

**CREAR EL LUGAR (1)
ANALOGÍAS ENTRE LA PRÁCTICA PICTÓRICA DEL CUBISMO DE PICASSO Y
LA PRÁCTICA ARQUITECTÓNICA DE ÁLVARO SIZA. La Casa Beires, Álvaro Siza;
Póvoa do Varzin, Oporto (1973-1976)**

**CREATING THE PLACE (1)
ANALOGIES BETWEEN PICASSO'S CUBIST PAINTINGS AND ÁLVARO'S SIZA'S
ARCHITECTURE. La Casa Beires, Álvaro Siza; Póvoa Do Varzin, Oporto (1973-1976)**

Ángel Melián García

doi: 10.4995/ega.2014.3090

El análisis de la Casa Beires forma parte del estudio de casos con el que intentamos construir una teoría cognitiva del proceso creativo de Álvaro Siza. La tesis central es que el cubismo constituye un contexto racional donde ubicar el proceso de ideación y diseño arquitectónico de Siza para descomponerlo y reconocerlo como sistema. El establecimiento de analogías entre determinados procedimientos de la práctica pictórica del cubismo de Picasso y de la práctica arquitectónica de Álvaro Siza nos permite explicar cómo el proyecto de esta casa ha encontrado su particular configuración.

**Palabras clave: Álvaro Siza;
Picasso; Arquitectura; Lugar**

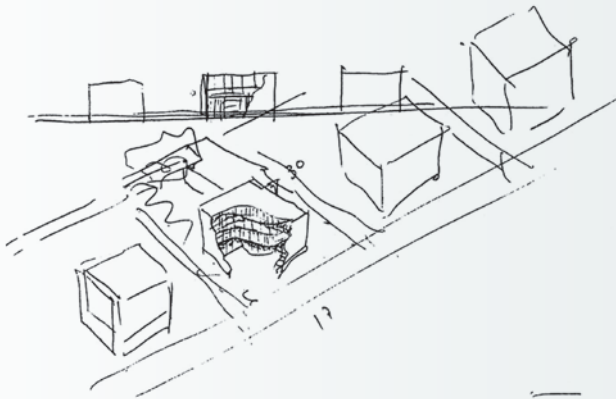
The analysis of Casa Beires is part of the case study methodology with which we aim to put together a cognitive theory relating to Álvaro Siza's creative process. The central thesis is that Cubism constitutes a rational context in which to break down Siza's process of conceptualisation and architectural design and recognize it as a system. The drawing of analogies between specific ways in which Picasso produced his Cubist works and Álvaro Siza's architectural work enables us to explain how this house's project has taken the particular shape it has.

**Keywords: Álvaro Siza; Picasso;
Architecture; Place**

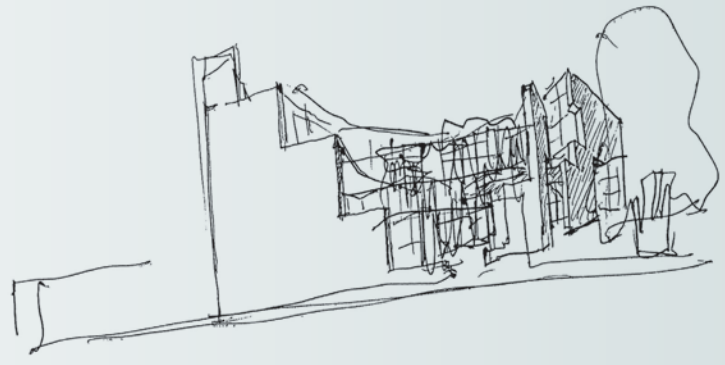
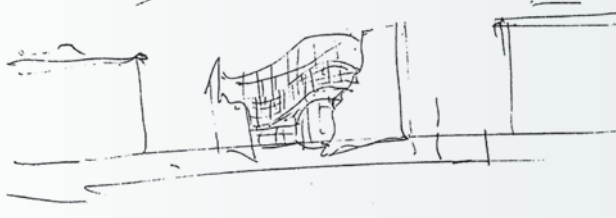




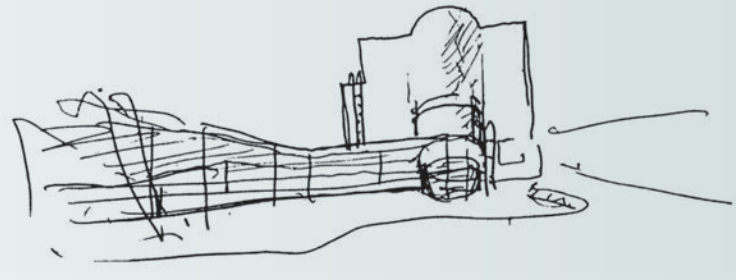
1, 2, 3, 4, 5, 6 y 7. Álvaro Siza. Casa Beires. Dibujos.
1, 2, 3, 4, 5, 6 and 7. Álvaro Siza. Beires House. Drawings.



1



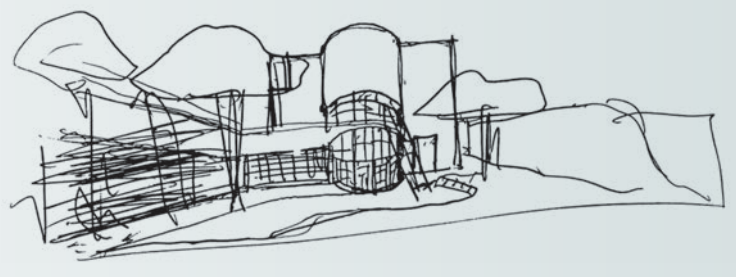
2



3



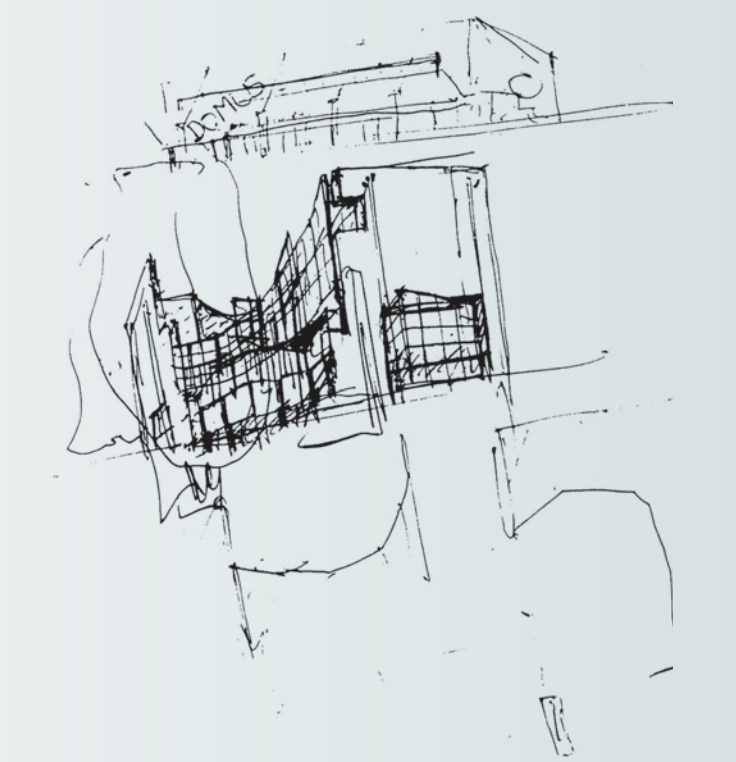
4



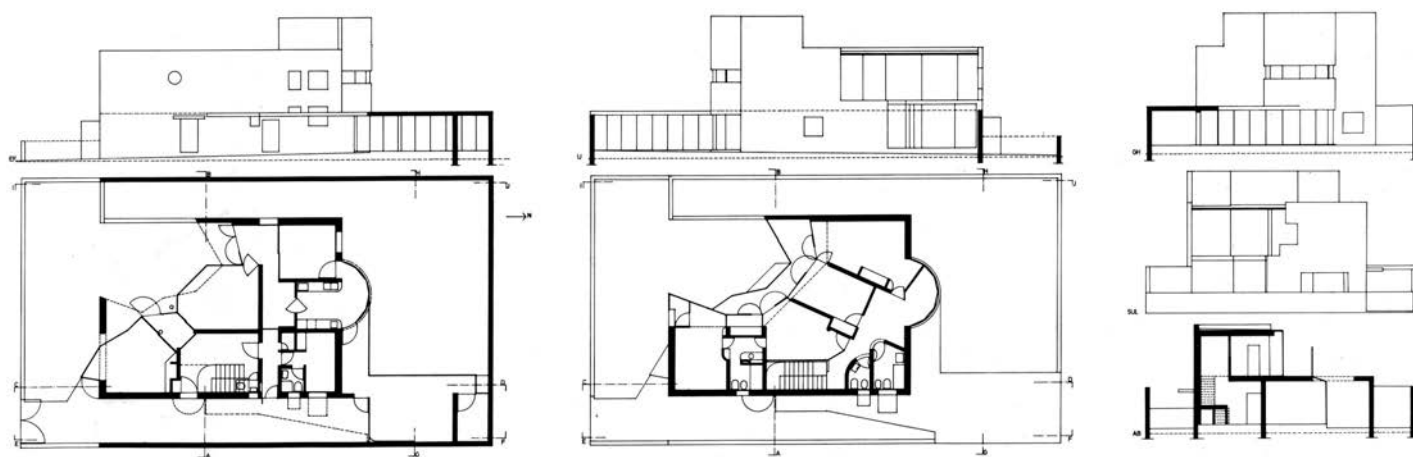
5



6



7



8

In his Casa Beires project, Álvaro Siza uses specific articulation procedures to dominate open forms and root construction to the place; these procedures include the displacement of the basic axes of the layout, asymmetry, discontinuity, overlapping, interpenetration, ambiguity, transparency, fusion, inversion and metamorphosis, among others. Said procedures originate in his in-depth knowledge of modern art, particularly Picasso's Cubism. The overall brief, a family home with a courtyard, allows him to unfold a set of artistic procedures and mechanisms similar to those of analytic and synthetic Cubism as a way of shaping a potentially open character and project the simultaneous nature of places so typical of the free plan. To this end, he took a circumstantial situation as his starting point: the integration of figure and ground, the rupture of homogeneous form, passage, transparency and ambiguity, collage and assembly, etc.

Integration of figure and ground

The circumstantial and general properties that interest Siza, the way in which the building opens up, that idea that it should form part of a more complete global world, leads him to establish an empirical connection between forms and contents. This connection implies that architectural forms constitute properties of a whole place and are functionally linked to actions and to the place itself.

Picasso's *Desnudo con pañería* (1907) illustrates an idea that would become very influential in Siza's architectural work: the conversion of a naturally centripetal design, given the

En el proyecto de la Casa Beires, Álvaro Siza pone en práctica determinados medios de articulación para dominar la forma abierta y el enraizamiento de la obra en el lugar (el desplazamiento con respecto a los ejes de ordenación, la asimetría, la discontinuidad, el solapamiento, la interpenetración, la ambigüedad, la transparencia, la fusión, la inversión, la metamorfosis, etc.) provenientes de un conocimiento profundo del arte moderno, fundamentalmente de la práctica cubista de Picasso. El programa, una vivienda unifamiliar con patio, le permite desplegar una serie de procedimientos y mecanismos artísticos propios del cubismo analítico y sintético como modo de dotar a la forma de un potencial carácter abierto y proyectar la simultaneidad de lugares propia de la planta libre tomando como punto de partida la situación circunstancial: la integración de figura y fondo, la ruptura de la forma homogénea, el *passage*, la transparencia y la ambigüedad, el *collage* y el ensamblaje, etc.

La integración de figura y fondo

Las propiedades circunstanciales y generales que le interesan a Siza, el modo en el que el edificio se abre, que

forme parte de un mundo global más completo, le lleva a establecer una conexión empírica entre formas y contenidos, que implica que las formas arquitectónicas son propiedades de un todo mayor, y que están conectadas funcionalmente con las acciones y con el lugar.

La obra *Desnudo con pañería* de Picasso (1907) ilustra una idea que llegaría a ser muy influyente en la práctica arquitectónica de Siza: la operación de convertir un esquema naturalmente centrípeta, por la posición centrada del motivo, en centrífugo. El punto de partida circunstancial era fundir el motivo central con su fondo diluyendo progresivamente la figura aunque no absolutamente hacia la periferia del cuadro. Para ello propone una nueva clase de composición libre en la que la apertura no se consigue mediante transiciones directas entre el motivo y su entorno, sino a través de un trazado que unifica figura y fondo: la trama de los cubistas. Picasso puso en práctica estos principios en muchas obras de este periodo, partiendo de la base que la trama no existe a priori sino que surge a partir del tema y de que este se transforma para afianzar la extensión del sistema geométrico por todo el cuadro que actúa como campo espacial de la composición.



9



10



11



12



13



14

8. Álvaro Siza. Casa Beires. Plantas, alzados y secciones.
9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 y 16. Álvaro Siza. Casa Beires. Fotografías de la casa.

8. Álvaro Siza. Beires House. Floor plans, elevations and sections.
9, 10, 11, 12, 13, 14, 15 and 16. Álvaro Siza. Beires House. House photographs.



15



16

17, 18, 19, 20 y 21. Álvaro Siza. Casa Beires.
Fotografías de la casa.

17, 18, 19, 20 and 21. Álvaro Siza. Beires House.
House photographs.



17

22. Casa Beires. Planta baja:
1. Patio. 2. Sala de estar. 3. Estudio. 4. Vestíbulo.
5. Entrada de servicio. 6. Dormitorio de servicio.
7. Aseo. 8. Cocina. 9. Comedor. 10. Garaje.
11. Lavadero.

Elaboración del autor.

23. Casa Beires. Planta alta:

1. Patio. 2. Dormitorio principal. 3. Baño. 4. Antecámara.
5. Dormitorio. 6. Distribuidor. 7. Baño. 8. Aseo.

Elaboración del autor.

22. Beires House. Ground floor:

1. Patio. 2. Living room. 3. Study area. 4. Lobby.
5. Service entrance. 6. Bedroom. 7. Toilet.
8. Kitchen. 9. Dining room. 10. Garage. 11. Laundry.
Author elaboration.

23. Beires House. Upper floor:

1. Patio. 2. Main bedroom. 3. Bath. 4. Antechamber.
5. Bedroom. 6. Hall. 7. Bathroom. 8. Toilet.
Author elaboration.



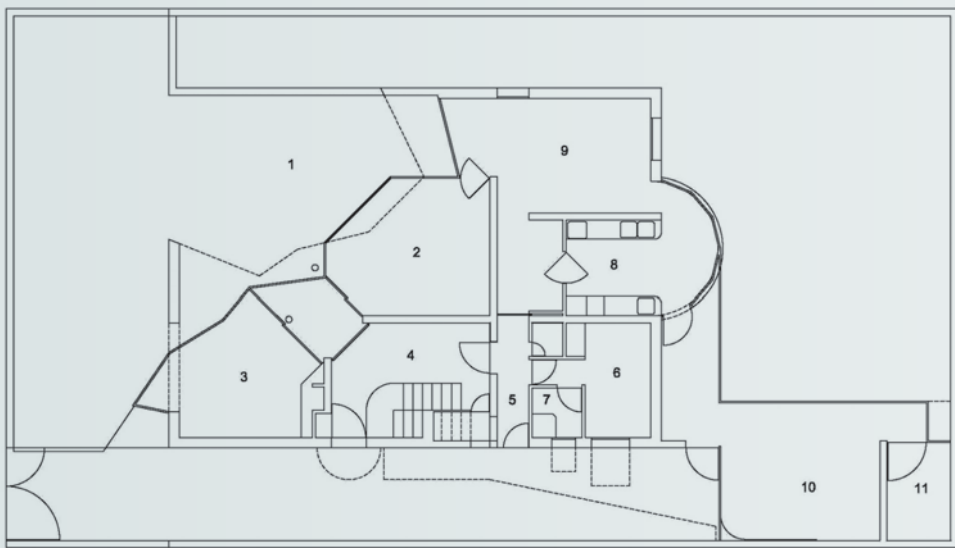
18



19



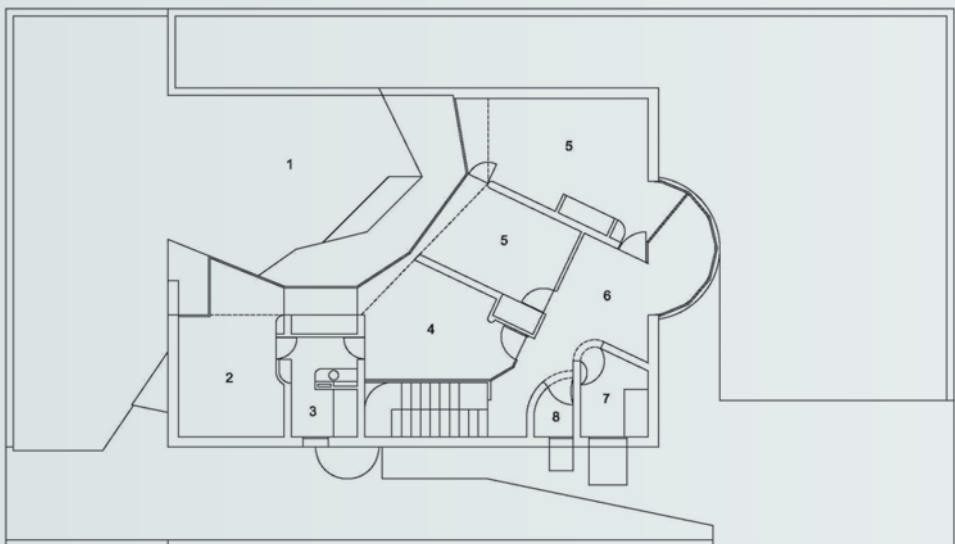
20



22



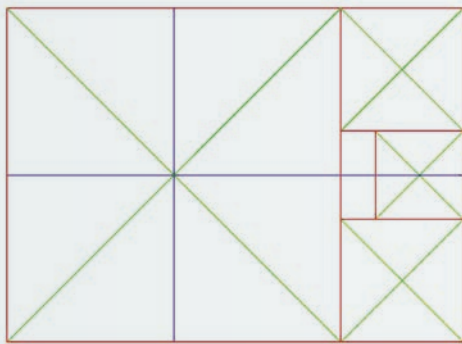
21



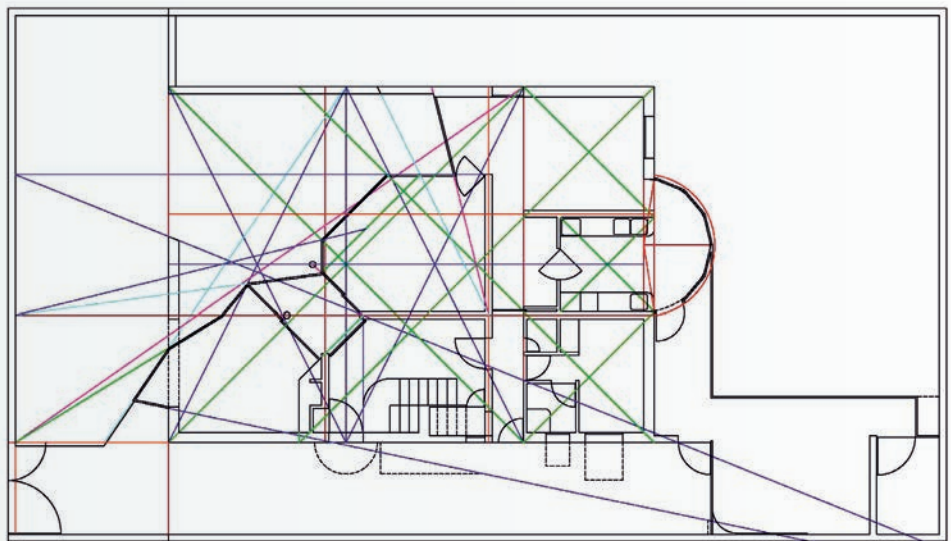
23



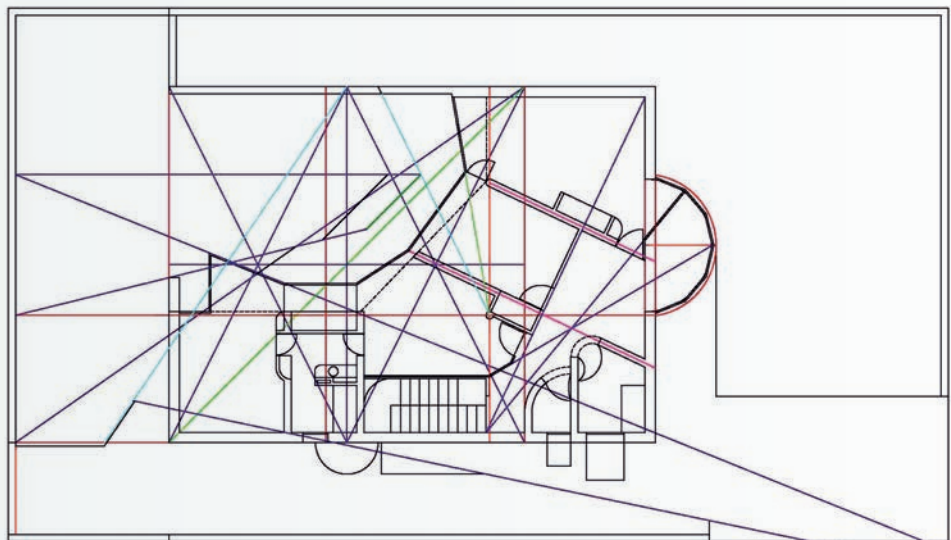
24



25



26



27

24. Casa Beires. Alzados. Elaboración del autor.
 25. Casa Beires. Sistema geométrico base.
 Elaboración del autor.
 26 y 27. Casa Beires. Sistema geométrico.
 Planta baja y planta alta. Elaboración del autor.

24. Beires House. Elevations. Author elaboration.
 25. Beires House. Geometric base system.
 Author elaboration.
 26 and 27. Beires House. Geometric system.
 Ground floor and upper floor. Author elaboration.



central position of the motif, into something centrifugal. The notional starting point was to blend the central motif into its ground, thereby gradually, although not entirely, diluting the figure towards the picture's periphery. To this end, he proposes a new kind of free composition in which the opening up is not achieved through direct transitions between the motif and its surroundings, but rather by plotting in such a way as to bring together figure and ground, as per the Cubist approach or scheme. Picasso put these principles into practice in many of his works of this period, based on the idea that the scheme does not exist a priori but rather emerges depending on the theme and that the theme becomes transformed, consolidating the extension of the geometrical system throughout the picture that acts as the composition's spatial field. The painting is projected by confining the scheme to the theme, thereby creating just one level: the scheme without the theme would lose its spatial identity and human element. In order to integrate the form, Picasso uses a scheme sustained by the motif, establishing the outer limits of the painting. What he proposes, by so doing, is a new type of composition in which a centripetal design represented by one sole framed motif is transformed into a centrifugal design (Bris Marino, 2006, p.144).

Just as in *Desnudo Siza* diffuses the initial figure of the house towards the outer limits of the plot, with the central motif fading into its ground through a unifying element: the geometric framework. The house's programme, the Cubists' motif, is manipulated in order to guarantee the extension of the underlying scheme out to the walls that delimit the property, which is the spatial field in which the compositional stability of the whole is rooted. He converts a centripetal design, the figure of the house in the middle of the plot as stipulated by the regulations, into a centrifugal reality. As in the above-mentioned work of art, the geometrical framework acts as a stabilizer and guarantor of order.

The geometric system is encapsulated in the theme, a two-storey family home laid out round a courtyard, and also exists insofar as the house's programme is projected. The geometrical scheme and the programme

28. Picasso, 1907. *Desnudo con pañería*.

28. Picasso, 1907. *Desnudo con pañería*.



28

El cuadro se proyecta circunscribiendo la trama al tema, constituyéndose por tanto un único nivel: la trama sin el tema perdería su identidad espacial y la orientación humana de la obra. Para integrar la forma Picasso dispone una trama sostenida por el motivo ordenando los límites del cuadro. Lo que propone de este modo es una nueva clase de composición en la que un esquema centrípeto representado por un motivo único y encuadrado se transforme en un esquema centrífugo (Bris Marino, 2006, p.144).

Como en *Desnudo Siza* diluye la figura inicial de la casa hacia los bordes de la parcela, fundiendo el motivo central con su fondo mediante un elemento unificador: el entramado

geométrico. El programa de la casa, el motivo de los cubistas, se manipula para garantizar la extensión de la trama hasta los muros que limitan la propiedad que es el campo espacial donde se asienta la estabilidad compositiva del conjunto. Convierte un esquema centrípeto, la figura centrada de la casa en la parcela exigida por la normativa, en centrífugo. Como en la obra referida el entramado geométrico, sirve de estabilizador y garante del orden.

El sistema geométrico se circunscribe al tema, una vivienda unifamiliar de dos plantas en torno a un patio, y existe en la medida en que se proyecta el programa. Trama geométrica y programa constituyen un único nivel. Cualquiera de los elementos que se acoplan al tema principal, como las figuras resultantes de los *collages* arquitectónicos, quedan sometidos al estricto juego que la geometría impone en este campo. De esta manera unifica figura y fondo, construcción y naturaleza, arquitectura y lugar.

La ruptura de la forma homogénea

Otra de las características que marcan la última fase del cubismo analítico es la discontinuidad del tema, la ruptura de la forma homogénea. En la serie de retratos de Vollard, Uhde y Kahnweiler (1910) Picasso extiende la trama de modo uniforme hasta los límites del cuadro, estableciendo un esquema centrífugo que entra en abierta contradicción con el motivo central representado. En el retrato de Udhe vulnera explícitamente la continuidad de la figura.

Esta clase de organización espacial planteada en esta serie de cuadros donde la discontinuidad del objeto



29. Picasso, 1909-1910. *Retrato de W. Uhde.*

29. Picasso, 1909-1910. *Retrato de W. Uhde.*

representado es tal que sólo es posible recomponerlo a partir de claves o indicios que se distribuyen sobre la composición, emergiendo de la trama, le permite a Siza distanciarse del modelo de edificio como masa concentrada impuesto por la normativa rompiendo la esquina y desapareciendo la continuidad de las superficies adyacentes, pasando de una forma concentrada y un espacio cerrado a una forma y un espacio abiertos. Como en estos retratos la percepción es de que una vez establecida la trama el tema se enraíza en la misma.

Siza:

Este volumen quedaba destruido en uno de sus lados y aparecía como la representación abstracta de una ruina.

De la ruptura resultante emergía la membrana de vidrio que contenía la distribución del programa exigido por el cliente, una planta sobre papel cuadriculado que me entregaron en mano (Cianchetta y Molteni, 2004, p.85).

Para el contorno de la “membrana de vidrio” Siza adopta la línea quebrada definida mediante rectas “arbitrarias” dispuestas gravitando en torno a la diagonal del cuadrado que da lugar al sistema ortogonal que actúa como primera base del proyecto y cuyo lado viene dado por el frente de edificación exigido por la normativa. “En los proyectos de Álvaro Siza, la diagonal indica la apertura de la mirada al paisaje, marca una tendencia expansiva del espacio interior hacia el exterior, pero también supone la manifestación de las tensiones existentes en el lugar. Su incorporación como elemento del entramado geométrico general contribuye al establecimiento de las leyes que soportan la definición de las formas.” (De Teresa, 2007, p.191) El trazado de la línea quebrada del cerramiento se adapta a ambas tramas, la ortogonal y la oblicua –ge-



29

nerada por la intromisión de la diagonal—, desde la superioridad jerárquica de su propia trama. El estudio de la geometría de la planta permite desvelar que bajo una aparente aplicación intuitiva y lúdica se halla un riguroso trazado regulador, de control y definición de los espacios.

El trazado se organiza a partir de distintos centros dotados de campos espaciales constituidos por fuerzas externas e internas; juntos forman un campo más complejo donde están presentes las zonas de interacción. Estos centros no son puntos geométricos arbitrarios sino focos que están determinados por el recorrido del sol y el programa de la vivienda. Cada foco está integrado por un par de líneas:

constitute one single level. Any of the elements included in the main theme, such as the figures that emerge from the architectural collages, are subject to the strict margin imposed by the geometry in this field. Thus he unifies figure and ground, construction and nature, architecture and place.

Breaking down homogenous forms

Another of the characteristics of the last stage of analytical Cubism is the discontinuity of the theme, the breaking down of the homogenous form. In Vollard, Uhde and Kahnweiler's portraits (1910), Picasso uniformly extends the scheme out to the edges of the picture, establishing a centrifugal design in clear contradiction to the central motif represented. In Udhe's portrait, he explicitly flouts the continuity of the figure. The type of spatial organization seen in this group of paintings, in which the discontinuity of the represented object is such that it can only be recomposed using keys or clues scattered throughout the composition that emerge from the scheme, enables Siza to distance himself from the model of building as a concentrated mass imposed by regulations, rounding off the corners and making the continuity of the adjacent surfaces disappear, thus shifting from a concentrated form and a closed space to open form and space. Just as in the portraits, the perception is that once the scheme has been established, the theme takes root therein.

Siza:

This volumen was destroyed down one side and appeared to be the abstract representation of a ruin.

From this broken image a glass membrane emerged that contained the distribution of the programme as the customer required, one plant on squared paper that they handed over to me (Cianchetta y Molteni, 2004, p.85).

To shape the glass membrane, Siza adopts a broken line defined by means of “arbitrary” straight lines arranged around the diagonal of the square that gives rise to the orthogonal system that acts as the project's guiding principle. The side of this square is given by the building front, as established by the regulations. “In Álvaro Siza's projects, the diagonal indicates



the opening up of the views to the landscape, it marks an tendency for indoor space to expand towards the outdoors, but also represents a manifestation of the tensions existing within the place. Its incorporation as an element of the general geometric framework contributes to the establishing of the laws that underpin the definition of the forms.” (De Teresa, 2007, p.191) The broken line that traces the enclosure adapts to both the oblique and the orthogonal schemes, the former generated by the intromission of the diagonal, from the hierarchical superiority of its very scheme. A study of the plant’s geometry enables us to see that what appears to be an intuitive, playful application is actually rigorous plotting that controls, orders and defines the various spaces.

This plotting is based on different centres endowed with spatial fields that are made up of external and internal forces; together, they conform a more complex field in which the areas of interaction are present. These centres are not arbitrary geometrical points, but foci determined by the passage of the sun and the house’s programme. Each focus is made up of two lines: one defines the outline of the enclosure and the other defines the frame structure, always aiming to create conditions of approximation and overlapping. The ground floor skylight is an expression of this interpenetration. As two or more foci are related, this area embodies tension and movement.

The centres define the main places that define the house’s orientation towards the sun’s path while the fields determine the distribution of the built elements that define the outdoor and indoor space around the diagonal. The broken line geometry of the closing in around the diagonal emphasises the basic continuity of the plant and the unadorned facade, and the way in which the geometrical integration ensures the unity within multiplicity.

In the project for this house Siza puts forward an interpretation not just of the Free Plan, continuing the tradition of the pioneers of the Modern Movement, in which the common element is the desire for simultaneity, implying an interaction between the different areas of indoor space, as well as between the indoor and outdoor spaces, but also of the unadorned or free facade, which is not limited in this

una define el contorno del cerramiento y otra define el del forjado, siguiendo el criterio de crear condiciones de aproximación y solapamiento –el lucernario de la planta baja es la expresión de esa interpenetración–. Al estar relacionados dos o más focos, esta zona se distingue por la tensión y el movimiento.

Los centros definen los principales lugares que constituyen la casa en su orientación hacia el recorrido del sol mientras que los campos determinan la distribución de los elementos construidos que definen el espacio exterior e interior en torno a la diagonal. La geometría de la línea quebrada del cerramiento sobre la diagonal resalta la continuidad básica de la planta y la fachada libre, y el método de la integración geométrica asegura la unidad en la multiplicidad.

Con el proyecto de esta casa Siza propone una interpretación no sólo de la “planta libre”, continuadora de la tradición de los pioneros del Movimiento Moderno, donde lo común a todas ellas es el deseo de simultaneidad, que implica una interacción entre las diversas zonas espaciales del interior, así como entre el interior y el exterior, sino de la “fachada libre”, que en este caso no queda reducida a la pura y simple transparencia literal sino como manifestación de una compleja “estratificación” espacial. La sintaxis formal donde se elabora esta síntesis presupone la delimitación de un campo espacial análogo al de la pintura cubista que ilustra unas “reglas” implícitas para la yuxtaposición de paredes, techos, huecos y muebles en relación con un esqueleto estructural que, como en la mayoría de sus obras, “desaparece” oculto bajo la interrelación de estos elementos.

La exuberante planimetría está marcada por el afán de establecer relaciones físicas exactas. Siza emplea una pluralidad de capas espaciales para configurar las partes del programa. Llevada hasta sus últimas consecuencias, esta tendencia renuncia a crear en gran medida formas convencionales, limitándose a introducir hechos no elaborados. En la composición de la planta baja, en la zona de servicios, las figuras del programa aparecen sometidas al control estricto de la retícula ortogonal y son percibidas con mayor “objetividad” donde la dirección marcada por el eje de simetría de la trama reguladora base es referente y apoyo de los distintos espacios, teniendo como límite la diagonal del cuadrado de referencia donde la directriz principal gira radicalmente 45° para orientar la casa hacia el sol. La entrada principal y área de servicios (entrada, dormitorio y aseo, cocina y comedor), de luminosidad muy tenue, se perciben como “figurativas”, en contraste, la secuencia de la sala de estar y estudio, un espacio fluido y luminoso en contacto directo con la vegetación, es percibido como un espacio “abstracto”.

En la composición de la planta alta, como Picasso en *Les demoiselles d’Avignon* (1907), Siza muestra la dificultad para entrelazar las zonas llenas que forman el cuerpo del programa (dormitorios y baños), los personajes en el cuadro cubista, con sus intervalos (antecámara del dormitorio principal y distribuidor), el espacio entre los personajes del cuadro, para conseguir una estructura continuada y homogénea en toda la superficie. La intensidad formal de las figuras del programa animadas por la diagonal de la composición y el cerramiento quebrado, deja surgir capas espaciales



30. Picasso, 1907. *Les demoiselles d'Avignon*.

30. Picasso, 1907. *Les demoiselles d'Avignon*.



30

ubicadas entre éstas que como zonas de relleno se resisten a encajar convenientemente en el ritmo orgánico del conjunto de la composición.

Collage y ensamblaje

La forma abierta practicada por Siza está estrechamente vinculada con los collages de la práctica artística cubista, concretamente con el ensamblaje que es la forma de llevar este procedimiento al campo tridimensional, que Picasso inicia con *Guitarra de chapa* (1912), su primera escultura de forma

abierta. La aplicación de este procedimiento le permite el uso de soluciones y motivos prestados, representados en este caso por elementos de la arquitectura tradicional y moderna, que sufren tal grado de transformación que tanto su forma como su contenido difieren de las intenciones originales.

Para la abertura de la casa Siza se refiere a un elemento significativo de la arquitectura tradicional:

En el Portugal septentrional, y en Galicia todavía más, existen galerías constituidas por una especie de pared-ventana-cortina. La casa, las paredes principales, la

case merely to the pure and simple literal transparency but is rather a manifestation of a complex spatial stratification. The formal syntax in which this synthesis is formulated assumes the demarcation of a spatial field analogous to that of Cubist paintings, which illustrates some tacit "rules" for the juxtapositioning of walls, ceilings, empty spaces and furniture in relation to a structural skeleton that, as in most of his work, disappears or is concealed beneath the interrelation of these elements.

The exuberant planimetrics are marked by the desire to set up exact physical relationships. Siza uses a numerous spatial layers to shape the different parts of the programme. Taken to its ultimate consequences, this tendency flouts the creation of conventional forms to a large extent, and just introduces non-elaborated facts. In the ground floor composition, in the service area, the programme's figures are subjected to the strict control of the orthogonal grid and are perceived with greater "objectivity" where the direction marked by the axes of symmetry of the underlying regulating scheme constitutes both the reference point and support for the different spaces. The limit of these spaces is marked by the diagonal of the reference square where the main guideline makes a radical 45° turn, so that the house faces the sun. The main entrance and servants' accommodation (entrance, bedroom and bathroom, kitchen and dining room), where the light is very dim, are perceived as "figurative". By contrast, the sequence of the living room and study, a fluid, light space in direct contact with the vegetation, is perceived as an "abstract" space.

In the first floor composition, like Picasso in *Les demoiselles d'Avignon* (1907), Siza shows how difficult it is to bring together the full areas that make up the main body of the programme (bedrooms and bathrooms), the characters of the Cubist painting, with its intervals (the main bedroom-s entrance and hallway), the space between the characters in the painting, in order to achieve a continuous homogenous structure across the whole surface area. The formal intensity of the programme's figures, lightened up by the diagonal of the composition and its discontinuous enclosure, allow spatial layers

located between said figures to emerge which, as fill-in areas, do not easily fit in convincingly with the organic rhythm of the composition as a whole.

Collage and assembly

Siza's open form is closely linked to the collages of Cubist painters, and specifically to the assembly by which this practice is transferred into the three-dimensional field. This practice was initiated by Picasso with his *Tin Guitar* (1912), his first open form sculpture. The application of this procedure enables him to use borrowed solutions and motifs, here represented by elements of traditional and modern architecture, that undergo such a major transformation that both their form and contents vary from the original intentions. To open up the house, Siza refers to a significant element of traditional architecture:

In northern Portugal, and even more so in Galicia, there are galleries made up of a kind of wall-window-curtain. The house, its main walls, the entrance door, etc. can be seen from the street, and then you come across a kind of *closed gallery*. It is a *intermediate space* that controls the change in temperature between indoors and the outdoors. It can be seen in some houses built in the 18th and 19th centuries, both in the cities and in the country. This is why "sash" windows have been used, to create a certain type of ventilation (Cianchetta y Molteni, 2004, p.86).

As in Cubist collages, Siza very coherently inserts the broken line of the wood- and glasswork into the geometrical framework, revealing the solidity of a construction able to digest an element of this kind. The enclosure's discontinuous plane is incorporated with all its material power into two, orthogonal and oblique, gridded systems as a third grid supported by the other two, which enables this foreign body to be assimilated. This mechanism makes it possible for the house, in the *way it opens up*, to react to the light like a heliotropic organism. Just like a sunflower, it makes a move towards the sun, across the sky from East to West.

The structure of the back of the house of made up of a group of objects that are directly related to one another and inter-assembled that, in the new configuration, take on hitherto

puerta de entrada, etc., se ven desde la calle, y luego aparece una especie de *galería cerrada*. Es un espacio intermedio que controla la variación de temperatura entre interior y exterior. Se encuentra en algunas casas de los siglos XVIII y XIX, tanto en la ciudad como en el campo. Por esto se han utilizado ventanas «de guillotina», para crear un cierto tipo de ventilación (Cianchetta y Molteni, 2004, p.86).

Como en el *collage* cubista, Siza inserta la línea quebrada de la carpintería de madera y vidrio dentro del entramado geométrico con gran coherencia, mostrando la solidez de una construcción capaz de digerir este elemento. El plano quebrado del cerramiento se incorpora con toda su fuerza material a los dos sistemas reticulares (el ortogonal y el oblicuo) como una tercera retícula que apoyada en éstas permite acoplar ese cuerpo extraño. Mediante este mecanismo consigue que la casa en su *modo de abrirse* reaccione como un organismo heliotrópico frente a la luz; como un *girasol*, realiza un movimiento apuntando al sol, a través del cielo de este a oeste.

La estructura de la parte trasera de la casa está formada por una agrupación de objetos relacionados y ensamblados entre sí de modo directo que en la nueva disposición adquieren valores visuales inéditos y que parece haber sido tomada de la naturaleza laberíntica del pabellón de exposición de esculturas del parque Sonsbeek de Aldo van Eyck (1956): la mediación entre elementos opuestos, los muros paralelos y los curvos, es el mecanismo espacial que da lugar a la articulación de las figuras de la cocina y comedor; la configuración de la cocina parece que está tomada de los espacios con peanas alargadas de piedra arrimadas a las paredes de una de las crujías de exposición. Para lograr un mayor flujo de luz y campo de visión de estos

espacios, la línea curva de la fachada da lugar a una *bow-window*, la ventana mirador de forma semicilíndrica de la arquitectura victoriana, que a su vez se alarga en vertical de manera enfática arrastrando a los planos de fachada, tomando la apariencia de uno de los elementos que caracterizan la arquitectura de Mendelshon, intermedios entre el expresionismo y el racionalismo. Finalmente, las dos marquesinas en torno a la esquina posterior que cubren los recorridos de los distintos accesos de servicio al porche y lavadero situado al fondo de la parcela, reciben la influencia geométrica de ambos ensamblajes.

Conclusión

El análisis de la Casa Beires nos permite concluir que el esquema geométrico en el que se proyecta su programa de casa unifamiliar de dos plantas en torno a un patio, no representa un espacio matemático abstracto, sino que visualiza una simultaneidad de lugares característico de la arquitectura moderna. Mediante el uso de nuevos medios de articulación propios de la organización espacial del cubismo analítico y sintético, Siza pone de manifiesto la utilidad de su "método" para relacionar la arquitectura con el lugar. ■

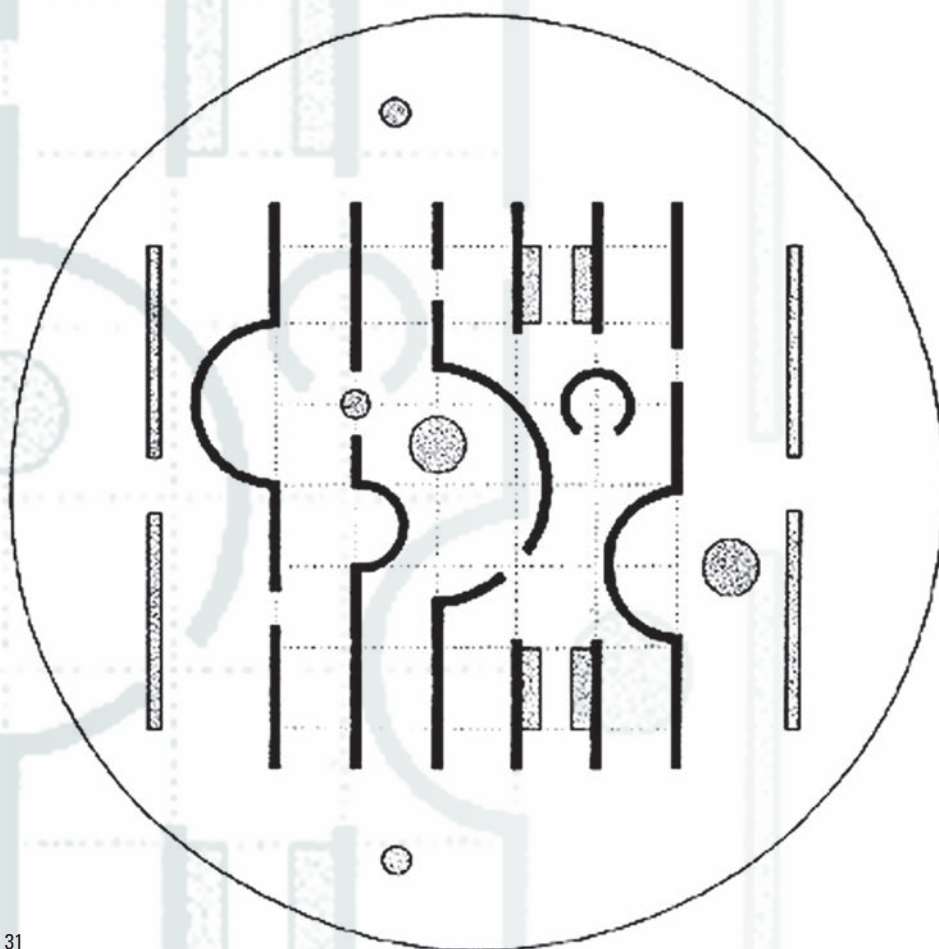
Referencias

- BRIS MARINO, Pablo, 2006. *La arquitectura de Mondrian. Revisión de la arquitectura neoplástica a la luz teórica y práctica de Piet Mondrian*, Tesis Doctoral (inédita), UPM, Madrid.
- CIANCHETTA, Alessandra y MOLteni, Enrico, 2004. *Álvaro Siza. Casas 1954-2004*. GG, Barcelona.
- DE TERESA, Enrique, 2007. *Tránsitos de la forma. Presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza*. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, 2005. *Los principios de la arquitectura moderna. Sobre la nueva tradición del siglo xx*. Reverte, Barcelona.



31. Aldo van Eych, 1957. *Planta del Pabellón de exposición de esculturas del Parque Sonsbeek.*

31. Aldo van Eych, 1957. The Pavilion's exhibition of sculptures of Parque Sonsbeek floor plan.



31

unknown visual values, giving the appearance of having been taken from the labyrinthine nature of Aldo van Eych's sculpture exhibition pavilion in Sonsbeek park (1956): the mediation between constrasting elements, parallel walls and curves gives rise to the articulation of the figures in the kitchen and dining-room; the configuration of the kitchen seems to have been taken from the areas with long stone pedestals huddling beside the walls of one of the exhibition's corridors. In order to attain a better flight flow and field of vision for these spaces, the curve of the façade gives rise to a bow-window, a semi-circle window typical of Victorian architecture, that emphatically stretches out vertically dragging out the façade's planes, so that it looks like something out of Mendelshon's architecture, somewhere between Expressionism and Rationalism. Finally, the two canopies around the back corner that shelter the different points of access to the porch and laundry located at the back of the plot, are geometrically influenced by both ensembles.

Conclusion

Analysis of Casa Beires enables us to conclude that the geometrical design in which its programme of a two-storey family home around a courtyard is projected does not constitute an abstract mathematical space, but rather visualises simultaneous places, as is characteristic of modern architecture. By using new means of articulation redolent of the spatial organisation of analytical and synthetic Cubism, Siza reveals how his "method" can be used to relate architecture and place. ■

References

- BRIS MARINO, Pablo, 2006. *La arquitectura de Mondrian. Revisión de la arquitectura neoplástica a la luz teórica y práctica de Piet Mondrian*, Tesis Doctoral (Inédita), UPM, Madrid.
- CIANCHETTA, Alessandra y MOLTENI, Enrico, 2004. *Álvaro Siza. Casas 1954-2004*. GG, Barcelona.
- DE TERESA, Enrique, 2007. *Tránsitos de la forma. Presencia de Le Corbusier en la obra de Stirling y Siza*. Fundación Caja de Arquitectos, Barcelona.
- NORBERG-SCHULZ, Christian, 2005. *Los principios de la arquitectura moderna. Sobre la nueva tradición del siglo xx*. Reverte, Barcelona.