

**ANÁLISIS DE LA GEOMETRÍA Y LA IMPLANTACIÓN EN EL LUGAR**  
EN LA OBRA DE ÁLVARO SIZA

TRABAJO FIN DE GRADO  
GRADO EN FUNDAMENTOS DE LA ARQUITECTURA  
ESCUELA TÉCNICA SUPERIOR DE ARQUITECTURA

AUTOR: MARÍA SILVESTRE SIMÓN  
TUTOR: RICARDO MERÍ DE LA MAZA

CURSO ACADÉMICO 2019-2020



UNIVERSITAT  
POLITÈCNICA  
DE VALÈNCIA



ESCOLA TÈCNICA  
SUPERIOR  
D'ARQUITECTURA

ANÁLISIS DE LA GEOMETRÍA Y LA IMPLANTACIÓN EN EL LUGAR EN LA OBRA DE ÁLVARO SIZA

MARÍA SILVESTRE SIMÓN

## RESUMEN

El objeto de este trabajo es realizar un estudio teórico sobre la relación entre arquitectura y entorno en la obra de Álvaro Siza, es decir, un análisis profundo del diálogo entre emplazamiento y edificio.

Las obras de Álvaro Siza se caracterizan por una impecable armonía entre lo existente y lo implementado, una completa fusión con las raíces y la cultura del lugar en que se encuentran. Una arquitectura de volúmenes rotundos a la vez que sencillos que transmiten elegancia, sobriedad y calma, asemejándose a grandes esculturas que albergan vida.

Para la realización del estudio se pretende abordar la variada obra arquitectónica de Siza, abarcando todas las escalas, desde viviendas a edificios más singulares a través de la búsqueda de distintos sistemas de proyecto y mecanismos constructivos, siendo el análisis del empleo de la geometría el principal elemento en la base de la investigación.

La finalidad del trabajo es establecer un marco teórico sobre el patrón que sigue el arquitecto portugués para generar vínculos tan estrechos entre los espacios construidos y el entorno preexistente, tanto construido como natural, que los alberga.

### PALABRAS CLAVE

Álvaro Siza; geometría; lugar; paisaje; entorno; implantación; mecanismos constructivos; sistemas de proyecto.

## RESUM

L'objecte d'aquest treball és realitzar un estudi teòric sobre la relació entre arquitectura i entorn en l'obra d'Álvaro Siza, és a dir, una anàlisi profunda del diàleg entre emplaçament i edifici.

Les obres d'Álvaro Siza es caracteritzen per una impecable harmonia entre l'existent i l'implementat, una completa fusió amb les arrels i la cultura del lloc en què es troben. Una arquitectura de volums rotunds alhora que senzills que transmeten elegància, sobrietat i calma, assemblant-se a grans escultures que alberguen vida.

Per a la realització de l'estudi es pretén abordar la variada obra arquitectònica de Siza, abastant totes les escales, des d'habitatges a edificis més singulars a través de la cerca de diferents sistemes de projecte i mecanismes constructius, sent l'anàlisi de l'ús de la geometria el principal element en la base de la investigació.

La finalitat del treball és establir un marc teòric sobre el patró que segueix l'arquitecte portugués per a generar vincles tan estrets entre els espais construïts i l'entorn preexistent, tant construït com natural, que els alberga.

### PARAULES CLAU

Álvaro Siza; geometria; lloc; paisatge; entorn; implantació; mecanismes constructius; sistemes de projecte.

## ABSTRACT

This thesis is a theoretical study on the relationship between architecture and environment in the work of Álvaro Siza. It intends to analyze in depth the dialogue between landscape and building.

Álvaro Siza's works are characterized by an implacable harmony between the natural and the organic; and by a complete fusion with the roots and culture of the locations where he is found. Siza represents an architecture of pure and simple lines that transmit elegance, sobriety and calm, resembling large sculptures that harbor life.

This study will encompass the diverse architectural work of Siza, covering all scales, from social housing to more unique buildings. It will focus on the search for different construction mechanisms, the analysis of geometry being the main one, and the one that sustains the research base.

In summary, it is our goal to establish a theoretical framework of the pattern that the Portuguese architect follows to generate such close links between the built spaces and the nature that hosts them.

## KEY WORDS

Álvaro Siza; geometry; place; landscape; environment; implementation; constructive mechanisms; project systems.

## ÍNDICE

### INTRODUCCIÓN

Resumen	4
Álvaro Siza. Geometría y lugar	11

### ANÁLISIS DE CASOS

#### PEQUEÑA ESCALA

Casa de Té Boa Nova	14
Casa Alves Costa	21
Casa Carlos Beires	24
Casa António Carlos Siza	28
Casa en Mallorca	32

#### EQUIPAMIENTO

Piscina das Marés	41
Banco Pinto & Sotto Maior	46
Centro Gallego de Arte Contemporáneo	50
Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto	56
Iglesia de Santa María	66
Facultad de Ciencias de la Información	72
Museo para la fundación Iberê Camargo	80
Bonjour Tistesse	86
Biblioteca Universitaria de Aveiro	90
Pabellón de Portugal	95

<b>EPÍLOGO</b>	100
----------------	-----

### ANEXOS

Relación con las ODS	108
Bibliografía	110

## ÁLVARO SIZA. GEOMETRÍA Y LUGAR

La obra de Siza es, sin lugar a duda, una de las más estudiadas y analizadas durante los últimos años.

Quizás sea la coherencia de su arquitectura, fundamentada en la respuesta al lugar, en la controlada escala de sus primeros pequeños proyectos y en el cuidado detalle que se aprecia en la artesana respuesta y la austera presentación de los materiales que da a los detalles constructivos, quizá sea esta aparente sencillez -decía- lo que hace pensar que está al alcance conocer los mecanismos de composición que guían el mecanismo de proyecto.

El caso es que abunda la información y es difícil encontrar o aportar nuevas perspectivas que nos permitan ampliar el conocimiento que de la obra del arquitecto se tiene. Por esta razón -en realidad obviedad-, el objeto de este trabajo no es tanto aportar un singular descubrimiento de un aspecto que haya pasado inadvertido o menos estudiado.

El objetivo es realizar una aproximación personal a la obra de este arquitecto, al conocimiento de la información que se tiene y entenderlo con más profundidad. La motivación surge de creer que es posible llegar a conocer el proceso creativo del proyecto y de la impresión de que su arquitectura mantiene un equilibrio que la aleja de formas insólitas surgidas de un capricho expresivo sin caer en el puro concepto al que en ocasiones se acerca.

En la documentación de la obra de Siza hay una información que aprecio sobresale sobre la de otros arquitectos: sus dibujos.

Los dibujos a mano alzada de Siza recrean lugares y formas de manera expresiva y brillante. Pero junto a estos, se documentan abundantes dibujos de construcción geométrica que denotan un elaborado trabajo en el estudio.

Este aspecto de la geometría de sus dibujos, y por ende de sus proyectos, es en el que me quiero centrar.

Pretendo analizar y poner de manifiesto el exhaustivo rigor con el que el arquitecto da respuesta al lugar a través de la geometría, la precisión con la que el edificio cobra forma a partir de las referencias del entorno sin que en modo alguno se pueda considerar como una condición forzada o dependiente. Quisiera reflejar que la geometría en la obra de Siza no se ciñe a tomar referencia del lugar donde se inserta, sino que la sintetiza, la hace reconocible. Por complejo que sea el programa, por difícil que resulte encontrar los puntos de apoyo, por cuidada que sea la solución del recorrido, siempre reconocemos los proyectos de Siza en su globalidad, en sus claros y elocuentes volúmenes principales, en la sencilla expresividad escultórica se arquitectura. Quisiera contar que reconozco su manera de entender la arquitectura a través de su geometría.



CASA DE TÉ BOA NOVA

Leça da Palmeira, Matosinhos, Portugal 1959-1963





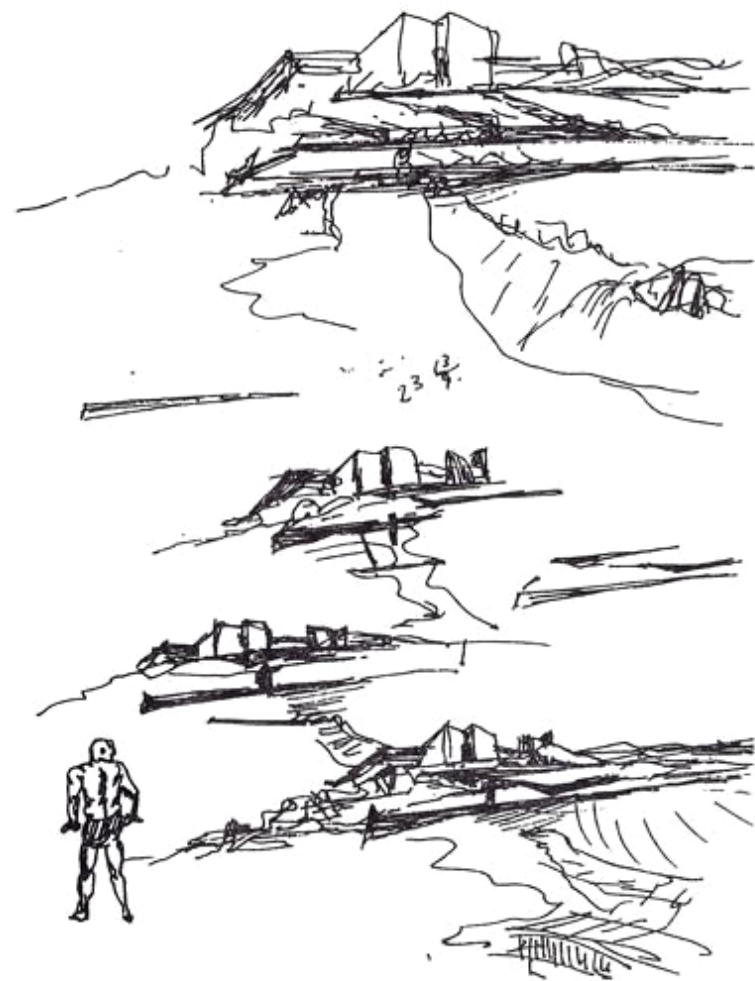


Fig.2 Dibujo a mano de Álvaro Siza.

La casa de Té de Boa Nova, considerado el primer proyecto de carácter público de Álvaro Siza, se alza como una prolongación del paisaje sobre el límite abrupto entre la localidad costera de Leça da Palmeira y el Atlántico. El edificio se yergue sobre en una topografía accidentada en base a grandes rocas a orilla del océano, lo que requiere de una interpretación activa y cuidadosa del paisaje y una perfecta adaptación a la geometría dentada de las piedras.

El proyecto surge del estudio del absoluto equilibrio entre una pequeña iglesia y un faro cercanos. Se propone una construcción de pequeña altura que no compita con las proporciones del templo y que concilie su presencia con el paisaje existente, según Siza: «Durante este trabajo tomé en consideración, como no podía ser de otro modo, la proximidad de una vieja capilla, estudiando como de manera libre y natural, se convierte en parte determinante del paisaje. Entonces me di cuenta de que esa simplicidad es poco frecuente y de lo difícil y necesario que es reencontrarla».<sup>1</sup>

Se entiende el enfoque del proyecto desde el análisis del contexto que implica conocer los problemas que supone la construcción en ese lugar para así adoptar un rigor geométrico coherente. Su preocupación es integrar su arquitectura en el entorno, pero no mimetizándola sino más bien al contrario, el proyecto de la Casa de Té pone en evidencia el contraste de la obra construida y la naturaleza que lo envuelve, pues sobre un soporte muy fragmentado destacan los grandes planos continuos de las cubiertas de un edificio que sin embargo nunca acabamos de reconocer plenamente, pues la casa de té se descubre bajo la cubierta y entre las rocas.

La Casa de Té de Boa Nova no se descubre o reconoce desde tierra firme, uno se acerca a ella entre las rocas y entre ellas descendiendo al restaurante, para entrar en él y descubrir frente al fragmentado, abrupto e irregular terreno de su acceso la planeidad, lo infinito, lo inabarcable del océano. La casa como tránsito, como recorrido, como punto intermedio entre lo rocoso y abrupto de la tierra firme y lo plano e infinito del mar.

<sup>1</sup> Álvaro Siza Vieira, "Texto 002. Salón de Té / Restaurante da Boa Nova (1)", en *Álvaro Siza Textos*, ed. por Carlos Campos Moraes (Madrid: Abada Editores, 2014), 23.

El volumen se entiende como dos piezas alargadas paralelas entre sí que sufren un quiebro en su parte central lo que les permite una ligera rotación hacia el océano, cerrando sus vistas hacia cualquier otro lugar, impidiendo ver el mar a través de su perímetro inmediato y haciéndose dueño de la pequeña porción de océano que le alcanza.

La composición geométrica del proyecto no es arbitraria, sino que se nutre de un profundo razonamiento. Las dos piezas principales, las que contienen la sala de Té y el comedor tienen una orientación tal que las fugas de sus muros exteriores confluyen en el pico más alejado de la gran roca frente del restaurante, prolongándose en la inmensidad del horizonte, concentrando las visuales hacia un punto infinito.

Los muros longitudinales en dirección Norte-Sur de las piezas principales se posicionan paralelos y simétricos con respecto al elemento central de acceso que los corta, pero también como respuesta a la línea de costa que forman las rocas. Este pequeño volumen de acceso sufre del mismo modo un cambio de forma cuando entra en contacto con la pieza principal, la fuga de sus líneas coincide prácticamente con las de las estancias principales, focalizando igualmente las visuales.

El recorrido hacia la entrada a la Casa de Té se nutre de la geometría del edificio siguiendo con sus líneas las direcciones principales del cuerpo construido. Ambos grupos de trazos confluyen en un punto situado frente a la capilla en una planificación precisa de las visuales sobre la imagen que proyecta el par de edificios en el paisaje.

La disposición de estos ejes conforma un recorrido desde el aparcamiento hasta la entrada al restaurante en el que se priva y permite indistintamente las vistas al Atlántico, una estrategia en forma de promenade architecturale, consiguiendo la transición gradual y paulatina del exterior al interior del edificio que culmina en un acceso recogido en el que Siza busca fragmentar la vista mediante dos ventanas rasgadas a distinta altura. Según lo explica el arquitecto: «Entendí desde el principio que era necesario evitar la imposición constante del paisaje [...]. A partir de la entrada el techo separa y fragmenta la vista: el encuentro cielo-mar y cielo-tierra se ve por separado».<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Siza Vieira, "Texto 002. Salón de Té / Restaurante da Boa Nova (1)", 22.

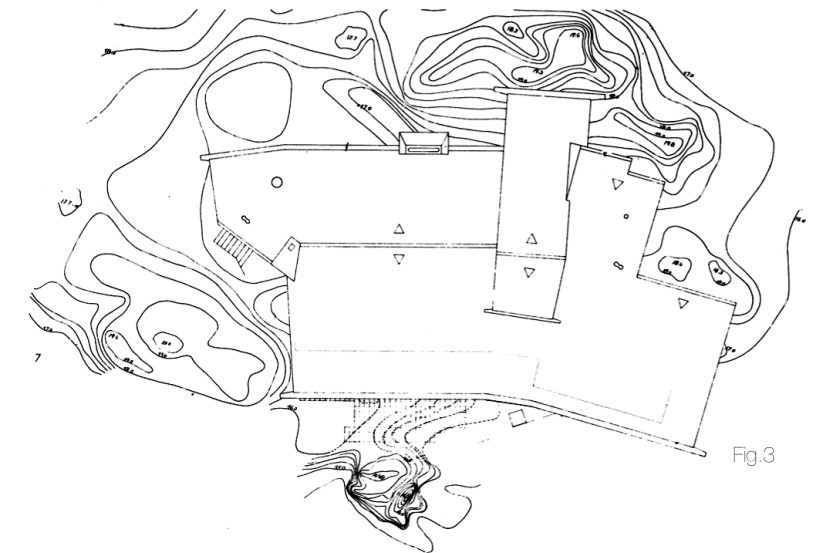


Fig.3

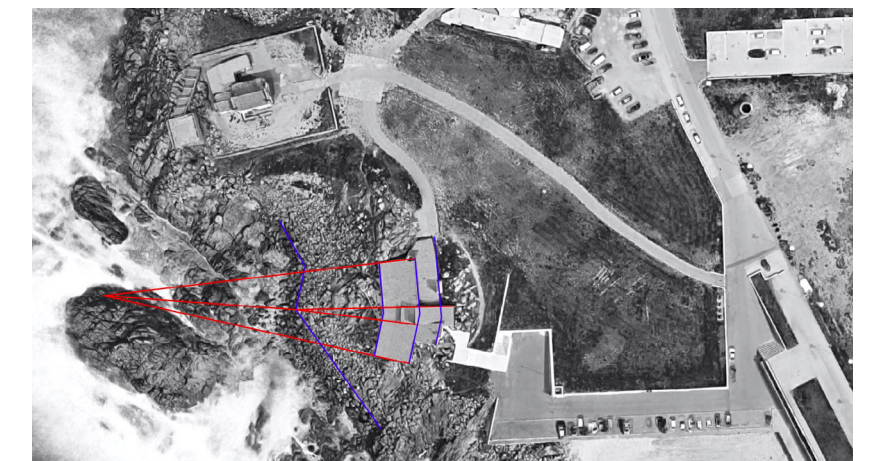


Fig.4

Fig.3 Plano original. Casa de Té Boa Nova  
Fig.4 Imágenes aéreas del emplazamiento extraídas de Google Maps. Elaboración propia



Fig.5

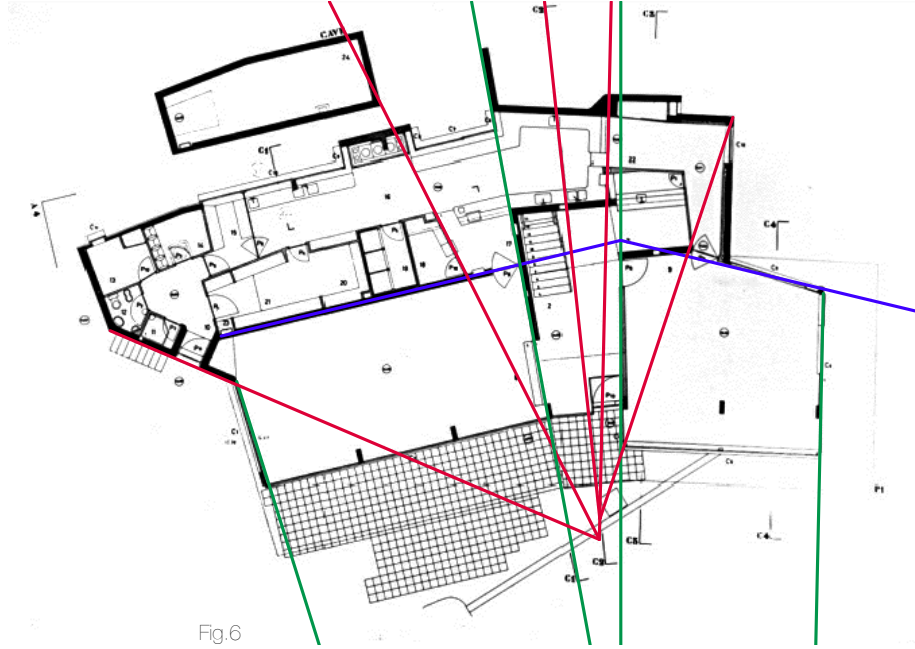


Fig.6

La configuración interior de la Casa de Té también se basa en signos geométricos reconocibles del arquitecto. La distribución de los espacios interiores se genera a partir de dos elementos de partida: dos ejes principales y un centro de gravedad del proyecto. Los trazos azules representan el primer componente, los rojos confluyen en el segundo.

Se habla de ejes principales a partir de los cuales nace la geometría del volumen, dos direcciones en sentido Norte-Sur generadoras de un cuerpo longitudinal con un cierto gesto de abrazo a las rocas. Sobre ellos los perfiles rojos organizan la distribución espacial interior partiendo de un centro desplazado generador de una estructuración aaltiana en abanico. Dicho punto se reproduce también, aunque en una posición más alejada, en la disposición de los muros exteriores del restaurante y los que delimitan el espacio del hall de entrada.

En cuanto al análisis en sección. Se conoce bien la voluntad de Siza por captar imágenes concretas, y esta obra es un magnífico ejemplo de ello. La entrada al restaurante se realiza bajo un voladizo con poca altura, proyectando un ambiente cálido y acogedor hacia el espectador. En el interior las alturas son sencillas, como la del salón de té o el comedor, pero las de las de las zonas que procuran su relación son combinadas, de forma que el espacio de cada estancia fluye espacialmente hacia el siguiente.

Dichas alturas varían descendiendo hacia el nivel del agua provocando la transición desde la altura superior del acceso hasta la plataforma sobre el nivel de rocas. En la zona del salón de Té, se deja un hueco libre sobre un muro de hormigón, de modo que cuando se está sentado a la mesa se tiene la imagen del océano en el horizonte. En cambio, en el comedor se abren grandes paños de vidrio sobre una meseta exterior de hormigón integrada en las rocas, simulando una salida directa al mar, como si el restaurante se fundiese en él.

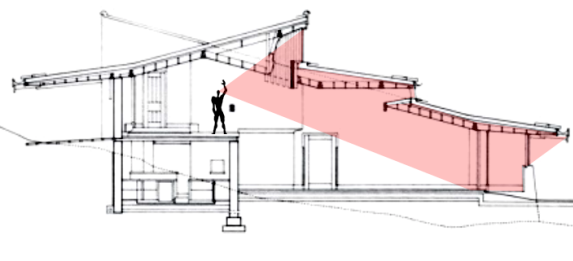


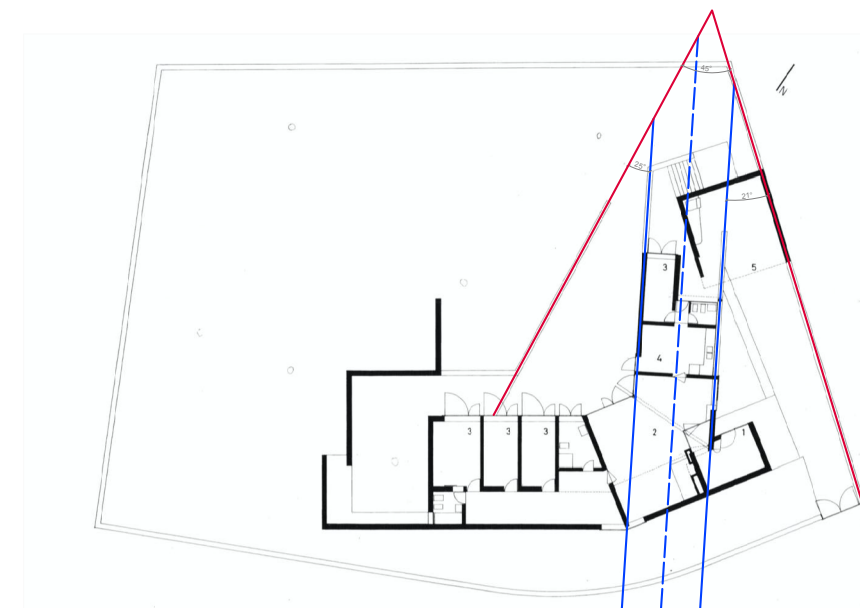
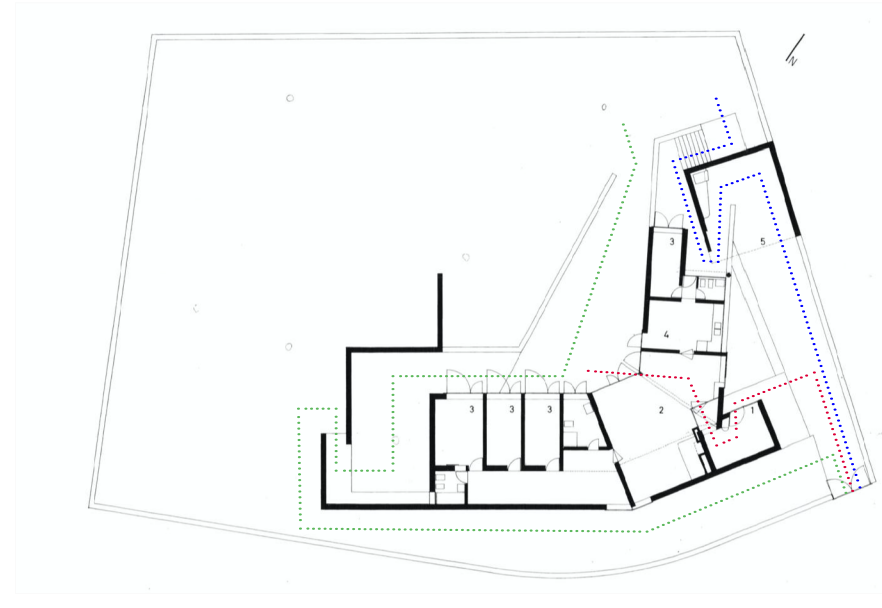
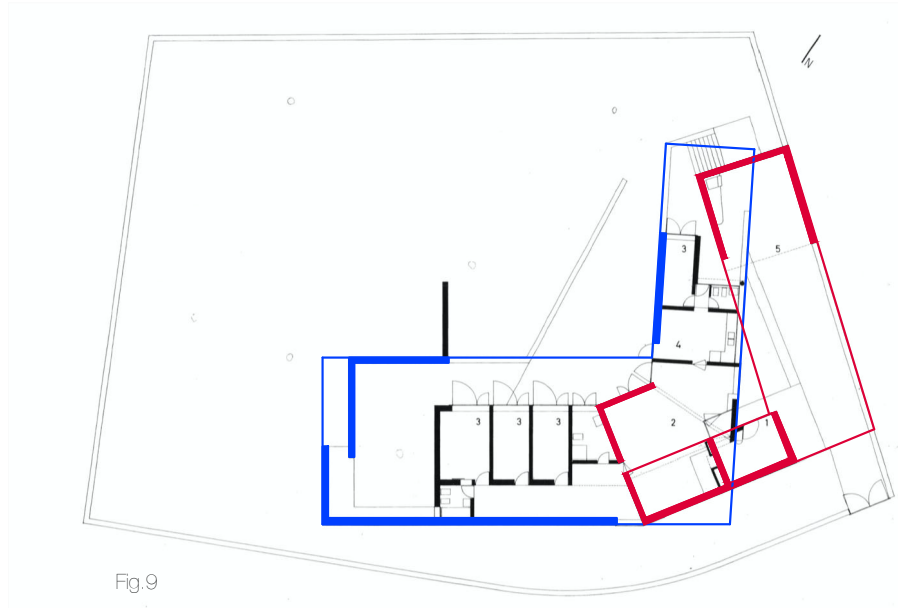
Fig.7

Fig.5 Fotografías de la Casa de Té Boa Nova; Fig.6 Planta del restaurante. Esquema. Elaboración propia; Fig.7 Sección. Elaboración propia.

CASA ALVES COSTA

Moledo do Minho, Portugal 1964-1968





La casa Alves Costa se encuentra en Moledo do Minho, una pequeña localidad costera al norte de Portugal, sobre una difícil parcela con forma poligonal. La casa es de una sola planta, da la espalda al mar y carece casi por completo de aberturas a la calle, mostrándose como una casa introvertida que vuelca sobre sí misma, cediendo todo el protagonismo al viejo pinar.

Su composición geométrica es producto de la combinación de dos volúmenes en L estratégicamente posicionados en la cota más baja del solar haciendo del espacio exterior una prolongación de la casa, quedando delimitado por el cuerpo de la construcción y por el relieve del terreno. El carácter introspectivo de la vivienda se actúa por la cubierta de tejas inclinada de manera uniforme hacia el interior, integrándose con los pinos.

El proyecto parte de un volumen en L, una forma impuesta por los lindes perimetrales con los que se alinea. Dicho volumen sufre un proceso de rotación y traslación condicionado por la parcela, dando lugar a un nuevo cuerpo que se desvincula de sus límites inmediatos buscando un paralelismo con el fondo y se macla al primario dejando un espacio intersticial que actúa como nexo entre las dos alas de la construcción.

El cuerpo principal comprende prácticamente la totalidad del programa, su geometría sufre una doble rotación que segmenta la superficie cubierta en tres zonas. En el primer tramo se disponen los dormitorios siguiendo una distribución cartesiana con líneas ortogonales respecto al linde Noroeste de la parcela. Dichos muros experimentan un doble quiebro provocado por la macla con el volumen original. Entre ellos se alberga la sala común, entendida como un espacio de doble transición: entre el acceso principal de la vivienda y la plataforma exterior del jardín, y entre el ala de las habitaciones y la de servicio. El último tramo del volumen, abierto al Noreste, acoge la cocina, las dependencias del servicio y un acceso secundario desde el garaje.

El volumen primitivo es más complicado de identificar puesto que solo se han materializado los espacios pertenecientes a la entrada a la vivienda o el garaje, dejando libre el tramo de acceso rodado a la parcela.

Los accesos a la vivienda nunca son directos y se hacen valer de recorridos laberínticos que generan incertidumbre. La entrada principal a la casa se ubica en la parte posterior de un pequeño cuerpo saliente producto de la intersección de los dos volúmenes, generando un acceso escondido que no quita protagonismo a una fachada casi carente de aberturas a la calle en la que predomina un sistema de paredes ciegas, en contraste con el frente del jardín, caracterizado por grandes cristaleras que inundan de luz el interior.

El volumen cúbico que materializa el garaje se macla al cuerpo de la vivienda por la zona de servicio, generando un recorrido zigzagueante que atraviesa la parcela desde el acceso hasta el pinar. Este mecanismo será repetido en futuros proyectos mostrando la dualidad entre interior y exterior de sus primeras obras, engarzando ambos ambientes como si de uno solo se tratase.

En el exterior el desnivel topográfico se salva mediante muros de contención que salvan el desnivel topográfico, gestionando los recorridos y culminando en una plataforma exterior de hormigón sobre la que abren vistas los dormitorios y la sala común a través de un sistema continuo de puertas y ventanas.

Es erróneo entender estas piezas como componentes secundarios en el diseño de la vivienda pues de ellos surge la geometría general del proyecto. Destaca el diseño aparentemente aleatorio del murete diagonal que acota sutilmente la terraza a modo de banco corrido frente al pinar. Este muro en particular produce junto con el límite norte del terreno un ángulo tal cuyo centro casi coincide con el eje de la pieza de servicios. Se entiende este gesto como la voluntad de orientar este sector de la vivienda hacia un punto concreto.

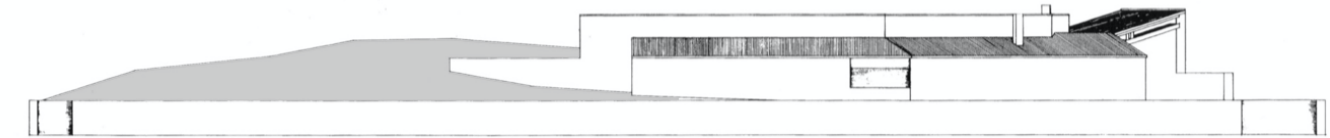
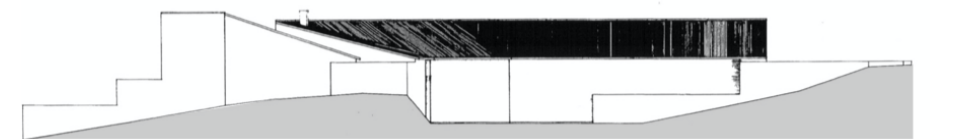
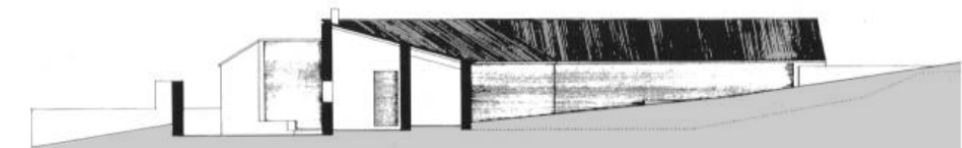
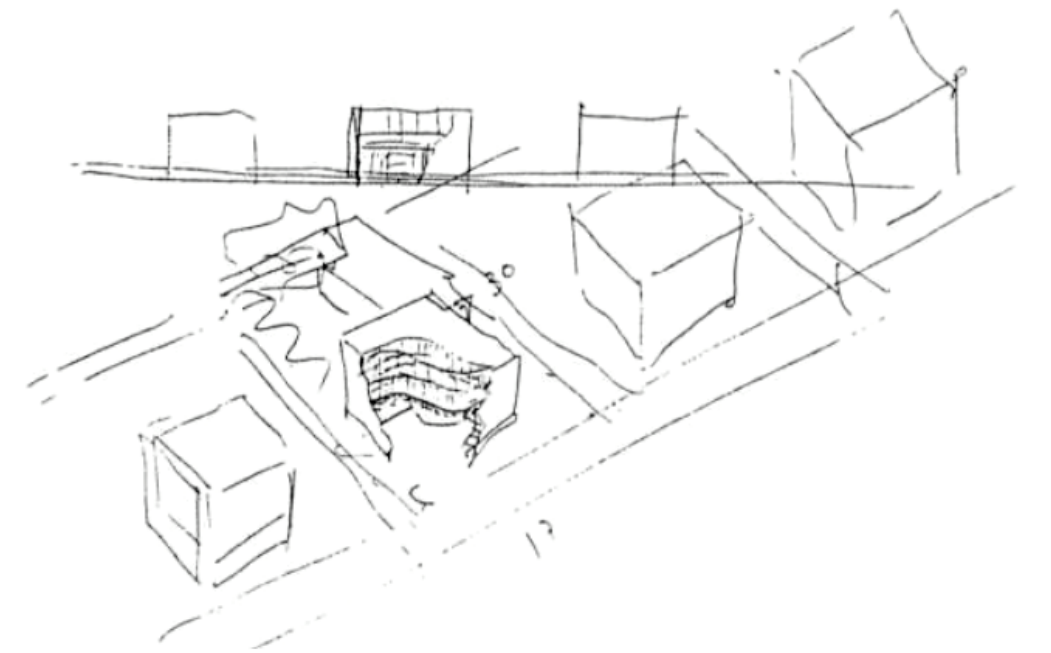


Fig.9 Planta de la Casa Alves Costa. Esquema. Elaboración propia.  
Fig.10 Imágenes exteriores de la vivienda.

Fig.11 Sección y alzados de la Casa Alves Costa



**CASA CARLOS BEIRES**  
Póvoa de Varzim, Portugal 1973-1976



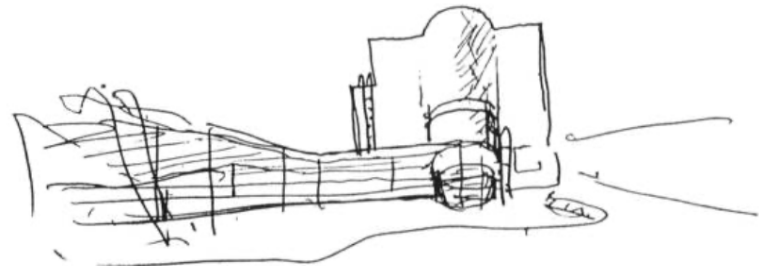


Fig.14



Fig.18

Fig.15

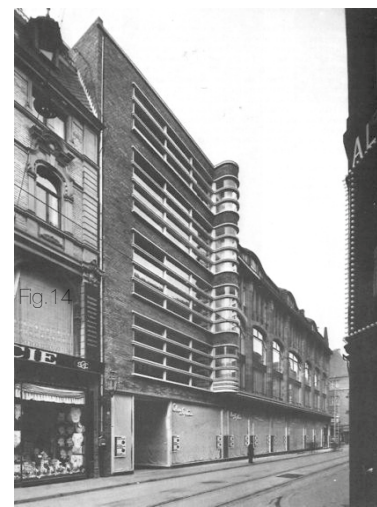


Fig.16



Fig.17

Fig.14 Dibujo a mano de Álvaro siza.  
 Fig.15 Imagen de la Casa Sternfeld (1923-1924) de Enrich Mendelsohn.  
 Fig.16 Imagen de los Almacenes Cohen Epstein (1925-1927) de Enrich Mendelsohn.  
 Fig.17 Imagen de la fachada Norte de la Casa Beires.  
 Fig.18 Planta baja de la Casa Beires. Esquema. Elaboración propia.

La Casa Beires, también conocida como la casa bomba por la singularidad de su fachada principal, es una vivienda unifamiliar dentro de una parcela en la que ha de insertarse como exenta. Lo interesante del proyecto es el procedimiento por el cual adquiere su configuración. La vivienda se presenta como un bloque compacto y autónomo dentro de una parcela de 17x30 metros.

Siza parte de un prisma perfecto para alterarlo vaciando la esquina mediante una curva cóncava de planos quebrados de influencia altiana y procediendo de forma inversa en la fachada trasera, donde un cuerpo cilíndrico emerge. Apreciamos aquí influencias de la obra de Mendelsohn, tanto en la expresividad de las formas cilíndricas que caracterizan la obra del arquitecto nacido en Polonia como en el marcado recorrido para acceder lateralmente a la vivienda que reconocemos en la Casa Sternfeld (1923-1924).

La Casa Carlos Beires pretende entablar relación entre una gran variedad de lenguajes formales que conviven dentro de un mismo contexto. En este sentido destaca el contraste entre el racionalismo de las fachadas Norte y Este frente a la composición orgánica de la cara Sur. Desde la calle no se aprecia el perfil segmentado del patio, sino la libertad del jardín en oposición al duro frente que forman la casa y el garaje. Este par de fachadas se caracterizan por la presencia puntual de pequeños huecos predominando un sistema de muros opacos que otorgan mayor rigidez a la estética de la vivienda, así como por la presencia de elementos singulares como las marquesinas con formas dispares que acompañan en el recorrido hasta el porche, junto al que destaca un saliente con forma cilíndrica agregado a la cara Norte de la vivienda.

En contraposición al hermetismo precedente, la fachada Sur se abre al patio a través de un paño de vidrio segmentado que identifica el espacio privilegiado de la casa, un ambiente privado, luminoso, cargado de color y delimitado por una pérgola metálica y algunos tramos de muros.

El contraste entre fachada completamente abierta (pañes de vidrio) y completamente cerrada (muros ciegos) propicia la distribución de los espacios interiores. En planta

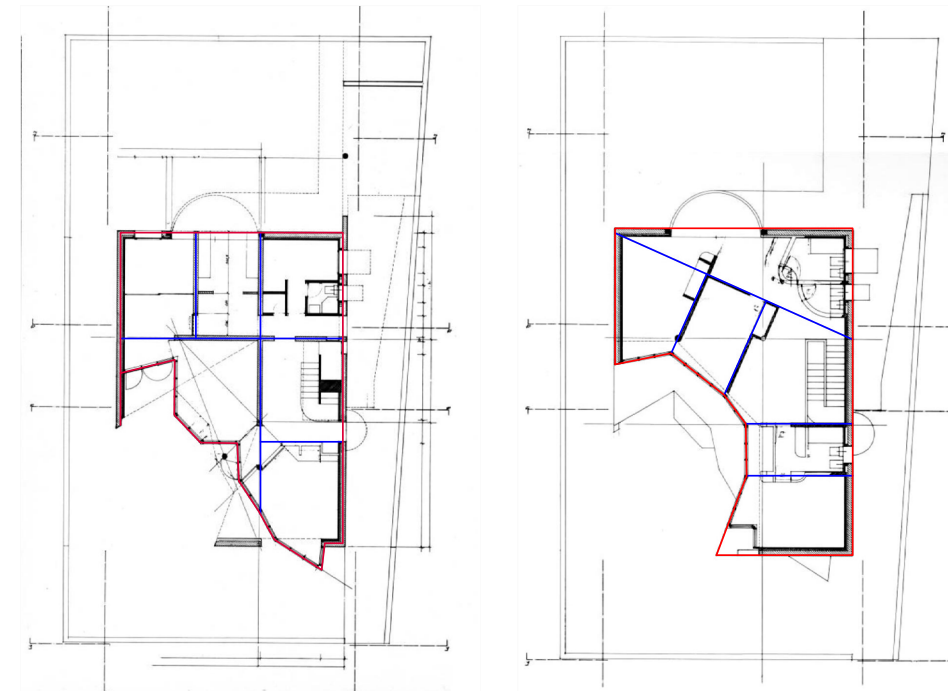


Fig.19

baja destaca la presencia abrumadora de la sala de estar, toda ella vuelca al exterior y «parece querer decirnos que entre el mundo natural –presente todavía en el jardín– y el mundo manipulado, artificial, de lo construido, no cabe establecer distancias. Ambos son unificados por la arquitectura, que los funde en uno solo»<sup>3</sup> gracias a la disolución del espacio interior/ exterior que genera el gran muro vítreo.

La planta superior se caracteriza por su flexibilidad. La distribución de los dormitorios se realiza acorde a la geometría de la cristalera favoreciendo la eficacia de los espacios intersticiales.

Por contraste, las zonas de servicio se disponen en la fachada opaca siguiendo la rigidez del rectángulo de origen con pocas aberturas al exterior, lo que hace que la luminosidad en ellas sea muy tenue a excepción de la cocina que cuenta con la presencia de la gran ventana circular. Esta expresión de dos mundos distintos que conviven en un mismo espacio se ve también reflejada en la elección del color de las carpinterías: las que se ubican en el patio son de madera lacada de negro mientras que las que están en los muros son de acero pintado de rojo.

Como ocurre en otros proyectos, Siza plantea un acceso lateral, en este caso necesario para evitar actuar sobre la estrecha fachada de la vivienda. Aún así abre un segundo acceso en la cocina a través de su ventana curva.

«La Casa Beires es un pequeño/gran ejercicio de geometría, en el que la estrategia establecida en el proyecto prevalece. Una vez más, la condición irreplicable de la arquitectura de Siza se hace sentir: será difícil encontrar otras circunstancias en las que, mediante un mecanismo tan primario como el de practicar un bocado, se consiga abrir tanto la fachada y que sobre ella se asomen la mayor parte de las habitaciones, tal y como exigía el programa [...]. En otras palabras, es una casa que constantemente nos hace sentir la presencia de la arquitectura. Su geometría da lugar a infinitas soluciones singulares que nos atraen y nos hacen admirar la sensibilidad del arquitecto».<sup>4</sup>

<sup>3</sup>Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos* (Barcelona: Actar, 2004), 222.

<sup>4</sup>Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, 224.

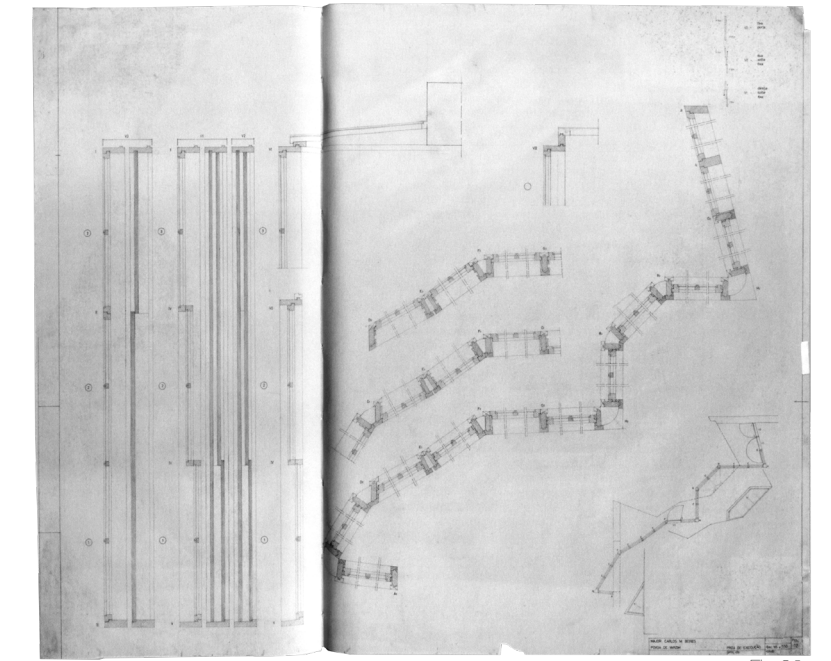


Fig.20



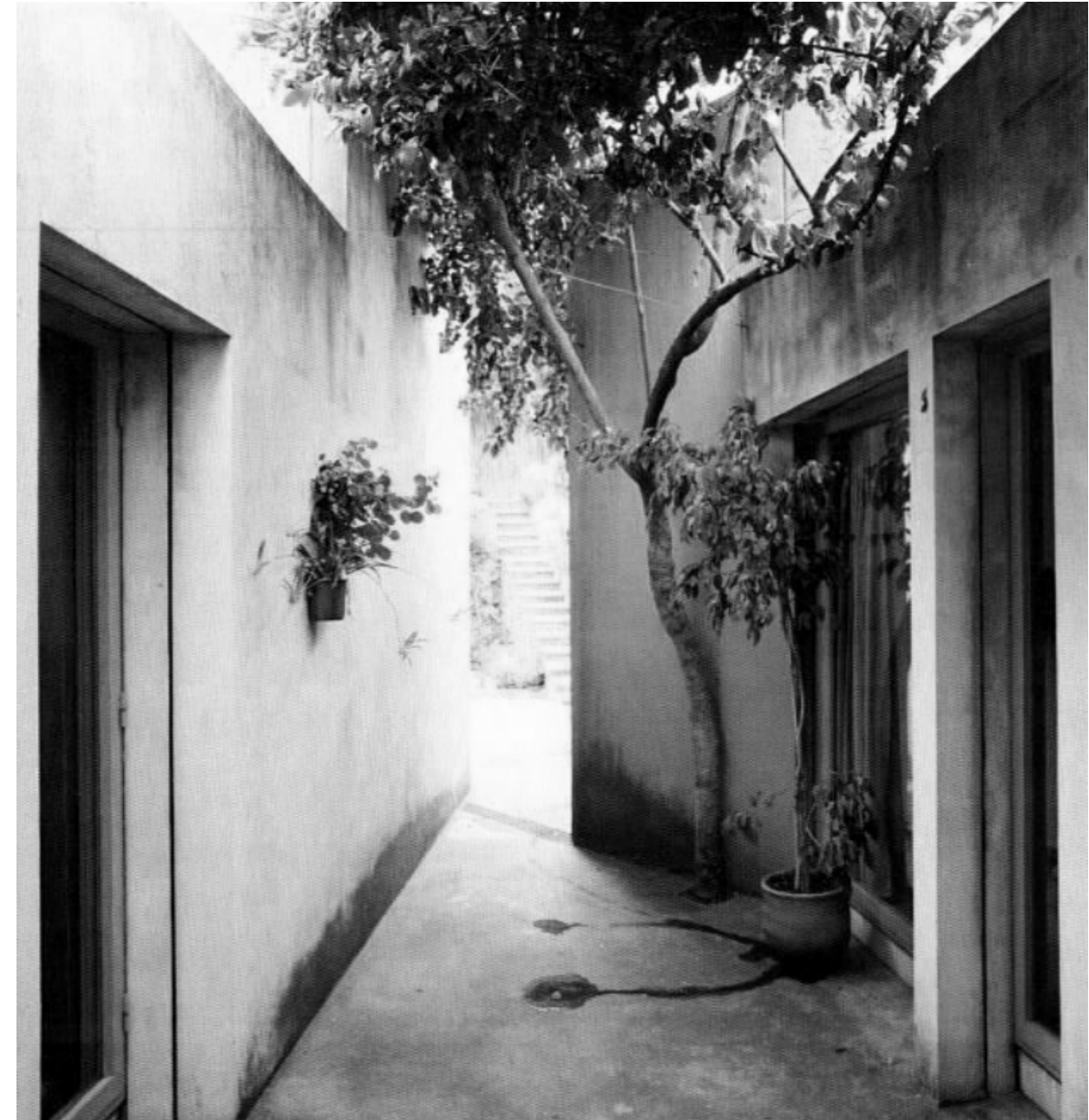
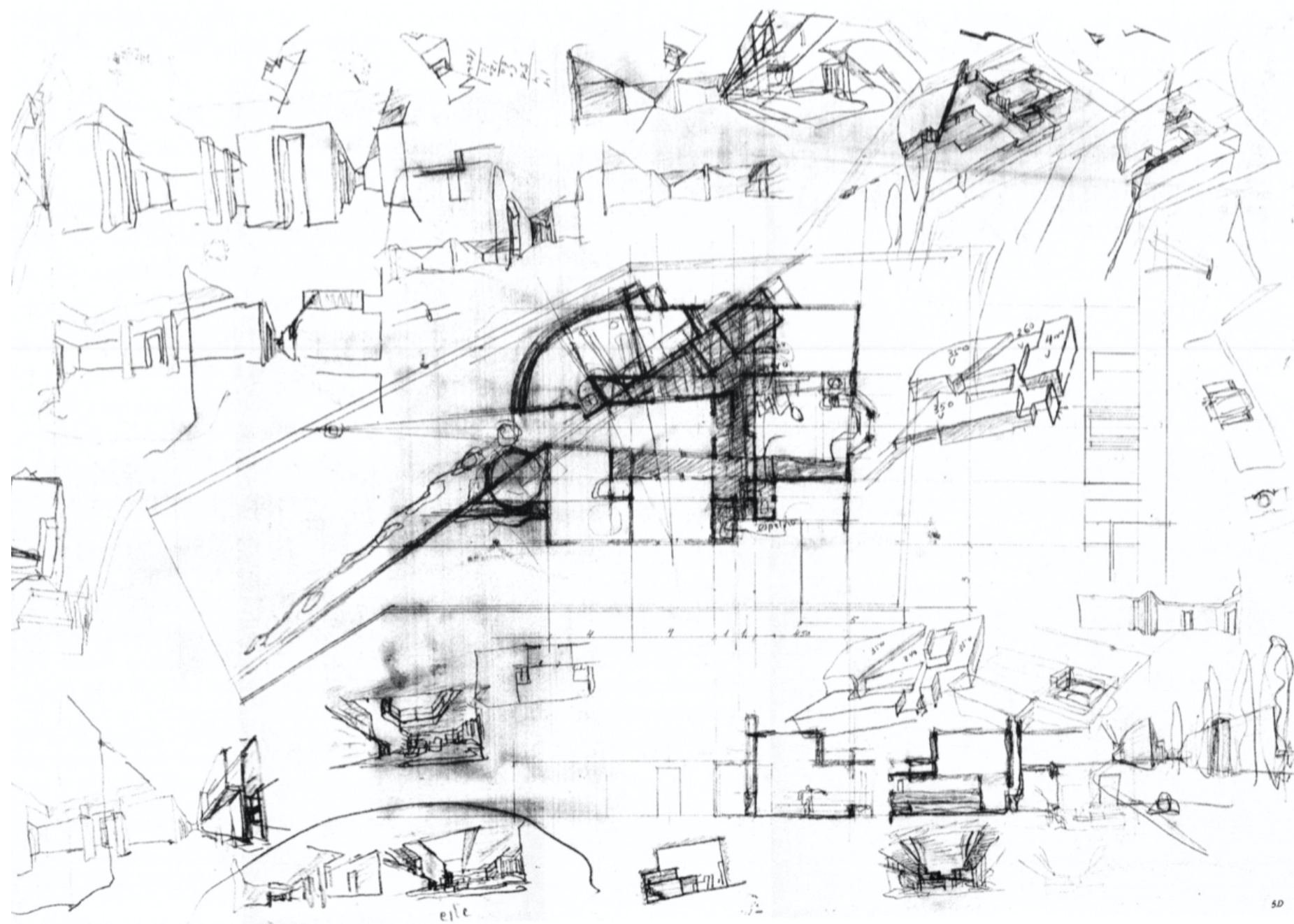
Fig.21



Fig.22

Fig.19 Plantas baja y primera de la Casa Beires. Esquema. Elaboración propia.  
 Fig.20 Plano del despiece de la cristalera de la Casa Beires. Álvaro Siza.  
 Fig.21 Imagen de la cristalera de la fachada principal.  
 Fig.22 Imagen de la fachada quebrada del Finlandia Hall (1971) de Alvar Aalto.

CASA ANTÓNIO CARLOS SIZA  
Leça da Palmeira, Matosinhos, Portugal 1959-1963



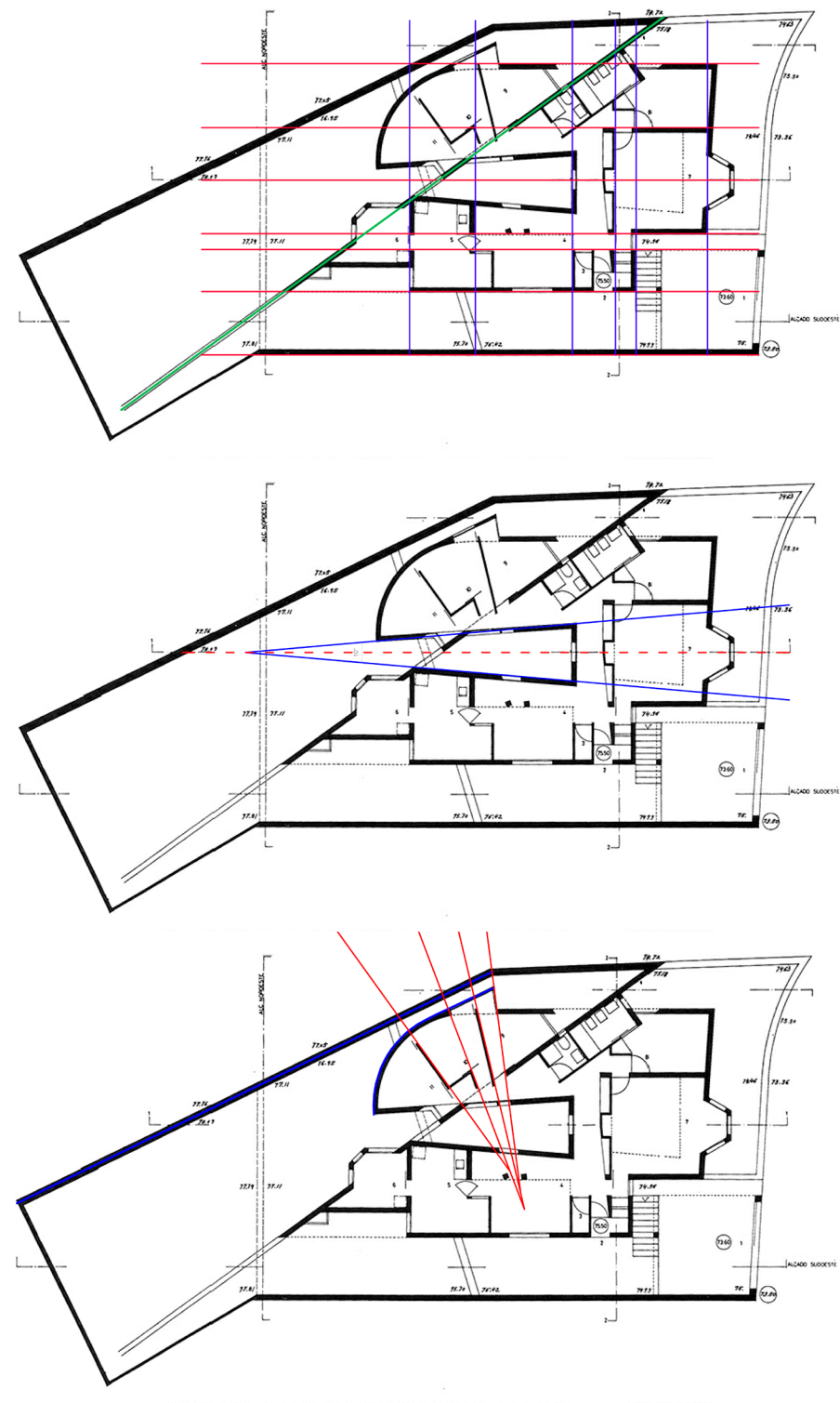


Fig.25 Planta de la Casa António Carlos Siza. Esquema de elaboración propia.

Otro ejemplo interesante de geometría en vivienda es la casa que Siza hace a su hermano en Santo Tirso, un área metropolitana de Porto. La casa se ubica en una calle secundaria dentro de un tejido urbano sin calidad, rodeada de viviendas unifamiliares y bloques edificados un tanto desafortunados. El proyecto se desarrolla como reacción a este difícil contexto, con voluntad de protección y creación de un espacio íntimo y dinámico dentro de una parcela irregular y de dimensiones reducidas. El arquitecto logra este dinamismo a través de formas esenciales nacidas de múltiples referencias externas que en su conjunto otorgan la buscada sensación de intimidad dentro de un entorno tan ocupado.

La planta tiene una geometría compleja formada por alineaciones, curvas, torsiones y ángulos nacidos del dibujo, aunque a primera vista y sin profundizar parezcan arbitrarios, no son sino la prueba constante de ideas e intuiciones encontradas en elementos externos que le permiten comenzar con el proyecto, «Y así, una línea que podríamos considerar como el más arbitrario de los gestos, y que divide la superficie encerrada por el perímetro, se convierte en motivo y fundamento de esta arquitectura».<sup>5</sup>

La construcción se desarrolla a partir de una configuración en U cerrada que será repetida en futuros proyectos, mediante dos elementos principales: unos ejes cartesianos interrumpidos por una diagonal que atraviesa la parcela rompiendo con la retícula organizativa apoyada en dos de los límites perimetrales. En consecuencia, la distribución adquiere un cierto grado de irregularidad en base a dos puntos de tensión. El primero se ubica en el patio, un espacio cuyos lindes están ligeramente inclinados fruto de una sutil y simétrica rotación del eje central de la vivienda que tiene como resultado la creación de un espacio trapezoidal cargado de rigidez por la estrecha conexión entre este y el jardín.

El segundo se encuentra en el interior de la vivienda, en la zona del comedor, es el punto en que confluyen los trazos que conforman el volumen curvo de las habitaciones en forma de abanico, un gesto que ya se ha visto en la Casa de Té de Boa Nova. La distribución con centro desplazado genera una volumetría característica que responde al cambio geométrico de la parcela en el tramo en que deja de ser regular, adquiriendo una pronunciada inclinación. Siza aprovecha la posición de estos ejes desplazados para

<sup>5</sup> Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos* (Barcelona: Actar, 2004), 228.

abrir huecos en los tramos de muro atravesados por ellos, consiguiendo la prolongación y unificación de la visión entre las distintas estancias de la casa.

Dicha geometría no solo se trabaja en planta, sino que también se deja ver en sección una diagonal en el incremento de la cota del terreno interior de la parcela, funcionando como un elemento más de delimitación de las visuales de la vivienda, acentuando su carácter introspectivo.

Esta configuración del volumen es interesante por la distribución que genera del programa en torno al patio, distinguiéndose tres zonas o ambientes: cocina-comedor, salón-dormitorio principal y dormitorios individuales. Es difícil identificar si es el patio el elemento que da origen a la distribución de los espacios o si por el contrario es un recinto residual consecuencia de una libre organización del programa. Lo que sí es evidente es su protagonismo en la obra funcionando como elemento de dilatación del espacio.

Como ocurre en la Casa Alves Costa, el acceso vuelve a ser lateral, a través de una serie de escalones que salvan el desnivel de la parcela desde el garaje hasta la puerta principal a la cual se accede a través de un movimiento quebrado desde la calle hasta el nivel de la plataforma sobre la que asienta la vivienda. Es desde la puerta de entrada donde se descubre libremente el interior de la casa, pues las tres zonas quedan expuestas en este punto.

Todo el proyecto está marcado por las tensiones de las líneas y de las proyecciones visuales. En esta obra Siza ya no hace uso de la composición envolvente del volumen según las dos posibilidades extremas de cierre o abertura total que había utilizado en sus primeros proyectos. De hecho, el tema de los espacios intersticiales cobra especial importancia en la relación de los tres ambientes privados que conforman la vivienda, pues aún gozando de una intimidad absoluta su relación nunca deja de ser evidente. Como recalca Moneo: «Los espacios singulares y específicos de cada habitación mantienen su autonomía, pero se integran en la unidad que la casa sin duda tiene, sirviéndose de las proyecciones visuales de que hablamos o del desplazamiento sobre la línea/origen».<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, 231.

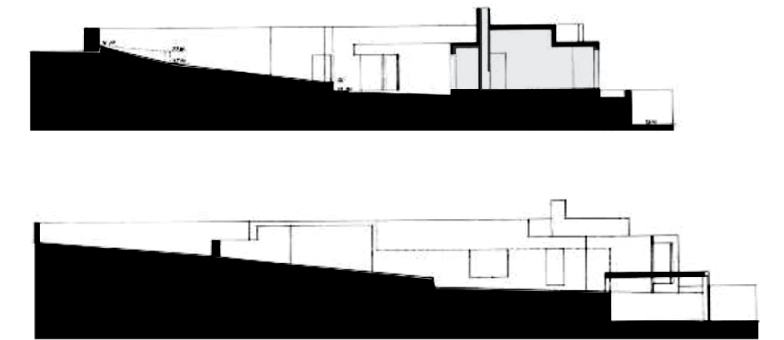


Fig.26

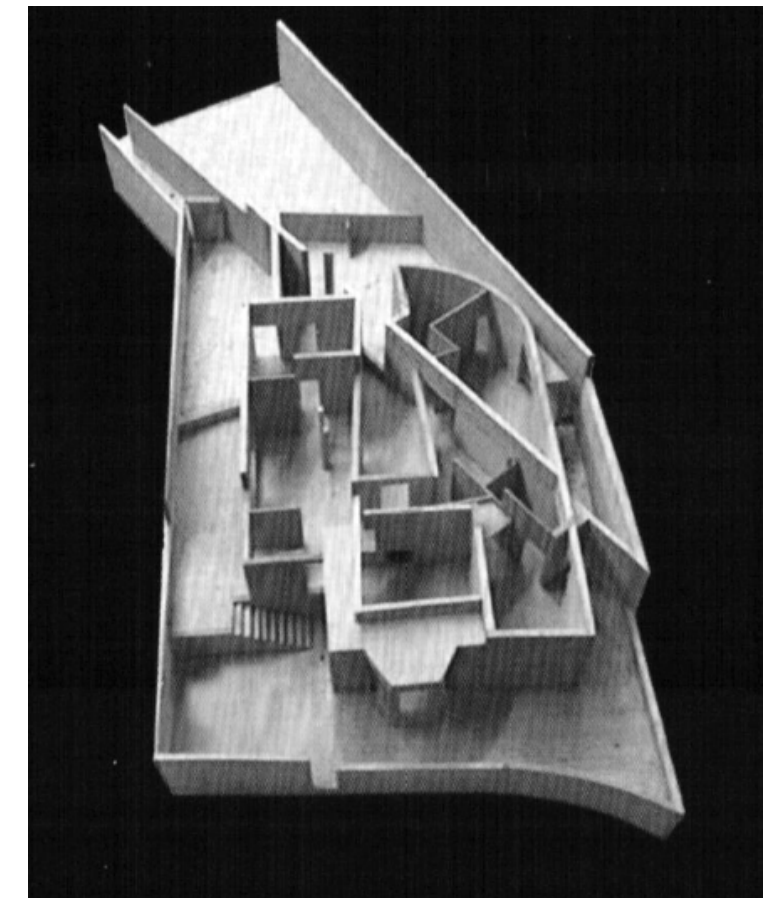


Fig.27

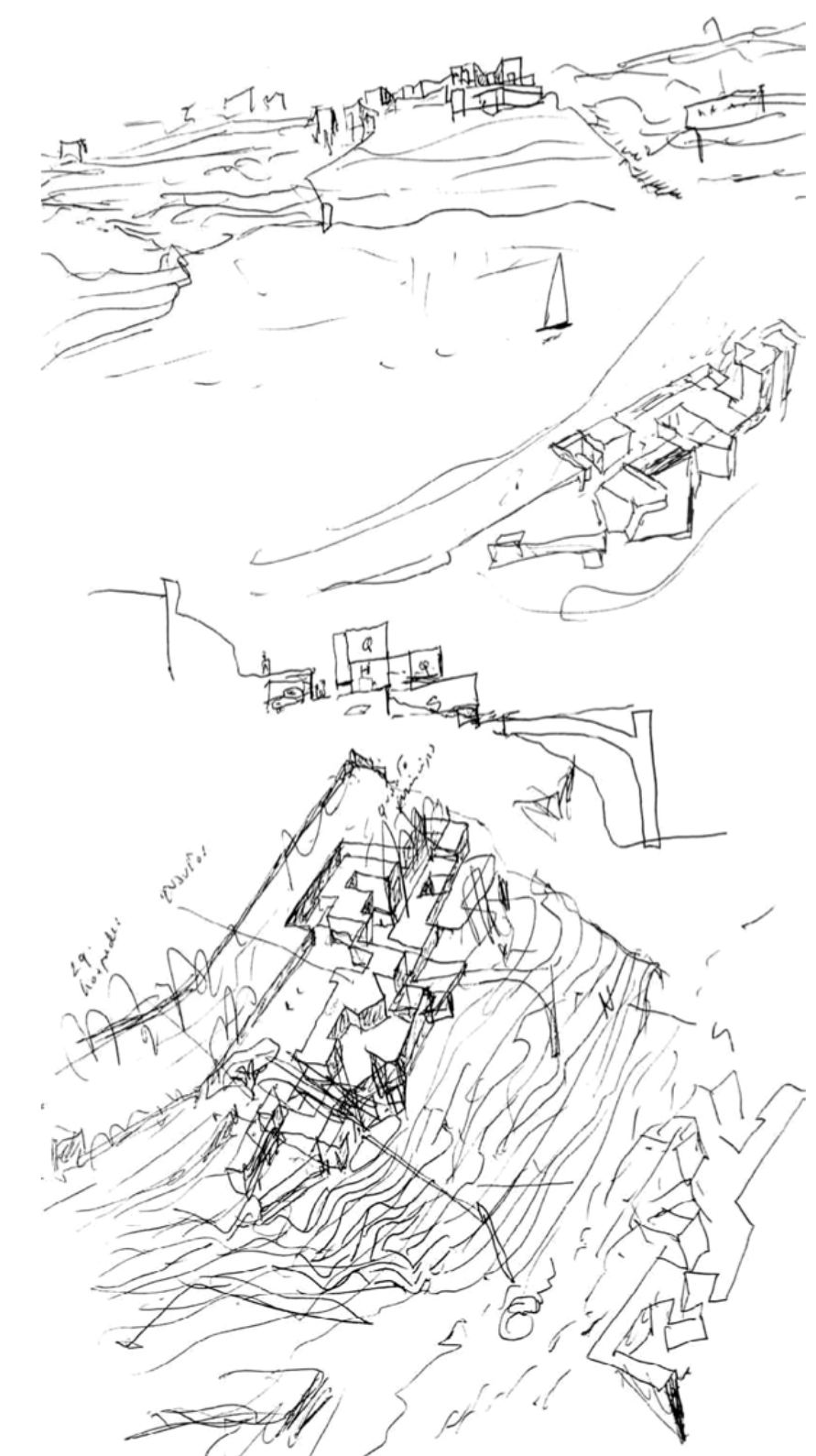
Fig.26 Secciones de la Casa António Carlos Siza. Esquemas de elaboración propia.  
Fig.27 Fotografía de la maqueta.





CASA EN MALLORCA

Mallorca, España 2002-2007



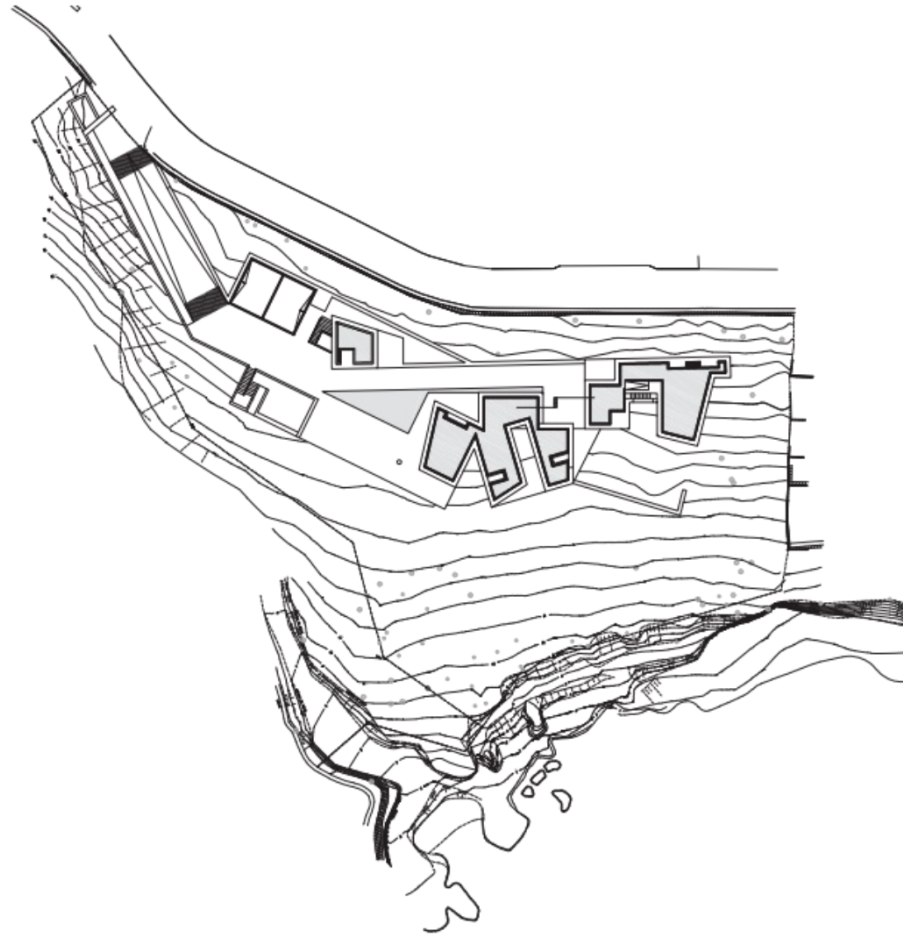


Fig.30



Fig.31

Fig.30 Plano de emplazamiento de la Casa en Mallorca.  
Fig.31 Imagen de la Casa en Mallorca vista desde las rocas.

El proyecto trata de una elegante casa unifamiliar en el cabo de Formentor, Mallorca. La solución adoptada ostenta una gran presencia escultórica a base de una volumetría fragmentada inspirada en el irregular paisaje que la envuelve.

La vivienda se asienta sobre una parcela de marcada forma poligonal y con una pronunciada pendiente hacia el mar. Aún cuando la parcela tiene una notable superficie, condicionantes normativos limitan considerablemente la porción de aquella que puede ser ocupada por la edificación. Esta porción es un polígono paralelo a los lindes y estos lindes, como tantas otras veces, definen las directrices que sirven a Siza para estructurar su proyecto: la vía pública, el linde con la pinada al oeste y la línea marítimo terrestre.

Siza conforma este polígono como una plataforma sensiblemente horizontal sobre la que ordena el proyecto.

Desde esta plataforma, el vasto programa de necesidades de la vivienda se organiza en tres volúmenes principales de carácter muy escultórico que tanto en planta como en altura reproducen la irregular topografía sobre la que se asienta. Los tres volúmenes componen una casa "dispersa", de piezas aparentemente aisladas y adaptadas al terreno.

Los volúmenes se componen desde los tres planos generadores que contienen las directrices de los lindes, con una geometría zigzagante contenida dentro de la línea paralela a la costa provocando un juego de llenos y vacíos entre ellos.

El proyecto tiene un marcado carácter prismático en el que se observa la evolución del arquitecto hacia líneas más puras, y en el que abandona las fachadas con color –que componían los proyectos que se han estudiado hasta ahora– para darle protagonismo al blanco, enfatizando aún más el carácter escultórico de la vivienda donde prevalece la forma sobre el detalle.

Cada pieza se compone de dos plantas y un nivel subterráneo. Las estancias privadas del programa, constituidas por los dormitorios, se encuentran en la parte superior de cada pieza, mientras que las estancias comunes, sala, comedor, cocina y los espacios



Fig.32

técnicos y de servicio, se encuentran en la plataforma inferior. Dichos cuerpos se integran con el terreno gracias a una plataforma principal a cota 22 metros sobre el nivel del mar. La unión entre todos estos cuerpos emergentes ocurre a partir de una serie de corredores en distintos niveles.

Hay un claro paralelismo en el diseño de esta vivienda con el de la residencia Can Lis (1971-1972) de Jørn Utzon en la costa Sur de Mallorca sobre un abrupto acantilado a unos 20 metros por encima del nivel del mar. La casa toma de Utzon en Can Lis el concepto de agregación orgánica de varios pabellones para componer un todo. Utzon recrea formalmente el fragmentado y rocoso acantilado sobre el que se asienta. Sus pabellones de roca marés se posicionan sobre un eje sin alinearse con él. Sus diferentes tamaños y giros le sirven para integrar estas piezas sobre las piedras que subyacen.

Siza toma -como decía- este concepto de casa dispersa, de un todo compuesto de piezas en que la forma no se reconoce. Sus volúmenes, blancos, enfatizan una impresión escultórica. Son piezas más macizas que repiten para consigo mismas el juego de llenos y vacíos que organizan globalmente el proyecto. Las piezas que ocupan el programa se abren sobre los propios vacíos que se provocan en cada uno de los volúmenes, de manera que en su geometría no reconocemos huecos, sino que se nos muestran como grandes esculturas ocupadas.

Las relaciones entre ellos nunca son axiales, evitando conexiones directas. Su relación se produce mediante espacios exteriores abiertos, obviando el enfoque lateral hacia cualquier otra estancia que no sea el paisaje.

En coherencia con la solución propuesta, la solución de la cubierta de todos los volúmenes es plana, independiente e irreconocible. En esta obra no aparecen los grandes planos de cubierta inclinada que en otras ocasiones recogen y unifican la geometría que subyace bajo ellos. Además, ajardina las cubiertas de estos volúmenes para acentuar la integración del conjunto.

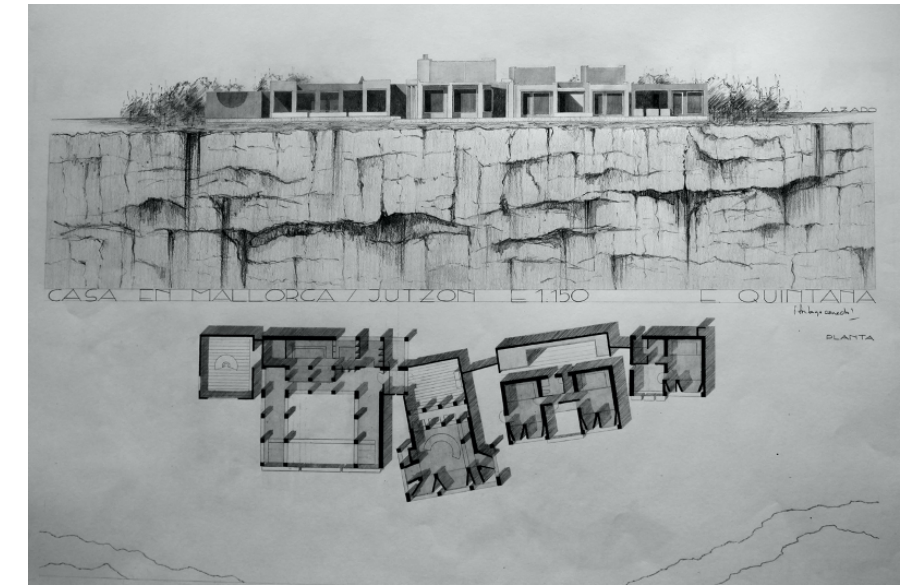


Fig.33



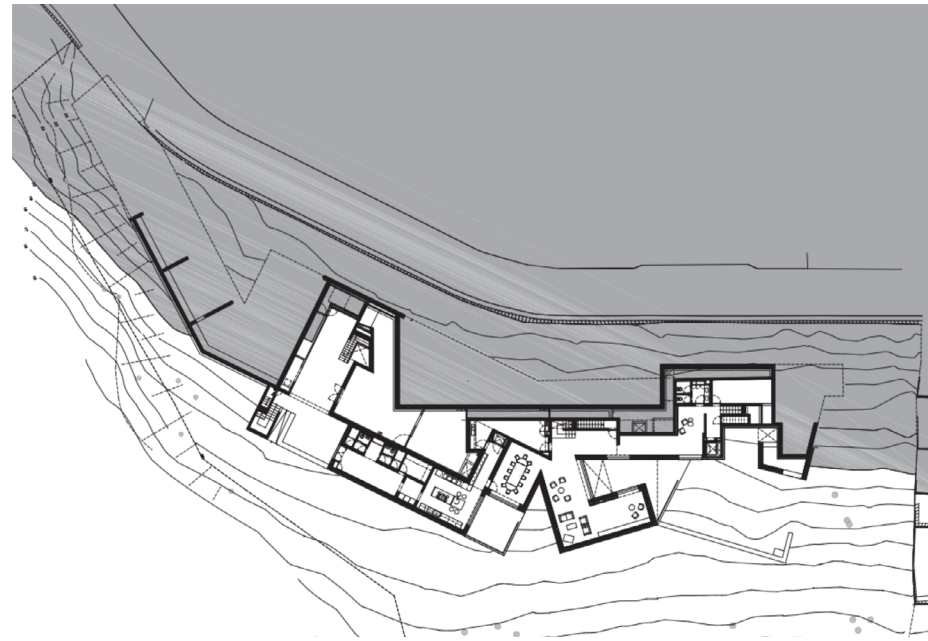
Fig.34



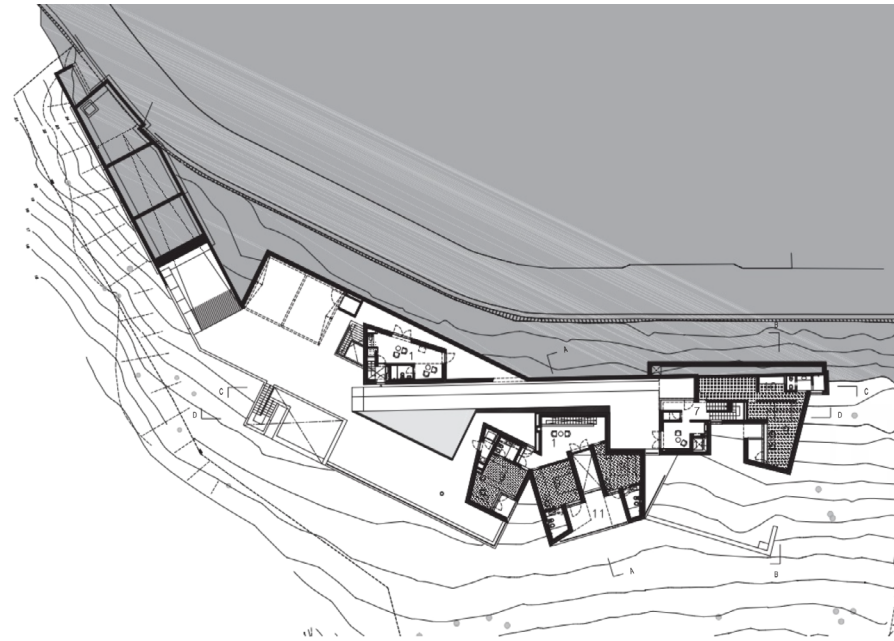
Fig.35

Fig.32 Dibujos a mano de Jørn Utzon. Can Lis.  
Fig.33 Planimetría de Can Lis.  
Fig.34 Imagen exterior de Can Lis.  
Fig.35 Imagen exterior de Can Lis vista desde el mar.

Fig.36 Planimetría de la Casa en Mallorca. Planta cota +18.60.



Planimetría de la Casa en Mallorca. Planta de acceso. Cota +22.10.



Planimetría de la Casa en Mallorca. Planta cota +25.60.

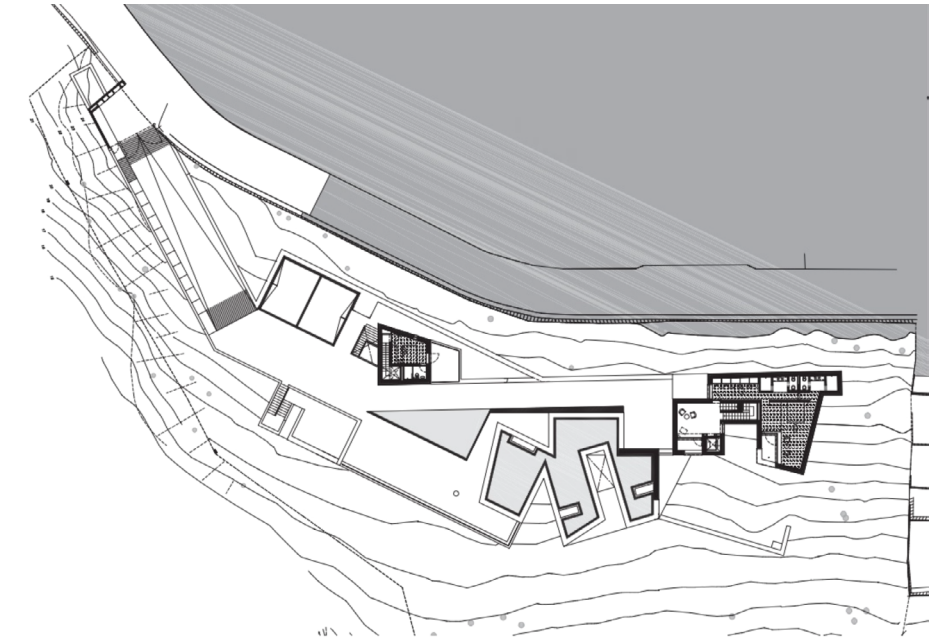


Fig.37 Imágenes de la Casa en Mallorca.





## PISCINAS DAS MARÉS

Leça da Palmeira, Portugal 1961-1966



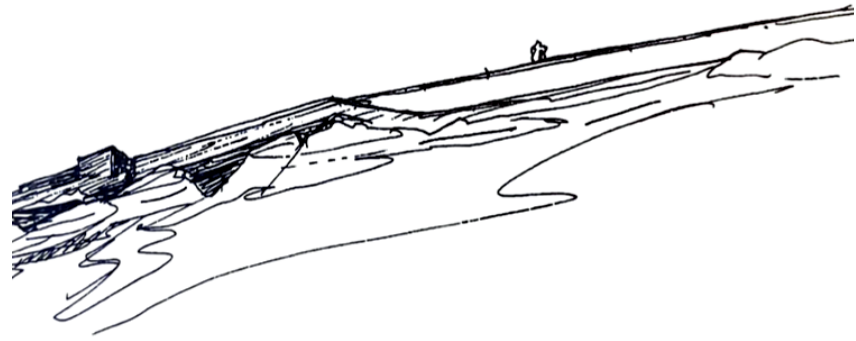


Fig.40

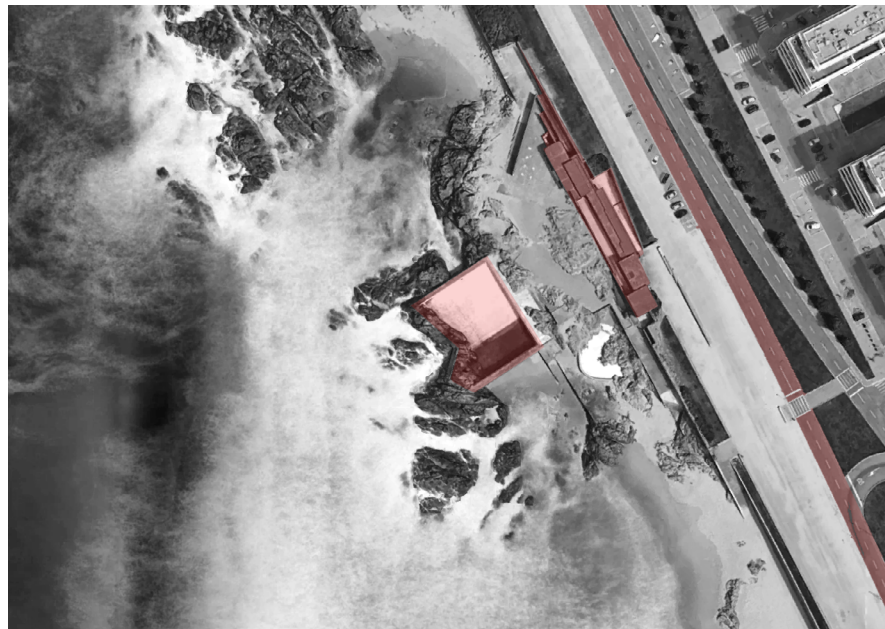


Fig.41

Fig.40 Dibujo a mano de Álvaro Siza.  
Fig.41 Imagen aérea de las piscinas. Elaboración propia.

El proyecto de las piscinas no solo es coetáneo al restaurante de Boa Nova sino que además se inserta en el mismo paraje que él. Fue un encargo directo del ayuntamiento y a pesar de la proximidad a su anterior obra, Siza enfoca este edificio desde una actitud bien diferente, una arquitectura más autónoma y alejada de los elementos formales de la etapa precedente de búsqueda. Las piscinas son un proyecto singular por la libertad con la que actúa en ellas, unas condiciones nada habituales que no tienen que ver con los pequeños programas domésticos que se han analizado hasta ahora. Arquitectura y naturaleza conviven en un mismo espacio fusionando sus límites sin dejar claro hasta donde llega cada uno para dar paso al otro.

Para Moneo las piscinas representan un proyecto de gran madurez con intervenciones mínimas que sacan provecho de la convivencia de naturalezas diversas: «De nuevo nos encontramos ante esta capacidad de sacar provecho del encuentro de los opuestos, entendiendo como tales el medio natural y el agitado océano, por un lado, y el artificio de lo construido, el reposado recinto en que se produce el baño, por otro. El océano queda representado en las rocas –que algo tienen de fósiles olas–, en tanto que las piscinas se apoyan en todo un sistema de muros verticales que da lugar a la creación de un mar artificial, de un Atlántico cautivo que permite el baño al haber conseguido aislar y apaciguar una porción del mismo».<sup>7</sup>

En este proyecto hay una clara diferenciación entre lo rectilíneo de los muros levantados y lo orgánico de las rocas que los sustentan. Una arquitectura que actúa como bisagra entre el mundo exterior y el interior, pues no se entiende el proyecto de las piscinas como un edificio al uso sino como un ejercicio de delimitación en el que el terreno cobra fuerza y protagonismo frente a la construcción.

Las piscinas mantienen una relación mucho más cercana con la ciudad que el proyecto anterior, entre otras cosas porque la ciudad ha ido ganando terreno hacia la costa y la única separación que hay entre ellas es una carretera junto al paseo marítimo también proyectado por Siza. Si bien es verdad que la cantidad de espacio abarcado por la construcción es mayor por necesidades obvias del programa, la sensación que transmite es de tal ligereza que parece que la intervención se haya reducido a mínimos imprescindibles.

En la piscina se repite el mismo procedimiento proyectual que en el restaurante de Boa Nova: un edificio que emerge de las rocas y sigue con su geometría las líneas que marca la costa. En este caso se baja en el uso de un «sistema de plataformas que modifica la percepción que teníamos de las rocas al dotarlas de un relieve que antes no tenían».<sup>8</sup> Las plataformas proporcionan un orden horizontal que casa con los planos de las piscinas, propiciando el encuentro de los opuestos: mar, rocas, edificio.

<sup>7</sup> Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos* (Barcelona: Actar, 2004), 213.

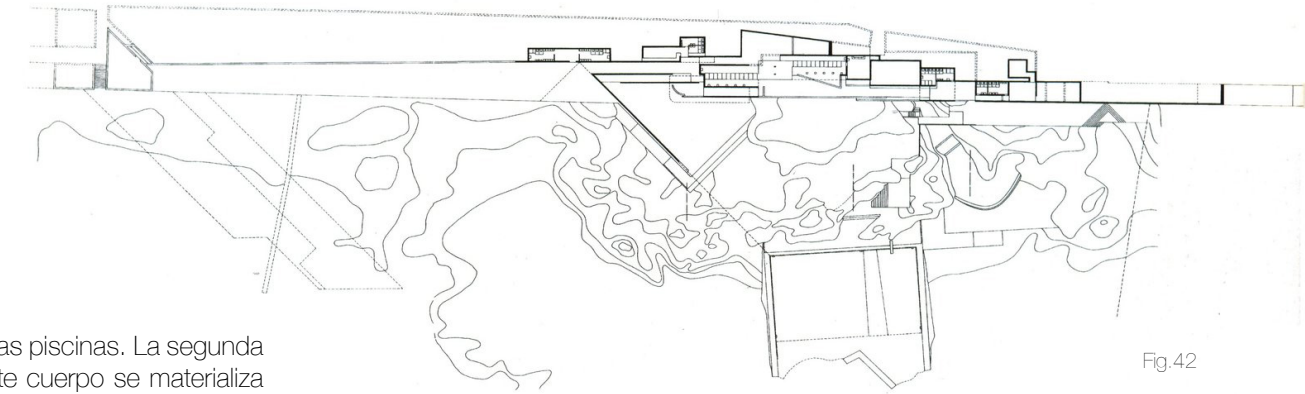


Fig.42

Fig.42 Planimetría de las Piscinas de Leça da Palmeira.

El programa se divide en dos partes. La primera es muy obvia, las piscinas. La segunda es el edificio que alberga los aseos, cafetería y vestuarios. Este cuerpo se materializa en un volumen alargado de hormigón con revestimientos de piedra que casa perfectamente con la imagen que proyecta el entorno, escondiéndose tímidamente bajo la plataforma sobre la que toma cuerpo el paseo marítimo.

Según Siza el edificio de los vestuarios «está ancorado como un barco en el muro de la marginal. De ahí no se mueve».<sup>8</sup>

Esta parte de la construcción se dispone en paralelo al recorrido peatonal junto a la calzada, seguramente con el objetivo de pasar lo más desapercibida posible y cederle todo el protagonismo al espacio inundable de la piscina. Una vez más, de manera análoga a lo que ocurre en la casa de chá, para llegar al núcleo del proyecto se debe recorrer una serie de plataformas zigzagueantes cuyo enfoque final se centra en el gran macizo rocoso del agua. La posición estratégica de los muros permite estudiadas entradas de luz que acompañan al visitante durante todo el itinerario y dramatizan aún más las distintas vistas sobre el paisaje, que se van haciendo cada vez más permisivas conforme se avanza, culminando en una perspectiva plena sobre la inmensidad del Atlántico.

El recorrido finaliza en las plataformas previas a la piscina, entendidas como el espacio de articulación o transición entre los dos ambientes, el de lo construido y el de lo natural. Esta plataforma se mimetiza muy bien con las variaciones topográficas de las rocas que la sustentan, dando paso muy discretamente a los muros que contienen el espacio inundable de la piscina, fundiéndose con los macizos rocosos que la protegen del fuerte oleaje del Atlántico.

La geometría de la piscina es el aspecto más llamativo del proyecto y probablemente el símbolo patente del cambio de actitud proyectual en Siza, en el que el paisaje a pesar de seguir siendo un elemento importante y constituir el punto de partida del proyecto, pasa a un segundo plano, cediendo todo el protagonismo a la obra construida. Los muros se alzan como fuertes masas de hormigón, con formas contundentes penetrando en lo orgánico y despreocupado de la naturaleza, disponiéndose únicamente donde son estrictamente necesarios, donde las rocas no son capaces de contener el agua.

Concluyo el análisis citando a Siza:

«Una arquitectura de grandes líneas y de amplias paredes buscaba así un encuentro con las rocas en el lugar adecuado. El objetivo consistía en delinear una geometría en aquella imagen orgánica: descubrir lo que estaba disponible, pronto a recibir la geometría. Arquitectura es geometrizar».<sup>9</sup>

<sup>8</sup> Álvaro Siza Vieira, "Texto 004. Piscina de Leça da Palmeira (1)", en *Álvaro Siza Textos*, ed. por Carlos Campos Morais (Madrid: Abada Editores, 2014), 27.

<sup>9</sup> Álvaro Siza, *Álvaro Siza Imaginar la evidencia*, ed. por Vitorio Gregotti (Madrid: Abada Editores, 2003), 23.

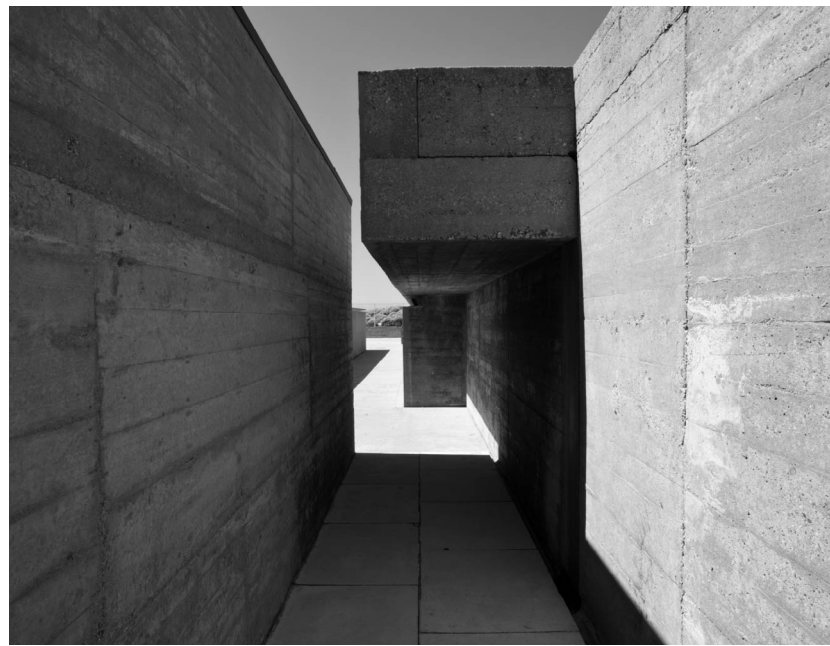
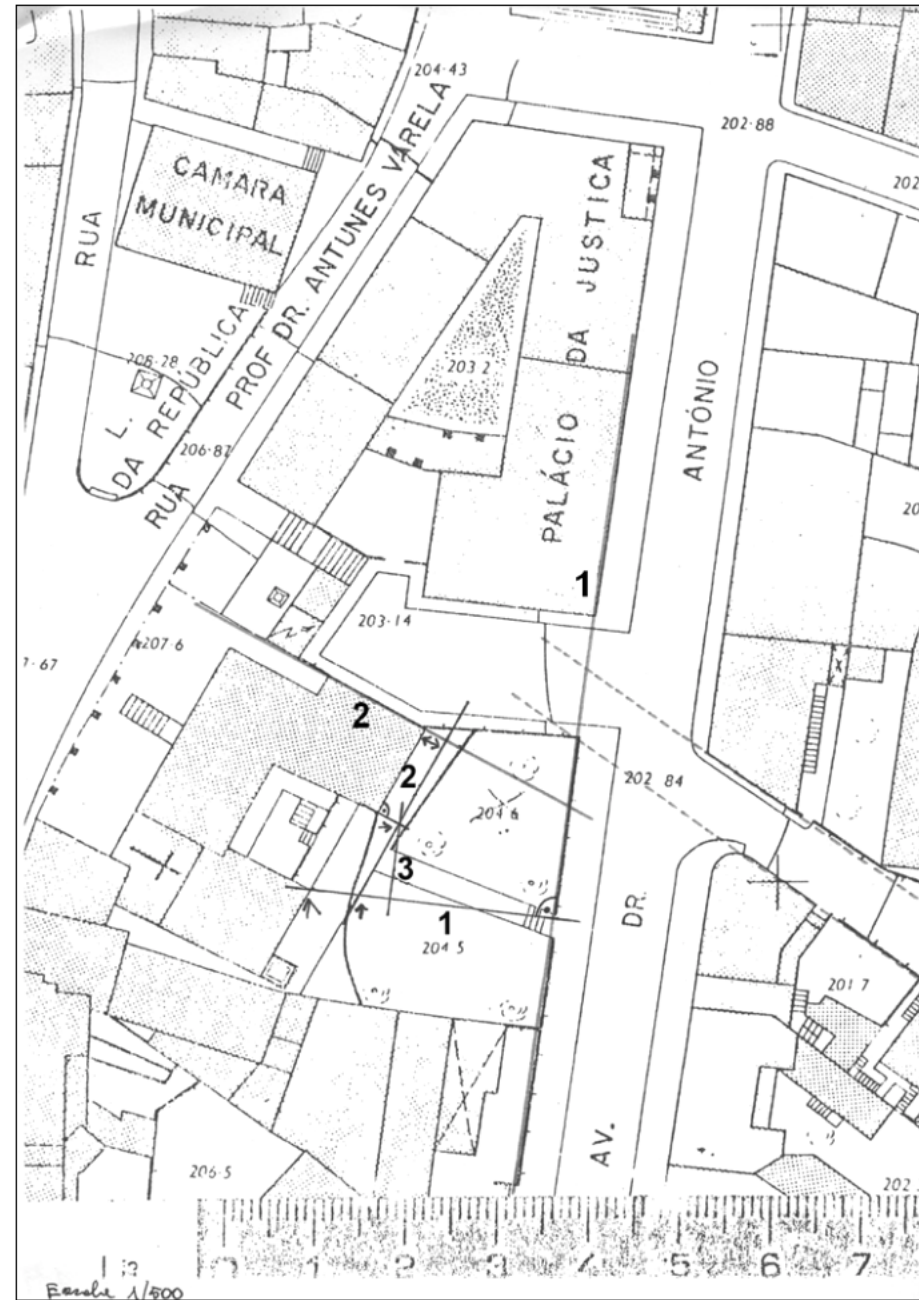


Fig.43 Imágenes de las Piscinas de Leça da Palmeira.

# BANCO PINTO & SOTTO MAIOR

Oliveira de Azemeis, Portugal 1971-1974





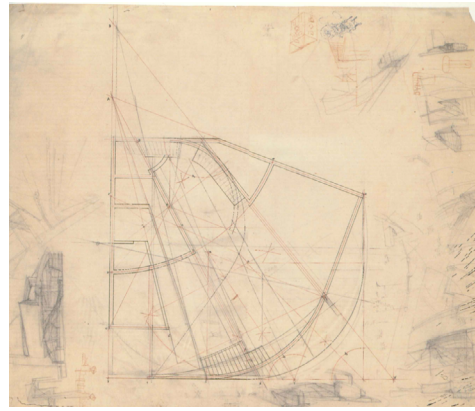


Fig. 46

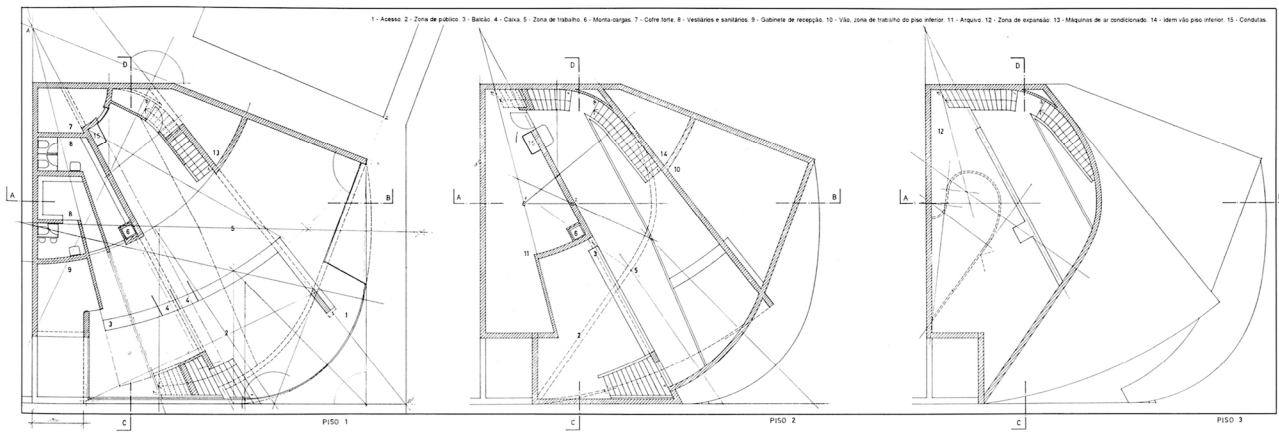


Fig. 47

«Es una obra pequeña pero precisa, ejemplar, toda ella invadida hasta el último detalle por las decisiones del autor como en una escultura. Un exhaustivo y refinado control geométrico permite dejar referenciadas en sus formas todos los acontecimientos arquitectónicos y urbanísticos de su entorno; lo hace de manera sutil, casi imperceptible, sin asumir ningún protagonismo en el lugar. En sus formas hay pequeños y matizados gestos de atención a cada una de las construcciones que lo rodean: el banco es el modelado que resulta al concebir generosamente el paisaje del centro urbano de una pequeña ciudad portuguesa; una pieza que ilumina el entorno con la misma fuerza que ordena sus propios espacios. Perspectivas, desniveles, vegetación singular, edificios de viviendas, históricos o representativos, todos parecen adquirir su lugar, su papel, tras el meticuloso pautado espacial que orquesta de manera invisible –pero “audible”, perceptible– Álvaro Siza».<sup>10</sup>

Ubicado en una de las principales calles de Oliveira de Azemeis, el Banco Pinto Sotto Maior es un proyecto brillante en el que la convivencia de geometrías diversas refleja la heterogeneidad del entorno. El edificio pretende dar coherencia a un tejido urbano irregular actuando como enlace entre dos vías urbanas conectadas únicamente por un pequeño itinerario transversal que salva el desnivel, una escalera escondida entre los edificios.

El proyecto comienza con las alineaciones a las calles con las que delimita la parcela, continuando con el trazado urbano establecido. El segundo gesto viene dado por la alineación con los lindes interiores que lo separan de las construcciones adyacentes, dejando así un paso libre entre el nuevo volumen y el edificio preexistente. Un tercer y último gesto se identifica en la figura circular con centro en el ángulo que forman los lindes interiores salvando la esquina y dando continuidad a las alineaciones exteriores.

Dicha fachada curvilínea se articula en base a tres curvas ascendentes que le proporcionan movimiento a la fachada a la par que autonomía dentro del tejido urbano de la ciudad. Las curvas que se aprecian en la volumetría no solo configuran la estética exterior de la edificación, sino que también ayudan a gestionar los espacios interiores, producto de una mezcla entre círculos desplazados y yuxtapuestos, que dan lugar una vez más, a una serie de ejes en abanico que conforman las distintas alas del programa.

Hay una jerarquización clara del programa. Los espacios de servicio se concentran al fondo del edificio delimitados por las curvas que materializan a cada nivel, mientras que los espacios servidos, se ubican en la parte exterior de estos sectores circulares junto

<sup>10</sup> Felipe Peña Pareda, "Dibujo y proyecto. Del dibujo en el proceso de proyectar a través del estudio de dos obras de Álvaro Siza: el Banco de Oliveira de Azemeis y el Museo de Bonaval" (tesis doctoral, Universidade da Coruña, 2005), 4. <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/11590>

a la fachada curva acristalada, potenciando la transparencia y curvatura interior. Las escaleras tienen un papel fundamental en la estructura interior del espacio ubicadas en la línea de fachada delimitan en cierto modo el ámbito de estos dos espacios.

Vuelve a aparecer el acceso lateral, esta vez de manera tangencial a través de la sección rotunda de la cristalera, generando tensión entre la apertura del abanico y el gran plano curvo de vidrio en planta baja. Rafael Moneo califica el acceso como una: «situación esta que, al repetirse tantas veces en su carrera, nos hace pensar que deliberadamente no quiere que la visión frontal del edificio se convierta en sistema generador de la arquitectura. La entrada al banco –que va a explotar la condición curvilínea con la que se resuelve la esquina– se produce mediante un enérgico corte que convierte dicha curva en un fragmento».<sup>11</sup>

Desde el acceso se revela todo el espacio interior. Los distintos niveles del programa quedan expuestos a un vacío central que alcanza la altura completa del edificio, ampliando su percepción espacial. En este espacio diáfano aparece un segundo punto de interés, una tensión vertical diagonal entre la cristalera de acceso y el lucernario de cubierta. Dicha cristalera aporta el gran chorro de luz que ilumina el interior, fluye en altura y exagera las superficies curvas de los niveles.

En síntesis, el banco constituye un proyecto afrontado desde una perspectiva ambigua donde el objetivo de diseño se centra en la arquitectura como tal, en su esencia y expresividad, olvidando los modelos tipológicos y racionales.

Para Moneo:

«El banco Pinto & Sotto Mayor podría, a primera vista, considerarse como un intento de exploración lingüística, como una demostración de que el lenguaje racionalista está todavía vigente. [...] Pero me parece que aún hay algo más: el intento de mostrar en toda su pureza, en cuanto que fenómeno o evento, lo que es la arquitectura. La complejidad de este espacio obliga a que vayamos más allá de consideraciones exclusivamente lingüísticas. Es una arquitectura que habla de arquitectura y que intenta ofrecer la experiencia de la misma desde aquello que se piensa sea su propia esencia: 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>12</sup>

<sup>11</sup> Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos* (Barcelona: Actar, 2004), 224.

<sup>12</sup> Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, 226.

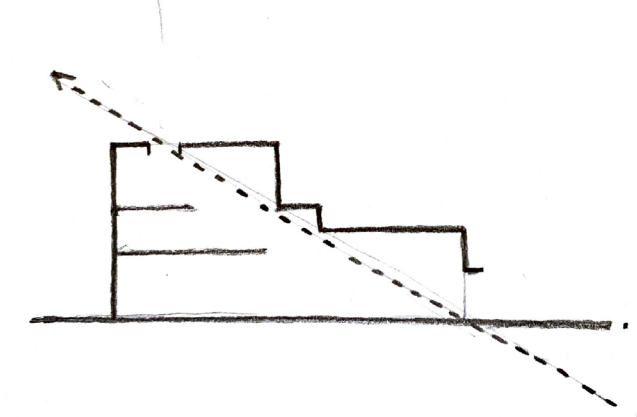


Fig. 49



Fig. 48

Fig. 46 Plano original, Álvaro Siza.  
Fig. 47 Planimetría. Planta baja, planta primera, segunda planta.  
Fig. 48 Imágenes aéreas del Banco Pinto & Sotto Maior. Esquema de elaboración propia.



Fig. 50

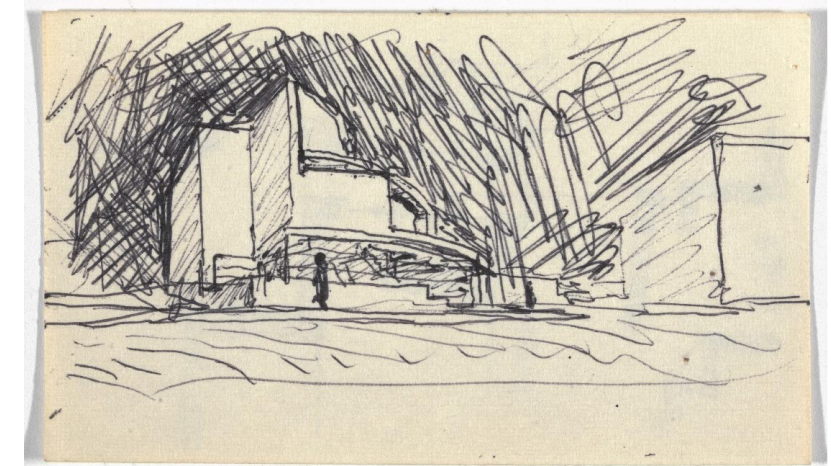


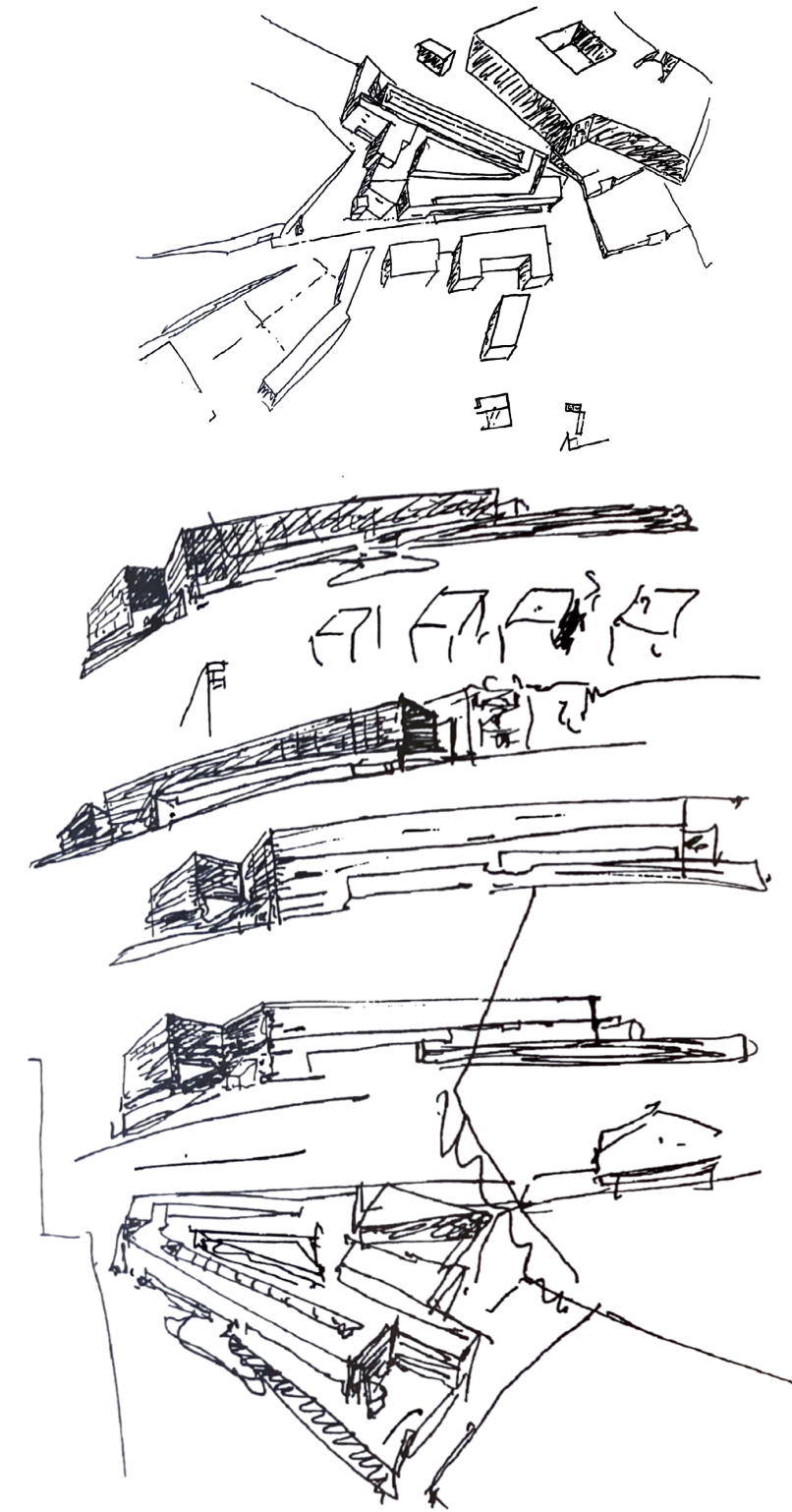
Fig. 51

Fig. 49 Esquema de elaboración propia. Sección del edificio.  
Fig. 50 Imagen del interior del Banco Pinto & Sotto Maior.  
Fig. 51 Dibujo a mano de Álvaro Siza.



## CENTRO GALLEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

Santiago de Compostela, España 1988-1993



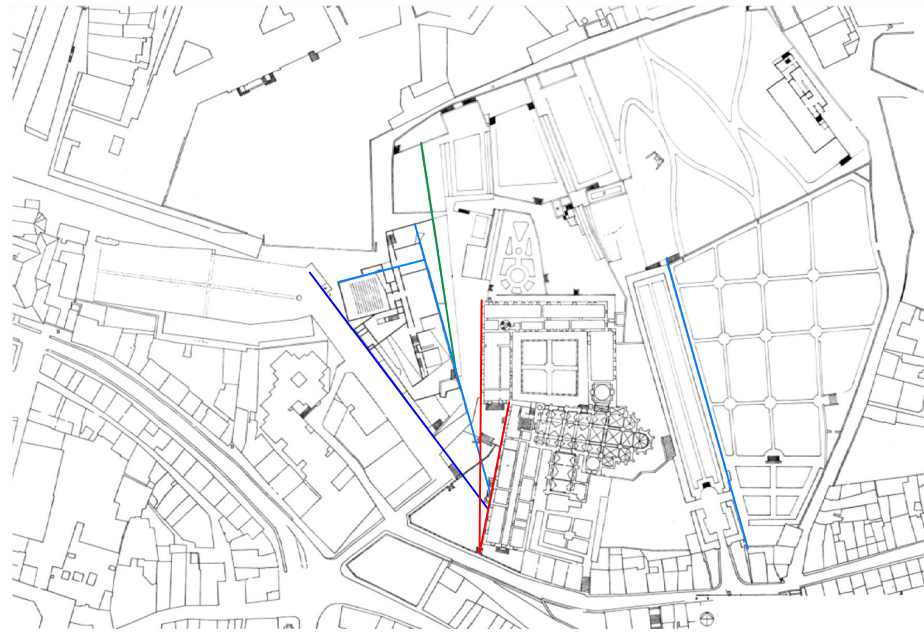


Fig.54

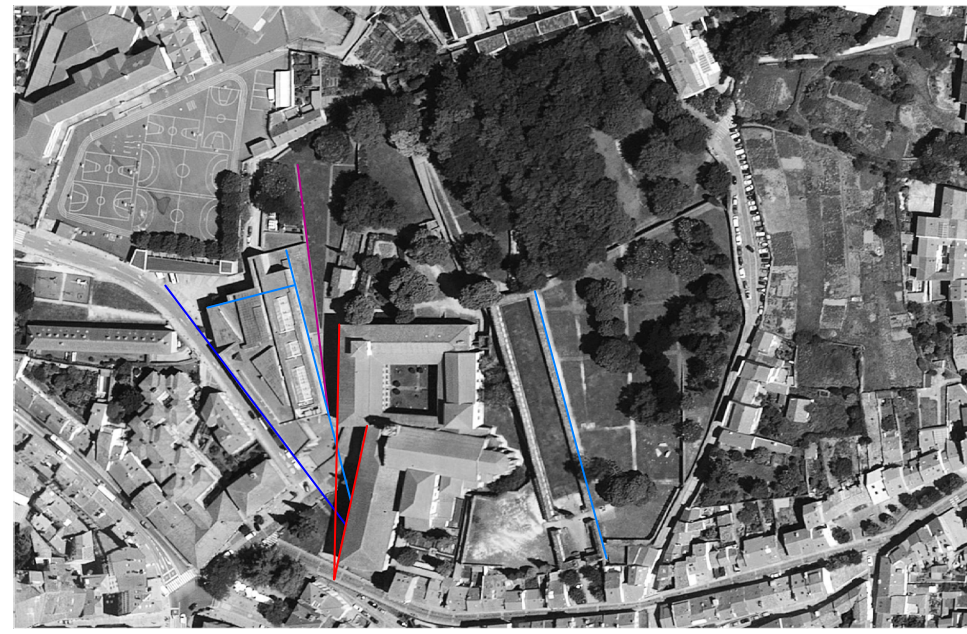


Fig.56

Construido en el recinto de un antiguo convento del siglo XIII junto al centro histórico de Santiago de Compostela, el proyecto se fundamenta en su relación con el jardín y el edificio del convento. Lo interesante del proyecto radica en la importante articulación que supone dentro de un tejido urbano empobrecido de significado, actuando como elemento organizador de un espacio más coherente.

«Pretende resolver el problema creado por la abertura de una calle en los años 70, poco sensible con relación a aquel contexto histórico. Con todo, la calle tiene que ser aceptada. Por tanto, el museo ocupará un primer plano a lo largo de esa calle, con relación al convento, sustituyendo en cierto modo un muro que existió, no exactamente en esa misma implantación, pero que existió como primer plano».<sup>13</sup>

El diseño del proyecto parte de la relación con la ciudad a través de la calle Ramón del Valle Inclán. Se posiciona paralelo a ella con una pared ciega de granito que favorece su integración en la estética del entorno, reproduciendo el anterior muro de piedra, y se cierra a la calle Costa de San Domingos —una antigua calle olvidada tras las nuevas modificaciones urbanísticas— terminando de conformar así una pequeña plaza pública sobre la que vuelcan las tres entradas principales, la del centro de arte y las de los edificios del complejo eclesiástico.

En su fachada Norte ocurre algo similar, reproduce la curva que sigue la calle de manera inversa generando así otra plaza dura en prolongación de la vía pública que hace de nexo entre ella y el acceso a las zonas verdes mediante un recorrido que no es directo, sino que se va articulando a través de la geometría del edificio permitiendo una visión paulatina de este espacio.

De esta articulación coherente con la topografía surgen los tres grandes bloques que conforman el edificio «el atrio y los despachos, el auditorio y la biblioteca, y por fin las salas de exposición. El primero de estos tres volúmenes se vuelca enteramente sobre la calle, justo lo contrario que el segundo, que se aparta de ella, mientras que el tercero delimita el jardín».<sup>14</sup>

<sup>13</sup> Álvaro Siza, *Álvaro Siza. Expor on Display*, ed por Carlos Castanheira (Porto: Fundação de Serralves, 2005), 51.

<sup>14</sup> Álvaro Siza, *Álvaro Siza Imaginar la evidencia*, ed. por Vitorio Gregotti (Madrid: Abada Editores, 2003), 67.



Fig.57

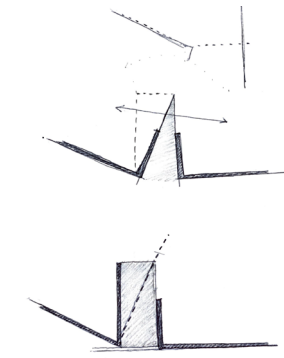


Fig.58

Su geometría viene dada por la combinación de dos formas reconocibles, un cubo y dos piezas rectangulares que surgen de referencias externas del emplazamiento. El primer bloque se mantiene en eje con la calle mientras que la segunda pieza gira ligeramente adoptando su posición a la inclinación de los muros que conforman el cementerio, perpendicularmente a ella el auditorio se materializa en un volumen prismático. Esta pieza longitudinal cambia su geometría en su encuentro con el terreno, se produce una rotación del volumen en el nivel de planta baja en relación con la posición de los antiguos muretes de piedra del parque. Por lo tanto, la geometría del proyecto se puede sintetizar en el uso del giro, la traslación y la macla.

Dicha macla se produce en la unión de los cuerpos generando dos espacios triangulares en planta con ángulos fuertes y afilados que favorecen la resolución de la circulación interior. El primero de estos dos espacios intersticiales se encuentra entre el auditorio y el atrio generando un «mordisco» en la volumetría exterior del edificio. La singularidad de este espacio se acrecienta por la presencia de huecos en los muros que lo conforman. Estos huecos sirven para gestionar la transición interna entre dos ambientes distintos del edificio, generando tensión visual en horizontal mediante huecos que no miran al paisaje sino a la propia arquitectura. Mientras tanto, el segundo adquiere una posición central dentro del volumen, pertenece de entero al atrio y funciona como canalizador de luz a todo el edificio.

En su conjunto, el nuevo edificio reproduce de alguna manera el gesto de giro del monasterio con respecto al templo, una posición que le permite integrar el acceso a los jardines desde la entrada principal al complejo. Este acceso destaca por el mecanismo empleado, repetido en proyectos como la Biblioteca Universitaria de Aveiro (1988-1994), una especie de pala que no llega a tocar el terreno dejando una «artificial hendidura que produce el cargadero metálico» sobre el que apoya, un gesto recoge el espacio y suscita cierta tensión visual desde el exterior.

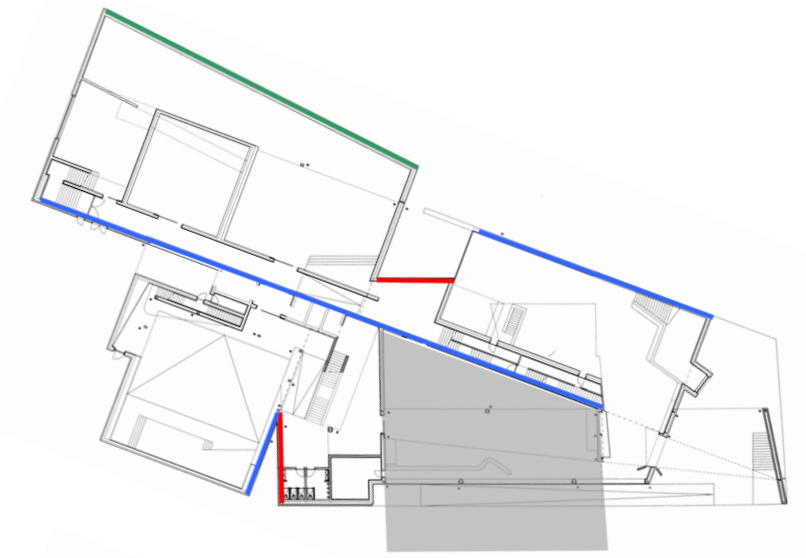


Fig.59

Fig.57 Imagen del espacio exterior que deja la macla de los edificios.  
Fig.58 Esquema de elaboración propia. Macla.  
Fig.59 Planimetría. Planta baja, planta primera, segunda planta.

Fig.54 Plano de emplazamiento. Esquema de elaboración propia.  
Fig.55 Esquema de elaboración propia.  
Fig.56 Imagen aérea del emplazamiento. Esquema de elaboración propia.

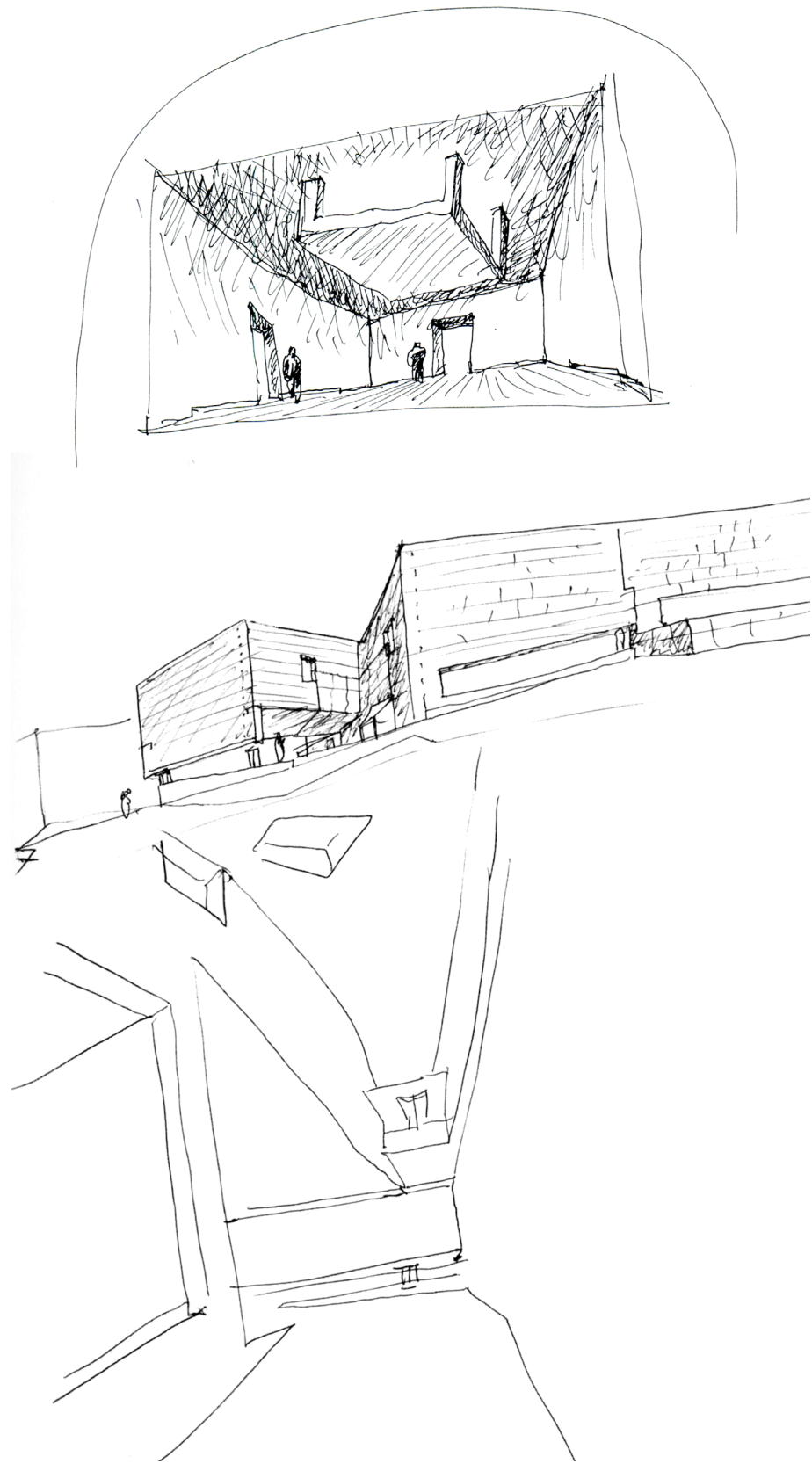


Fig.60 Dibujos a mano de Álvaro Siza.

La posición del programa y sus transiciones se producen sobre un eje que atraviesa de entero el edificio paralelo al cuerpo de exposición, en el que se sitúan los núcleos de comunicación. Los espacios interiores se articulan en función de la luz y los recorridos. El edificio se concibe como un espacio diáfano formado por la correlación de salas en los distintos niveles, con características, tamaños y escalas dispares configurando un espacio híbrido que se amolda a las necesidades de distintos tipos de exposición. Para ello Siza trabaja mucho la sección, los cambios de altura, las conexiones verticales y la composición través de la luz, diseñando espacios en los que los materiales, texturas, acabados y colores adquieren un matiz mucho más dramático.

Sus huecos abiertos estratégicamente establecen relaciones entre los diferentes elementos que conforman la arquitectura del proyecto, los espacios fluyen conectando las salas generando tensiones espaciales diagonales en altura. Destacan los lucernarios de las salas de exposición resueltos con una especie de mesa invertida como proceso de control de la luz tan necesario en un espacio como este.

«Con el proyecto para el Centro Gallego de Arte Contemporáneo Siza se muestra, una vez más, maestro en integrar el edificio en el medio. La relación que establece entre las masas de la nueva construcción con las fachadas del convento de Santo Domingo de Bonaval se resuelve dando lugar a un ámbito urbano intenso, en el que el uso de un material diverso –el granito– se convierte en protagonista. [...] La impenetrabilidad que caracteriza el volumen del convento, al que vemos como sólido sin fisuras, dialoga, por último, con la condición epitelial del granito del Centro, edificio que, desde el primer momento, entendemos como un conjunto de vacíos. Convento y Centro disfrutan, conjuntamente, de las verdes laderas del abandonado cementerio. En ellas, la magistral grafía de los muros sizianos define una sutil geometría que se disuelve en el sistema de sendas y retículas previo: hábilmente Siza convierte el amplio ámbito compuesto por el Convento, el Centro y el nuevo parque, en un todo».<sup>15</sup>

<sup>15</sup> Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos* (Barcelona: Actar, 2004), 248.

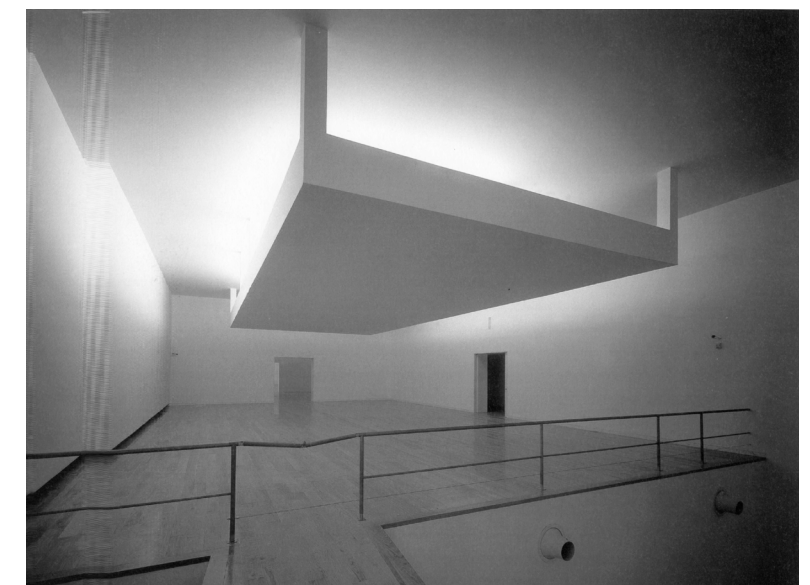


Fig.61 Imágenes del Centro Gallego de Arte Contemporáneo.



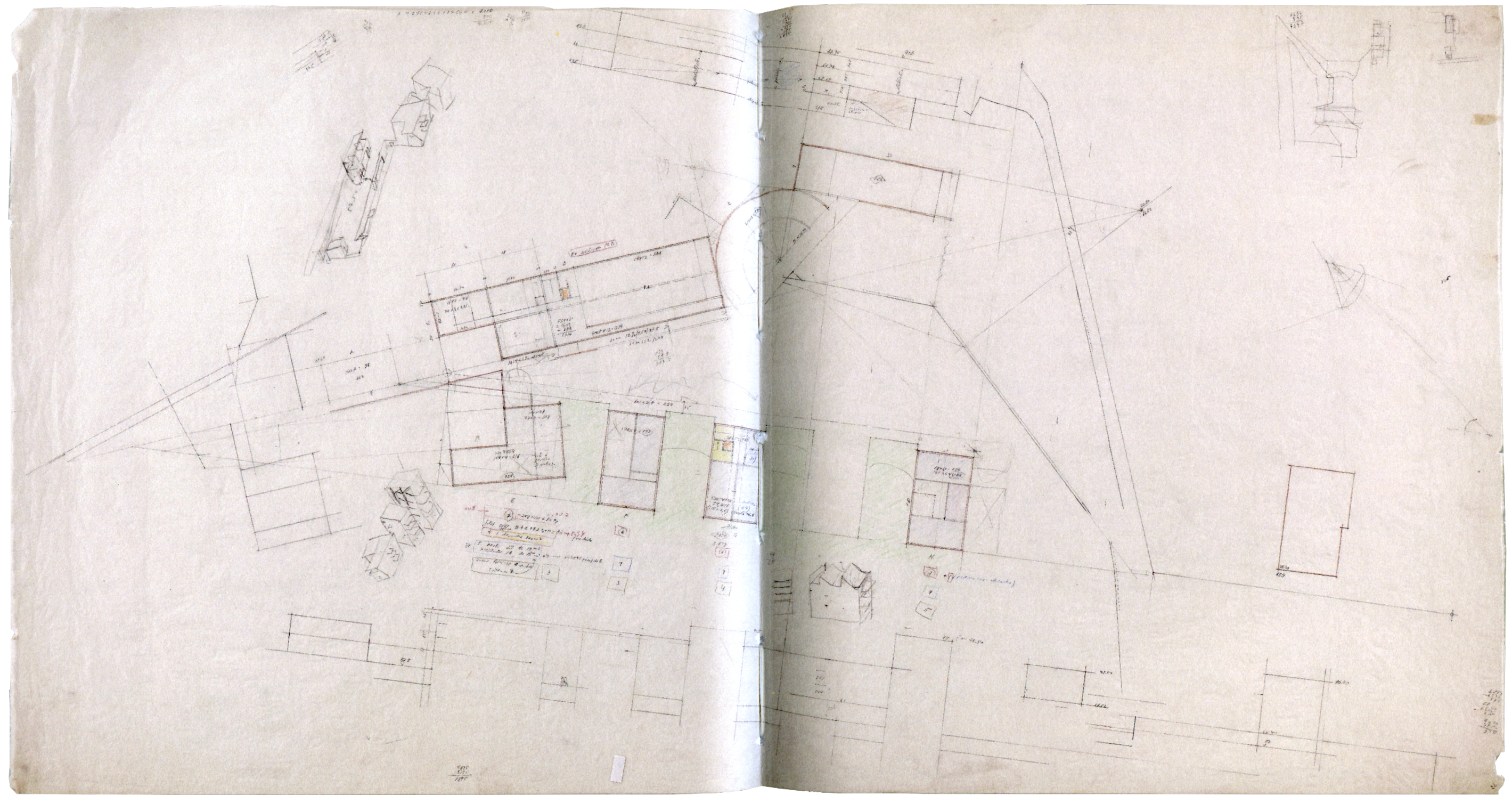


Fig.63 Plano original del proyecto, Álvaro Siza.

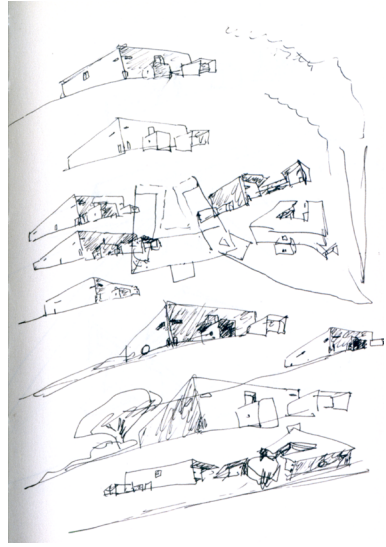


Fig.64

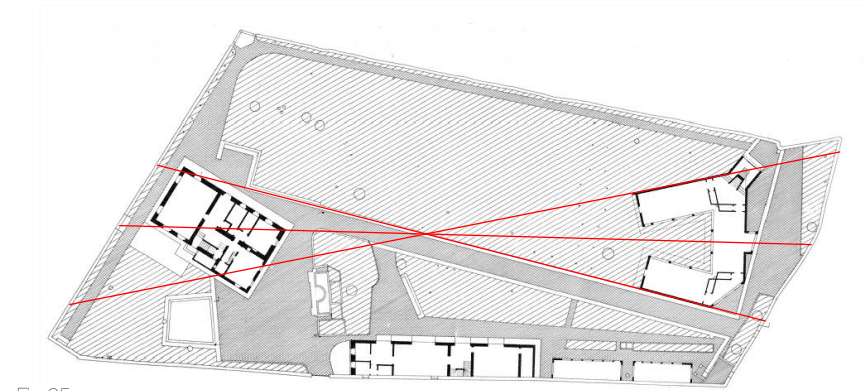
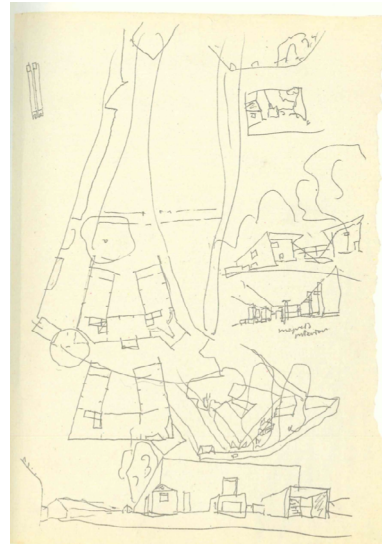
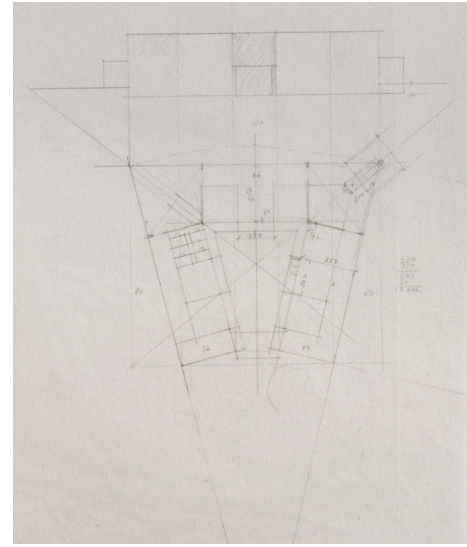


Fig.65



Fig.66

Fig.64 Dibujos a mano de Álvaro Siza.  
Fig.65 Plano del Pabellón Carlos Ramos. Esquema de elaboración propia.  
Fig.66 Imagen aérea del emplazamiento.

### PABELLÓN CARLOS RAMOS

La Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto (FAUP), es el primer encargo público que hace a Siza en la ciudad. Se ubica en una parcela triangular sobre los terrenos aterrizados que recorren la orilla del río Duero con unas increíbles vistas panorámicas del paisaje.

El diseño se llevó a cabo en dos etapas en parcelas contiguas. La primera fase tuvo lugar entre 1984 y 1986 y consistió en la rehabilitación de una vivienda señorial, la Casa Cor de Rosa, y la construcción de un nuevo pabellón para solventar las necesidades logísticas de la escuela.

El Pabellón Carlos Ramos surge como una ampliación más del aula previo a la construcción definitiva del edificio que conocemos hoy. Su geometría está condicionada por su posición dentro del jardín en relación con la casa y los límites de la parcela. Los contextos temporales y físicos de ambos edificios se conciben como un todo, como una obra que evoluciona con el tiempo donde los volúmenes a pesar de ser independientes mantienen coherencia con el conjunto a través de recorridos exteriores que generan tensiones compositivas en su alineación con los edificios.

En este caso Siza recurre a un esquema similar al que emplea en la casa António Carlos Siza (Santo Tirso 1976-1978) con un diseño de planta en U con patio central semiabierto en torno al que se desarrolla el programa. El volumen resultante es un pabellón trapezoidal de muros exteriores ciegos que acentúan el carácter introspectivo del edificio, frente a la ligera fachada de vidrio del patio en torno a la que vuelcan las aulas. Moneo sostiene esta afirmación: «En él Siza se encuentra, una vez más, frente a las limitaciones impuestas por el medio, e insiste en algo que ya ha experimentado anteriormente: reducir la dimensión de una larga crujía al plegarla sobre sí misma, dejando encerrado un patio[...] nos encontramos en un espacio en el que prevalece la asimetría: las esquinas

son diversas; los vuelos que protegen las ventanas escapan a cualquier lectura que reclame la regularidad; los huecos se desplazan sobre la fachada sin respeto a geometría establecida alguna, etc».<sup>16</sup>

El pabellón encuentra su posición sobre un eje diagonal con origen en los vértices de la Casa Rosa que se prolonga hasta el extremo opuesto de la parcela. Sobre él, los brazos del edificio se inclinan ligeramente buscando su alineación con los muros de la parcela. La disposición de estos brazos que confluyen sin llegar a tocarse deja un espacio entre ellos que se abre al jardín encuadrando la imagen del rododendro y parte de la casa, permitiendo cierto cruce de visuales entre los volúmenes. Esta disposición en planta de los edificios crea un pequeño ágora entre ellos en el que se desarrolla la actividad de este primer complejo universitario.

«El pabellón, un potencial intruso en el bellissimo jardín de la Rúa 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».<sup>17</sup>

En síntesis, el nuevo edificio encuentra su razón de ser en las tensiones con lo preexistente, la casa y el jardín: «La atracción evidente entre el pabellón y la casa madre llenaba el jardín de ejes virtuales rebeldes y contradictorios. Esa especie de magnetismo irresistible fue diseñando el pabellón, clarificando las relaciones, rediseñando el jardín, motivando una prolongación en patio».<sup>18</sup>



Fig.67

Fig.67 Imágenes exteriores del Pabellón Carlos Ramos.

<sup>16</sup> Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos* (Barcelona: Actar, 2004), 242.

<sup>17</sup> Álvaro Siza Vieira, "Texto 133. Pabellón Carlos Ramos (FAUP)", en *Álvaro Siza Textos*, ed. por Carlos Campos Morais (Madrid: Abada Editores, 2014), 377.

<sup>18</sup> Campos Morais, *Álvaro Siza Textos*, 378.

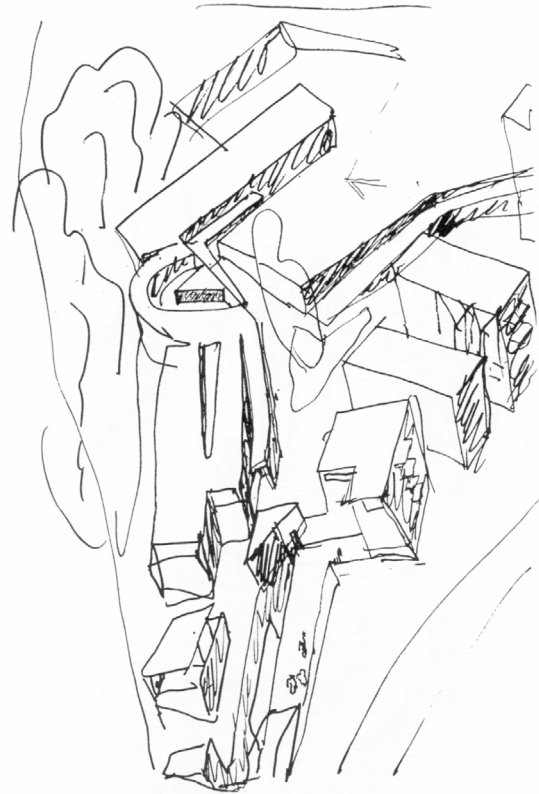


Fig.68

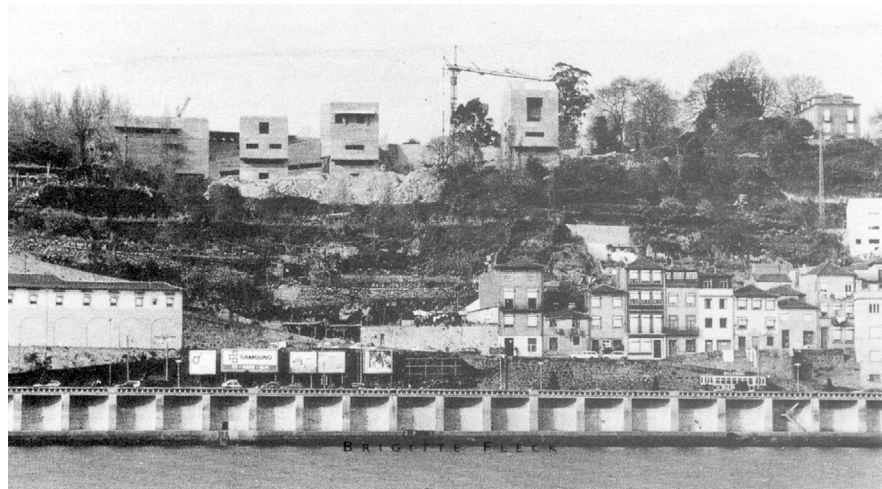


Fig.69

Fig.68 Dibujos a mano de Álvaro Siza.  
Fig.69 Fotografía histórica de la FAUP. Fase de construcción.

## EDIFICIO NOVO

«Arquitectura de arquitecturas: quizá sea esta la definición que corresponda a una Escuela que pretende enseñar la disciplina».<sup>19</sup>

Así califica Moneo la segunda fase de ampliación de la facultad conocida como "edificio novo" realizada entre 1987 y 1994 sobre una parcela aneja con forma y topografía irregular. En ella Siza proyecta un campus que no solo alberga espacios de estudio sino también zonas de interacción entre los alumnos que acaban por materializarse en el exterior, siendo la explanada central, probablemente, la esencia del proyecto.

El conjunto de la facultad se compone de 10 volúmenes independientes dispuestos en el solar sobre dos ejes ficticios en forma de V creando entre ellos un patio central de manera análoga a lo que ocurre en el pabellón. Estos ejes hacen de conexión entre ambas parcelas, nacen de elementos primarios de la primera intervención: el eje Norte, el que alberga el edificio continuo surge del vértice de uno de los brazos del pabellón Carlos Ramos, el sur por su parte sigue la posición de la casa Cor de Rosa recogiendo las cuatro torres de aularios. Como bien explica Peter Testa: «Siza separa los elementos del programa solo para poder relacionarlos. Un logos central que se desplaza progresivamente por múltiples centros cambiantes. Ningún elemento se comprende de forma aislada, sino como parte de una totalidad compleja, como parte de un contexto global».<sup>20</sup>

La sensación de desconexión que podría transmitir la segregación de los cuerpos se ve suplantada por su triangulación. El ala Sur está formada por la repetición de cinco volúmenes independientes que la escala del segmento de la Casa Cor de Rosa. En ellos se disponen las aulas de estudio, manteniendo una separación rítmica que deja espacios libres entre ellos a modo de patios. Estos vacíos tienen especial importancia en el proyecto puesto que proporcionan permeabilidad con el bloque Norte, facilitando sus vistas sobre el paisaje del Duero.

La disposición de este eje no es casual. La correlación de volúmenes nace de la alineación con la terraza junto a la villa, posicionándose perpendicularmente a ella y siguiendo un supuesto tercer eje director que atraviesa el solar de Norte a Sur, manteniéndose constante hasta llegar a la zona de acceso al campus, donde el último volumen rota ligeramente para dar forma a este espacio.

De estas cinco torres solo cuatro adquieren altura dejando a la quinta con una sola talla que salva el desnivel del terreno y que sirve como una terraza a la que se accede desde el ágora. Todos los cuerpos tienen la misma geometría en planta diferenciándose únicamente en sus orientaciones y diseños en fachada, con huecos distintos que iluminan el interior según las necesidades de cada programa o dispuestos intencionadamente para encuadrar una determinada imagen del paisaje.

<sup>19</sup> Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos* (Barcelona: Actar, 2004), 251.

<sup>20</sup> Peter Testa "Faculty of Architecture, University of Porto", en *Álvaro Siza – Figures and Configuration: Buildings and projects 1986-1988*, ed. por Wilfried Wang (Cambridge: Rizzoli New York/ Harvard University Graduate School of Design, 1988), 81.

El volumen Norte acoge las salas de administración de la escuela, dos auditorios, biblioteca y salas técnicas. Está compuesto por un cuerpo continuo que se quiebra en algunos puntos para adaptarse al terreno y sirve como telón de fondo y barrera acústica y visual frente a la autopista cercana. Está compuesto por tres volúmenes que se deforman y fusionan creando un cuerpo compacto que se conecta con el resto de construcciones a través de una plataforma subterránea que evita la necesidad de largos recorridos.

Se puede interpretar la configuración del volumen como consecuencia de la disposición de las torres dado que sus ejes coinciden con los puntos críticos del edificio: los cambios de forma de esta construcción se producen en los puntos de encuentro con las proyecciones de las torres, aprovechándolos para articularse en respuesta al límite que marca la carretera.

El cuerpo cilíndrico central, que alberga la impresionante sala de exposiciones, sirve como nexo entre las otras dos piezas. La diagonal que rompe su geometría se proyecta hasta el edificio del extremo Oeste haciéndolo rotar hasta posicionar su vértice sobre el eje de esta proyección. Mientras que la altura de los volúmenes individuales se mantiene constante, la del cuerpo longitudinal varía según lo hace la parcela en un intento de integrarse en ella y salvar los desniveles y visuales desde los diversos puntos del solar.

Los llenos y vacíos cobran especial importancia gracias a la posición de los edificios, configurando un recinto central que es el corazón del proyecto, reemplazando la escasez de este tipo de espacios en el interior de la escuela: «En consecuencia, todos los espacios exteriores del edificio fueron diseñados como los espacios de relación y convivencia que el edificio no podría tener, y por eso el patio triangular interior sobre el que se construyen todos los volúmenes necesita de aperturas hacia el río, que fueron posibles gracias a la opción de las torres de aulas».<sup>21</sup>

Esta explanada central se abre hacia la pared de piedra que separa las dos parcelas introduciendo el pabellón y la casa dentro de la familia de formas que conforman el campus. Si se accede al complejo desde el pabellón, bajando por las rampas y plataformas que salvan el desnivel de la parcela, se tiene la sensación de cierre por la fuga exagerada de los brazos, que dejan un pequeño vacío de entrada, como si todo el proyecto volcara en un punto. Mientras tanto el acceso más habitual a la facultad se hace desde el extremo Oeste. En su momento Siza proyectó un pequeño "cubo" semiabierto pensado como punto de acceso principal a la facultad. Aunque nunca se ha llegado a usar como tal, este cuerpo sirve como arranque de la larga rampa que alberga la cafetería, culminando en la plaza central, transmitiendo una percepción del espacio completamente opuesta a la anterior.

<sup>21</sup> Juan Rodríguez, "FAUP. Facultad de Arquitectura de la Universidad de Oporto. 1986-93", en *Siza x Siza*. (Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2015), 265.

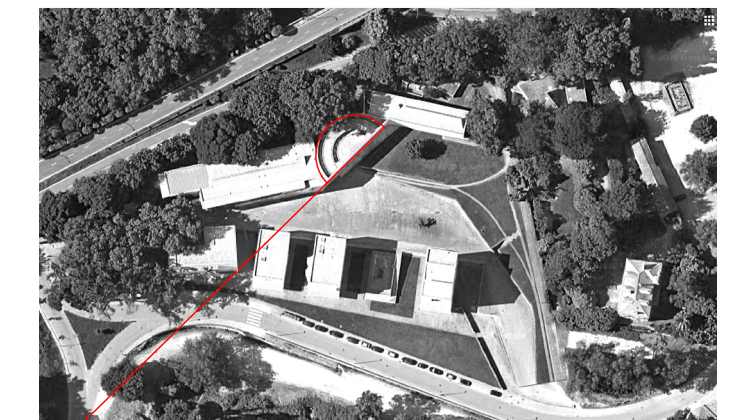
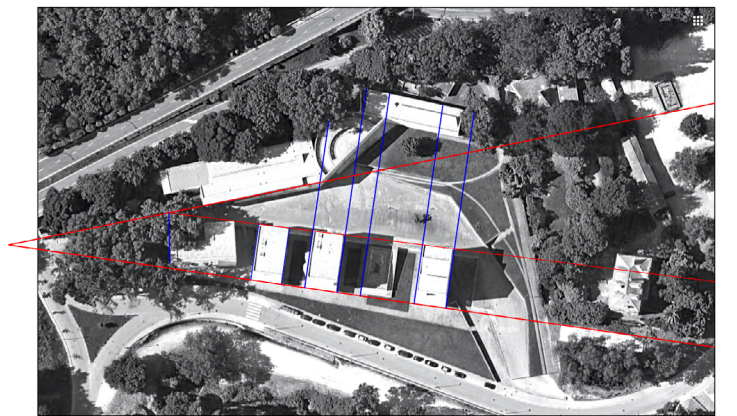
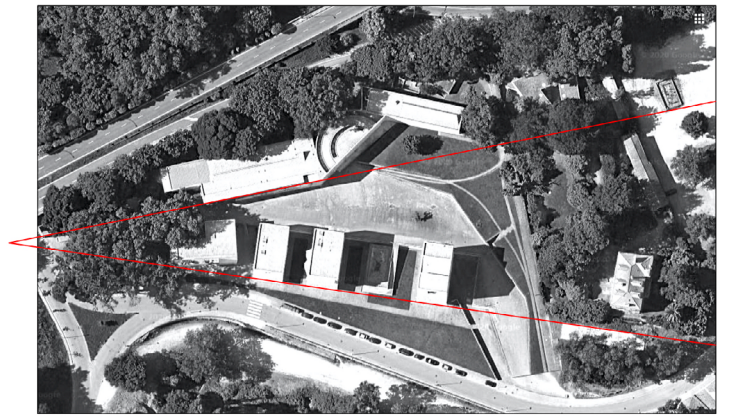


Fig.70 Imágenes aéreas del emplazamiento. Esquema de elaboración propia.

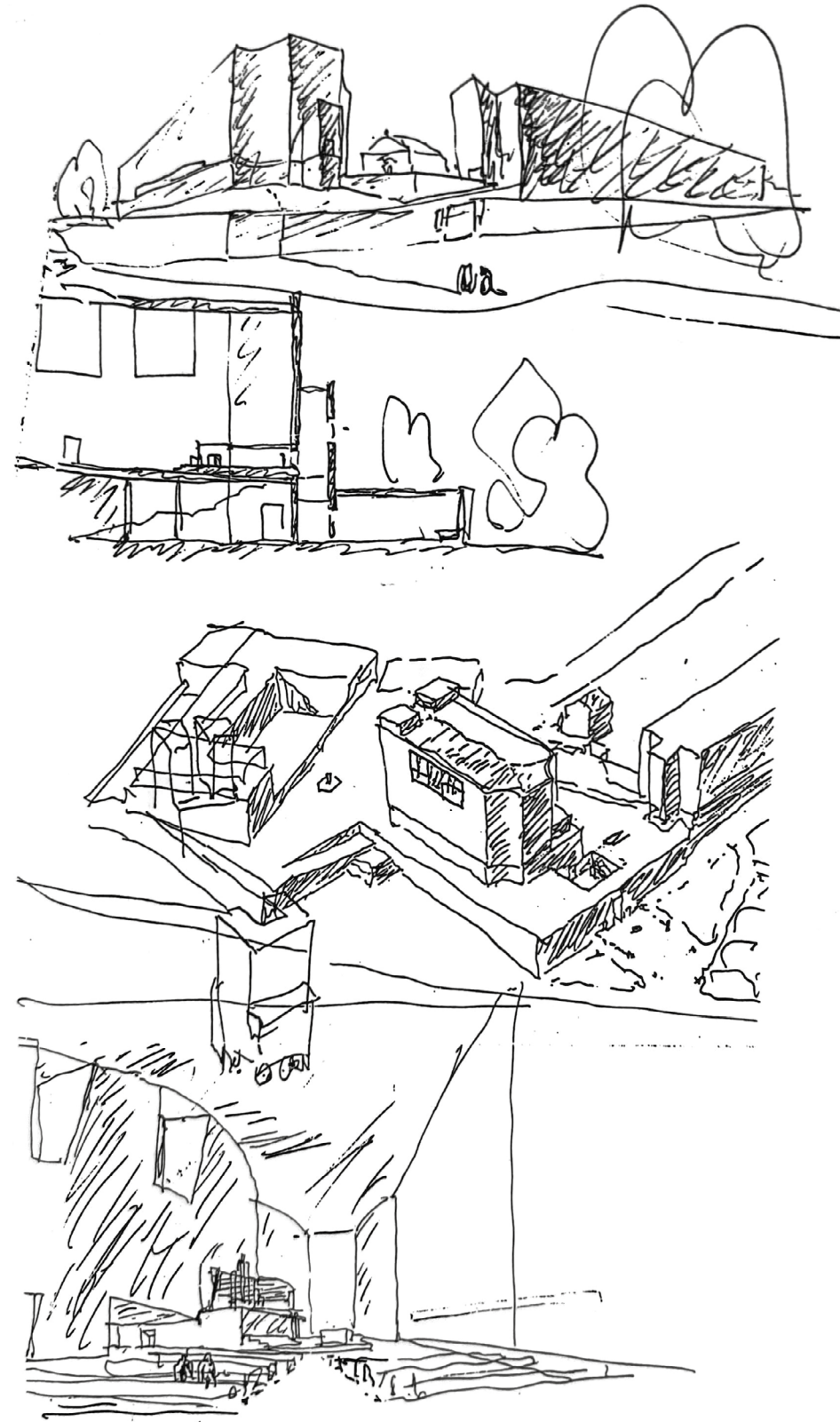




Fig.71 Imágenes de la Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

# IGLESIA DE SANTA MARÍA

Marco de Canaveses, Portugal 1990-1997



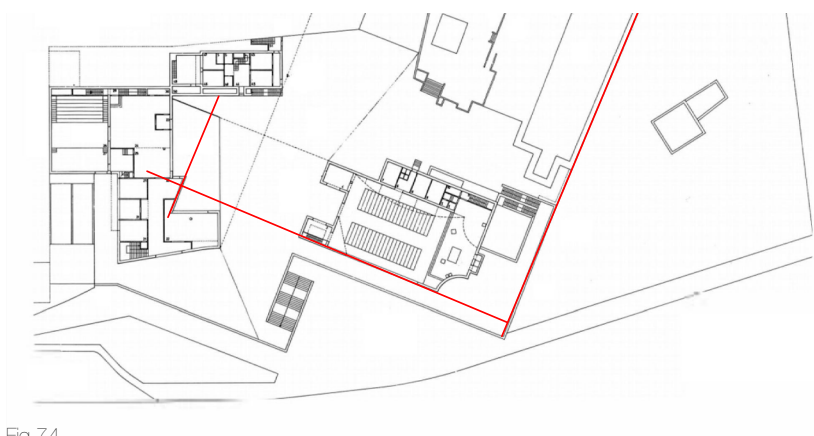


Fig.74



Fig.75

Fig.74 Plano de emplazamiento. Esquema de elaboración propia. Referencias.  
Fig.75 Imágenes aéreas del emplazamiento. Esquema de elaboración propia. Referencias y alineaciones

El proyecto de la iglesia de Marco de Canaveses estaba destinado a revitalizar una pequeña población rural en la que predominaban construcciones de baja calidad sobre un terreno con desniveles pronunciados. El propósito de esta construcción no es únicamente dar cabida a un espacio de culto, sino crear un lugar a través de la reconciliación de las diversas y estridentes escalas del contexto, con una vinculación significativa con una residencia de ancianos y la carretera. «A partir de este nivel se fue articulando todo el resto, reaccionando a la complejidad de las construcciones existentes y permitiendo finalmente la construcción de un atrio abierto al hermoso valle de Marco de Canaveses».<sup>22</sup>

La iglesia forma parte de un conjunto de tres volúmenes, iglesia, auditorio y vivienda del párroco que se articulan en torno a un espacio central, sobre una parcela configurada a base de una idea secuencial de rampas, plataformas, y pequeñas plazas. Su disposición en el terreno no es aleatoria y está sólidamente argumentada en base a las construcciones previas que la circundan. Siza toma como referencia la posición del edificio adyacente, a partir del cual se desarrolla una distribución cartesiana en planta sobre la que toman forma los tres volúmenes del conjunto.

Aparecen dos ejes directores perpendiculares entre sí, alineados con las dos fachadas del edificio previo y con la calle junto a él. El bloque principal, el que da forma al templo, se posiciona sobre ellos, frente a él, la casa del párroco y el auditorio se articulan en forma de U respetando la colocación de los ejes pero manteniendo la orientación que marcan las viviendas pareadas tras él. Se puede observar el gesto que hace Siza posicionando una de las fachadas del auditorio con la inclinación que marcan las líneas principales del proyecto y haciendo coincidir sus vértices con ellas. Este par de edificios dejan entre ellos un espacio abierto, una plataforma elevada a modo de acceso previo desde la gran plaza dura que atraviesa la parcela.

El resultado de este programa exterior se puede sintetizar en la existencia de unas relaciones formales entre los volúmenes a base de una secuencia de plazas que funcionan como un claustro abierto creando su propio mundo dentro de la dispersa trama de la localidad, «Y, al mismo tiempo, se hace posible una relación con las construcciones de pequeña escala que en conjunto circundan esta especie de acrópolis, quedando así demarcado el atrio».<sup>23</sup>

El volumen de la iglesia de Santa María posee la contundencia del templo del Día del Corpus (1929-30) del arquitecto alemán Rudolf Schwarz en Aachen, con la que presenta algunas similitudes formales.

<sup>22</sup> Álvaro Siza Vieira, *Imaginar la evidencia*, ed. por Vitorio Gregotti (Madrid: Abada Editores, 2003), 49.

<sup>23</sup> Siza Vieira, *Imaginar la evidencia*, 45.

«En el haber de Schwarz está la asimilación que hizo de las formas abstractas de la modernidad para representar lo sagrado, pues abstracción no suponía para él negación, sino condensación: las formas puras eran capaces de expresar la pureza primitiva de lo creado».<sup>24</sup>

Además, las dos iglesias comparten «el simbolismo del templo itinerario (puerta, nave, altar), que representa la idea de una mirada común hacia la meta sagrada».<sup>25</sup>

Ambas iglesias se caracterizan por el prisma vacío de notables dimensiones que constituye la nave principal.

Cito a Schwarz: «El tema artístico de esta iglesia es la caja. La secuencia creciente de estancias responde al desarrollo de la idea».<sup>26</sup>

Este germen originario de la caja parece claro en Marco de Canaveses. Siza parte de un prisma perfecto original, una "caja", y lo transforma. En planta vacía las esquinas del rectángulo a los lados del altar y traslada estas porciones a la fachada del acceso. Junto al altar las esquinas vaciadas adoptan la forma de curvas convexas que lo focalizan. En el acceso recupera estos volúmenes sustraídos -ahora con forma regular- para enmarcar la imponente puerta principal. La sección se transforma curvando el muro suroeste y rompiendo la simetría del volumen.

En Aachen, Schwarz une a la nave principal otra mucho más baja generando una asimetría en la sección que deja ambos espacios completamente unidos y permeables en planta baja y sin embargo separados y diferenciados por la diferencia de su altura.

El concepto de caja, el gran vacío, se exagera en estas obras por la desnudez de los paramentos, iluminados por grandes huecos desde su parte alta. En ambas se proporciona al altar una iluminación adicional. En Aachen sólo aquí descienden los huecos, en Canaveses, un lucernario lleva la luz al altar.

La posición de un rasgado horizontal permite a los feligreses vistas hacia el valle cuando están sentados. Su papel fundamental en relación con las ventanas altas pues en conjunto generan tensiones visuales en horizontal y vertical con una estructura similar a la que sigue en proyectos como Boa Nova (1959-1963) o el Centro Gallego de Arte Contemporáneo (1988-1993).

<sup>24</sup> Antón Capitel, "Sagrada forma", *Arquitectura Viva*, nº 58 (1998): 70.

<sup>25</sup> Capitel, "Sagrada forma", 69.

<sup>26</sup> Rudolf Schwarz, "Iglesia de San Corpus Christi Aachen", Internet Archive. Way Back Machine (sitio web), última modificación en 2003, <https://web.archive.org/web/20030830232024/http://www-users.rwth-aachen.de/Hendrik.Brüxius/fronleichenam/index.htm>

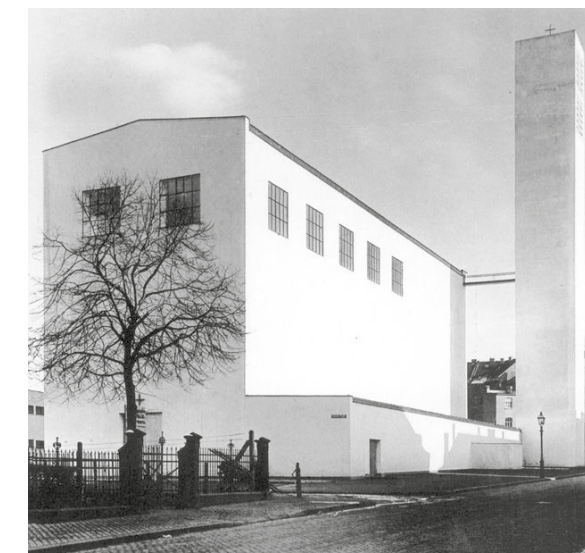


Fig.76



Fig.77

Fig.76 Templo del Día del Corpus (1929-1930). Rudolf Schwarz.

Fig.77 Iglesia de Santa María, Álvaro Siza.

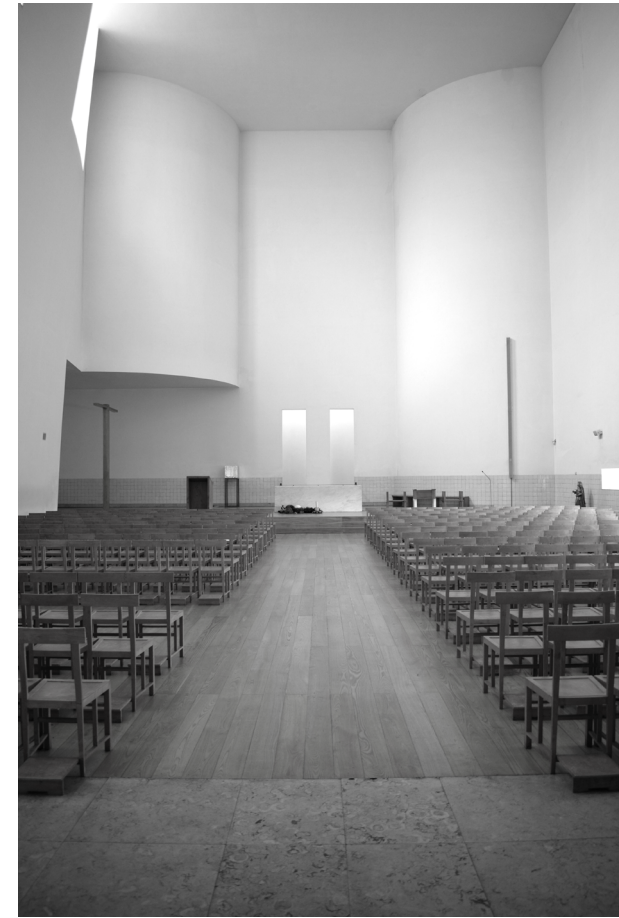
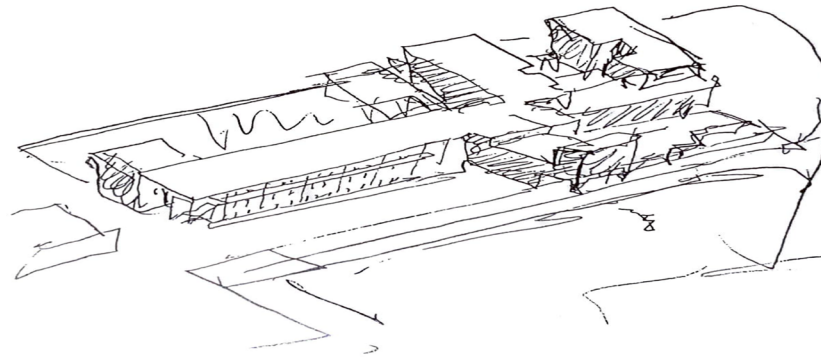
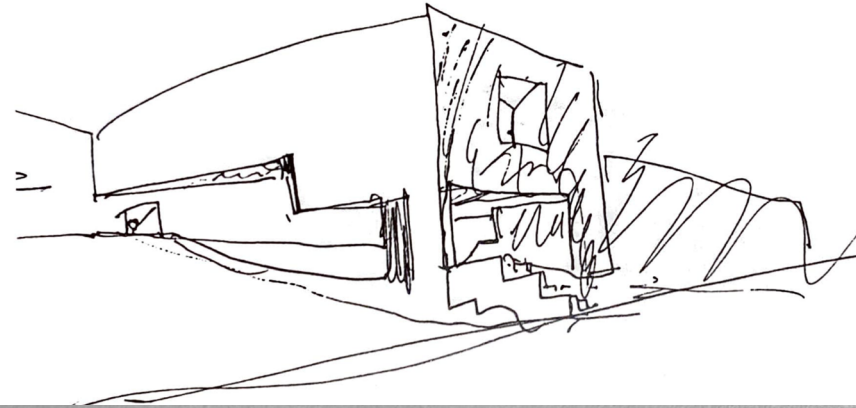


Fig.78 Imágenes de la Iglesia de Santa María.



FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN  
Santiago de Compostela, España 1993-2000



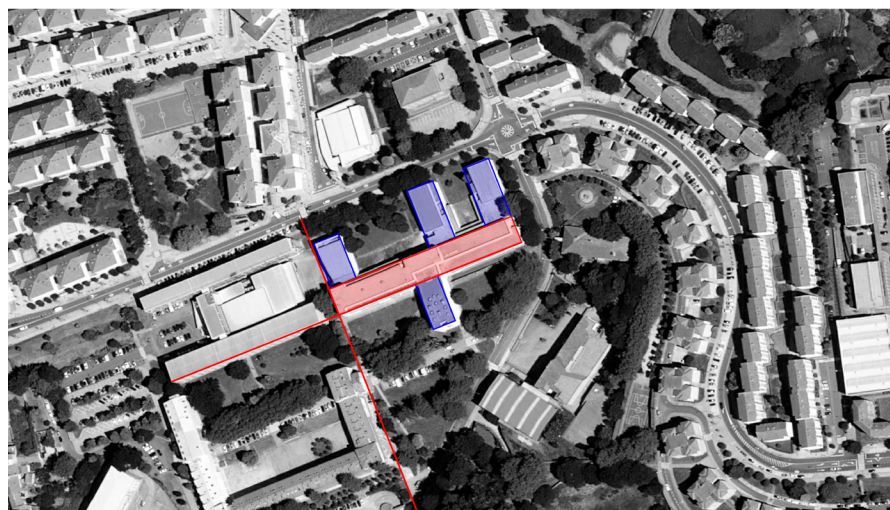


Fig.81 Imágenes aéreas del emplazamiento extraídas de Google Earth. Elaboración propia.

El proyecto de la Facultad de Ciencias de la Información es una perfecta demostración de como un edificio puede, a través de su geometría, enlazarse de manera sublime con la ciudad mientras resuelve las necesidades funcionales del programa. Ubicado en Santiago de Compostela, es el segundo proyecto del arquitecto portugués en la ciudad después del Centro Gallego de Arte Contemporáneo, con el que guarda tantas similitudes como diferencias.

La FCI —el proyecto es casi tan conocido por su abreviatura como por su nombre completo— se implanta en una zona periférica de ampliación de la capital gallega, un espacio organizado en el que conviven edificios de diversa índole. El edificio de la facultad tiene una presencia sutil que contribuye en la mejora de la calidad del entorno. El esquema se organiza en base a un volumen longitudinal principal que recoge las aulas, los despachos y las salas de informática, al que se adhieren perpendicularmente cuatro cuerpos de menor tamaño que albergan programas más especializados: estudios de cine, estudios de televisión, mediateca y auditorio. Con relación a su configuración, Alfonso Pérez Méndez menciona en una publicación sobre este proyecto, la expresión con la que Siza se refiere a sus edificios: «barcos de memorias que aterrizan en el paisaje»<sup>27</sup>; imagen que en este proyecto cobra especial relevancia puesto que se plasma perfectamente en la relación de los diferentes cuerpos.

En esta etapa proyectual de Siza el argumento de las geometrías deja de ser evidente a simple vista y requiere de un estudio mucho más profundo. El proceso de diseño en este encargo es similar al que se lleva a cabo en la Iglesia de Marco de Canaveses, a partir de la creación de dos ejes directores ortogonales que surgen de las referencias que marcan las construcciones preexistentes. La posición del cuerpo principal es muy evidente, pues queda perfectamente alineado con su contiguo. Por otro lado, las pequeñas ramificaciones que se adhieren a él tienen una posición estratégica con respecto al edificio del lado opuesto de la calle, posicionándose tangentes al mismo, de modo que sus visuales no coinciden y crean un juego de llenos y vacíos entre los dos extremos de la avenida. Por último, la rampa diagonal que atraviesa la parcela —se va a tratar en los siguientes párrafos— es un gesto sublime con relación a la Avenida do Burgo das Nacións y a unos pequeños bloques de viviendas paralelos a ella.

<sup>27</sup> Pérez Méndez, Alfonso, *Facultad de Ciencias de la Información*, ed. por Luís Muñoz y Carlos Seoane (Santiago de Compostela: Facultad de las Ciencias de la Información, Universidad de Santiago de Compostela, 2002), 19.



Fig.82

La Facultad de Ciencias de la Información al igual que CGAC, se ubica en un solar con desnivel pronunciado. Para salvar la pendiente de la parcela se crean una serie de plataformas que conforman un recorrido en dirección Norte-Sur, de manera que «al acercarnos al edificio desde el suroeste, la ruta del caminante se divide drásticamente en una calzada elevada monumental que remonta la pendiente hasta sobrepasar el edificio por el norte y una rampa muy larga que cruza la diagonal hasta conducir a la entrada principal».<sup>28</sup>

Todo ello se ve acentuado por un tercer acceso monumental desde la zona sur, donde aparecen unas escaleras que arrancan en el límite de la parcela y que se adentran en el espacio cubierto por la gran masa elevada de la biblioteca, constituyendo una de las creaciones más dramáticas en la obra de Álvaro Siza. Sobre esto Kenneth Frampton dice: «Éste es, sin duda, uno de los espacios más manieristas, incluso siniestros, de la carrera de Siza, porque a pesar de sentirnos irremediamente atraídos por las escaleras de la parte inferior de la biblioteca, el pórtico desvía nuestra línea de visión al girar para recibir el empuje dinámico de la rampa».<sup>29</sup>

La decisión de posicionar la entrada principal al Sur, aún cuando la mayoría de los estudiantes llegan al campus desde la Avenida de Castelao, viene de la profunda voluntad de hacer entender al visitante la estructura organizativa exterior del proyecto, obligándole a bordear el solar, haciéndole participe a su vez de las relaciones edificio-ciudad, culminando en la gran escalera de acceso que apunta hacia el núcleo urbano, enfocando a la Catedral y al museo.

El gran volumen que parece levitar sobre el acceso tiene un razonamiento en cuanto a las relaciones urbanas: sus proporciones responden a la monumentalidad de las obras de la ciudad y son un guiño y una puesta en relevancia de su importante recorrido histórico, pero a su vez, es una manera de reafirmarse a sí mismo como un hito. Este cuerpo es la respuesta 'simétrica' al volumen que acoge al auditorio, o quizá sea a la inversa, el caso es que Siza quiso ensalzar la presencia del acceso mediante un cuerpo elevado y dotado de tal magnitud que no cupiese duda de cual es el elemento referente de este proyecto.

<sup>28</sup> Frampton, Kenneth, *Facultad de Ciencias de la Información*, ed. por Luís Muñoz y Carlos Seoane (Santiago de Compostela: Facultad de las Ciencias de la Información, Universidad de Santiago de Compostela, 2002), 13.

<sup>29</sup> Frampton, Kenneth, *Facultad de Ciencias de la Información*, 13.

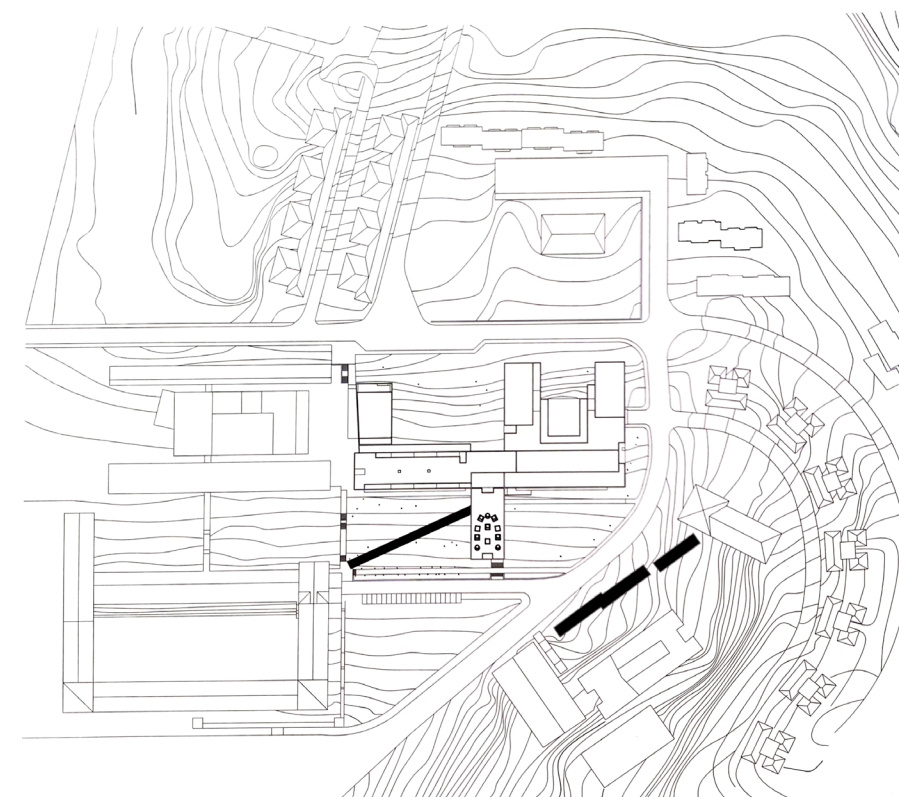


Fig.83

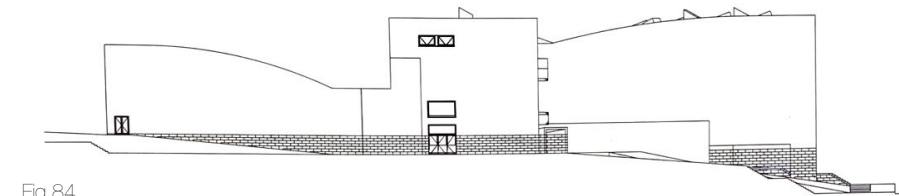


Fig.84

Fig.82 Plano emplazamiento Facultad de Ciencias de la Información. Álvaro Siza, 1993-2000, Santiago de Compostela. Elaboración propia.

Fig.83 Alzado Oeste Facultad de Ciencias de la Información. Álvaro Siza, 1993-2000, Santiago de Compostela.

Fig.84 Boceto original de Álvaro Siza, 1993-2000, Santiago de Compostela.



Fig.85



Fig.86



Fig.87

En cuanto a la geometría interior y su relación con el entorno, hay muchas referencias de Aalto, como la materialidad y su colorido, la variación de alturas en sección o la iluminación cenital de la biblioteca, similar a la Biblioteca Viipuri. Este último recurso ya lo muestra anteriormente en la iluminación de la Biblioteca Universitaria de Aveiro. Sin embargo, lo que de verdad destaca enormemente es la fluidez espacial entre todos los niveles, comenzando por las alturas combinadas que nacen en el hall de entrada y que se prolongan en el ala Oeste gracias a una gran rampa que sirve a todas las plantas. La unión espacial que predomina en el interior del edificio se extiende a la dimensión exterior mediante huecos intencionados que enfocan exactamente al punto buscado. Sobre este aspecto hay un detalle particular en toda la fachada Norte, donde la presencia de ventanas es mínima. El razonamiento más obvio puede venir implícito por las necesidades del programa, pero más allá de eso, existe la voluntad del arquitecto por evitar vistas hacia un entorno falto de contexto en el que no encuentra referencias claras en las que fijarse. De hecho, las pocas aperturas que se realizan se encuentran en el tramo de fachada que queda entre los dos cuerpos menores, con vistas al 'patio' que les protegen del mundo exterior, a excepción de la última planta donde la fachada se retranquea para así poder abrir huecos que queden en un segundo plano.

En la fachada Sur ocurre algo bien distinto. Aún cuando la imponente masa flotante de hormigón absorbe toda la atención del público, la imagen completa del edificio no deja impasible a nadie. Desde esta perspectiva lo único que rompe el hermetismo del edificio

Fig.85 Imagen del interior de la Biblioteca Universitaria de Aveiro. Álvaro Siza, 1988-1994, Aveiro.  
Fig.86 Imagen interior de la Biblioteca de Viipuri. Alvar Aalto, 1927-1935, Vyborg, Rusia.  
Fig.87 Imagen interior de la biblioteca de la FCI. Álvaro Siza, 1993-2000, Santiago de Compostela.

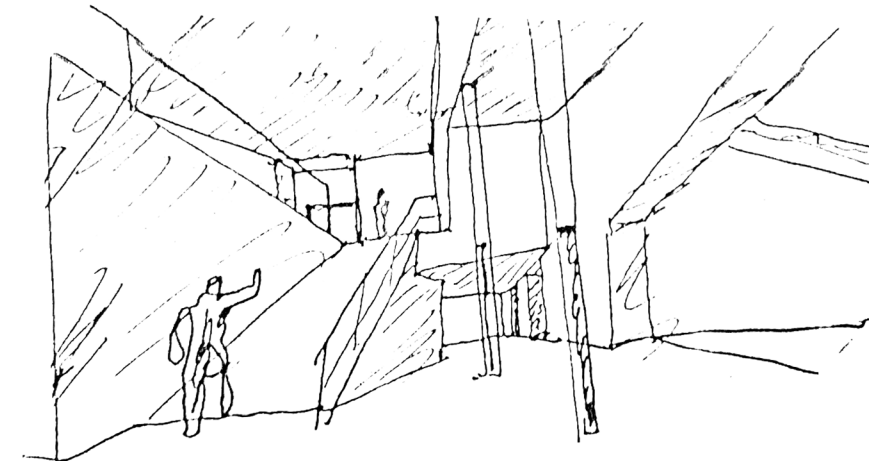


Fig.88

edificio es la presencia de una gran secuencia de ventanas que recorren la cara exterior del volumen. En el extremo Este la disposición de los huecos es muy uniforme y regular de acuerdo con lo que sucede en el espacio interior, lo que difiere mucho de lo que ocurre en el lado opuesto, según Kenneth Frampton: «La estrategia expresionista de Siza de permitir la disposición del espacio interno para que cause un impacto táctil sobre la forma externa se manifiesta especialmente en la elevación meridional de las aulas, puesto que la fenestración de las mismas indica la naturaleza 'orgánica' de su formación escalonada, dándole de ese modo a la fachada una síncopa inédita que, paradójicamente, se ve enfatizada y mediatizada por los parasoles voladizos que se proyectan más allá de la superficie de la ventana».<sup>30</sup>

Por último, una cita de Alfonso Pérez Mendez me sirve para presentar el mecanismo empleado en el último nivel, en el ala de los despachos del profesorado, donde se presenta una fachada marcada por una secuencia repetitiva de ventanas que recuerda a las fachadas de los monasterios de Santiago, otorgándole una imagen muy característica a este espacio: «En la Facultad de Ciencias de la información las diferentes medidas del elemento central en relación a los pabellones menores reflejan el contraste entre las proporciones rotundas de los edificios institucionales de Santiago-sus conventos, por ejemplo- y las proporciones residenciales de los alrededores de la Facultad».<sup>31</sup>

<sup>30</sup>Frampton, Kenneth, *Facultad de Ciencias de la Información*, 11.

<sup>31</sup> Pérez Mendez, Alfonso, *Facultad de Ciencias de la Información*, ed. por Luis Muñoz y Carlos Seoane (Santiago de Compostela: Facultad de las Ciencias de la Información, Universidad de Santiago de Compostela, 2002), 19.

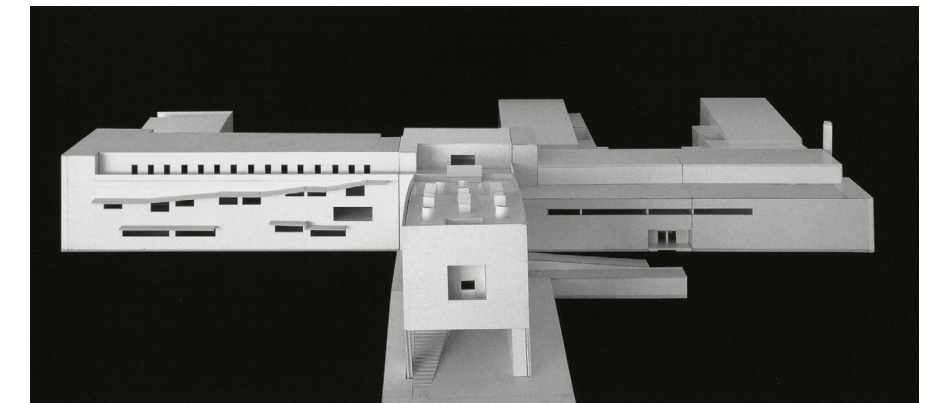


Fig.89

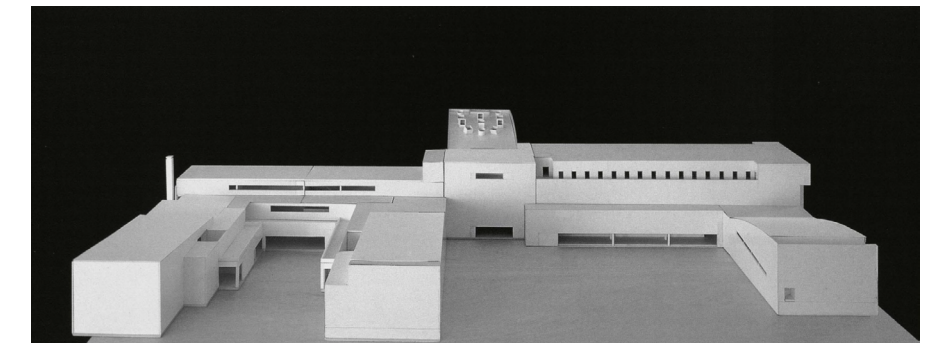


Fig.88 Dibujo a mano de Álvaro Siza.  
Fig.89 Fotografías de la maqueta de la Facultad de Ciencias de la Información.



Fig.90 Imagenes exteriores de la Facultad de Ciencias de la Información.





MUSEO PARA LA FUNDACIÓN IBERÊ CAMARGO  
Porto Alegre, Brasil 1998-2008

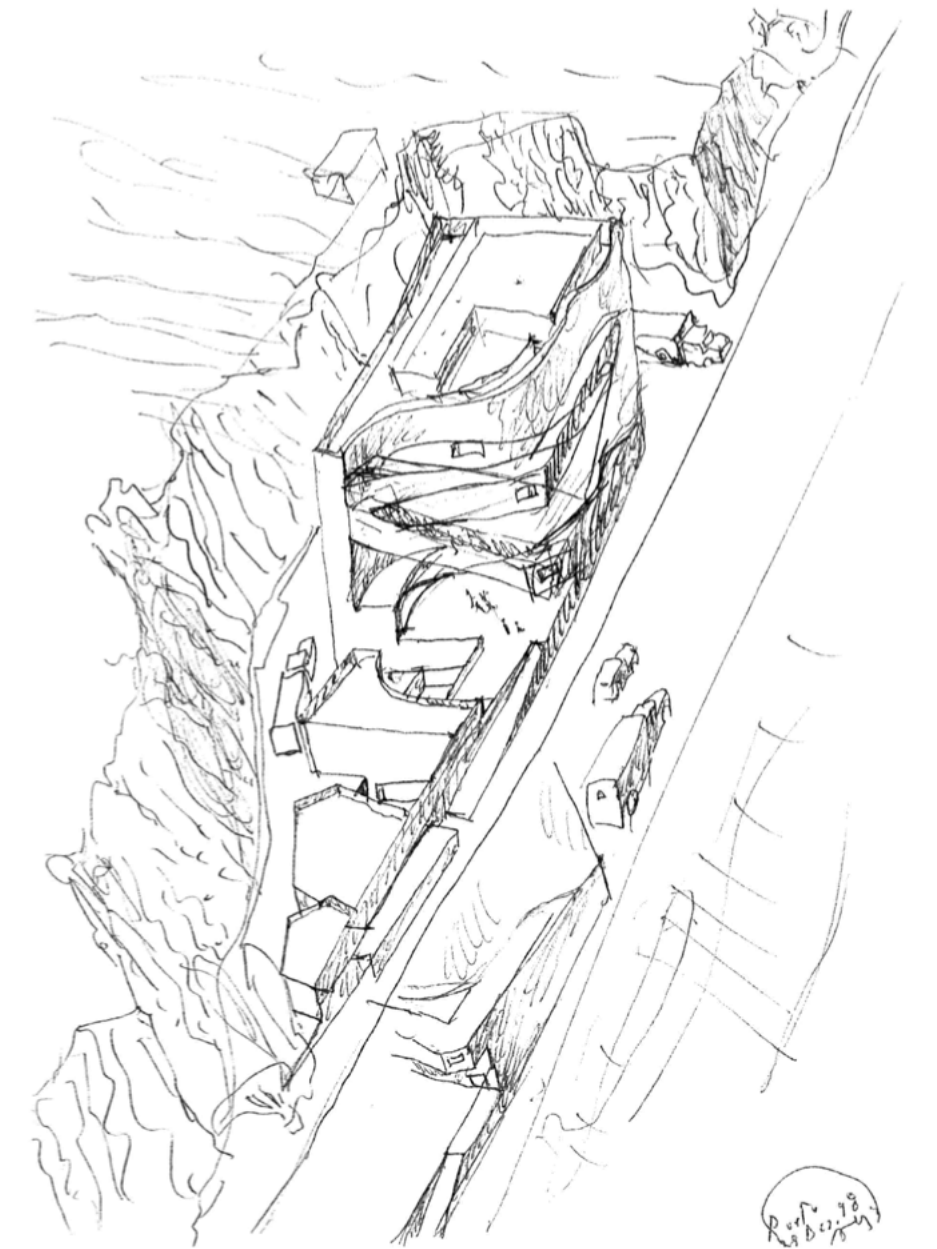




Fig.93

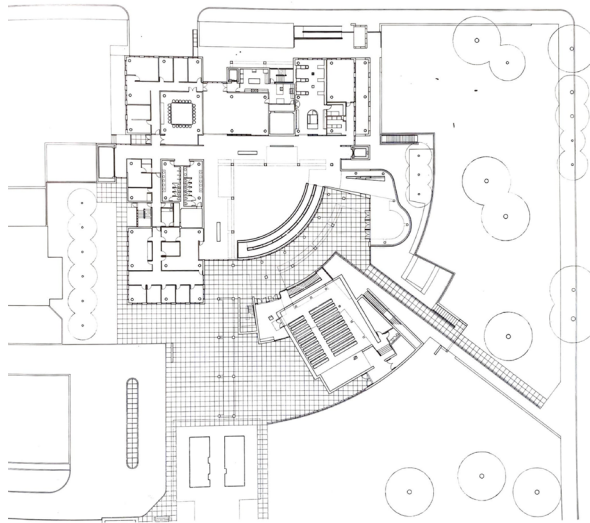


Fig.94



Fig.95

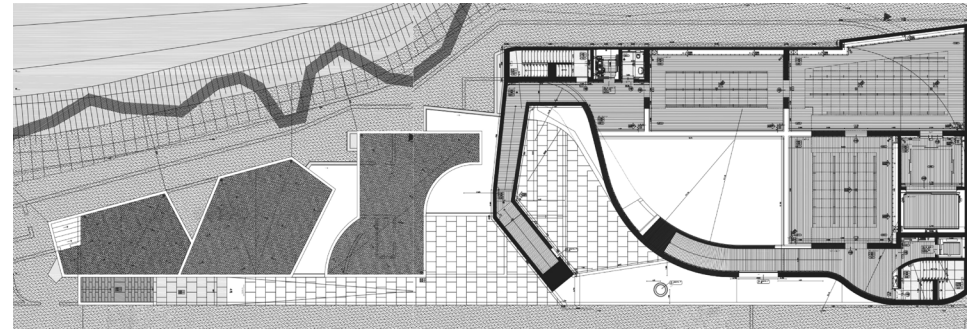


Fig.96

El museo para la Fundación Iberê Camargo es el último caso que se va a analizar dentro de este apartado. Se ubica en un solar ocupado anteriormente por una cantera a escasos metros de un acantilado sobre el Río Guaíba con impresionantes vistas sobre el paisaje y la ciudad de Porto Alegre.

El proyecto responde de forma directa al emplazamiento que ocupa. La Avenida Padre Cacique discurre entre un acantilado y la orilla del río. El acantilado cuya cota oscila entre los 5 y los 24 metros, presenta un vacío provocado por una antigua cantera, y este espacio es el que ocupa el proyecto.

Con una estructura organizativa similar a la casa en Mallorca, Siza compone un conjunto de piezas irregulares que emergen sobre una plataforma que las conecta desde el nivel inferior.

El proyecto presenta una gradación en alturas que culmina con el volumen principal de cuatro alturas que ocupa el vacío que la cantera dejó en el terreno.

Siza contrapone las fachadas Sur y Oeste, de geometría cartesiana y ortogonales entre sí a la huella sinuosa y cóncava que presentaba el terreno, al tiempo, la fachada al Noroeste recupera el perfil curvo de la topografía original.

La plataforma inferior alberga principalmente las oficinas y otras estancias técnicas y de apoyo de la fundación, mientras que las salas propiamente expositivas se localizan en las plantas altas del volumen principal.

Este volumen "museístico" dispone de un esquema básico que recuerda el Museo Superior de Arte de Atlanta de Richard Meier (1980-83). Las salas expositivas se distribuyen en forma de ele dejando vacío el espacio comprendido entre sus lados en las cuatro plantas de altura que tiene el edificio. Los lados de la ele se cierran con una fachada curva que es recorrida por rampas que permiten un recorrido completo del edificio. El visitante transita las salas expositivas de la planta y continúa su recorrido del museo a través de las rampas curvas que lo conectan con el siguiente nivel de forma ininterumpida.

En la obra de Siza el sistema de rampas se "desdobra" quedando parte de las circulaciones en el atrio y en parte en el exterior, constituyendo galerías que conforman y caracterizan el volumen del edificio.

Estos pasajes exteriores guardan similitud formal con las pasarelas de Sesc Pompeia (1977) de Lina Bo Bardi. En Sao Paulo las galerías son descubiertas y permiten la circulación horizontal entre el bloque más esbelto que alberga los elevadores y el cubo de hormigón que únicamente cuenta con escaleras exteriores.

En la Fundación Iberê los núcleos de comunicación -ascensor más escalera- se sitúan en las esquinas donde arranca la fachada curva dejando las pasarelas como recorrido museístico en torno al atrio.

De esta manera el atrio que conecta cada uno de los niveles llenando de luz el interior es el espacio sobre el que vuelca todo el programa, pues en torno a este espacio central se disponen todas las salas de exposición en cada planta formando la ele descrita. Las salas son intencionadamente regulares en su geometría para facilitar el montaje de las exposiciones, funcionando como un espacio mucho más híbrido.

La planta baja alberga el hall de entrada, cafetería y librería, bajo la imponente presencia de las rampas que quedan vistas desde todo el interior del volumen, constituyéndose como una especie de esqueleto del edificio. Se atraviesa el atrio para alcanzar un ascensor que lleva hasta la última planta donde comienza el fantástico recorrido que alterna sucesivamente y hasta cuatro veces el conjunto de rampas y salas de exposición hasta alcanzar el nivel de planta baja.

Los corredores tienen pequeños huecos abiertos al exterior que permiten vistas directas al río y a la ciudad. Se ve aquí una de las constantes de la obra de Siza, huecos abiertos estratégicamente que controlan las visuales evitando la tentación de convertir al edificio en un mirador, como ocurre en el edificio de Niteroi de Niemeyer. El museo se presenta como un volumen hermético con escasas aperturas en cualquier fachada, incluso en aquellas que ignoran la presencia del río, concentrándose la iluminación general del interior en unos grandes lucernarios en cubierta que se reproducen artificialmente en plantas inferiores logrando iluminar de luz "natural" todo el cuerpo.

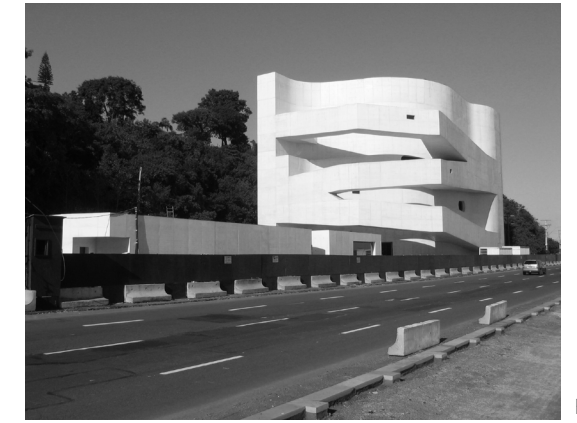


Fig.97

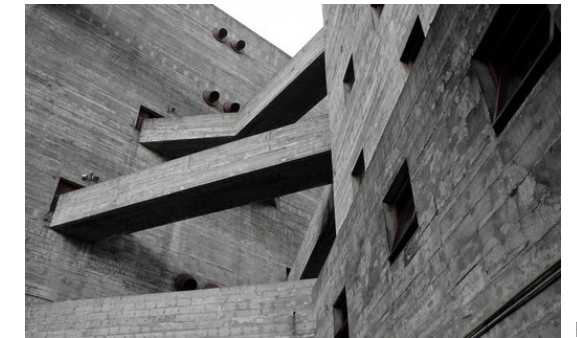


Fig.98



Fig.99

Fig.93 Imagen del interior del Museo para la Fundación Iberê Camargo.  
Fig.94 Plano planta de acceso Museo Superior de Arte de Atlanta (1980-1983). Richard Meier

Fig.95 Imagen interior Museo Superior de Arte de Atlanta.  
Fig.96 Tercera planta Museo para la Fundación Iberê Camargo.

Fig.97 Imagen del exterior del Museo para la Fundación Iberê Camargo.  
Fig.98 Imagen de las pasarelas del Sesc Pompeia (1977). Lina Bo Bardi.  
Fig.99 Imagen del Sesc Pompeia.

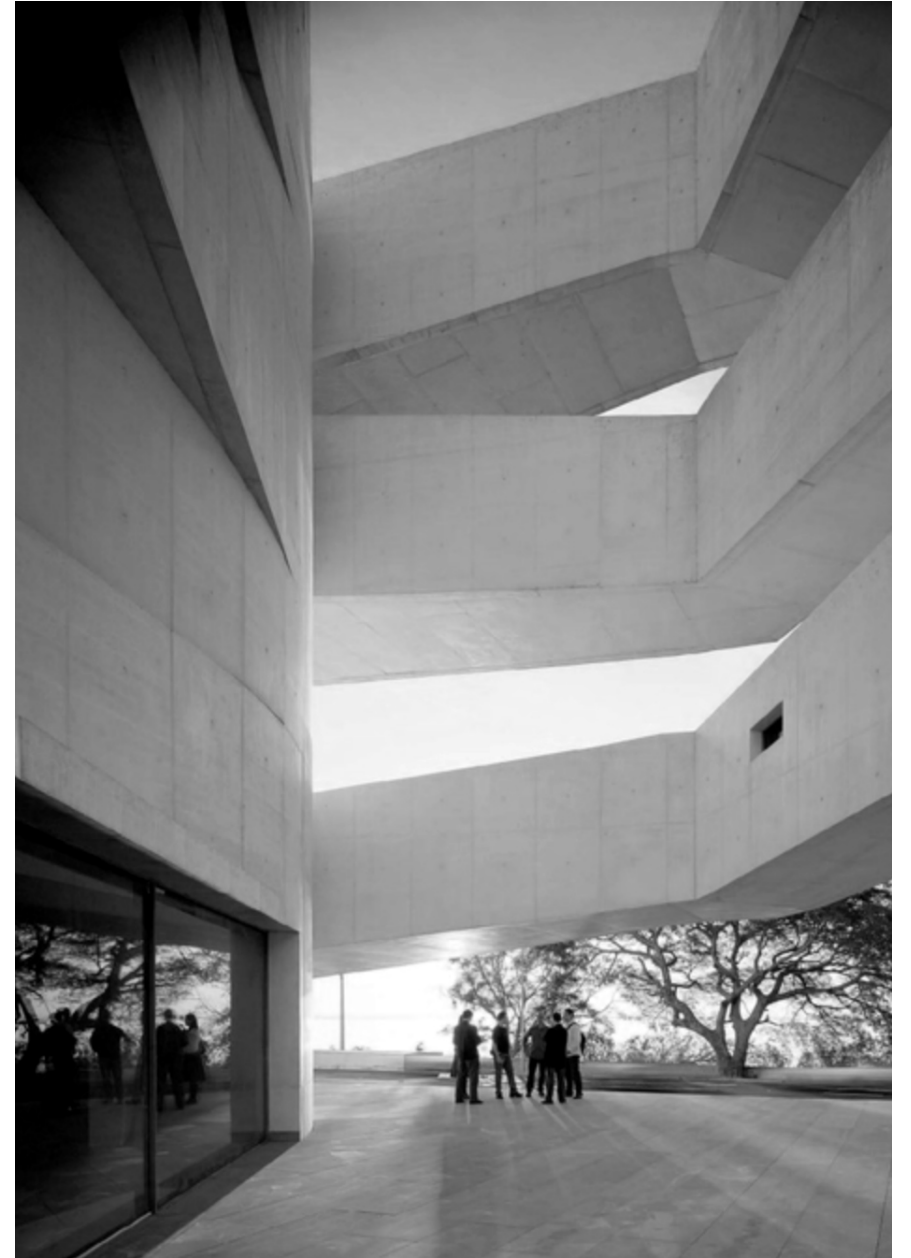
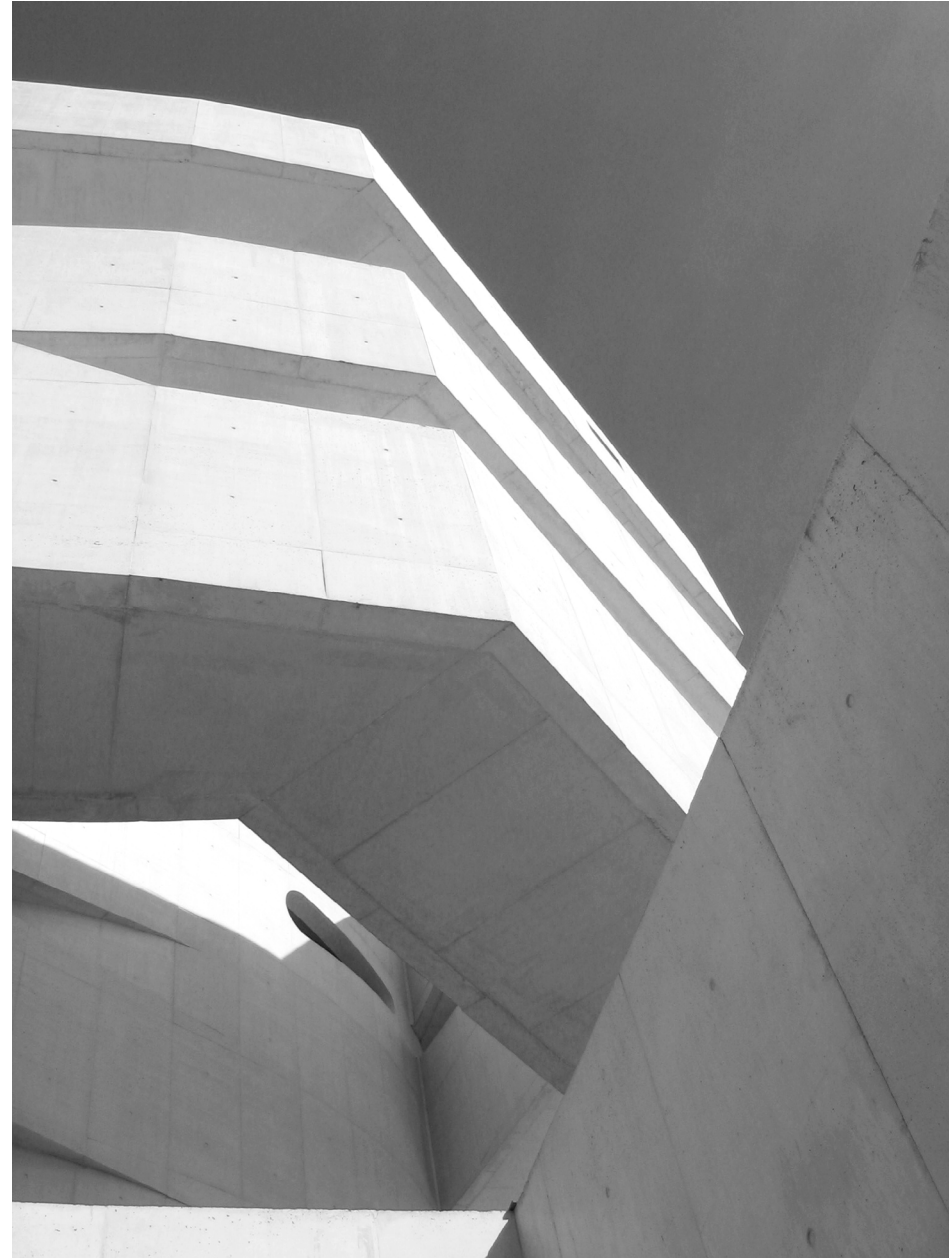
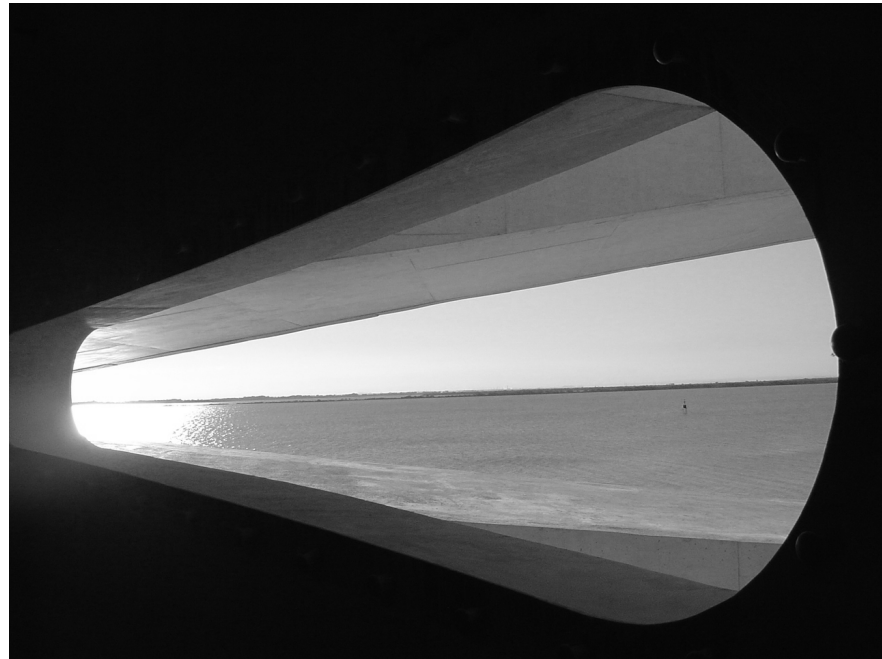
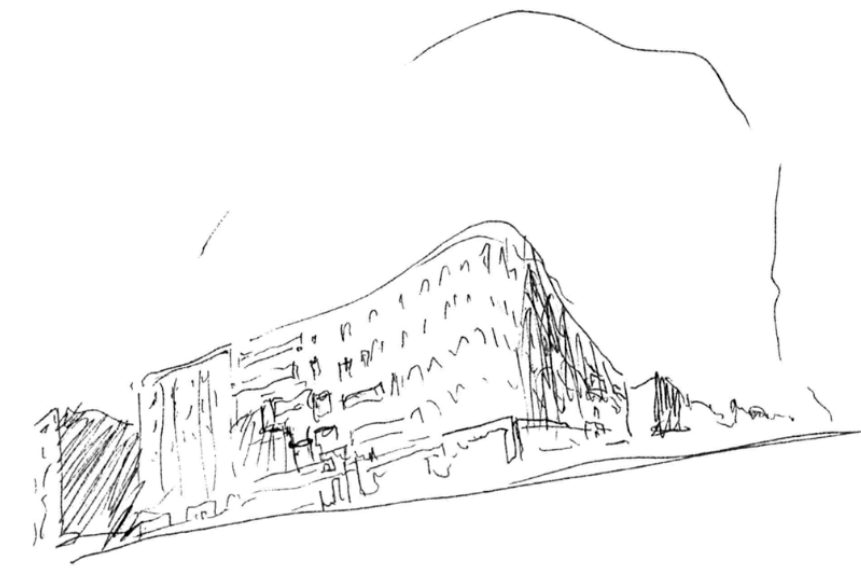


Fig. 100 Imágenes del Museo para la Fundación Iberé Camargo.



RESIDENCIA SCHLESISCHES TOR (**BONJOUR TRISTESSE**)

Kreuzberg, Berlín, Alemania 1982-1990



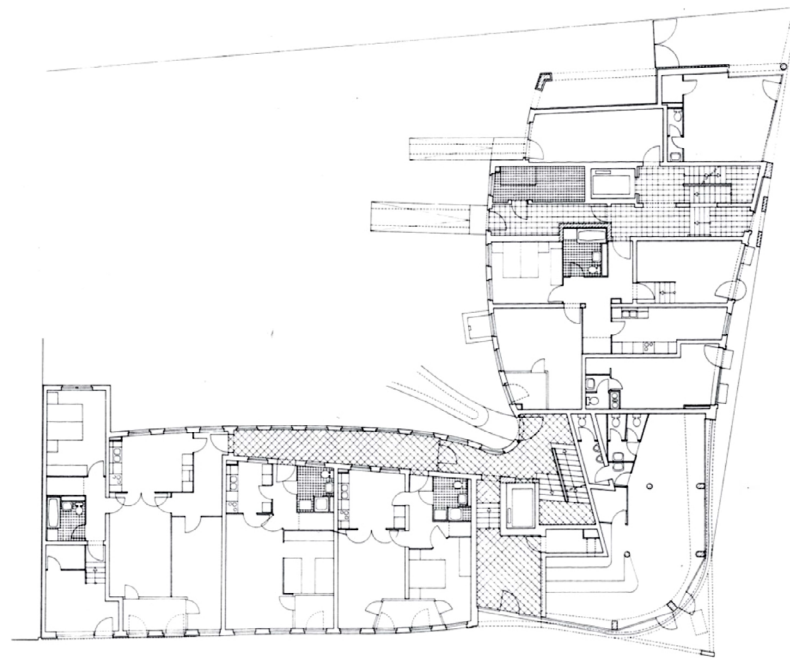


Fig.103



Fig.104

Fig.103 Planta del edificio.  
Fig.104 Imagen aérea del emplazamiento. Esquema de elaboración propia.

Bonjour Tristesse es un proyecto de vivienda social en Kreuzberg, un barrio turco de Berlín. El encargo se le hace a Siza en 1980 para que formase parte de la Exposición Internacional de Construcción de Berlín de 1987, cuyo objetivo era promover la reconstrucción de la ciudad tras la posguerra. El proyecto que presenta Siza demuestra un excelente control del equilibrio entre el contexto de la obra y la libertad creativa con la que se enfoca.

El proyecto forma parte de una trama urbana muy ordenada, con manzanas regulares y calles ortogonales a escasos metros del río Spree. Siza resuelve con maestría el edificio en esquina mediante el diseño escultórico de una fachada curva que permite la eficacia completa de la esquina eliminando las intersecciones dictadas por la geometría, gesto que también se reproduce en la fachada interna del cuerpo, en una curva cóncava frente al patio central de manzana. Sin embargo, la ductilidad de la envolvente se enrarece cuando se aplican los estrictos estándares alemanes en la modulación de los huecos. Según Moneo: «Siza parece ser consciente de ello al decidir que sea el remate un tanto académico de la casa el elemento al que va a prestar mayor atención. Paradójicamente, los inquilinos lo enriquecieron con una pintada en la que puede leerse *bonjour tristesse*, dándonos a entender que aquella licencia arquitectónica no era capaz de sobreponerse a la cruel realidad de aquella fachada».<sup>32</sup>

Bonjour Tristesse se presenta como un proyecto contradictorio contextualmente a la par que fascinante. El patrón rígido que siguen las ventanas armoniza la integración del edificio en el contexto, mientras que la geometría curvilínea de las fachadas, una referencia al expresionismo alemán, contrasta enormemente con la arquitectura envolvente. Este contraste se ve acentuado en el diseño de un pórtico apuntado en planta baja en oposición a la esquina redondeada de la fachada.



Fig.105

Al ser un edificio de uso mixto, alberga espacios comerciales en planta baja y unidades residenciales en los seis pisos restantes hasta alcanzar un total de 46 viviendas distribuidas por medio de dos núcleos de comunicación vertical, solventando en cierto modo la necesidad urgente de vivienda que imperaba en las calles de Kreuzberg.

Según Rafael Moneo:

«A mi entender, en esta ocasión no había lugar para el accidente, para una intervención singular, en el medio que se le ofrecía a Siza. [...] Y Siza es consciente de ello. Le hemos visto salir airoso en circunstancias parecidas en su país. Pero allí se apoyaba en auténticos accidentes, haciendo de la necesidad, virtud; de los conflictos, aliados. Nada de esto ocurre aquí. Cuando los accidentes son ficticias invenciones y se convierten en artificiales mecanismos para ayudar a la arquitectura, la realidad hace violento acto de presencia, como en esta casa berlinesa, siendo tan solo la cruda realidad –ajena a cualquier pretensión arquitectónica– lo que percibimos».<sup>33</sup>

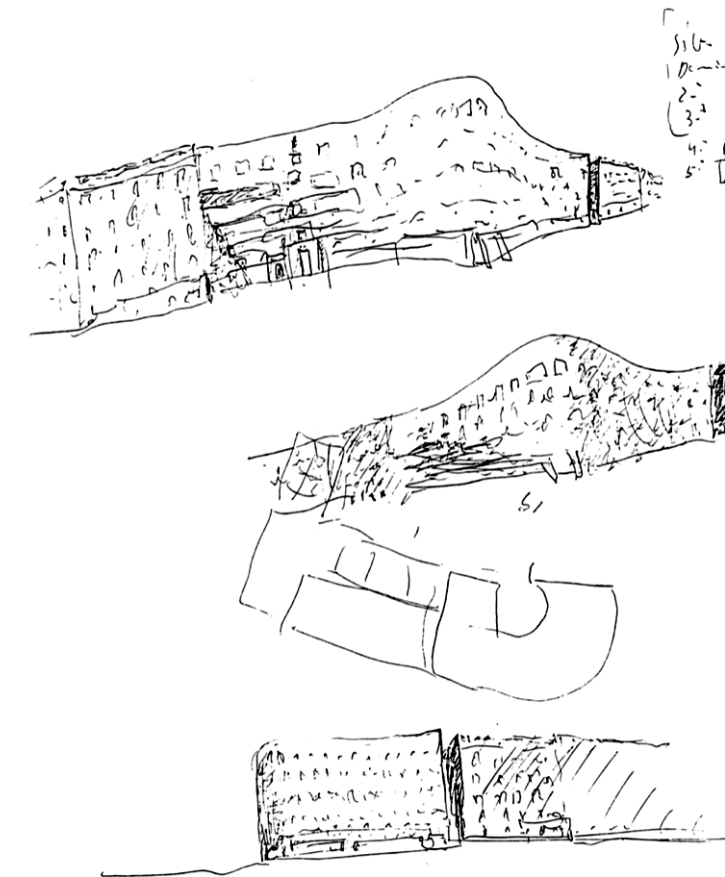


Fig.106

Fig.105 Imágenes de la residencia Schlesisches Tor.  
Fig.106 Dibujos a mano de Álvaro Siza.

<sup>32</sup> Rafael Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos* (Barcelona: Actar, 2004), 240.

<sup>33</sup> Moneo, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*, 240.

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DE AVEIRO

Aveiro, Portugal 1988-1994





Fig.108

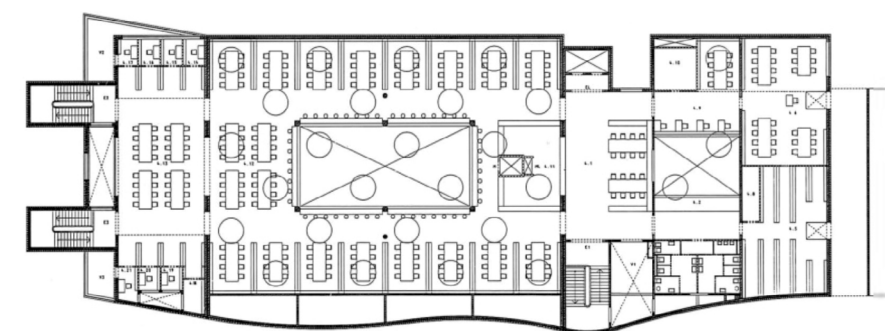


Fig.109

La Biblioteca de la Universidad de Aveiro ejerce un papel fundamental en la organización espacial del nuevo campus universitario de la ciudad. Se presenta como un edificio contundente y hermético con una estética impuesta en la condición de diseño de una fachada de ladrillo visto.

Dado que se encuentra en un recinto pensado para la ubicación de edificios universitarios, la estructura interior de la parcela está muy medida en base a una distribución legible y organizada de los diversos edificios que la componen estableciendo relaciones obvias de circulación entre ellos. Consecuencia de las pocas referencias significativas exteriores Siza opta por proyectar un volumen rectangular en el que destaca una fachada curva al noroeste inspirada en las marismas que envuelven este espacio. El gesto, la geometría, al abarcar la totalidad de la dimensión del edificio adopta una escala visual adecuada al paisaje, y por lo tanto a la visión lejana.

El edificio se organiza entorno a un elemento básico como es la mesa de lectura. Partiendo de ella se articula el conjunto de espacios interiores, en general definidos por el combinado de estanterías que inunda el interior del cuerpo. Destaca el sistema de dobles alturas que facilita la unión espacial de los diversos niveles del volumen provocando que la magnitud de ocupación espacial de las salas de estudio vaya más allá de su propio ámbito. Este mecanismo de comunicación en vertical ya se ha visto en anteriores casos de estudio, como en la FCI (1993-2000), un proyecto de características similares en cuanto a su condición de edificio universitario.

Las zonas interiores se iluminan mediante un sistema de huecos laterales predominantemente horizontales mirando hacia el paisaje lineal de las salinas de Aveiro. También está presente la iluminación cenital que reciben los vacíos centrales y las salas de lectura de los niveles más altos, gracias a un combinado de lucernarios y claraboyas de forma cónica.

El acceso principal a la Biblioteca se dispone en el nivel de primera planta aprovechando una plataforma elevada de geometría cuadrada, ya existente, que conecta con las áreas más concurridas del campus a través de dos largas pasarelas. En este punto Siza proyecta una gran marquesina volada, una pala, que resuelve la entrada y otorga carácter a la fachada principal, un recurso característico de su arquitectura que le permite solventar de manera exquisitamente sencilla el modo de acceso a los proyectos. Un gesto natural y discreto que integra el sobrio acceso a un edificio de imponente escala. La distribución interior sigue un orden evidente: las zonas de servicio y de almacenaje ocupan el nivel de planta baja, mientras que las salas de estudio y de lectura se establecen en los restantes niveles.

La cara Oeste del edificio, la más expuesta, destaca por su ancha pared ondulada de ladrillo que actúa como pantalla para la luz violenta del mediodía, explorando a su vez las posibilidades plásticas del sistema constructivo impuesto para el exterior, en contraste con la estructura de hormigón armado del edificio. Tanto la composición de la fachada curva como la iluminación cenital con lucernarios circulares presentan semejanzas significativas con a la arquitectura de Alvar Aalto.

«Alvar Aalto está de nuevo presente; se le necesita; hay una demanda real de Aalto. ¿Por qué? Quizá una razón sea el que Aalto se plantea abordar la innovación a través de nuevos materiales, de nuevas ideas, per sin perder la historia, la tradición, la atmósfera local, etc. Eso otorga a la obra de Aalto la solidez permanente de una roca».

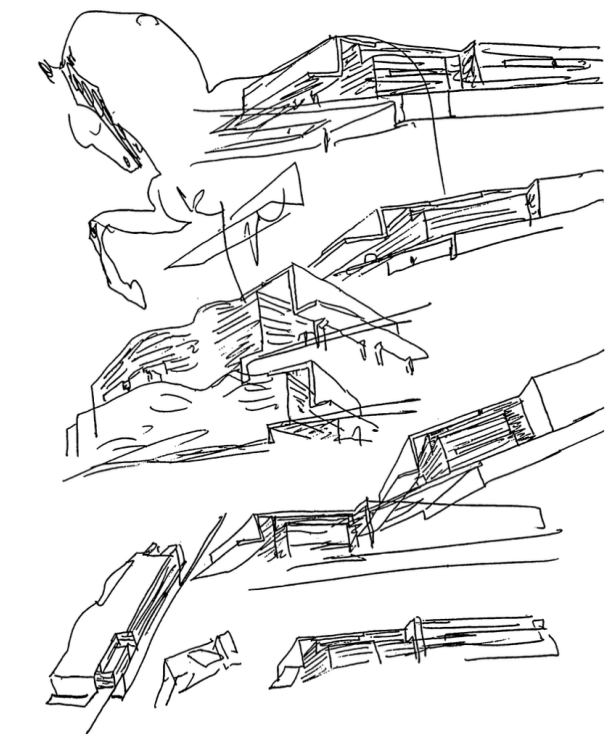


Fig.110 Dibujos a mano de Álvaro Siza.

Fig.108 Imágenes de la Biblioteca Universitaria de Aveiro.  
Fig.109 Plano representativo del edificio (tercera planta).

<sup>34</sup> Álvaro Siza, "Entrevista (William J.R. Curtis)", *El Croquis*, 68/69+95 (1999): 20.

PABELLÓN DE PORTUGAL EN LA EXPO '98  
Lisboa, Portugal 1995-1997





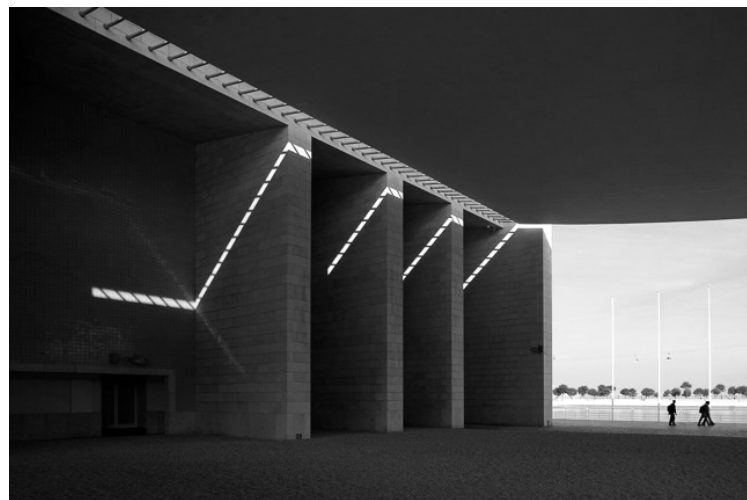


Fig. 112 Imágenes del Pabellón de Portugal. Vista desde el río. Vista del pórtico. Vista bajo la cubierta.

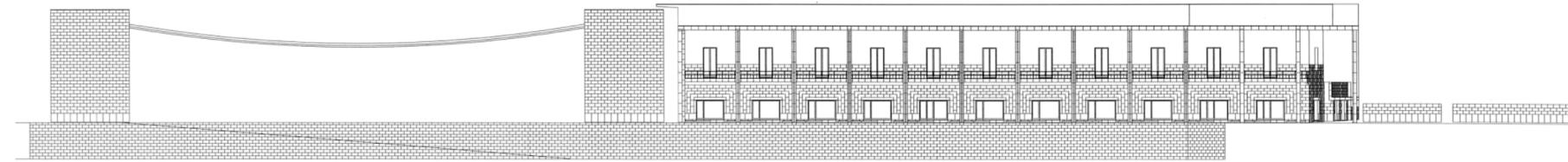


Fig. 113

El Pabellón Nacional de la Expo '98 solventa de manera excepcional las dificultades que supone el diseño de un edificio de tales características dentro de un entorno sin preexistencias que sirvan de referencias o que doten de marco temporal. Ubicado en el Parque de las Naciones en Lisboa, el edificio fue proyectado como pieza central en representación de Portugal en la Exposición Internacional de Lisboa de 1998. Dado el tema de la exposición: "Los océanos: Un patrimonio para el futuro", el objetivo primordial de Siza es encontrar una interacción clara entre tierra-edificio-agua.

El Pabellón se proyecta para una zona de la ciudad apartada, debiendo sobrevivir al evento y servir como edificio público sin un programa preestablecido. Frente a estas dificultades el proyecto se materializa en su propuesta de posicionarlo entre la tierra y el río, en paralelo al muelle de la esquina noroeste y a la gran avenida arbolada que recorre toda la zona de intervención, en una posición asimétrica enfrentada al resto de edificios permitiendo una relación dinámica entre ellos.

Según Siza:

«En este caso se pedía una gran plaza cubierta; así que empecé a pensar de una manera imprecisa en un edificio que tuviera dos zonas principales: por un lado, una parte muy flexible y con un cierto orden repetitivo; por otro, que hubiera un espacio cubierto especial, protegido por un techo».<sup>35</sup>

La esencia del proyecto es una delgada losa curva de hormigón apoyada sobre dos grandes pórticos generando un encuadre perfecto del agua. El simple movimiento de la losa resuelve con maestría la dificultad que supone la creación de una plaza pública, inspirada según Siza en «los grandes espacios cubiertos con losas curvas de Niemeyer. O incluso, en aquel maravilloso espacio cubierto que hay detrás del auditorio de la Ciudad Universitaria, en Caracas, diseñado por Villanueva en los años cincuenta».<sup>36</sup>

<sup>35</sup> Álvaro Siza Vieira, "Entrevista (William J.R. Curtis)", *El Croquis*, 68/69+95 (1999): 7.

<sup>36</sup> Siza Vieira, "Entrevista (William J.R. Curtis)", 7.

La gran plaza se materializa bajo una fina lámina de hormigón armado, un rectángulo de 65x58 metros y veinte centímetros de espesor, suspendida por medio de cables de acero tensado unidos a los grandes pórticos de los extremos.

Desde lejos el perfil delgado de la cubierta se percibe como un elemento increíblemente liviano. En cambio, en la proximidad las grandes proporciones del recinto y la solidez del hormigón transmiten una sensación de tal pesadez y opresión que concentra las visuales del espectador hacia al paisaje enmarcado por la estructura.

Los pórticos ostentan un importante papel en la estructura del pabellón, pero a su vez son elementos diseñados en su propia esencia. Cada uno de ellos está formado por nueve pilares dispuestos de manera rítmica a la par que asimétrica. La profundidad de los pilares genera contrastes dramáticos de iluminación que enfatizan las aristas limpias de los perfiles de los soportes, acrecentado por el revestimiento cerámico de los rincones más profundos de estos espacios, en oposición a la imagen austera del edificio.

En el extremo norte, se adhiere un edificio rectangular, con una imagen distinta. Un espacio moderno, con una modulación precisa y cierta presencia de la cultura clásica. En él se albergan las estancias destinadas al museo y el área administrativa. Destaca el diseño de la fachada paralela al muelle, caracterizada por un gran pórtico en base a finos y esbeltos apoyos que otorgan una fuerte presencia visual al volumen. Siza encuentra en este proyecto la manera de fusionar el concepto de vivienda con el de edificio público en servicio a la ciudad, de ahí que haga uso de un patio central que le sirve para gestionar la articulación de muchas estancias interiores del mismo modo que lo hace en una gran cantidad de obras, como se ha visto en la Casa António Carlos Siza (1976-1978) o de manera más ampliada y ambigua en la FAUP (1964-1994) entre otras tantas.

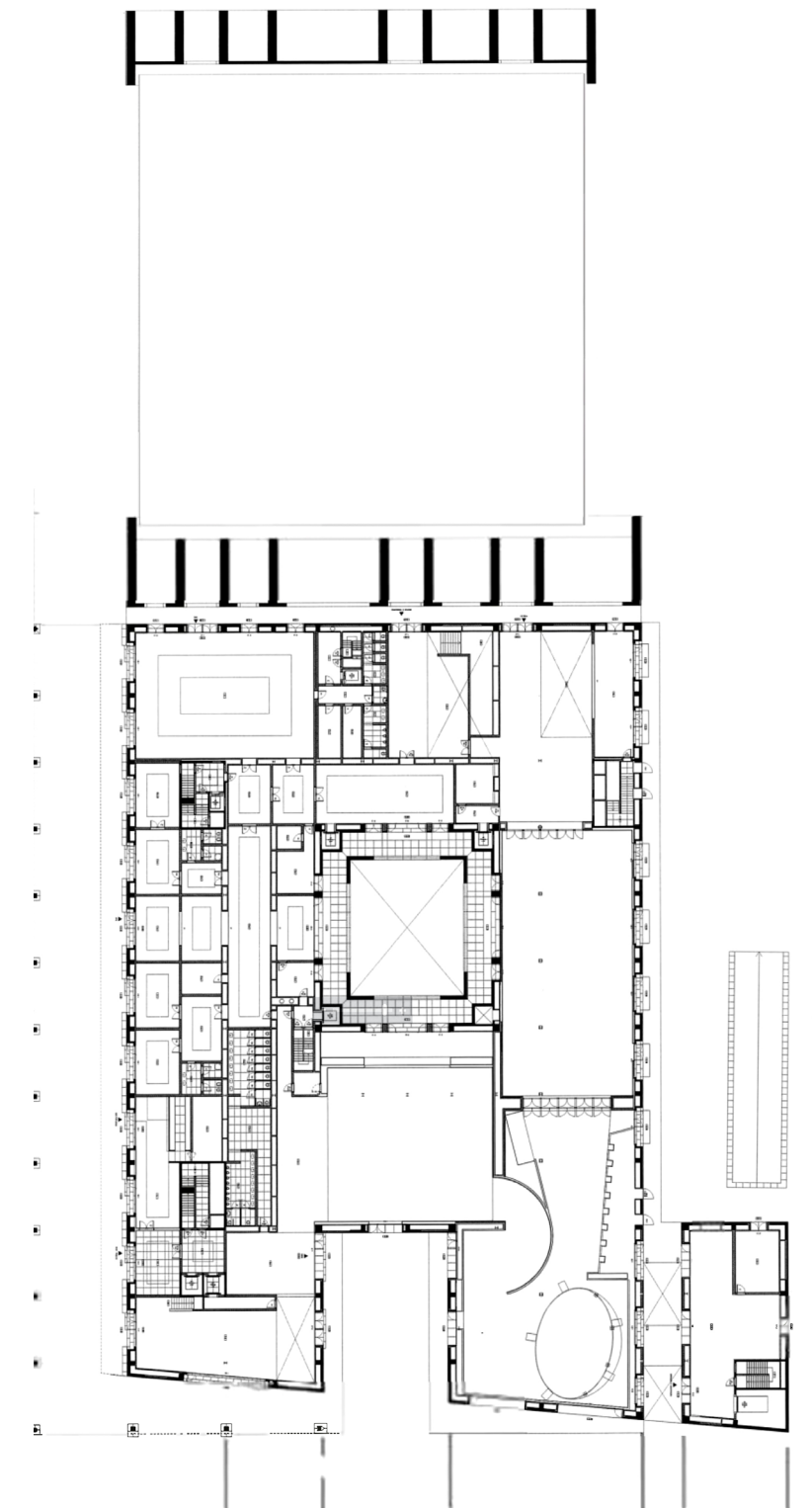


Fig. 114

Fig. 113 Alzado Este del Pabellón de Portugal.  
Fig. 114 Planta de acceso del Pabellón de Portugal.



## EPÍLOGO

ANÁLISIS DE LA GEOMETRÍA E IMPLANTACIÓN EN EL LUGAR es el título elegido para este trabajo, y lo es porque enuncia los dos términos principales que utilizaría para describir la arquitectura de Siza: dar respuesta al lugar es una constante que caracteriza su obra desde los inicios, y hacerlo utilizando la geometría como mecanismo en el que sustenta su proceso proyectual es lo que la define.

Por supuesto, la obra de este maestro no es posible reducirla a estos aspectos, es mucho más compleja, pero tenerlos presentes como hilo conductor me permite argumentar el enfoque que se ha pretendido dar a este análisis.

Entendiendo como respuesta al lugar la capacidad para encontrar en él referencias, detectarlas y utilizarlas para formular una propuesta que valoriza su entorno, de la forma más natural, sin que resulte una carga forzada. Siza, como en el Banco Pinto, es capaz de crear una pieza expresiva y elocuente que no se sobrepone a su entorno, nos destaca, nos señala y nos explica lo que nos rodea a través de la geometría que lo conforma. En su obra se sirve de lindes, desniveles, preexistencias, del paisaje o del espacio urbano para incorporarlos a sus proyectos a través de alineaciones, vacíos o fenestraciones estratégicamente dispuestas que desdibujan el límite de donde termina su intervención y la entretienen con lo existente.

Particularmente característico es el modo en que incorpora el exterior inmediato a sus proyectos. El espacio exterior que comprende el pliegue de la casa Alves Costa hacia el plano de terreno en pendiente creciente y que está cubierto de pinos es tan parte de la casa como las "L" trasladadas que la componen. E igual sucede en proyectos de mayor escala en que el exterior comprendido por lo edificado, el Centro Gallego de Arte Contemporáneo, la Faup o el Pabellón de la Expo 98, no sólo es entorno sino que forma parte de los proyectos.

Al tiempo, todos estos edificios, con independencia de su escala, y de su implantación siempre los reconoceremos en la claridad de sus volúmenes principales que transmiten una condición cuasi-escultórica.

Otros dos principios que detectamos en sus primeras obras y que perdurarán a lo largo de los años en su arquitectura son: la fusión entre tradición y modernidad y la noción de recorrido. Ambos establecen relaciones formales con el entorno que acaban por materializarse en su geometría.

El primero de estos dos conceptos lo hace en un sentido estrictamente temporal al incorporar el lento avance del tiempo en la tradición artesanal portuguesa y su paulatina evolución cultural. No obstante, Siza no incorpora la tradición de manera literal a objetos tangibles de la arquitectura ni pretende imitar un código preestablecido, su objetivo es empaparse de su sentido más primario y trascendente.

Así en sus primeras obras se aprecia su especial atención a pequeños elementos cotidianos como la puerta, la ventana o incluso las alturas de los espacios interiores. La puerta representa una invitación a entrar, a pensar, a detenerse, a contemplar. La ventana se convierte en un encuadre al paisaje como una cámara fotográfica, un marco para la mirada que entabla relaciones visuales con elementos del paisaje que en otro momento pasarían desapercibidos, distantes. Es a la vez un regulador de clima y de luz, un papel esencialmente fundamental que no puede caer en la banalidad de proporciones arbitrarias puramente estéticas. La ventana es para Siza mecanismo para el dominio del mundo. El suelo y el techo significan habitar, protección. Respetan la topografía del lugar, no la modifican ni la condicionan, sino que muestran continuidad con ella. Puerta y ventana, por lo tanto, establecen un diálogo con el lugar a través de la geometría, tanto propia como del proyecto, de su articulación en la planta.

El segundo concepto, vinculado además con el anterior, es el de recorrido. A través del recorrido Siza entabla continuidad con el lugar enlazando espacios y sensaciones. Un mecanismo que hereda de la promenade architecturale de Le Corbusier y que acaba acompañándole durante toda su obra. En el caso concreto de la Piscina das Marés este recorrido lo lleva más allá de su sentido estricto, abarcando un contexto mucho más amplio que se inicia en el modo de aproximarse a la intervención, continúa en su interior y culmina en una conexión con el paisaje que va más allá de los límites visibles.

Otro ejemplo excelente de recorrido y fenestración es el Restaurante Casa de Té de Boa Nova con el diseño de una secuencia de plataformas y muros que son toda una experiencia en su aproximación al edificio. Ambos proyectos son ejemplos de recorridos enfocados a enfatizar la conexión paisaje-espectador haciéndose valer no solo de ventanas, sino del acertado encuadre entre los muros. Un mecanismo que desempeña un papel fundamental en la idea de integración de la arquitectura, pues al prolongar el recorrido entre espacios interiores y exteriores se consigue el efecto de estar atravesando una sucesión de estancias y ambientes interconectados que forman parte un todo.

Los primeros proyectos, en los que los límites son mucho más evidentes, como el Banco Pinto & Sotto Maior y las casas Alves Costa, Beires o António Carlos Siza, se realizan dentro de un marco contextual dado, con elementos establecidos que condicionan las pautas geométricas a seguir. En todos estos casos el entorno se lee como un hilo conductor del proyecto, definiendo las escalas, distancias, bordes, creando ejes y alineaciones y modificando las tramas urbanas con un catálogo geométrico que muestra la verdadera esencia -quizás hasta entonces oculta- del lugar.

En la misma línea se desarrollan proyectos de mayor envergadura, sin embargo, si acaso el cambio de escala puede suponer cierta superación de detalles más allegados a la arquitectura tradicional, en ningún modo, lleva consigo el abandono de la importancia del lugar, de hecho, sus nuevos proyectos se caracterizan por ampliar el conjunto de mecanismos geométricos con los que establece relaciones de continuidad y permanencia con lo preexistente.

En ellos incorpora recursos que venía empleando en proyectos iniciales. El juego de llenos y vacíos materializado en el patio como prolongación de la vivienda vuelve a aparecer en el Pabellón Carlos Ramos y de manera más ambigua en el gran espacio exterior del que se adueña la Faup. Pero son sin duda la Casa en Mallorca o el Museo Iberê Camargo los dos proyectos que evidencian claramente este juego de vaciados que en ellos adquieren carácter de escultura.

El hogar se traslada a los grandes proyectos. Utiliza los mismos recursos de conexión visual, vacíos interiores entre alturas, importancia de los espacios intersticiales en la formación del recorrido o la fenestración. Así en

el Centro Gallego de Arte Contemporáneo, el Museo Iberê Camargo o en la Facultad de Ciencias de la Información se destaca la noción de hogar en su desarrollo arquitectónico, reproducen en su interior el espacio doméstico a través de la materialidad, las proporciones y la iluminación, pero sobre todo a través de las relaciones espaciales interiores. Al igual que ocurre en la Casa António Carlos Siza donde la conexión visual que proporciona el patio genera unión dentro de ámbitos opuestos del hogar, en estos edificios Siza lo reproduce, pero con escala infinitamente mayor.

Los niveles se enlazan mediante grandes vanos que recorren la altura total del edificio culminando en generosos lucernarios que inundan de luz el interior; las conexiones se manifiestan en forma de grandes rampas que dotan de continuidad a cada planta. Son edificios que manifiestan una unión muy profunda de la obra pública con la residencial.

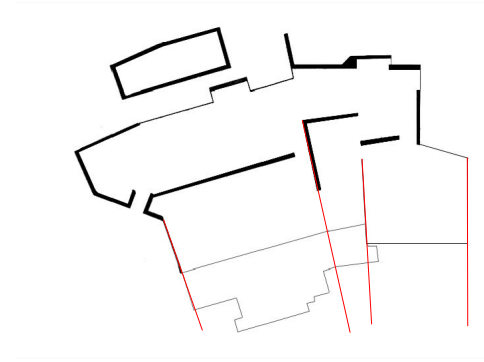
La puerta continúa siendo protagonista. El acceso a imponentes edificios como la Biblioteca de Aveiro o el Centro Gallego lo resuelve bajo una pala que recoge el acceso del mismo modo que lo hacía en la Casa del Té. Esta pala evoluciona a un soberbio volumen volado que recoge la imponente entrada a la Facultad de Ciencias de la Información.

Por último, recalcar la importancia de la fenestración en proceso de geometrización del edificio como medio de conexión interior-exterior en la práctica de la promenade architecturale. En muchos casos los huecos abiertos no permiten ver un paisaje completo, sino que enmarcan únicamente una porción de él, de ahí la especial atención de Siza por posicionarlos en el lugar más apropiado dentro de una sala o un recorrido. Este hecho permite conocer mucho mejor el paisaje exterior, no con una simple mirada a través del hueco, sino tras haber realizado el itinerario pertinente, después de haber observado el exterior desde distintos puntos de vista, enfoques y ángulos. La estrecha ventana rasgada de Marco de Canaveses o la fenestración acotada y ajustada del Restaurante Casa de Té de Boa Nova son ejemplos excelentes.

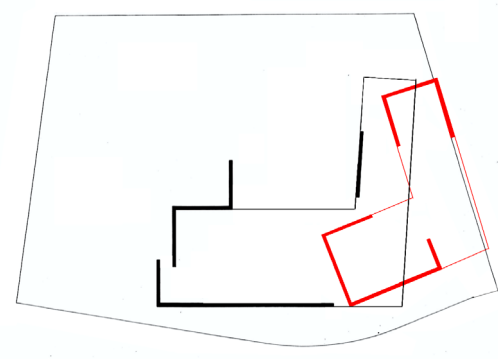
En definitiva, la geometría como respuesta al lugar, a las referencias exteriores. Geometría como apropiación del espacio exterior, como recorrido, como fusión entre tradición y modernidad. Geometría en la claridad de sus volúmenes principales.

Geometría como herramienta y como poesía.

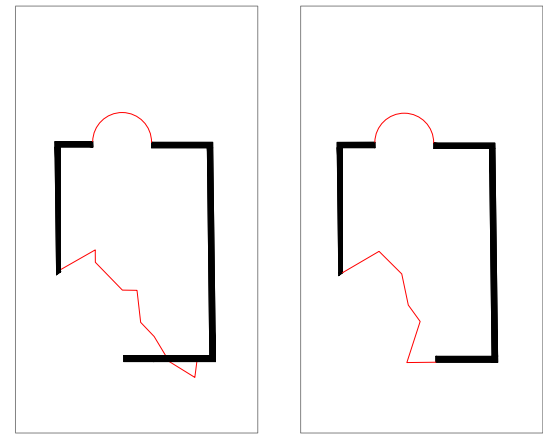
ÁLVARO SIZA GEOMETRÍA Y LUGAR



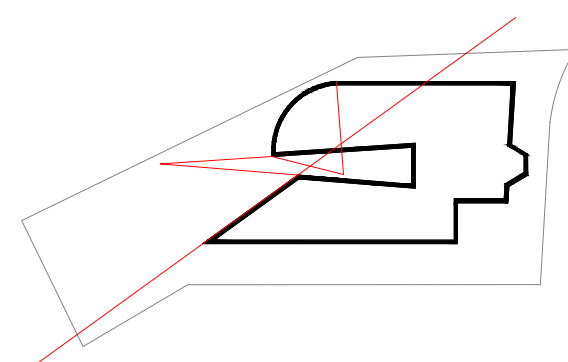
CASA DE TÉ BOA NOVA



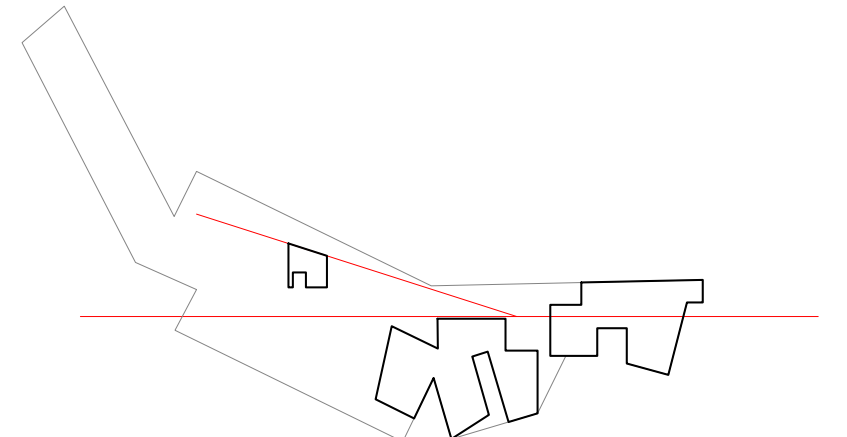
CASA ALVES COSTA



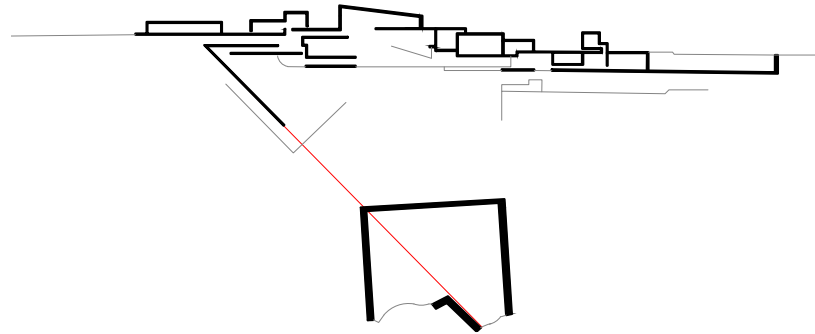
CASA CARLOS BEIRES



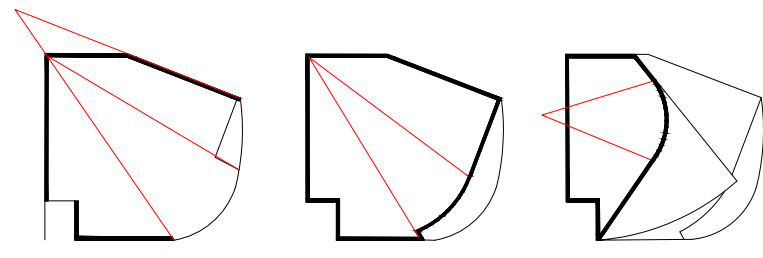
CASA ANTÓNIO CARLOS SIZA



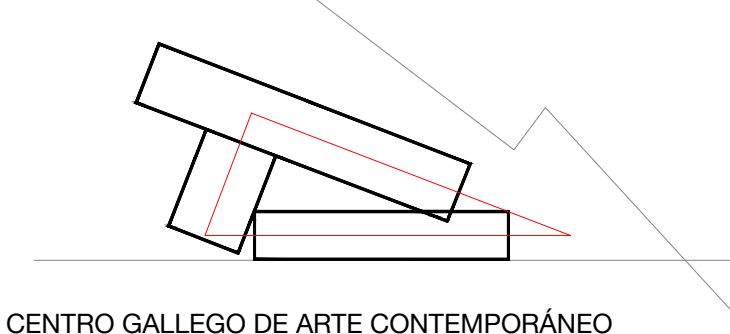
CASA EN MALLORCA



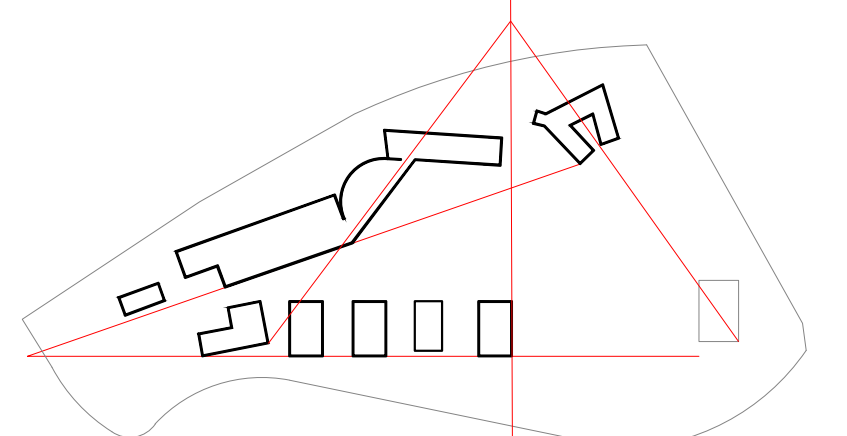
PISCINAS DAS MARÉS



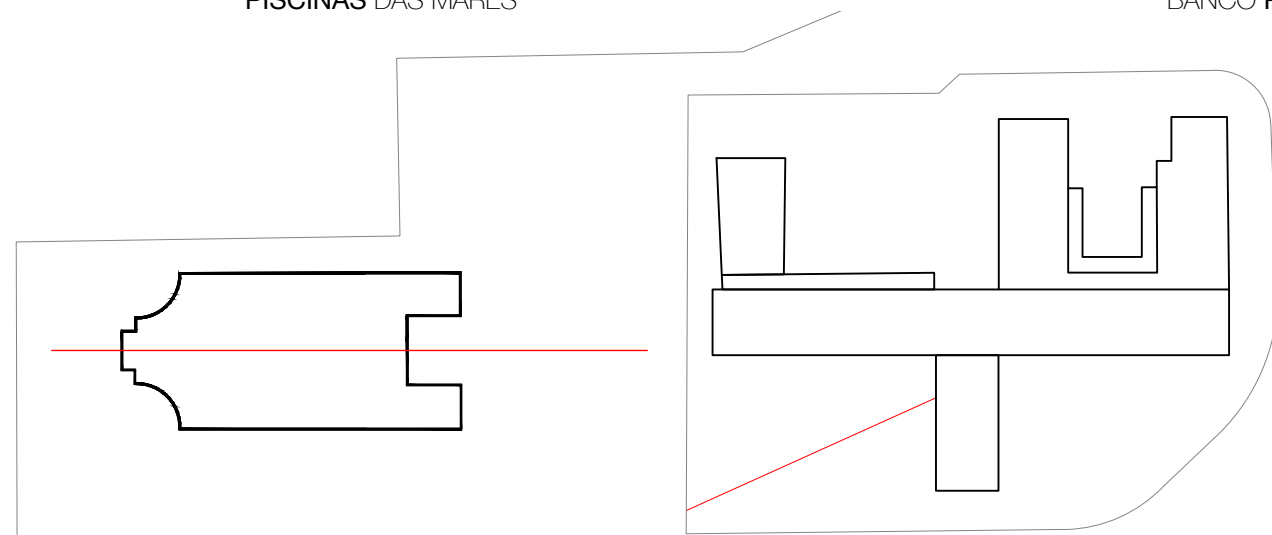
BANCO PINTO & SOTTO MAIOR



CENTRO GALLEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEO

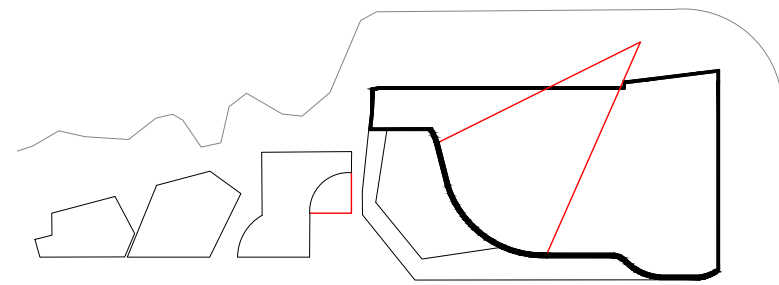


FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO

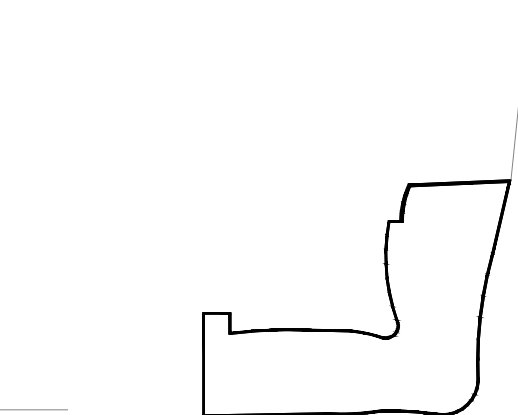


IGLESIA DE SANTA MARÍA

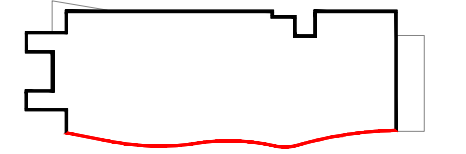
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



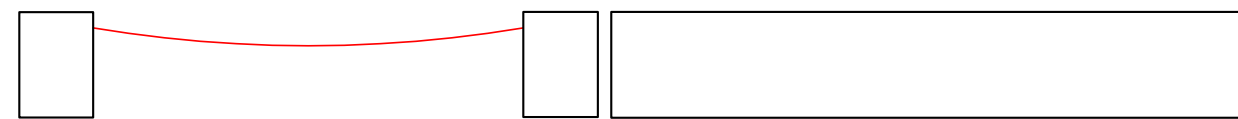
MUSEO PARA LA FUNDACIÓN IBERÊ CAMARGO



SCHLESISCHES TOR (BONJOUR TRISTESSE)



BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DE AVEIRO



PABELLÓN DE PORTUGAL



## RELACIÓN CON LOS OBJETIVOS DE DESARROLLO SOSTENIBLE

Objetivo 3. **SALUD Y BIENESTAR**

Objetivo 7. **ENERGÍA ASEQUIBLE Y NO CONTAMINANTE**

Objetivo 11. **CIUDADES Y COMUNIDADES SOSTENIBLES**

Objetivo 12. **PRODUCCIÓN Y CONSUMO RESPONSABLE**

**INTRODUCCIÓN.** La arquitectura de Álvaro Siza se caracteriza por la creación de volúmenes sencillos, cuerpos edificados concebidos como esculturas que albergan vida. Su proceso de creación parte del diseño de la geometría. En este sentido su arquitectura siempre mantiene una relación muy estrecha con el lugar en que se encuentra sin destacar más allá sobre él. Volúmenes de pequeña escala que se insertan de forma natural en el espacio para el que han sido diseñados.

**RELACIÓN CON LOS PUNTOS.** El sector de la construcción es la principal actividad humana consumidora de recursos naturales, por lo que el papel que recae sobre los arquitectos en cuanto a la materialización de los Objetivos de Desarrollo Sostenible es fundamental, ya que muchos de los temas que se plantean están completamente ligados a la arquitectura, tales son la salud, las desigualdades sociales, la inclusión, la prosperidad económica, el acceso a la vivienda o la lucha contra el cambio climático.

La obra de Siza destaca por la sencillez geométrica de sus volúmenes y por la fuerte sensibilidad topográfica con la que trata sus proyectos. Sus diseños nacen como respuestas concisas a las exigencias del lugar manteniendo siempre la escala humana. Otra particularidad de este arquitecto es el uso de materiales locales, y la defensa del trabajo artesano, sin por ello excluir las nuevas tecnologías. Con esta actitud Siza se desvincula de arquitecturas monumentales que nada tienen que ver con las necesidades que el entorno reclama y que puedan requerir de sistemas constructivos desahucados que dificulten el trabajo.

Consecuencia del delicado estudio de la localización, la orientación y la geometría, junto con el aprovechamiento de las singularidades de la luz local, Siza consigue proyectar

una arquitectura eficiente. Dichas características son fundamentales a la hora de diseñar construcciones sostenibles puesto que ayudan a controlar la demanda energética de los edificios. Un claro ejemplo es el efecto que el viento y, en especial la radiación solar tienen sobre el inmueble. Una orientación óptima junto con el buen diseño de los distintos planos que configuran la envolvente arquitectónica ayudan a paliar los efectos que éstos provocan sobre el edificio consiguiendo sistemas de ventilación e iluminación naturales que reduzcan el consumo de energías menos limpias.

Así mismo en las últimas décadas se ha observado el continuo incremento de habitantes en las ciudades, lo que ha llevado al aumento de asentamientos urbanos en condiciones del todo deficientes. Por lo que uno de los objetivos que los ODS han planteado es la necesidad de promover ciudades y comunidades sostenibles. Su propósito es la reducción de la pobreza, la desigualdad y la promoción del desarrollo social y económico. En este sentido Siza dedica una buena parte de su obra a vivienda social, de hecho algunos de sus proyectos más representativos pertenecen a este sector, como las viviendas en el barrio de Bouça (Porto) o las viviendas en Quinta da Malagueira (Évora).

Para concluir, Álvaro Siza afirma que “una propuesta arquitectónica tiene como objetivo profundizar en las tendencias innovadoras existentes”. Defiende la importancia de basarse en la tradición, asumiendo unos valores culturales y de acondicionamiento al entorno, buscando soluciones constructivas racionales, innovadoras y con buen funcionamiento. En sus obras pone especial atención a estos aspectos que junto al empleo de nuevos materiales de construcción consigue crear una arquitectura más eficiente, sostenible y de calidad que le ha sido reconocida en numerosas ocasiones.

## BIBLIOGRAFÍA

### LIBROS Y MONOGRAFÍAS

Alves Costa, Alexandre, ed. *Alvaro Siza, Architectures, 1980-1990*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1990.

Asensio, Paco, ed. *Álvaro Siza*. Madrid: Kliczkowski Publisher-A Asppan, 2001.

Campo Baeza, Alberto. "In praise of Alvaro Siza", en "Honoris Causa Alvaro Siza", Universidad Técnica de Lisboa, Lisboa, 2010.

Campos Morais, Carlos, ed. *Álvaro Siza textos*. Madrid: Adaba Editores, 2014.

Capitel, Antón. "La síntesis europea de fin de siglo en la arquitectura de Álvaro Siza Vieira", en *Arquitectura europea y americana después de las vanguardias*. Madrid: Espasa Calpe, 1996. Colección Summa Artis, Historia General del Arte, Tomo XLI.

Capitel, Antón, coord. *Textos de teoría y crítica y bibliografía sobre arquitectura moderna y contemporánea*. Madrid: Ediciones Asimétricas, 2018.

Castanheira, Carlos, ed. *Álvaro Siza. Expor on Display*. Porto: Fundação de Serralves, 2005).

Cianchetta Alessandra, y Enrico Molteni. *Álvaro Siza Casas 1954-2004*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

Cotter, Suzanne, Ed. *Siza: Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Alvaro Siza*. Porto: Fundação de Serralves, 2017.

Cruz, Valdemar. *Álvaro Siza: Conversaciones con Valdemar Cruz*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.

Frampton, Kenneth. *Álvaro Siza Vieira. Piscinas en el mar Álvaro Siza en conversación con Kenneth Frampton*. Barcelona: Gustavo Gili, 2018.

Gregotti, Vitorio, comp. *Álvaro Siza imaginar la evidencia*. Madrid: Abada Editores, 2003.

Hernández León, Juan Miguel. "Álvaro Siza". Madrid: Unidad Editorial Revistas, 2011. Colección Arquitectos Pritzker.

Machabert, Dominique, comp. *Palavras sem importancia*. Saint-Étienne: Publications de l' Université de Saint-Étienne, 2002.

Machabert, Dominique, comp. *Siza au Thoronet. Le parcours et l'oeuvre*. Editions Parenthèses, 2007.

Machado, Carlos. *Álvaro Siza*. Tokyo: TOTO Shuppan, 2007.

Muñoz, Luís y Carlos Seoane, ed. *Facultad de Ciencias de la Información. Santiago de Compostela*. Facultad de las Ciencias de la Información, Universidad de Santiago de Compostela, 2002.

Moneo, Rafael. *Álvaro Siza, iglesia de Marco de Canavezes*. Lisboa: Expresso, 1998.

Moneo, Rafael. *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*. Barcelona: Actar, 2004.

Quaderni di Lotus 6. *Alvaro Siza Professione Poetica*. Lotus Documents. Milano: Electa, 1986.

Rykwert, Joseph. *Richard Meier Arquitecto*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.

Rodríguez, Juan. *Siza x Siza*. Barcelona: Fundación Caja de Arquitectos, 2025.

Testa, Peter. "Faculty of Architecture, University of Porto". En *Álvaro Siza – Figures and Configuration: Buildings and projects 1986-1988*, editado por Wilfried Wang, 80-88. Cambridge: Rizzoli New York/ Harvard University Graduate School of Design, 1988.

Trigueiros, Luiz. *Álvaro Siza, 1986-1995*. Lisboa: Blau, 1995.



## REVISTAS Y ARTÍCULOS

'Álvaro Siza. Built Works'. *A.MAG. International architecture technical magazine*, nº18, (2020).

'Álvaro Siza. Unbuilt Works'. *A.MAG. International architecture technical magazine*, nº18, (2020).

'Álvaro Siza, 1958-1994'. *El Croquis*, nº 68-69, 1994.

'Álvaro Siza, 1995-1999'. *El Croquis*, nº 68-69 + 95, 1999.

'Álvaro Siza, 2001-2008'. *El Croquis*, nº 140, 2008.

'Álvaro Siza, 2008-2013'. *El Croquis*, nº 168-169, 2013.

'Álvaro Siza'. *En Blanco*, nº1, 2008.

'Álvaro Siza Vieira'. *Quaderns d'arquitectura i urbanisme*, nº159, 1983.

'Architetture di Alvaro Siza e León Krier'. *Controspazio*, nº 9, 1972.

Capitel, Antón. "Sagrada forma". *Arquitectura Viva*, nº 58, 1998.

Flores, Carlos. "La Obra de Alvaro Siza Vieira, arquitecto portugués". *Hogar y Arquitectura*, nº 68. Madrid, 1967.

Hernández León, Juan Miguel. "Placeres de la memoria". *Arquitectura Viva*, nº 66. Madrid, 1999.

Hernández León, Juan Miguel. "La tranquila madurez de Álvaro Siza". *Arquitectura Viva*, nº 334. Madrid, COA-Madrid, 2003.

Moneo, Rafael. "Incarnate sensualities. The Architecture of Álvaro Siza". *Harvard Design Magazine*, spring/summer, 2004.

Moneo, Rafael. "Siza true Siza: The Iberê Camargo Foundation". *Harvard Design Magazine*, nº 35. Nueva York, 2012.

## TESIS Y TESISINAS

Illescas Marín, Ángel. "Álvaro Siza: lugar y crisis". Tesis doctoral. Universitat Politècnica de Catalunya, 2017.

Merí de la Maza, Ricardo Manuel. "La casa del principio del mundo. Mecanismos de disolución del límite del espacio en el norte de Portugal". Tesis doctoral. Universitat Politècnica de València, 2012.

Peña Pereda, 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 de Azemeis y el Museo de Bonaval". Tesis doctoral. Universidade da Coruña, 2005. <https://ruc.udc.es/dspace/handle/2183/11590>.

Pereira Teixeira da Cunha, Nuno Higinio. "Los dibujos de Álvaro Siza: anotaciones al margen". Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2007.

## RECURSOS EN RED

Schwarz, Rudolf. "Iglesia de San Corpus Christi Aachen". Internet Archive. Way Back Machine (sitio web), última modificación en 2003. <https://web.archive.org/web/20030830232024/http://www-users.rwth-aachen.de/Hendrik.Brixius/fronleichnam/index.htm>

## VÍDEOS

Álvaro Siza Vieira – Arquitecto de Sonhos. Atelier d'Arquitetura, episódio 2. Lisboa: Rádio e Televisão de Portugal, 2019.

Museu Nadir Afonso. Atelier d'Arquitetura, episódio 14. Lisboa: Rádio e Televisão de Portugal, 2019.

## PROCEDENCIA DE LAS ILUSTRACIONES

### ESTUDIO DE CASOS

#### PEQUEÑA ESCALA

##### **CASA DE TÉ. RESTAURANTE BOA NOVA** Leça da Palmeira, Portugal 1958-1963

- 01 Restaurante Boa Nova. Página 14-15. Fotografía cedida por Joan Maravilla Toldrá. Retocada a blanco y negro.
- 02 Dibujo a mano de Álvaro Siza de la Casa de Té Boa Nova. Tomada de 'Álvaro Siza, 1958-1994'. *El Croquis*, nº 68-69, 1994. Imagen escaneada.
- 03 Planta de cubierta de la Casa de Té Boa Nova. Tomada de Quaderni di Lotus 6. *Alvaro Siza Professione Poetica*. Lotus Documents. Milano: Electa, 1986.
- 04 Imagen aérea del emplazamiento en Google Earth. Cedidas por Ricardo Merí de la Maza. Imágenes retocadas a blanco y negro.
- 05 Imágenes de la Casa de Té Boa Nova
- Imagen del exterior del restaurante visto desde las rocas. Cedida por Ricardo Merí de la Maza el 01/11/2020. Imagen retocada a blanco y negro.
- Imagen exterior del restaurante y la Capilla de S.João. Tomada de <http://www.juanrodriguezphotography.com/proyectos.htm?id=244> [Juan Rodríguez, Fotografía].
- Encuentro del plano de la cubierta con las rocas. Tomada de <http://www.juanrodriguezphotography.com/proyectos.htm?id=244> [Juan Rodríguez, Fotografía].
- Imagen de las ventanas rasgadas del restaurante desde el punto de acceso. Cedida por Ricardo Merí de la Maza el 01/11/2020. Imagen retocada a blanco y negro.
- 06 Planta del restaurante Boa Nova, Álvaro Siza. Tomada de 'Álvaro Siza, 1958-1994', *El Croquis*, nº 68-69, 1994. Imagen escaneada. Elaboración propia.
- 07 Sección transversal por vestíbulo del restaurante Boa Nova, Álvaro Siza. Tomado de 'Álvaro Siza, 1958-1994', *El Croquis*, nº 68-69, 1994. Imagen escaneada. Elaboración propia.

##### **CASA ALVES COSTA** Moledo do Minho, Portugal 1964-1968

- 08 Fotografía del patio de la casa Alves Costa, Álvaro Siza. Página 21. Tomada de Cianchetta Alessandra, y Molteni, Enrico. *Álvaro Siza Casas 1954-2004*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. Retocada a blanco y negro.
- 09 Planta de la Casa Alves Costa. Tomada de Cianchetta Alessandra, y Molteni, Enrico. *Álvaro Siza Casas 1954-2004*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- 10 Fotografías de la casa Alves Costa, Álvaro Siza. Tomada de Cianchetta Alessandra, y Molteni, Enrico. *Álvaro Siza Casas 1954-2004*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. Retocada a blanco y negro.
- 11 Sección y alzados de la Casa Alves Costa. Tomados de Cianchetta Alessandra, y Molteni, Enrico. *Álvaro Siza Casas 1954-2004*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

##### **CASA CARLOS BEIRES** Póvoa de Varzim, Portugal 1973-1976

- 12 Fotografía de la fachada principal de la Casa Carlos Beires. Página 24-25. Tomada de Cianchetta Alessandra, y Molteni, Enrico. *Álvaro Siza Casas 1954-2004*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. Retocada a blanco y negro.
- 13 Dibujo a mano de Álvaro Siza de la Casa Carlos Beires. Página 25. Tomado de Cianchetta Alessandra, y Molteni, Enrico. *Álvaro Siza Casas 1954-2004*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- 14 Dibujo a mano de Álvaro Siza de la Casa Carlos Beires. Tomado de Cianchetta Alessandra, y Molteni, Enrico. *Álvaro Siza Casas 1954-2004*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- 15 Imagen de la Casa Sternefeld (1923-1924) de Enrich Mendelsohn. Tomada de <https://www.pinterest.es/pin/450360031457764708/>

- 16 Imagen de los Almacenes Cohen Epstein (1925-1927) de Erich Mendelsohn. Tomada de <https://dearquitecturayafecciones.wordpress.com/2013/03/26/erich-mendelsohn-1887-1953-sombras-construidas/image-3/>
- 17 Imagen de la fachada Norte de la Casa Carlos Beires. Tomado de Cianchetta Alessandra, y Molteni, Enrico. *Álvaro Siza Casas 1954-2004*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004. Retocada a blanco y negro.
- 18 Planos de planta baja de la Casa Beires. Esquema de elaboración propia. Tomados de Tomado de Cianchetta Alessandra, y Molteni, Enrico. *Álvaro Siza Casas 1954-2004*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- 19 Planos de planta baja y primera de la Casa Carlos Beires. Esquema de elaboración propia. Tomados de Tomado de Cianchetta Alessandra, y Molteni, Enrico. *Álvaro Siza Casas 1954-2004*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- 20 Detalle constructivo de la cristalera de la casa Carlos Beires, Álvaro Siza. Tomado de Cotter, Suzanne, Ed. *Siza: Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Álvaro Siza*. Porto: Fundação de Serralves, 2017.
- 20 Imagen de la fachada quebrada de la Casa Carlos Beires. Proporcionado por Ricardo Merí de la Maza. Retocada a blanco y negro.
- 22 Imagen del Finlandia Hall (1971). Proporcionado por Ricardo Merí de la Maza. Retocada a blanco y negro.

#### **CASA ANTÓNIO CARLOS SIZA** Santo Tirso, Portugal 1976-1978

- 23 Dibujo a mano de Álvaro Siza de la Casa António Carlos Siza. Página 28. Tomado de Cianchetta Alessandra, y Molteni, Enrico. *Álvaro Siza Casas 1954-2004*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- 24 Imagen del patio. Página 29. Tomada de Cianchetta Alessandra, y Molteni, Enrico. *Álvaro Siza Casas 1954-2004*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- 25 Planos de la Casa António Carlos Siza. Esquema de elaboración propia. Tomado de Cianchetta Alessandra, y Molteni, Enrico. *Álvaro Siza Casas 1954-2004*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- 26 Secciones de la Casa António Carlos Siza. Esquema de elaboración propia. Tomado de Cianchetta Alessandra, y Molteni, Enrico. *Álvaro Siza Casas 1954-2004*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.
- 27 Fotografía de la maqueta. Tomado de Cianchetta Alessandra, y Molteni, Enrico. *Álvaro Siza Casas 1954-2004*. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

#### **CASA EN MALLORCA** Mallorca, España 2002-2007

- 28 Imagen de la Casa en Mallorca, página 32-33. Tomada de Juan Rodríguez Fotografía. <http://www.juanrodriguezphotography.com/proyectos.htm?id=49>
- 29 Dibujo a mano de Álvaro Siza de la Casa en Mallorca, página 33. Tomado de 'Álvaro Siza, 2001-2008'. *El Croquis*, nº 140, 2008.
- 30 Plano de emplazamiento. Tomado de 'Álvaro Siza, 2001-2008'. *El Croquis*, nº 140, 2008.
- 31 Imagen de la Casa en Mallorca. Fotógrafo: Juan Rodríguez. Tomado de <http://www.juanrodriguezphotography.com/proyectos.htm>
- 32 Dibujos a mano de Jørn Utzon de Can Lis. Tomado de: <https://www.arquitecturayempresa.es/noticia/el-arquitecto-que-amo-mallorca-can-lis-en-porto-petro-de-jorn-utzon>
- 33 Planimetría de Can Lis. Retocada a blanco y negro. Tomada de: <https://dibujoarquitectonicoetsaun.wordpress.com/2012/02/14/casas-de-autor-2011/>
- 34 Imagen de Can Lis. Retocada a blanco y negro. Tomada de <https://www.arquitecturayempresa.es/noticia/el-arquitecto-que-amo-mallorca-can-lis-en-porto-petro-de-jorn-utzon>
- 35 Imagen de can Lis vista desde el mar. Retocada a blanco y negro. Tomada de <https://www.arquitecturayempresa.es/noticia/el-arquitecto-que-amo-mallorca-can-lis-en-porto-petro-de-jorn-utzon>
- 36 Planimetría de la Casa en Mallorca. . Tomado de 'Álvaro Siza, 2001-2008'. *El Croquis*, nº 140, 2008.
- 37 Imágenes de la Casa en Mallorca, página XX Fotógrafo Juan Rodríguez. Tomado de <http://www.juanrodriguezphotography.com/proyectos.htm>

## EQUIPAMIENTO

### **PISCINAS DAS MARÉS** Leça da Palmeira, Portugal, 1961-1966

- 39 Imagen de las piscinas. Página XX. Cedida por Joan Maravilla Toldrá. Retocada a blanco y negro.
- 40 Dibujo a mano de Álvaro Siza. Tomado de Gregotti, Vitorio, comp. *Álvaro Siza imaginar la evidencia*. Madrid: Abada Editores, 2003.
- 41 Imagen aérea de la Piscina Leça da Palmeira. Esquema de elaboración propia. Tomado de Google Earth. <https://earth.google.com/web/search/leça+da+palmeira/@41.19399432,-8.6986596,28.09206301a,8747.05143312d,35y,0h,0t,0r/data=CigiJgokCQH-BXMTL2ERAEQ629dmhckRAGQB1ty860BzAle6e4ijuWSLA>
- 42 Planimetría. Tomado de 'Álvaro Siza, 1958-1994'. *El Croquis*, nº 68-69, 1994.
- 43 Imágenes de las Piscinas de Leça da Palmeira. Fotografía: Juan Rodríguez. Tomado de: <http://www.juanrodriguezphotography.com/proyectos.htm?id=47>

### **BANCO PINTO & SOTTO MAIOR** Oliveira de Azemeis, Portugal 1971-1974.

- 44 Plano original. Referencias del emplazamiento. Página 46. Tomado de la Tesis de Felipe Peña Paredes. Peña Pareda, 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 de Azemeis y el Museo de Bonaval". Tesis doctoral. Universidade da Coruña, 2005. Retocada a blanco y negro.
- 45 Imagen del Banco Pinto & Sotto Maior. Página 47. Tomada de 'Álvaro Siza, 1958-1994'. *El Croquis*, nº 68-69, 1994. Retocada a blanco y negro.
- 46 Plano original, Álvaro Siza. Tomado de Alves Costa, Alexandre, ed. *Alvaro Siza, Architectures, 1980-1990*. Paris: Centre Georges Pompidou, 1990.
- 47 Planimetría. Tomado de de la Tesis de Felipe Peña Paredes. Peña Pareda, 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 de Azemeis y el Museo de Bonaval". Tesis doctoral. Universidade da Coruña, 2005.
- 48 Imágenes aéreas del Banco Pinto & Sotto Maior. Esquema de elaboración propia. Tomadas de Google Earth. <https://earth.google.com/web/search/oliveira+de+azemeis/@40.84299275,8.47036406,165.07952514a,9212.87725379d,35y,0h,0t,0r/data=CigiJgokCR8yJt4DnERAEILHO7CklURAGdW1aNJORihAXNvq5n4hCHA>
- 49 Esquema de elaboración propia.

50 Imagen del interior del Banco Pinto & Sotto Maior. Tomada de 'Álvaro Siza, 1958-1994'. *El Croquis*, nº 68-69, 1994.

51 Dibujo a mano de Álvaro Siza. Proporcionado por Ricardo Merí de la Maza.

### **CENTRO GALLEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEO** Santiago de Compostela, España 1988-1993

- 52 Imagen del Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Página 50-51. Tomado de Castanheira, Carlos, ed. *Álvaro Siza. Expor on Display*. Porto: Fundação de Serralves, 2005).
- 53 Dibujos a mano de Álvaro Siza. Página 51. Tomado de Gregotti, Vitorio, comp. *Álvaro Siza imaginar la evidencia*. Madrid: Abada Editores, 2003.
- 54 Plano de emplazamiento. Esquema de elaboración propia. Tomado de 'Álvaro Siza, 1958-1994'. *El Croquis*, nº 68-69, 1994.
- 55 Esquema de elaboración propia.
- 56 Imagen aérea del emplazamiento. Esquema de elaboración propia. Tomada de Google Earth. <https://earth.google.com/web/search/SANTIAGO+DE+COMPOSTELA/@42.88020495,8.54476965,256.98290442a,13627.93379358d,35y,0h,0t,0r/data=CigiJgokCb-mz3zOb0RAEe3OsvRaERAGcEsPhGZzyDAIUvTZQwOEIHA>
- 57 Imágenen del espacio exterior que deja la macla de los volúmenes. Proporcionada por Ricardo Merí de la Maza.
- 58 Esquema de elaboración propia.
- 59 Esquemas sobre la planimetría del edificio. Tomados de una clase de Ricardo Merí de la Maza.
- 60 Dibujos a mano de Álvaro Siza. Tomados de:  
  
Quaderni di Lotus 6. *Alvaro Siza Professione Poetica*. Lotus Documents. Milano: Electa, 1986.  
  
Castanheira, Carlos, ed. *Álvaro Siza. Expor on Display*. Porto: Fundação de Serralves, 2005).
- 61 Imágenes del Centro Gallego de Arte Contemporáneo. Tomadas de Castanheira, Carlos, ed. *Álvaro Siza. Expor on Display*. Porto: Fundação de Serralves, 2005).

**FACULDADE DE ARQUITECTURA DA UNIVERSIDADE DO PORTO** Porto, Portugal  
1984-1994

- 62 Imagen del exterior de la Universidad. Página 56-57. Imagen cedida por Joan Maravilla Toldrá.
- 63 Plano original del proyecto. Tomado de Cotter, Suzanne, Ed. Siza: *Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Alvaro Siza*. Porto: Fundação de Serralves, 2017.
- 64 Dibujos a mano de Álvaro Siza.
- Dibujos 1-2. Tomados de Cotter, Suzanne, Ed. Siza: *Matéria Prima: um olhar sobre o arquivo de Alvaro Siza*. Porto: Fundação de Serralves, 2017.
- Dibujo 3. Proporcionado por Ricardo Merí de la Maza.
- 65 Plano de emplazamiento. Esquema de elaboración propia. Tomado de 'Álvaro Siza, 1958-1994'. *El Croquis*, nº 68-69, 1994.
- 66 Imagen aérea del emplazamiento. Tomada de Google Earth. [https://earth.google.com/web/search/faup/@41.1504489,-8.63617149,59.68892014a,1225.65163194d,35y,0h,0t,0r/data=CigiJgokCubH7uSdnERAESuOWQLIOQZAGRS-nMjL-MFJAIQ5ZrtR\\_XVTA](https://earth.google.com/web/search/faup/@41.1504489,-8.63617149,59.68892014a,1225.65163194d,35y,0h,0t,0r/data=CigiJgokCubH7uSdnERAESuOWQLIOQZAGRS-nMjL-MFJAIQ5ZrtR_XVTA)
- 67 Imágenes exteriores del Pabellón Carlos Ramos. Tomadas de 'Álvaro Siza, 1958-1994'. *El Croquis*, nº 68-69, 1994.
- 68 Dibujo a mano de Álvaro Siza. Tomado de 'Álvaro Siza, 1958-1994'. *El Croquis*, nº 68-69, 1994.
- 69 Fotografía histórica de la Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Imagen proporcionada por Ricardo Merí de la Maza.
- 70 Imágenes aéreas del emplazamiento. Esquemas de elaboración propia. Tomados de Google Earth. [https://earth.google.com/web/search/faup/@41.1504489,-8.63617149,59.68892014a,1225.65163194d,35y,0h,0t,0r/data=CigiJgokCubH7uSdnERAESuOWQLIOQZAGRS-nMjLMFJAIQ5ZrtR\\_XVTA](https://earth.google.com/web/search/faup/@41.1504489,-8.63617149,59.68892014a,1225.65163194d,35y,0h,0t,0r/data=CigiJgokCubH7uSdnERAESuOWQLIOQZAGRS-nMjLMFJAIQ5ZrtR_XVTA)
- 71 Imágenes de la Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto. Imágenes cedidas por Joan Maravilla Toldrá.

**IGLESIA DE SANTA MARÍA** Marco de Canaveses, 1990-1997

- 72 Dibujo a mano de Álvaro Siza. Página 66. Tomado de 'Álvaro Siza, 1995-1999'. *El Croquis*, nº 68-69 + 95, 1999.
- 73 Imagen exterior de la Iglesia de Santa María. Página 67. Imagen cedida por Joan Maravilla Toldrá.
- 74 Plano de emplazamiento. Esquema de elaboración propia. Tomado de 'Álvaro Siza, 1995-1999'. *El Croquis*, nº 68-69 + 95, 1999.
- 75 Imágenes aéreas del emplazamiento. Esquema de elaboración propia. Tomadas de Google Earth. <https://earth.google.com/web/search/iglesia+de+santa+maria+marco+de+canaveses/@41.1885635,-8.1453595,197.73223316a,771.51009649d,35y,0h,0t,0r/data=CigiJgokCadUwVS5kORAEUJ-GHfKkkRAGfT4xKYIQSHAISt5uJKSiHA>
- 76 Imagen exterior del Templo del Día del Corpus. Tomada de Schwarz, Rudolf. "Iglesia de San Corpus Christi Aachen". Internet Archive. Way Back Machine (sitio web), última modificación en 2003. <https://web.archive.org/web/20030830232024/http://www-users.rwth-aachen.de/Hendrik.Brixius/fronleichnam/index.htm>
- 77 Imagen exterior de la Iglesia de Santa María. Imagen cedida por Joan Maravilla Toldrá. Retocada a blanco y negro.
- 78 Imágenes de la Iglesia de Santa María. Imágenes cedidas por Joan Maravilla Toldrá. Retocadas a blanco y negro.

**FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN** Santiago de Compostela, España  
1993-2000

- 79 Dibujos a mano de Álvaro Siza. Página 72-73. Tomados de Muñoz, Luís y Carlos Seoane, ed. *Facultad de Ciencias de la Información. Santiago de Compostela*. Facultad de las Ciencias de la Información, Universidad de Santiago de Compostela, 2002.
- 80 Imagen exterior de la Facultad de Ciencias de la Información. Página 72-73 Tomada de Muñoz, Luís y Carlos Seoane, ed. *Facultad de Ciencias de la Información. Santiago de Compostela*. Facultad de las Ciencias de la Información, Universidad de Santiago de Compostela, 2002.

- 81 Imágenes aéreas del emplazamiento. Esquema de elaboración propia. Tomadas de Google Earth. <https://earth.google.com/web/search/facultad+ciencias+de+la+información+-santiago+de+compostela/@42.89168549,-8.54343077,260.33335179a,960.51287511d,35y,0h,0t,0r/data=CigiJgokCQVoE-d8mERAeVj2Msjll0RAGc1D9FX5Ri-DAleVi9sjfTSDA>
- 82 Dibujo original de Álvaro Siza. Tomado de Muñoz, Luís y Carlos Seoane, ed. *Facultad de Ciencias de la Información*. Santiago de Compostela: Facultad de las Ciencias de la Información, Universidad de Santiago de Compostela, 2002.
- 83 Plano de emplazamiento. Tomado de Muñoz, Luís y Carlos Seoane, ed. *Facultad de Ciencias de la Información*. Santiago de Compostela: Facultad de las Ciencias de la Información, Universidad de Santiago de Compostela, 2002.
- 84 Alzado Oeste de la Facultad de Ciencias de la Información. Tomado de *Facultad de Ciencias de la Información*. Santiago de Compostela: Facultad de las Ciencias de la Información, Universidad de Santiago de Compostela, 2002.
- 85 Imagen de los lucernarios de la Biblioteca Universitaria de Aveiro. Fotógrafo: Duccio Malagamba. <https://ducciomalagamba.com/arquitectos/alvaro-siza/457-biblioteca-universidad-aveiro/>
- 86 Imagen de los lucernarios de la Biblioteca de Viipuri de Alvar Aalto. Tomada de: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/918639/clasicos-de-arquitectura-biblioteca-viipuri-alvar-aalto>
- 87 Imagen de los lucernarios de la Biblioteca de la Facultad de Ciencias de la Información. Tomada de Muñoz, Luís y Carlos Seoane, ed. *Facultad de Ciencias de la Información*. Santiago de Compostela: Facultad de las Ciencias de la Información, Universidad de Santiago de Compostela, 2002.
- 88 Dibujo a mano de Álvaro Siza. Tomado de Muñoz, Luís y Carlos Seoane, ed. *Facultad de Ciencias de la Información*. Santiago de Compostela: Facultad de las Ciencias de la Información, Universidad de Santiago de Compostela, 2002.
- 89 Fotografías de la maqueta de la Facultad de Ciencias de la Información. Tomadas de Muñoz, Luís y Carlos Seoane, ed. *Facultad de Ciencias de la Información*. Santiago de Compostela: Facultad de las Ciencias de la Información, Universidad de Santiago de Compostela, 2002.
- 90 Imágenes de la Facultad de Ciencias de la Información. Tomadas de Muñoz, Luís y Carlos Seoane, ed. *Facultad de Ciencias de la Información*. Santiago de Compostela: Facultad de las Ciencias de la Información, Universidad de Santiago de Compostela, 2002.

#### MUSEO PARA LA FUNDACIÓN IBERÊ CAMARGO Porto Alegre, Brasil 1998-2008

- 91 Imagen exterior del Museo para la Fundación Iberê Camargo. Página 80-81. Fotógrafo: Leonardo Finotti. Tomado de 'Álvaro Siza'. En Blanco, nº1, (2008). Retocada a blanco y negro.
- 92 Dibujo a mano de Álvaro Siza. Página 81. Tomado de 'Álvaro Siza, 2001-2008'. *El Croquis*, nº 140, 2008.
- 93 Imagen interior del Museo para la Fundación Iberê Camargo. Tomada de 'Álvaro Siza, 2001-2008'. *El Croquis*, nº 140, 2008. Retocada a blanco y negro.
- 94 Plano planta de acceso Museo Superior de Bellas Artes de Atlanta. Tomado de Rykwert, Joseph. *Richard Meier Arquitecto*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986.
- 95 Imagen del interior del Museo Superior de Bellas Artes de Atlanta. Tomado de Rykwert, Joseph. *Richard Meier Arquitecto*. Barcelona: Gustavo Gili, 1986. Retocada a blanco y negro.
- 96 Plano planta de acceso Museo para la Fundación Iberê Camargo. Tomada de 'Álvaro Siza, 2001-2008'. *El Croquis*, nº 140, 2008.
- 97 Imagen del Museo para la Fundación Iberê Camargo. Fotógrafo: Leonardo Finotti. Tomado de 'Álvaro Siza'. *En Blanco*, nº1, 2008. Retocadas a blanco y negro.
- 98 Imagen del Sesc Pompeia. Tomada de <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-90181/clasicos-de-arquitectura-sesc-pompeia-lina-bo-bardi>
- 99 Imagen del Sesc Pompeia. Tomada de <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/02-90181/clasicos-de-arquitectura-sesc-pompeia-lina-bo-bardi>
- 100 Imágenes del Museo para la Fundación Iberê Camargo. Fotógrafo: Leonardo Finotti. Tomado de 'Álvaro Siza'. *En Blanco*, nº1, 2008. Retocadas a blanco y negro.

#### RESIDENCIA SCHLESISCHES TOR (BONJOUR TRISTESSE) Kreuzberg, Berlín, Alemania 1982-1990

- 101 Dibujo a mano de Álvaro Siza. Página 87. Tomado de 'Álvaro Siza, 1958-1994'. *El Croquis*, nº 68-69, 1994.
- 102 Imagen exterior de la residencia Schlesisches Tor. Página 87. Fotógrafo: Duccio Malagamba. <https://ducciomalagamba.com/arquitectos/alvaro-siza/547-conjunto-vivendas-bonjour-tristesse-berlin/>

- 103 Plano planta tipo del edificio. Tomado de 'Álvaro Siza, 1958-1994'. *El Croquis*, nº 68-69, 1994.
- 104 Imagen aérea del emplazamiento. Tomada de Google Earth. <https://earth.google.com/web/search/schelesisches+tor/@52.5007745,13.4413985,146.74671653a,613.00343368d,35y,0h,0t,0r/data=CigiJgokCYHQ4y2UckVAEWpYq0yxcUVAGW7byc-7FESHAI6EzGiHA>
- 105 Imágenes del edificio. Tomadas de 'Álvaro Siza, 1958-1994'. *El Croquis*, nº 68-69, 1994. Retocadas a blanco y negro.
- 106 Dibujos a mano de Álvaro Siza. Tomados de Testa, Peter. "Faculty of Architecture, University of Porto". En *Álvaro Siza – Figures and Configuration: Buildings and projects 1986-1988*, editado por Wilfried Wang, 80-88. Cambridge: Rizzoli New York/ Harvard University Graduate School of Design, 1988.

#### **BIBLIOTECA UNIVERSITARIA DE AVEIRO** Aveiro, Portugal 1988-1994

- 107 Imagen exterior de la Biblioteca Universitaria de Aveiro. PÁGINA 91. Fotógrafo: Duccio Malagamba. <https://ducciomalagamba.com/arquitectos/alvaro-siza/457-biblioteca-universidad-aveiro/>
- 108 Imágenes de la Biblioteca Universitaria de Aveiro. Fotógrafo: Duccio Malagamba. <https://ducciomalagamba.com/arquitectos/alvaro-siza/457-biblioteca-universidad-aveiro/>
- 109 Plano planta tercera del edificio. Tomado de 'Álvaro Siza, 1995-1999'. *El Croquis*, nº 68-69 + 95, 1999.
- 110 Dibujo a mano de Álvaro Siza. Tomado de 'Álvaro Siza, 1995-1999'. *El Croquis*, nº 68-69 + 95, 1999.

#### **PABELLÓN DE PORTUGAL EN LA EXPO DEL '98** Lisboa, Portugal 1995-1997

- 111 Imagen del Pabellón de Portugal. Página 95. Fotógrafo: Duccio Malagamba. <https://ducciomalagamba.com/arquitectos/alvaro-siza/177-pabellon-de-portugal-expo98-lisboa/> Retocada a blanco y negro.
- 112 Imágenes del Pabellón de Portugal. Fotógrafo: Duccio Malagamba. <https://ducciomalagamba.com/arquitectos/alvaro-siza/177-pabellon-de-portugal-expo98-lisboa/> Retocada a blanco y negro.
- 113 Alzado Este del Pabellón de Portugal. Tomado de 'Álvaro Siza, 1995-1999'. *El Croquis*, nº 68-69 + 95, 1999.
- 114 Plano planta tercera del Pabellón de Portugal. . Tomado de 'Álvaro Siza, 1995-1999'. *El Croquis*, nº 68-69 + 95, 1999.