 3305, 3314, 3414, 3415, 3510, 3511, 3512, 3516, 3530, 3531, 3545, 3610, 3617, 3618, 3620, 4335.

*Alvaro Siza: 1995-2016*. Arquitectura Viva, AV: Monografías, no. 186-187. Fernández-Galiano, Luis (ed.). Madrid: Arquitectura Viva, 2016: 4118, 4125, 4303, 4333, 4420, 4423, 4424, 4425, 4426, 4513, 4527, 4603, 4607, 4608, 4612, 4613, 4614 y cubierta.

*Alvaro Siza: 2001-2008*. El Croquis, no. 140. Madrid: El Croquis, 2008: 3121, 4203, 4204, 4220, 4223, 4224, 4225, 4409.

*Alvaro Siza: 2008-2013*. El Croquis, no. 168-169. Madrid: El Croquis, 2013: 4117, 4119, 4122, 4123, 4124, 4309, 4310, 4312, 4318, 4319, 4322, 4323, 4324, 4326, 4329, 4330, 4331, 4332, 4334, 4340, 4341, 4410, 4411, 4412, 4413, 4414, 4415, 4416, 4417, 4419, 4421, 4422, 4503, 4504, 4505, 4506, 4507, 4508, 4509, 4510, 4511, 4512, 4515, 4517, 4518, 4519, 4520, 4521, 4522, 4523, 4524, 4525, 4526, 4528, 4529.

*ARESTA, arquitectura + urbanisme* [consulta: 01.08.2017]. Disponible en: <http://aresta.net/portfolio-item/teatre-auditori/>: 4602.

BASILICO, Gabriele. *Arquitectura em Portugal*. Porto: Dafne, 2006. Catálogo de la exposición *Desenho nas Cidades*, comisariada por Álvaro Siza, Maddalena d'Alfonso, João Soares, António Madureira y André Tavares: 3116, 3117, 3118.

BETTI, Raul y RUFFINO, Greta (eds.). *Álvaro Siza "Viagem sem programa": interview and portraits*. Bologna: Red Publishing, 2012: 3101.

*Bouça Residents Association Housing: Porto 1972-77, 2005-06.* O'Neil Ford Monograph, no. 1. Fleck, Brigitte y Wang, Wilfried (eds.). Canada: The Center for American Architecture and Design, 2008: 3104, 3105, 3106, 3107, 3108.

CASTANHEIRA, Carlos. *Álvaro Siza: the function of beauty.* London; New York: Phaidon, 2009: 4120, 4121, 4206, 4207, 4208, 4209, 4210, 4214, 4215, 4219, 4221, 4222, 4227, 4228, 4229, 4406, 4407, 4408.

COLENBRANDER, Bernard. *Chiado, Lisbon: Alvaro Siza and the strategy of memory.* Rotterdam: Dutch Architectural Institute, 1991: 4301, 4302.

CORTÉS, Juan Antonio. «Los desplazamientos de Álvaro Siza: Un comentario sobre tres edificios: la casa Maria Margarida en Arcozelo, la casa Avelino Duarte en Ovar y el Banco Borges&Irmão en Vila do Conde». En: *Anales de Arquitectura*, no. 4. Valladolid: Universidad de Valladolid, 1992, pp. 193-199: 2204.

CURTIS, William. *Modern architecture since 1900.* 3ª ed. revisada y ampliada, 1996. London: Phaidon, 2013: 3424.

FIGUEIRA, Jorge (ed.). *Alvaro Siza: modern redux.* Ost Idern: Hatje Cantz, 2008: 4226, 4402.

FLECK, Brigitte. *Alvaro Siza: Obras y proyectos, 1954-1992.* Dolores Abalos, María (trad.). Madrid: Akal, 1999: 3301, 3324.

FLORIAN BEIGEL + ARU. En: *Architecture Research Unit*, London [consulta: 17.02.2017]. Disponible en: <http://aru.londonmet.ac.uk/works/paju/>: 4404, 4405.

FRAMPTON, Kenneth (ed.). *Álvaro Siza: complete works.* London: Phaidon, 2000: 2109, 2203, 2205, 2207, 3124, 3125, 3126, 3130, 3205, 3215, 3307, 3413, 3423, 3503, 3513, 3514, 3515, 3523, 3528, 3529, 3537, 3538, 3539, 3540, 3541, 3542, 3543, 3544, 3606, 3609, 3615, 3616, 3619, 3621, 3622, 3703, 3704, 4216, 4306.

*German History in Documents and Images* [consulta: 05.01.2017]. Disponible en: [http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub\\_image.cfm?image\\_id=4193](http://germanhistorydocs.ghi-dc.org/sub_image.cfm?image_id=4193): 3317.

GUERRA, Fernando. En: *FG+SG fotografía de arquitectura* [consulta: 19.12.2016]. Disponible en: <http://ultimasreportagens.com/>: 4205, 4403, 4604, 4605, 4609, 4610, 4611.

*Google Maps.* Google Germany, 2017 [consulta: 01.08.2017]. Disponible en: <https://www.google.de/maps/>: 3204, 3214, 4401, 4418, 4502, 4516, 4601.

HET NIEUWE INSTITUUT [consulta: 10.04.2017]. Disponible en: <http://zoeken.hetnieuweinstituut.nl/en/objects/detail/?q=Tusschendijken&page=1>: 3306.

HIGINO, Nuno. *Álvaro Siza: desenhar a hospitalidade.* Matosinhos: Casa da Arquitectura, 2010: 3709.

ILLESCAS, Ángel: 2102, 2103, 2105, 2108, 2110, 2114, 2115, 2116, 2212, 2213, 2214, 2215, 2216, 2217, 3110, 3111, 3112, 3113, 3206, 3207, 3216, 3217, 3311, 3312, 3313, 3409, 3410, 3417, 3418, 3419, 3420, 3421, 3504, 3505, 3506, 3507, 3524, 3525, 3526, 3532, 3533, 3534, 3535, 3536, 3611, 3612, 3613, 3614, 4105, 4106, 4107, 4110, 4111, 4112, 4126, 4211, 4212, 4213, 4217, 4307, 4308, 4313, 4314, 4315, 4316, 4317, 4320, 4321, 4327, 4328, 4336, 4337, 4338, 4339, 4606.

JODIDIO, Philip (ed.). *Álvaro Siza: complete works 1952-2013.* Köln: Taschen, 2013: 2219, 2220, 2221.

MACHABERT, Dominique (ed.). *Siza au Thoronet : le parcours et l'œuvre.* Marseille: Parenthèses, 2007: 3201, 3202, 3203, 3520.

MACHABERT, Dominique y BEAUDOUIN, Laurent. *Alvaro Siza: une question de mesure.* Paris: Le Moniteur, 2008: 2101, 3103, 3115, 3412, 3502, 3517, 3702, 3707, 3708, 4201.

MANUELVBOTELHO. En: *Wikimedia Commons* [consulta: 03.04.2017]. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa\\_de\\_Serralves\\_1.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Casa_de_Serralves_1.jpg): 3527.

MAURI, Annalisa. *Alvaro Siza: il Centro Gallego*. Firenze: Alinea, 1997: 3509.

MUÑOZ, Luis y SEOANE, Carlos. *F.C.I. Siza*. Rodríguez, Juan (fotografías). A Coruña: Labirinto de Paixóns, 2002: 4101, 4103, 4104, 4108, 4109, 4113, 4114, 4115.

PALLASMAA, Juhani. *La mano que piensa: sabiduría existencial y corporal en la arquitectura*. Moisés, Puente (trad.). Barcelona: Gustavo Gili, 2012: 3701.

PRIEUR, Benoît. En: *Wikimedia Commons* [consulta: 02.04.2017], 2014. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fountain\\_on\\_Largo\\_da\\_Porta\\_de\\_Moura\\_%C3%89vora.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fountain_on_Largo_da_Porta_de_Moura_%C3%89vora.jpg): 3131.

REED, Peter (ed.). *Alvar Aalto: between Humanism and Materialism*. New York: The Museum of Modern Art, 1998: 3601, 3602, 3603, 3604.

RODRÍGUEZ, Juan y SEOANE, Carlos. *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Arquia, 2015: 2209, 3518.

RUKSCHCIO, Burkhard. *Adolf Loos: leben und werk*. [Salzburg-Wien]: Residenz Verlag, [1982]: 3302..

SIZA, Álvaro. *Imaginar la evidencia*. Barja, Juan (trad.). Madrid: Abada Editores, 2003: 2112, 2210, 3120, 3128, 3705.

SOARES, Jose Miguel. En: *Wikimedia Commons* [consulta: 05.01.2017], 2013. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rua\\_do\\_Cano\\_em\\_%C3%89vora\\_-\\_Aquaduto\\_da\\_%C3%81gua\\_de\\_Prata.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Rua_do_Cano_em_%C3%89vora_-_Aquaduto_da_%C3%81gua_de_Prata.jpg): 3129.

SOMOZA, Manel. *Álvaro Siza: conversas no obradoiro*. Ourense: Verlibros, 2007: 3315.

TESTA, Peter. *The Architecture of Alvaro Siza*. Cambridge, Mass.: MIT, 1984: 3132, 3222, 3303.

TRIGUEIROS, Luiz (ed.). *Álvaro Siza: 1986-1995*. Lisboa: Blau, 1995: 3508, 3519, 3607, 3608, 4304, 4305.

TRIGUEIROS, Luiz (ed.). *Fernando Távora*. Alves Costa, Alexandre; Siza, Álvaro; Ferrão, Bernardo; Souto de Moura, Eduardo (textos). Lisboa: Blau, 1993: 2104, 2106, 2107.

TRIGUEIROS, Luiz (ed.). *Swimming Pool on the Beach at Leça de Palmeira*. Lisboa: Blau, 2004: 2211.

TRILLO, Juan Luis. *La palabra y el dibujo*. M. García-Posada, Ángel (prol.). Madrid: Lampreave, 2012: 3309, 3706, 4501.

TTKK. En: *Wikimedia Commons* [consulta: 08.03.2017]. Disponible en: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Enso\\_Gutzeit\\_Helsinki\\_panorama.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Enso_Gutzeit_Helsinki_panorama.jpg): 4514.

ZEVI, Bruno (ed.). *Frank Lloyd Wright. Obras y proyectos*. 8a tirada, 2004. Barcelona: Gustavo Gili, 1985: 2218.

*Zoom Earth* [consulta: 01.08.2017]. Disponible en: <https://zoom.earth>: 2111, 2208, 3102, 3114, 3308, 3401, 3411, 3501, 3521, 3605, 4102, 4116, 4202, 4218, 4311, 4325.