TRAVESIAS

REVISTA DEL COLEGIO DE ARQUITECTOS DE MALAGA





SOLUCIONARLO DE MANERA PERMANENTE ES FÁCIL

Consolidamos el terreno con invecciones de resinas, bajo el control constante de la tomográfía de resistividad 4D

Certificaciones

- EN 12715 Ejecución de Trabajos Geotécnicos Especiales - Invecciones
- EN ISO 17020 Calificación Técnica del Procedimiento
- ISO 9001 Sistema de Gestión de Calidad

Garantías

- · Garantía contractual de 10 años en todas nuestras intervenciones
- · Posibilidad de Garantía de Seguro Decenal
- Resina Maxima®: Garantía de 10 años

Ventajas

- · Intervención rápida y eficaz
- Sin excavaciones ni demoliciones

OGEOSEC

Infórmate

- IVA reducido
- · Resinas eco compatibles



Atención al Cliente 900800745 www.geosec.es





PAPOYOS PARA PAVIMENTO FLOTANTE



PARA USO EN:

- TERRAZAS ACCESIBLES
- FALSOS SUELOS TRANSITABLES
- CUBIERTAS PEATONALES
- AZOTEAS
- REHABILITACIONES, ETC.





Columnas gran altura regulables

SECTOR CONSTRUCCIÓN

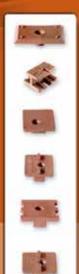
Resistencia 1.000 kg

Alturas ilimitadas

GRAPAS
OCULTAS PARA
ENSAMBLAJE
DE TARIMAS
NATURALES Y
SINTETICAS



Separación entre lamas: sólo 3mm Cabeza de tomillo: no visible







C/ Binefar, 37 | Local 26-28 08020 Barcelona Tfno. / Fax: 93 305 63 61 e-mail: lizabar@lizabar.com

www.lizabar.com



C/ Puerto 14, 4° - Of. 8 29016 Målaga info@mixan.es 952 226 313 www.mixan.es













"ELAluminio con baja huella de carbono productos para una economía circular"

Promoción HIGUERÓN donde nuestra compañía CESVENT ha instalado carpintería TECHNAL fabricada en aluminio reciclado Hydro CIRCAL® 75R.

Esta aleación emite sólo 2,3 kg/CO, por kilo de aluminio, lo que permite una reducción del 73 % en comparación con la media que se consume en Europa.

AHORRO ESTIMADO DE 40 toneladas de CO,



Fabricamos ventanas de PVC y alumínio con baja huella de carbono, contribuyendo a la economia circular.

VISITANOS EN MÁLAGA en:

Avenida de Carlos Haya, 37

Avenida de Velázquez, 117

clientes.malaga@cesventpvc.es

clientes.malaga2@cesventpvc.es

cesventpvc.es



Crisal

Catálogo completo de mobiliario de interior y exterior de uso residencial y contract

C/ París, 31. Polígono Industrial San Luis. 29006 (Málaga) | info@crisaldecoracion.com | 952 040 038 | www.crisaldecoracion.com













PRESUPUESTOS





INFOGRAFÍA 3D



REALIZACIÓN DE PROYECTO COMPLETOS



SERVICIOS BIM



MEMORIAS



INTERIORISMO



CÁLCULO DE ESTRUCTURAS



CERTIFICACIÓN ENERGÉTICA

Desde D-LINIEX queremos ofrecerte nuestros servicios con el fin de agilizar y simplificar la elaboración de tus proyectos técnicos. Una basta experiencia en el sector de la arquitectura e ingeniería avalan nuestra profesionalidad. Nuestro buen hacer es aplicado con ayuda de las últimas aplicaciones informáticas de dibujo y diseño, cálculo estructural, modelado 3D, mediciones y presupuestos, memorias, etc. En nuestra plantilla contamos con Arquitectos, Arquitectos Técnicos, Ingenieros, Topógrafos, Delineantes, Renderistas... es por ello que nos dedicamos profesionalmente a la delineación y redacción de cualquier tipo de proyecto técnico.









Escáner láser Leica RTC360

El Leica RTC360 es un escáner láser 3D de alta gama diseñado para la captura rápida y precisa de datos de la realidad en una gran variedad de aplicaciones, incluyendo la documentación de edificios, la planificación de proyectos y la creación de modelos tridimensionales

"Capaz de capturar datos de alta resolución de manera rápida y eficiente"

En resumen, la funcionalidad del Leica RTC360 es su capacidad para capturar datos de alta calidad y precisión de manera rápida y eficiente.









Asegura tu proyecto sobre una base fiable y realista.

Tecnología de captura de imágenes HDR (alto rango dinámico) y de datos de posición y orientación en tiempo real, ideal para obtener el estado actual de edificios.



Máxima exactitud de registro y georreferenciación.

Contamos con el software Leica Cyclone, un potente software que permite la visualización, el procesamiento y la interpretación de los datos capturados en tiempo real.

Trabajos destacados

- Las Reales Atarazanas
- Edificio en La Cartuja
- Las Setas

- Edificio en Mateos Gago 17
- Escaneo de piezas especiales en Megusa
- Antigua comisaría de La Gavídia

GESTIONAMOS PROYECTOS
A NIVEL NACIONAL



iDescubre Vértice Topografía!

Mira nuestro video de presentación Estamos Para Atenderte <u>iEscríbenos!</u>

info@verticetopografia.com

954 32 22 31 / 637 31 32 11

RECALCE DE SOLERAS INDUSTRIALES MEDIANTE INYECCIONES DE RESINAS EXPANSIVAS

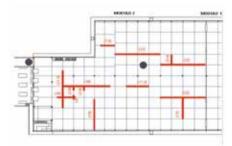
El suelo industrial es aquel que se hace pensado para ser la superficie de una fábrica o almacén, contando con las actividades que se van a realizar sobre él. Por ello este tipo de suelos requiere de unas características propias. Deben ser unos pavimentos continuos, que eviten que se acumule la suciedad sobre ellos y que facilite los movimientos de maquinaria pesada.

Gracias a los suelos industriales, el mantenimiento y reparación será a largo plazo, lo que permite un ahorro de la inversión en estos servicios. Si se escoge un suelo poco apropiado para una fábrica, requerirá de un mayor mantenimiento y habrá que enfrentarse a reparaciones mucho más a menudo. El pavimento tal y como lo hemos definido debe considerarse por tanto como una estructura y su comportamiento será función de las solicitaciones a las que se encuentre sometido y de la respuesta del medio en que se apoya.

Las patologías que este puede sufrir, en función de las modificaciones del terreno que las sustenta, son variadas. Fisuración longitudinal, y transversal, fisuras y roturas en esquinas, levantamiento de losas, efectos "pumping", asentamiento de losas aisladas. Perturbaciones del hormigón con disgregación y pérdida de árido grueso (efecto "spalling"), escalonamiento de losas en zonas contiguas a juntas, pérdidas de regularidad superficial: peladas, piel de cocodrilo, pérdida de regularidad superficial: baches, defectos en textura del acabado (pérdida de adherencia superficial). En las juntas podemos enumerar las roturas de junta transversales, las excesivas aperturas de junta, los defectos de sellado de juntas o los defectos en alineación o de trabajo en pasadores.

COMO REAPARAR SIN INTERRUMPIR LA ACTI-VIDAD PRODUCTIVA

EEn el caso que detallamos a continuación se lleva a cabo una consolidación y estabilización en superficie del terreno bajo pavimento mediante el proceso **SOIL STABILIZATION** ™ a través de inyecciones de resina expansiva **MAXIMA**.



Plano de intervención señalando juntas tratadas

En este caso se trata de una nave almacén logístico. El suelo de la nave está ejecutado con una solera de hormigón armado y acabado superficial mediante pulido. La extensión de la actuación solicitada es de 179,20 m lineales a lo largo de las juntas.

La solera descansa sobre un terreno de soporte que se presume esté constituído por una base granular y una sub-base previamente compactadas a la ejecución de la solera.

Entre los problemas existentes, se detecta la movilidad o tableteo de placas a lo largo de las juntas. Esta patología puede afectar seriamente al funcionamiento del almacén además de acelerar el envejecimiento de la solera por desgaste de los bordes.

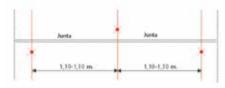
El origen de la patología es mixto, achacado, por un lado, a defectos inherentes al propio elemento constructivo, solera, por alabeo de los extermos de las placas y, por otro lado, agravado por irregularidades o defectos en la base granular de soporte en su nivelación y compactación, así como por presencia de humedad excesiva previamente al hormigonado de la solera.



Dentro de las actuaciones de mantenimiento programadas estaba previsto realizar una reparación, cajeando y rehaciendo de nuevo las juntas con morteros especiales, pero previamente, es imprescindible, para que estas reparaciones puedan ser duraderas, atajar los problemas de raíz, y por ello dentro de las actuaciones previstas se debe realizar la estabilización de las placas que presentaban movilidad o tableteo, mediante inyecciones.

Para la estabilización de las placas, **GEOSEC®** realiza una intervención mediante su método **SOIL STABILIZATION™** con inyecciones de resinas expansZZVWivas y así resolver los problemas de movilidad entre placas (tableteo) rellenando los espacios existentes entre el elemento constructivo (solera) y la base, compactando y eliminando las irregularidades de la propia base granular de soporte.

DISPOSICIÓN INYECCIONES (A lo largo junta)



Replanteo tipo de perforaciones inyecciones en encuentro de 2 placas (juntas)

Las inyecciones se hacen a tresbolillo a ambos lados de las placas que presentan movilidad, con el fin de evitar movimientos diferenciales de una placa con respecto a las contiguas. En un pavimento industrial con uso almacén logístico las exigencias son altas, esto que los desniveles entre bordes deban limitarse a un máximo de 3 mm para poder asegurar una óptima y eficiente actividad.



La separación entre perforaciones/inyecciones está comprendida entre 1,10-1,30 m. En todo momento el proceso de inyección está controlado mediante sensores y receptores laser de alta precisión posicionados sobre la superficie para evitar tanto movimientos o desniveles en placas como deformaciones de la propia solera



Con todo ello, se logró consolidar el estrato superficial del terreno en contacto con las losas asentadas obteniendo un levantamiento gradual hasta alcanzar el mismo nivel que las no asentadas actuando de manera PRECISA, ya que en un pavimento industrial con uso almacén logístico las exigencias son altas, por lo que los desniveles entre bordes deben ser mínimos para poder asegurar una óptima, eficiente y segura actividad, con una **MÍNIMA INVASIVIDAD**, gracias a los taladros realizados con un diámetro de apenas 8 mm donde ya no será necesario grandes excavaciones ni demoliciones y sin entorpecer la normal actividad productiva de la nave, dando así solución al temor, por parte de los propietarios, de tener que atajar una obra de consolidación de pavimento paralizando la producción, RA-PIDEZ, ya que en solo dos día de trabajo se finalizó la intervención con un solo equipo de trabajadores, y **AUTONOMÍA** a la hora de realizar nuestros trabajos usando energía y medios propios en todo momento.





Travesías 7 · verano 2023, edita Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga v Editorial MIC

Decana:

Susana Gómez de Lara

Secretario:

Luis Octavio Frade Torres Tesorero: Demófilo Peláez Postigo Vocales: Eugenia Álvarez Blanch Gonzalo Martín Benavides

Dirección y edición: Enrique Bravo Lanzac José Luis Torres García

Ana Morales Uceda

Redacción:

Calle Palmeras del Limonar, 31 29016 Málaga · España Tel 952 224 206 Fax 952 221 670 revista@coamalaga.es

Ilustración de portada:

Acceso al estudio de Álvaro Siza Vieira. Rua Aleixo 53, Oporto. Fotografía de Enrique Bravo, 2<u>022.</u>

Diseño:

Enrique Bravo Lanzac Purificación López Mamely

Maquetación: Eva Ruiz Morillas

Impresión y publicidad:



Editorial MIC www.editorialmic.com

Tirada 2.300 ejemplares Edición semestral gratuita DL LE 704-2019 ISSN 2695-6209

El criterio de los artículos es responsabilidad exclusiva de sus autores y no refleja la opinión del COA Málaga ni de la dirección de la revista. No siempre ha sido posible localizar o identificar a los autores o representantes de los derechos de propiedad intelectual de las reproducciones de esta publicación. En caso de error u omisión rogamos contacten a través de la dirección electrónica de la redacción.

Agradecimientos:

Concepción y Francisco Estrada Juan Domingo Santos Fernando Guerra Hotel Don Pepe Gran Meliá

Índice

La capacidad de emocionar... · Francisco Sarabia Nieto / 13

Editorial

Inspirar; no copiar · Enrique Bravo Lanzac y José Luis Torres García / 15

La arquitectura, más cerca de todos · Carmen Bandera Cordero y Eugenia Álvarez Blanch / 17

R de rehabilitación · Rafael Pozo García-Baguero / 26

La herencia de la responsabilidad profesional · Antonio Vargas Yáñez / 28

Notas de archivo

Francisco Estrada Romero y el Club Náutico de Torre del Mar · Joaquín López Baldán / 30

MAESTROS LOCALES

Salvador y Damián: una conversación sobre ciudad y periferia Salvador Moreno Peralta y Damián Quero Castanys / 37

PROYECTOS

Mirar, escuchar, leer. Biblioteca Municipal de Nerja · Sara de Giles

Arquitectura Saludable (I): hacia un nuevo paradigma en el diseño y construcción de edificios · Pablo Valero-Flores y Santiago Quesada-García / 56

72 HORAS EN OPORTO

El golpe de gracia · Juan Domingo Santos / 66

A la tercera, la vencida · Enrique Bravo Lanzac y José Luis Torres García / 68

Una insignia para Álvaro Siza · Marta Arias González / 69

A propósito de Siza / 70

Descubriendo el asombro · Daniel Rincón de la Vega / 71 Encuentro con Siza, un tiempo feliz · Eduardo Rojas Moyano / 72 De repente, una chispa. Los bocetos de Álvaro Siza · Luis Ruiz Padrón / 73 Álvaro Siza: tenso equilibrio formal · Luis Tejedor Fernández / 73 Hacia una gratitud. La gratitud es la memoria del corazón · Roberto Barrios Pérez y Elisa Cepedano Beteta / 74 Café · Francisco González Fernández / 76 Siza y la arquitectura mediterránea · Rafael Roldán Mateo / 76 Siza fue Revolución, es Oporto y es Távora · Rafael Reinoso Bellido /77 De lo inasible - Juan Gavilanes Vélaz de Medrano /78 Algunas historias de influencias en torno a Álvaro Siza · Rafael de Lacour Jiménez / 79

DIÁLOGOS

Álvaro Siza Vieira. Una vida encontrando a Picasso · Una conversación con Juan Domingo Santos / 83

IMPRESCINDIBLES

Reseñas

La puerta del horno: referencias en la obra de Chema Madoz · Manu Barba / 105

Una trama con sentido · Óscar Ortega Ruiz / 110

Casas mínimas

La habitación dentro de la habitación · Manuel Baena García / 112 Parecidos razonables

El hotel Don Pepe y los jardines del Rey Sol · Luis Ruiz Padrón / 118

Interferencias

El Puente Nuevo de Ronda. Un monumento generador de una ciudad · Ciro de la Torre Fragoso / 124

tini Living

www.tiniliving.com

Redefiniendo la construcción: Tini Living, calidad y eficiencia.

En el mundo de la construcción, la búsqueda de soluciones eficientes, de alta calidad y con precios controlados, ha sido siempre un desafío.

Tini Living ha logrado destacarse como un referente en la industria al ofrecer una propuesta revolucionaria: construir espacios y viviendas con altos estándares de calidad en tiempo récord y precios fijos, con todas las certificaciones y garantías necesarias.

Su innovador enfoque radica en el uso de un sistema constructivo propio e industrializado. Dicho sistema permite simplificar el proceso constructivo y acelerar los tiempos de entrega, sin sacrificar la calidad y con una gran versatilidad espacial.

Ofrecemos además, precio y plazo cerrado, con total transparencia y confianza entre las tres partes, tini, estudios/arquitectos y cliente final.

Contáctanos en www.tiniliving.com para obtener más información.





Saluda La capacidad de emocionar...

Francisco Sarabia Nieto Decano del Colegio de Arquitectos de Málaga. 2015-2023

Los arquitectos, dando importancia a lo intangible, nos movemos en el mundo de las emociones, de las emociones conscientes; empleamos la técnica, sí, pero como un instrumento a nuestra disposición para alcanzar el fin perseguido que no es otro que la felicidad de las personas a través de la sensibilidad. No se le da importancia a esta visión filosófica de la arquitectura, la ensombrecen otros pormenores como la economía, la tecnología o la rentabilidad del mercado inmobiliario, pero debemos animar el debate sosegado y tranquilo en torno a la capacidad de emocionar que tiene la Arquitectura.

La Economía, esa potente herramienta en el desarrollo de la sociedad, no siempre se mueve por criterios de beneficio hacia la colectividad a la que se debe, sino que sirve a grupos de particulares o a conjuntos de intereses espurios; es por ello que surgen los desequilibrios que padecen casi todas las sociedades de nuestra época, a pesar de ser generadoras de grandes recursos económicos. Las sociedades modernas intentan controlar estos desequilibrios y desviaciones mediante la redistribución de los recursos entre sus miembros a través de las Instituciones Públicas que las dirigen, en sus distintos niveles jerárquicos y en las diferentes disciplinas que las integran. En nuestro ámbito de propuestas y debate, debemos apoyarnos en la Arquitectura.

Uno de los instrumentos o herramientas con los que cuenta una sociedad avanzada para garantizar su crecimiento y estabilidad en igualdad es, sin duda, la adecuada intervención sobre el entorno construido, sus edificios y sus ciudades; esta actuación sobre la realidad física es, de todas las intervenciones posibles, la que nos ofrece, a corto plazo, los resultados más evidentes sobre nuestra forma de vida cotidiana. La gran concentración de población y actividad sobre determinadas áreas geográficas ha

convertido a nuestras ciudades en las verdaderas protagonistas de nuestro tiempo, en referencia a la transformación del territorio. Nuevas necesidades han dado origen a nuevas tipologías edificatorias, nuevas formas de relación social que sugieren nuevos estilos de vida, nuevos crecimientos, en definitiva, nuevas ciudades.

A los responsables de las instituciones nos toca dar a conocer las nuevas tendencias y actuaciones en la línea comentada, redistribución de los desequilibrios y corrección de las desigualdades, poner el foco en circunstancias urgentes e importantes a las que atender y dar respuesta. Travesías ha sido un punto de inflexión en este discurso, un tanto localista, tal vez, pequeño en relación con la globalización que nos invade, también, pero no por ello carente de valor en sí mismo. Mezcla de arte y de ciencia, de teoría y de práctica, la Arquitectura ha venido obligada a dar respuestas a los nuevos modos de habitar, a las nuevas formas de los edificios y a la manera cómo estos se agrupan entre sí, dejando vacíos que ocupar y usar con la actividad social cotidiana que, a modo de savia en la vegetación, distribuye la vida por las ciudades. Resuelta la habitabilidad de nuestros hogares, surge la necesidad de trabajar las relaciones humanas, y el Urbanismo ha ido tomando protagonismo en nuestras vidas. Entornos urbanos de calidad son demandados de forma recurrente en nuestro tiempo; el hecho arquitectónico no concluye con la construcción de un edificio, sino que se completa y complementa con el edificio contiguo, y ambos, con el espacio urbano que los circunda.

Nuestras Instituciones, enarbolando la Arquitectura y el Urbanismo como bandera de calidad, deben dar cumplida respuesta a las necesidades sociales del momento; hoy día, el acceso a una vivienda digna y a entornos urbanos saludables son derechos reconocidos, pero no suficientemente atendidos y, desde este foro, tenemos obligación de reivindicarlos. Los arquitectos por nuestra parte, a caballo entre esos dos mundos, aparentemente contrapuestos, el de la razón y el de la emoción, estamos dispuestos a ello y ofrecemos la colaboración necesaria con la sociedad y sus responsables institucionales para contribuir al bienestar general de sus individuos.

Qué mejor forma de reivindicar nuestros propósitos que apoyar e impulsar la revista *Travesías*, que, ya consolidada tras su etapa inicial, es la piedra de toque que el Colegio de Arquitectos de Málaga pone al servicio de la sociedad para destacar el papel de la Arquitectura en nuestras vidas.

Nuestros productos













PVC Insonoro PVC Insonoro

sonoro PB Pu

PB Pushfit PB Termofusión

PB Electrofusión Testa

El mejor sistema de PVC Insonorizado del mercado

Qué nos diferencia:

- Ø 50 años en el mercado dando servicio a nuestros clientes con asesoramiento técnico y un producto de calidad único, fabricados en España.
- Reacción al fuego (B-S1,d0).
- El mejor comportamiento acústico. (Informes realizados en Instituto Fraunhofer).
- Producto certificado en tuberia y accesorios.
- Uniones bivalentes y convertibles por encolado y juntas de goma.
- Piezas y tubos de alto impacto idóneo para soluciones en edificios altos.

En Saneamientos Dimasa, como distribuidores oficiales de Terrain, prestamos servicios de soporte técnico, visitas a obra y asesoramiento en proyectos en la provincia de Málaga.





¿Necesitas documentación para tu proyecto?

- Modelos BIM
- · Videos de modelado
- · Base de precios Presto
- Catálogos técnicos
- Programas de cálculo
- Detalles técnicos (dwg)
- Certificados
- Formación de producto
- Muestras de materiales



Deje sus datos para facilitarle la documentación.

14

Editorial **Inspirar**; no copiar

Puede que el hecho arquitectónico comience a partir de un sencillo dibujo, y solo hay que poner atención, observando atentamente, para poder asimilar sus códigos. Siza anuncia que «aquello que queda en el ojo y en la mente acaba por ser un placer inmenso», y con esos mimbres almacenados se puede seguir construyendo, pero con una nueva inercia. Lo capital reside en recoger la esencia, entender los mecanismos desde donde se opera y no tanto sus resultados, porque la capacidad de asimilación es infinita. Por esto debemos escuchar a nuestros mayores, aquellos que defienden que antes del dibujo y el proyecto está la palabra, el lugar desde donde se construyen los acuerdos, como nos recuerdan en estas páginas Damián Quero y Salvador Moreno.

La ruta de navegación de esta nueva travesía nos lleva desde Málaga y su periferia hasta los límites de la provincia, desde los núcleos urbanos de Torre del Mar y Nerja, en la parte oriental, hasta las ciudades de Marbella y Ronda, en occidente. A lo largo de este número se muestra una interesante nómina de proyectos destinados a lo colectivo, que contribuyen a satisfacer las necesidades de la sociedad contemporánea. PROYECTOS arranca, en esta ocasión, con la propuesta para la nueva Biblioteca Municipal de Nerja, un nuevo equipamiento ciudadano enclavado en un lugar abierto al paisaje mediterráneo y que reinterpreta cuestiones de la arquitectura tradicional. En la misma sección, se da inicio a una serie sobre la relación con el medio, para abrir un necesario debate en torno a la salud y la arquitectura.

Otros de los proyectos seleccionados han sido protagonistas del salto al vacío que trajo la llegada del turismo de sol y playa, como el histórico hotel Don Pepe, buque insignia de la efervescencia del turismo en la Costa del Sol; o el Club Náutico de Torre del Mar, testigo directo de la irrupción de la modernidad arquitectónica en el litoral de la Axarquía. Sobre este último se ha realizado un homenaje en forma de tarjeta postal, donde por medio de un sencillo recortable se recrea la estampa del club. Desde la costa nos trasladamos al interior de la provincia para aprender sobre la trasformación urbana de Ronda tras la construcción del Puente Nuevo sobre El Tajo, símbolo inequívoco de la ciudad.

Regresamos a Málaga, ciudad natal de Picasso, para sumarnos también a la conmemoración del cincuenta aniversario de la muerte del artista malaqueño. Buscando sus huellas en los ecos de la arquitectura, nos alejamos varios cientos de kilómetros para aterrizar en Oporto, donde nos encontramos con el arquitecto portugués Álvaro Siza —reciente Premio Nacional de Arquitectura 2019—, para desvelar las influencias picassianas en su manera de dibujar y, también, en su obra, tanto escultórica como arquitectónica. Desde Oporto continuamos la ruta hacia otras tantas ciudades del mundo. En unas, visitaremos ejercicios

domésticos que encierran «habitaciones ocultas»; y, en otras, surcaremos los ritos y tradiciones de civilizaciones antagónicas de la mano de un «viajero invisible», sin embargo, conocido por muchos.

Travesías 7 presenta las secciones habituales: EL PAVO, MAESTROS LOCALES, PROYECTOS, DIÁLOGOS e IMPRESCINDIBLES, además de una separata especial con motivo del viaje a Oporto, realizado en el mes de octubre de 2022, para reunirnos con Siza en su estudio de la ribera del Duero. La experiencia fue especialmente gratificante, tanto por el tiempo de aprendizaje con el maestro, como por las setenta y dos horas que pasamos en la ciudad. Visitamos buena parte de su obra para comprender, o al menos intentarlo, las claves de su arquitectura, asombrosamente capaz de entroncar tradición con modernidad.

La arquitectura de Siza es profundamente respetuosa, enraizada en los oficios y en diálogo puro con el paisa-je. Una arquitectura plenamente poética que resulta inútil copiar; lo único que nos queda es inspirarnos. La clarividencia de Siza. Él mismo refrenda esta idea sobre lo inconveniente de copiar, y para apuntalarlo podrían rescatarse estas palabras que le dedica a Pablo Picasso en la entrevista, pero intercambiando Picasso por Siza: «Lo más claro es esta consciencia de que Picasso Siza no se copia, nadie se acerca próximamente a Picasso Siza».

EL PAVO

El octavo número de *Travesías* arranca con el repaso cultural al año 2022. Al igual que en números anteriores, Eugenia Álvarez y Carmen Bandera escriben la crónica de las actividades y eventos culturales promovidas desde el Colegio de Arquitectos de Málaga y de aquellas en colaboración con otras instituciones.

En el segundo de los artículos de la sección *El pavo*, Rafael Pozo, arquitecto responsable de la Oficina de Apoyo a la Rehabilitación del COA Málaga, traslada cuáles son las funciones de este organismo, encargado principalmente de dar a conocer los beneficios de la rehabilitación, así como de gestionar las líneas de subvenciones públicas. Antonio Vargas propone una nueva entrega sobre el seguro de responsabilidad civil; en esta ocasión aborda las cargas derivadas de la responsabilidad profesional que nuestro fallecimiento puede ocasionar sobre nuestros herederos.

Notas de archivo pone el cierre a la sección con un artículo sobre el Club Náutico de Torre del Mar, obra de Francisco Estrada, y donde Joaquín López pone el énfasis en su capacidad para traer la modernidad arquitectónica a la costa malagueña.

La Arquitectura, más cerca de todos

Carmen Bandera Cordero y Eugenia Álvarez Blanch

El Colegio de Arquitectos de Málaga no solo tiene como objetivo regular y defender el ejercicio de la arquitectura como entidad profesional, sino que también se esfuerza por promover la cultura en sus diversas vertientes, considerándola una parte esencial del desarrollo inclusivo y equitativo de la ciudadanía. Durante el año 2022, el COA Málaga mantuvo su compromiso de fomentar la unión e interacción social a través de una amplia variedad de actividades, que estimularon el diálogo interdisciplinario y la difusión del conocimiento arquitectónico.

MAF-Málaga de Festival

Dentro de la línea de pensamiento ofrecida por MAF-Málaga de Festival enmarcada en las actividades vinculadas con la sostenibilidad para discutir sobre la ciudad pensada, la Escuela de Arquitectura Málaga y el Colegio de Arquitectos de Málaga organizaron el II Ciclo *Proyectar la ciudad sostenible*:

urbanismo, arquitectura y cine, que se desarrolló en dos jornadas. La primera tuvo lugar en la Escuela de Arquitectura con la conferencia-coloquio «Las ciudades del mañana. Una visión del futuro desde el cine», con la intervención de María José Márquez Ballesteros, Alberto García Moreno, Javier Boned Purkiss y Daniel Natoli Rojo.

En el Colegio de Arquitectos se celebró la segunda jornada con el coloquio «Conversaciones sobre las formas actuales y las aspiraciones del espacio urbano de Málaga», en la que participaron Jorge Ponce Dawson, Enrique Salvo Tierra, Susana García Bujalance, Paula Cerezo Aizpún y Luis Frade Torres.

Día de la Mujer

En cada edición, el Colegio de Arquitectos se suma a la celebración del <u>Día Internacional de la Mujer</u> para destacar el papel de las arquitectas



Figura 1



Figura 2



Figura 3



Figura 4

en la sociedad. En 2022, organizaron la conferencia en línea «Reflexiones sobre el I Congreso Nacional (Mujeres y Arquitecturas. Hacia una profesión igualitaria)», con Lucia C. Pérez Moreno, profesora universitaria y directora del proyecto de investigación «MuWo, mujeres en la cultura arquitectónica (pos) moderna española, 1965-2000».

estÉTICA

Las presidentas del Consejo de Arquitectos de Europa (CAE), Ruth Schagemann, y del Consejo Superior de los Colegios de Arquitectos de España (CSCAE), Marta Vall-llossera, protagonizaron el encuentro «estÉTI-CA: Aportaciones a la arquitectura y el urbanismo desde la sostenibilidad y la inclusión social», en el que también participaron Cristina Murillo, decana del Colegio de Arquitectos de Sevilla (COAS), en representación del Consejo Andaluz de Colegios Oficiales de Arquitectos (CACOA), y María González, arquitecta y profesora de la Escuela de Arquitectos de la capital hispalense.

El debate, organizado por el Colegio de Arquitectos de Málaga y celebrado en el auditorio del Museo de Málaga, giró en torno a la necesidad de explorar nuevas soluciones de vivienda estéticas, sostenibles e inclusivas y de contribuir al cumplimiento del Pacto Verde Europeo, donde la Nueva Bauhaus Europea, una iniciativa que pretende abrir un espacio de encuentro para diseñar futuras maneras de vivir, introduce una dimensión cultural y creativa con el fin de demostrar cómo la innovación sostenible aporta experiencias tangibles y positivas a nuestra vida cotidiana.

El Palustre

Desde 2009, el Colegio de Arquitectos de Málaga convoca el concurso

del cartel anunciador del Concurso Nacional de Albañilería Peña El Palustre. En la pasada edición, el ganador del certamen fue Pablo Fernández Díaz-Fierros, y el cartel se presentó en un evento en la barriada de El Palo al que asistieron el alcalde de Málaga, Francisco de la Torre, y el decano del Colegio de Arquitectos de Málaga, Francisco Sarabia.

El 55 Concurso de Albañilería El Palustre se llevó a cabo en septiembre y el primer premio, dotado con 6.000 euros, fue para el oficial José Manuel Aliaga y su ayudante José López, residentes en Benalmádena.

Premios Málaga de Arquitectura 2022

El 21 de julio, en los jardines del colegio, tuvo lugar la ceremonia de entrega de los Premios Málaga de Arquitectura 2022. A la gala asistieron numerosos representantes de la vida política, empresarial y cultural malagueña, así como profesionales del ámbito de la construcción y la promoción inmobiliaria. Se entregaron un total de 15 galardones y 8 menciones que reconocían obras y trabajos con valores de especial interés arquitectónico o urbanístico.

El primer premio fue para el proyecto «Pabellón de Gobierno, Paraninfo y espacios libres para la Universidad de Málaga», diseñado por los arquitectos Roberto Ercilla Abitua, Rubén Alcolea Rodríguez, Jorge Tárrago Mingo y con la dirección local de Luis Gil-Delgado Díez.

Arquitecturas japonesas

Con motivo de la exposición *La arquitectura japonesa desde 1950: espacios plurales*, que se pudo contemplar en el Centre Pompidou Málaga,



Figura 5



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9



Figura 10

el Colegio de Arquitectos celebró en este espacio cultural la conferencia «El espacio doméstico japonés: una evolución», que contó con la presencia de la arquitecta Marcela Aragüez. Seguidamente, tuvo lugar un coloquio sobre cultura nipona en el que participaron Ignacio Jáuregui (COA Málaga), Marcela Aragüez y Javier Boned Purkiss (Escuela de Arquitectura de la UMA), seguido por una clase magistral de sushi con degustación.

Un espacio propio

También en el Centre Pompidou Málaga se llevó a cabo el coloquio «Un espacio propio», en el que participaron las arquitectas María Jesús García Granja, Juana Sánchez Gómez, María Soler Schneider y Almudena Trujillo Ramírez. El coloquio se relacionó con el título de la colección semipermanente del museo, Un tiempo propio. Liberarse de las ataduras de lo cotidiano. Durante el evento, estas profesionales de la arquitectura reflexionaron sobre el espacio propio, profundizando en la influencia radical que los espacios creados y habitados ejercen sobre los ámbitos racionales, sensoriales y emocionales que definen y rodean al ser humano.

Semana de la Arquitectura

Del 3 al 9 de octubre, el Colegio de Arquitectos de Málaga celebró una nueva edición de la Semana de la Arquitectura, un evento que incluyó más de una veintena de actividades gratuitas. El objetivo de la semana fue acercar la arquitectura a la sociedad, poner en valor el patrimonio arquitectónico de la provincia malagueña y fomentar la participación ciudadana.

El cartel anunciador de 2022 fue realizado por Pablo Aguilar Gil, doctor arquitecto por la UPM y profesor de

artes plásticas y diseño en la especialidad de diseño de interiores, que resultó ganador del concurso de propuestas convocado por el Colegio de Arquitectos de Málaga en julio.

Visitas e itinerarios arquitectónicos

Para ese periodo se organizaron diferentes rutas y visitas quiadas por Málaga y su provincia que permitieron a los participantes acceder a edificios y espacios singulares malaqueños. Estas actividades fueron posible gracias a la colaboración de nuestros compañeros: Ángel Asenjo Díaz, Ignacio Dorao Moris, Miquel Ángel Díaz Romero, Marina Díaz Gallego, Álvaro González Gallego, Miguel Ángel Gilabert Campos, Eduardo Rojas Moyano, Antonio Díaz Casado de Amezúa, Natalia Muñoz Aguilar, Ángel Pérez Mora, Eduardo Pérez Gómez, Miguel Ángel Sánchez García, María Martín Sánchez, Francisco Padilla Durán, Rafael Pozo García-Baquero, María José Márquez Ballesteros, Manuel Rafael García López, Alberto García Marín, Juan Manuel Sánchez la Chica, Juan Antonio Marín Malavé, María Soler Schneider, Juan Manuel González Domínguez, José Ramón Cruz del Campo, Gloria Cruz Bautista, Demófilo Peláez Postigo, Cristina Ureña Martín, Iñaki Pérez de la Fuente, Cristina García Baeza, Luis Machuca Santa Cruz, Fernando y Gustavo Gómez Huete, Marcos Sánchez, Graciela Waen Herrendorf, Juan Navarro Díaz y José Mesa Delgado, entre otros.

Encuentros y conterencias

Además de las visitas a edificios de interés arquitectónico y las rutas guiadas, se desarrollaron otras actividades como el taller de dibujo al aire libre del colectivo UrbanSketcher y el con-



Figura 11



Figura 12 Figura 13



Figura 14



Figura 15



Figura 16

curso «Fotografía de Arquitectura en Instagram». El concurso de fotografía convocó a los participantes a mostrar fotografías de Málaga y provincia en la red social bajo el lema «Ahora lo hacemos posible - Arquitectura para el bienestar». En total se recibieron 54 propuestas de 13 participantes. La imagen ganadora fue Pabellón de Gobierno de la Universidad de Málaga de Carmen Castro Baeza (@carmeencastroo_), y obtuvieron mención Puerto de Málaga. Muelle 8, dársena pesquera de Fernando Gómez Mateos (@loveladrillo) y Espigón, Puerto de Málaga de Cristina Lorenzo García (@criss_Ig).

Insignias, homenajes y nuevos colegiados

Durante la Semana de la Arquitectura 2022, el Colegio de Arquitectos de Málaga llevó a cabo varios actos en honor a sus compañeros. Uno de ellos tuvo lugar en la sede colegial el 2 de octubre, en el que se celebraron los 25 y 50 años de trayectoria profesional de muchos de ellos.

Además, durante la «semana grande» de la profesión, se rindió un emotivo tributo al compañero fallecido Alfonso Peralta de las Heras, y a Pedro Aparicio Escobar. En la misma semana, dimos la bienvenida a los nuevos colegiados.

Placa Docomomo

El Hotel Gran Meliá Don Pepe de Marbella —edificio que realizaron los arquitectos Eleuterio Población Knappe y José Luis Calvente del Castillo entre 1961 y 1963—, y la actual Escuela de Arquitectura de Málaga —firmado por los arquitectos Francisco del Castillo Carballo y Jesús de la Cal Quílez entre 1968 y 1972—, recibieron sendas placas de la Fundación Docomomo Ibérico que acreditan su valor patrimonial tras ha-

ber sido designados por el Colegio de Arquitectos de Málaga como edificios paradigmáticos de la arquitectura moderna.

Travesías

Durante el año 2022, la revista colegial *Travesías* continuó con el ciclo «Maestros locales», cuyo objetivo es establecer un diálogo entre aquellos arquitectos y arquitectas que, con una especial vinculación a Málaga, han contribuido a dignificar la arquitectura en todas sus extensiones a lo largo de sus trayectorias.

En el primer encuentro, participaron los arquitectos Víctor Pérez Escolano y Román Fernández-Baca Casares, quienes discutieron la cuestión del patrimonio en la ciudad y el territorio de Málaga. La segunda sesión del ciclo estuvo moderada por el arquitecto y profesor de la Escuela de Arquitectura de Málaga, Javier Boned Purkiss, y contó con los testimonios de los arquitectos Isabel Cámara Guezala y Rafael Martín Delgado (de Cámara Martín Delgado Arquitectos), que conversaron sobre el valor de la arquitectura pública y su capacidad para crear una ciudad de calidad. Finalmente, en el último coloquio del año, los arquitectos Salvador Moreno Peralta y Damián Quero Castanys reflexionaron sobre la relación entre la ciudad y la periferia.

La revista colegial también organizó durante la Semana de la Arquitectura la segunda edición de «Rumbos», un espacio de debate para conocer las biografías de arquitectas y arquitectos que han emprendido proyectos profesionales que, alejados del desempeño del arquitecto tradicional, se construyen desde las competencias de esta disciplina. Participaron Rosa Moreno, arquitecta y escenógrafa, y Daniel Natoli, arquitecto y fundador



Figura 17



Figura 18



Figura 19



Figura 20



Figura 21

de Peripheria Films, debatiendo sobre la relación entre la arquitectura, la escenografía y lo audiovisual.

Coro

El Coro del Colegio de Arquitectos de Málaga tiene una destacada participación en la agenda cultural de la entidad colegial. De entre todos los recitales que celebran a lo largo del año, destacamos el que tuvo lugar durante la Semana de la Arquitectura en el Castillo de Gibralfaro. El concierto, que fue un rotundo éxito, tuvo lugar en el anochecer del día 4 de octubre, y los asistentes pudieron disfrutar de un amplio repertorio de diferentes géneros y épocas en un entorno único.

Málaga a trazos

El decano del Colegio de Arquitectos de Málaga, Francisco Sarabia, y el director de *Diario Sur*, Manuel Castillo, fueron los encargados de presentar el 28 de noviembre en la sede colegial el libro *Málaga a trazos*, de Luis Ruiz Padrón. Fueron muchos los compañeros que acompañaron al autor en este acto que finalizó con la tradicional firma de ejemplares.

Esta obra, editada por el COA Málaga, recoge una selección de dibujos y textos realizados por el arquitecto para la sección de mismo nombre que viene ocupando la contraportada de *Diario Sur* todos los domingos desde 2016, en la que se dan a conocer edificios representativos del paisaje urbano malagueño.

Turkey Market

En diciembre se celebró la segunda edición del «Turkey Market. Encuentro de diseños y artesanías arquitectónicas» en los jardines de nuestra sede colegial. Además, de la muestra y venta de diseños y productos artesanales elaborados por arquitectos y estudiantes de Arquitectura, el evento contó con un taller creativo para niños y una zona infantil de pintacaras navideño y música a cargo del grupo Sono Project.

En la jornada de apertura también se entregaron los premios del concurso «Fotografía de Arquitectura en Instagram», y del concurso «El árbol efímero». Este último certamen tenía como objetivo la creación de un árbol de Navidad con materiales reciclados de la construcción, promoviendo la reutilización y el reciclaje de residuos en vez de usar árboles naturales o artificiales. El proyecto ganador, llamado CIENR y diseñado por Ángel Moreno Silva, adornó los jardines del colegio durante el periodo navideño.



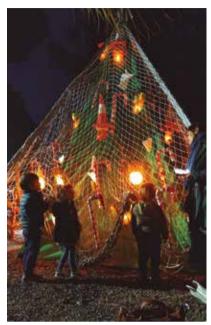


Figura 22 Figura 23

Figura 1. Participantes en el coloquio «Conversaciones sobre las formas actuales y las aspiraciones del espacio urbano de Málaga», celebrado en el marco del MAF-Málaga de Festival. Fotografía de Eugenia Álvarez Blanch, febrero 2022.

Figura 2. Cartel anunciador de las jornadas online celebradas con motivo del Día Internacional de la Mujer.

Figura 3. Participantes en el encuentro «estÉTICA: Aportaciones a la arquitectura y el urbanismo desde la sostenibilidad y la inclusión social». Fotografía de Marilú Báez, marzo 2022.

Figura 4. Cartel anunciador de «estÉTICA». LEBLUME, marzo 2022.

Figura 5. Presentación en la Feria de El Palo del cartel El Palustre. Fotografía de Demófilo Peláez Agudo, julio 2022.

Figura 6. Obras ganadora y finalistas del certamen del cartel anunciador del Concurso Nacional de Albañilería Peña El Palustre. Autores: Pablo Fernández Díaz-Fierros, Alvaro Salar Delgado, Juanjo Sánchez Pérez y Carlos Jurado Arcos.

Figura 7. Ceremonia de entrega de los Premios Málaga de Arquitectura 2022 en la sede del COA Málaga. Fotografía de Álvaro Cabrera, julio 2022.

Figura 8. Marcela Aragüez durante la conferencia «El espacio doméstico japonés: una evolución» en el Centre Pompidou Málaga. Fotografía de Carmen Bandera Cordero, septiembre 2022.

Figura 9. Participantes en el coloquio «Un espacio propio». Fotografía de Eugenia Álvarez Blanch, noviembre 2022.

Figura 10. Cartel anunciador de la Semana de la Arquitectura 2022. Autor: Pablo Aguilar Gil.

Figuras 11, 12 y 13. Fotografías ganadora y finalistas del concurso de Fotografía de Arquitectura en Instagram. Autores: Carmen Castro, Fernando Gómez y Cristina Lorenzo.

Figura 14. Nuevos colegiados del COA Málaga en el acto de bienvenida. Fotografía de Fernando Gómez, octubre 2022.

Figura 18. Imágenes de los participantes en el ciclo «Maestros locales», organizado por la revista colegial Travesías.

Figura 15. Arquitectos colegiados que cumplían 25 y 50 años de ejercicio de la profesión. Fotografía de Álvaro Cabrera, octubre 2022. Figuras 16 y 17. Francisco Sarabia, decano del COA Málaga, en la entrega de las placas de la Fundación Docomomo al Hotel Gran Meliá

Don Pepe y a la actual Escuela de Arquitectura de Málaga. Fotografía de COA Málaga, octubre 2022.

Figura 19. Participantes en el encuentro «Rumbos», organizado por la *Travesías* en el marco de la Semana de la Arquitectura. Fotografía de Fernando Gómez, octubre 2022.

Figura 20. Coro del Colegio de Arquitectos de Málaga durante su actuación en el Castillo de Gibralfaro con motivo de la Semana de la Arquitectura. Fotografía de Eduardo Aranda, octubre 2022.

Figura 21. Presentación del libro Málaga a trazos. Fotografía de Carmen Bandera Cordero, noviembre 2022.

Figuras 22 y 23. Segunda edición de «Turkey Market. Encuentro de diseños y artesanías arquitectónicas», y propuesta ganadora del concurso «El árbol efímero». Fotografías de Eugenia Álvarez Blanch, diciembre 2022.

* Carmen Bandera Cordero es responsable de comunicación del COA Málaga; Eugenia Álvarez Blanch es Arquitecta y ha sido responsable de actividades del COA Málaga en el periodo 2018-2023.

R de rehabilitación

Rafael Pozo García-Baquero

La sigla OAR puede ser la abreviatura del Organismo Autónomo de Recaudación de Badajoz, de la Oficina de Asilo y Refugio de Madrid o de la Oficina de Asuntos Religiosos de Barcelona, pero desde el 3 de octubre de 2022 soy responsable de la Oficina de Apoyo a la Rehabilitación del COA Málaga, continuando la labor iniciada por nuestra compañera Lorena Garzarán Fernández. Creo que todos estaremos de acuerdo, viendo las alternativas, en que no me ha tocado precisamente bailar con la más fea...

Las Oficinas de Apoyo a la Rehabilitación de los Colegios de Arquitectos son un instrumento al servicio de las administraciones locales, de los profesionales y del conjunto de la ciudadanía para facilitar la gestión de las ayudas destinadas a la rehabilitación de viviendas y regeneración de barrios y optimizar la ejecución de proyectos con el fin de que el mayor número de familias se beneficie de los fondos y puedan mejorar su calidad de vida. La creación de la red de Oficinas de Apoyo a la Rehabilitación fue una iniciativa del Consejo Superior de Colegios de Arquitectos de España (CSCAE) acordada el 10 de diciembre de 2020.

Mi trabajo en la OAR se desarrolla en dos líneas: por un lado, promover acciones colectivas de divulgación y difusión para dar a conocer los beneficios de la rehabilitación y las ayudas existentes; y por otro, ofrecer información y asesoramiento en relación a las diferentes líneas de subvenciones, tanto a particulares como a profesionales, lo que incluye también la organización de jornadas técnicas, en colaboración con Fernando Gutiérrez Garrido, del Departamento de Asesoramiento y Visado.

Ya en el siglo VII, el filósofo, obispo y santo Isidoro de Sevilla afirmaba que «una cosa es edificación, y otra restauración» y matizaba que «edificación es una construcción totalmente nueva, en tanto que restauración, instauratio, es una reparación a semejanza (instar) de como inicialmente era un edificio»^[1]. Pero en el siglo XXI, casi mil cuatrocientos años después, la rehabilitación de los edificios existentes es más exigente y no puede limitarse a recuperar su estado primigenio, sino que debe también mejorarlos.

La Unión Europea, con la «oleada de renovación», pretende acelerar la renovación y la descarbonización del parque inmobiliario de la UE, una de las prioridades clave del Pacto Verde Europeo, la estrategia de crecimiento de la UE destinada a alcanzar la neutralidad climática en 2050. No podemos olvidar que los edificios representan el 40% del consumo energético de Europa y generan el 36% de las emisiones de gases de efecto invernadero; además el 75% son ineficientes desde el punto de vista energético y solo se renueva el 1% cada año (0,08% en España).

El Plan Nacional Integrado de Energía y Clima 2021-2030 plantea la rehabilitación de un total de 1.200.000 viviendas en el conjunto del periodo, comenzando con 30.000 viviendas al año en 2021 y finalizando con 300.000 viviendas al año en 2030; durante

el primer lustro se plantea un incremento anual de 5.000 viviendas que se dispara en el segundo hasta las 50.000 viviendas. Aunque en el año 2021 se haya cumplido el objetivo (30.417 viviendas), el ritmo de esta actividad debe incrementarse exponencialmente a corto plazo para llegar a la ambiciosa meta que se ha fijado el Gobierno de España.

Con el objetivo de salir reforzados de los efectos de la crisis que supuso la pandemia provocada por la COVID-19, la Unión Europea ha puesto en marcha un ambicioso instrumento de recuperación bautizado como NextGenerationEU, que constituye el mayor paquete de estímulo jamás financiado en Europa. Estos fondos nacen con la finalidad de transformar nuestras economías y sociedades, y diseñar una Europa más ecológica, más digital y más resiliente, lo que en el campo de la arquitectura se traduce en conseguir que nuestros edificios y espacios públicos sean más eficientes desde el punto de vista energético.

Tampoco podemos perder de vista la iniciativa de la Nueva Bauhaus Europea, creada para impulsar la dimensión arquitectónica y su valor en la mejora de la calidad de vida de pueblos y ciudades incidiendo en el concepto de la calidad y la «cultura del entorno construido». En palabras de la Presidenta Ursula von der Leyen: «La Nueva Bauhaus Europea pretende crear un nuevo estilo de vida que combine la sostenibilidad con el buen diseño, que necesite menos carbono y que sea inclusivo y asequible para todos».

La Ley 9/2022, de 14 de junio, de Calidad de la Arquitectura^[2], es una de las reformas recogidas en el Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia, y además cumple uno de los hitos acordados con la Comisión Europea para el desembolso de los fondos NextGenerationEU. Es la primera ley estatal que tiene como objetivo proteger, fomentar y difundir la calidad de la arquitectura como bien de interés general, además de impulsar la protección del patrimonio arquitectónico, fomentar la conservación, impulsar la investigación, la innovación, la digitalización, la industrialización y la creatividad e impulsar en el ámbito de la contratación pública la aplicación del principio de calidad.

En su artículo 4, uno de los criterios cuyo respeto exige el principio de calidad en la arquitectura no es otro que «la eficiencia energética, la reducción de la huella de carbono, la protección medioambiental y la capacidad de adaptación al cambio climático».

Eficiencia energética. Esa es la clave. Si ya el Código Técnico de la Edificación, en cada una de sus modificaciones, exige en obra nueva que los edificios que proyectamos cada vez se acerquen más a los edificios de consumo de energía casi nulo, ahora el foco de la cuestión se pone sobre los edificios anteriores a 1980, que en España son un 50% del total, lo que se traduce en una cifra de 9,7 millones de viviendas.

La norma básica de edificación NBE-CT-79, que entró en vigor el 22 de enero de 1980 y no fue derogada hasta la aparición en escena del CTE, fue la primera normativa que abordaba las condiciones térmicas en los edificios. Con anterioridad, salvo el Decreto 1490/1975, de 12 de junio, que ya introdujo conceptos como el coeficiente global de transmisión de calor de un edificio o el factor de forma, no era un aspecto a tener en cuenta.

La renovación y mejora del parque de vivienda existente, sobre todo del que tiene una antigüedad superior a los cuarenta años —todos sabemos que es una edad delicada—, debe apostar por un enfoque integral, de modo que la mejora de la eficiencia energética y la integración de fuentes de energía renovable se acompañe de una mejora de la accesibilidad, la conservación y la seguridad de utilización, que redunde en un mayor confort de los usuarios. Seguimos con las cifras: más de un 75% de los edificios residenciales no son accesibles y del total que tienen cuatro plantas o más, alrededor de un 40% no dispone de ascensor.

Y aquí es donde los arquitectos debemos dar un paso al frente como los profesionales mejor capacitados para afrontar el reto de la rehabilitación integral, puesto que nuestra formación nos permite integrar los aspectos técnicos, económicos y estéticos que una intervención de este tipo implica. Y dar más de lo que se nos pide, como decía De la Sota, citando al también arquitecto Víctor d'Ors: «dar liebre por gato»^[3].

Pero volvamos a mi primer día de trabajo en la OAR, el 3 de octubre de 2022. Primer lunes del mes, ese día celebrábamos el Día Mundial de la Arquitectura, y también se publicaba en el BOJA la Orden de 26 de septiembre de 2022 por la que se efectuaba la convocatoria de cuatro líneas de subvenciones en el marco del Plan de Recuperación, Transformación y Resiliencia: rehabilitación a nivel de

edificio, mejora de la eficiencia energética en viviendas, elaboración del libro del edificio existente y redacción de proyectos de rehabilitación.

El plazo de presentación de las solicitudes comenzó a las 9:00 horas del día 17 de octubre de 2022 y, aunque finalizaba el pasado 30 de junio de 2023, ha sido ampliado hasta el próximo 5 de abril de 2024^[4]; la cuantía destinada inicialmente a esta convocatoria para Andalucía —133.547.100 euros—, tras recibir la comunidad autónoma nuevos fondos europeos a través del Ministerio, está previsto que alcance un importe de 214.181.750 euros, lo que supone un incremento de más de ochenta millones de euros.

La actividad de rehabilitación debe incrementar su ritmo para alcanzar los objetivos que se marcan desde Europa y como incentivo actualmente estas actuaciones pueden beneficiarse tanto de subvenciones como de desgravaciones fiscales. Si necesitáis más información, llamad, escribid o hacedme una visita a la OAR. Con R de rehabilitación.

* Rafael Pozo García-Baquero es Arquitecto y Responsable de la Oficina de Apoyo a la Rehabilitación (OAR) del COA Málaga.

[1] De Sevilla, San Isidoro. Etimologías. Oroz Reta, José y Marcos Casquero, Manuel A. (ed.) (texto latino, versión española, notas e índices). Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 2004. Libro XIX. Acerca de las naves, edificios y vestidos. Epígrafe 10. Sobre la construcción.

[2] Boletín Oficial del Estado, n.º 142, de 15 de junio de 2022.

[3] De la Sota Martínez, Alejandro. *Crítica de Arquitectura*. Boletín de Información de la Dirección General de Arquitectura. Madrid, Volumen V,1951, 1° trimestre, pp. 25-28.

[4] Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, n.° 111, de 13 de junio de 2023.

La herencia de la responsabilidad profesional

Antonio Vargas Yáñez

Si la muerte de un ser querido siempre es un hecho doloroso, la nuestra no lo es menos. Y más aún lo será, si no somos conscientes de la carga que nuestra pérdida puede dejar a nuestros herederos. Cuestión que quizás no conozcamos en todo su alcance.

En la mente de todos nosotros está que, conforme a nuestro Código Civil, el heredero se configura como sucesor inmediato de los bienes del difunto. Pero de lo que quizás no seamos igual de conscientes es de que con la recepción de estos también se heredan sus deudas, sin ninguna limitación de responsabilidad en función de que el patrimonio con las que se le vaya a hacer frente provenga de los bienes heredados o sea el del heredero. Conocer este hecho es fundamental para evitar problemas, que pueden terminar siendo mayúsculos si las deudas que dejamos son superiores a la propia herencia.

«Con la aceptación de la herencia, los herederos también aceptan las deudas del difunto, tanto las conocidas como las que puedan aparecer en un futuro como consecuencia de una posible reclamación judicial»

Y cuando pensamos en las deudas, no solo debemos pensar en las conocidas, sino también en las que se pueden originar en un futuro como consecuencia de posibles reclamaciones profesionales de las que terminemos resultando responsables en los tribunales. En este sentido, tenemos que ser conscientes de que las responsabilidades contractual y profesional que

generamos durante nuestro ejercicio profesional y cuyos plazos se mantienen durante cinco años en el caso de la primera, y por tres o diez años en el caso de la segunda, según se deriven de daños de habitabilidad o estructurales recogidos en la LOE, no se extinquen con nuestra muerte. Periodos a los que hay que sumar dos años desde que aparecen los daños para establecer la reclamación. Poniéndonos en lo peor, legalmente es factible que, tras haber fallecido unos días después de firmar un Final de Obra, nuestros herederos se encuentren doce años después con una demanda por daños estructurales de la que deberán responder con sus bienes, heredados, pero también propios.

Para limitar las consecuencias de estos hechos sobrevenidos, y teniendo en cuenta que la aceptación de la herencia tiene un carácter irrevocable, caben dos posibilidades: continuar asegurando nuestra responsabilidad una vez fallecidos o, conforme al propio Código Civil, aplicar el mecanismo de la aceptación de la herencia a beneficio de inventario. El conocimiento de ambas, su alcance y limitaciones es fundamental para dejar nuestra herencia de una forma adecuada.

Para paliar hasta cierto punto el riesgo que conlleva la aceptación de las herencias, el Código Civil prevé el mecanismo de aceptación a beneficio de inventario. En esencia, se trata de una fórmula pensada para proteger el patrimonio propio de los herederos frente a herencias con deudas, limitando la responsabilidad únicamente a ese patrimonio heredado. Para ello, se demanda la formalización de un inventario fiel y exacto de los bienes que se reciben y que este se realice dentro de los plazos que expresamente determina el Código. No obstante, el Código exime a nuestros herederos de la obligación de dicha formulación en los casos de que se trate de incapacitados o menores. En estos casos, establece que es necesaria la autorización judicial para renunciar a la herencia y señala que, si se les niega, se debe entender que se acepta a beneficio de inventario. Bajo esta circunstancia, diferentes autores entienden que, en estos casos, la herencia siempre se acepta a dicho beneficio. No obstante, no queda claro si es necesaria la formulación de un inventario de forma fiel y con las formalidades y plazos que establece el Código Civil, aunque parece razonable que se realice dicho inventario.

Teniendo que realizar el inventario de la herencia recibida, la aceptación a beneficio de inventario demanda de su aceptación en tiempo y forma y ante notario (o agente diplomático o consular si se está en el extranjero), y de su formulación propiamente dicha y el pago a los deudores, con unos requisitos que pueden calificarse como rigurosos. De manera simplificada, se puede afirmar que, si nuestros herederos residen en el lugar de nuestro fallecimiento, dicha aceptación la tendrán que realizar en los diez días siguientes a conocer su condición de herederos, aunque tendrán hasta treinta días cuando residan fuera del lugar de fallecimiento del causante. Este plazo, que puede resultar corto, se agrava con la dificultad de conocer cuándo empieza a contarse, momento que el Código Civil vincula a estar en posesión de los bienes del difunto y que puede calificarse como sujeto a cierta indefinición.

En cualquier caso, lo que parece claro es que para disfrutar de la protección de este mecanismo es necesario formular un inventario fiel y exacto que comprenda tanto a los bienes heredados como a las deudas y las cargas. Y debemos entender por bienes tanto a los inmuebles como los muebles ya que, tal y como recoge el Código Civil, la omisión de alguno de ellos conlleva la pérdida del beneficio.

Al igual que ocurre con los bienes, nuestros herederos también tendrán que inventariar las deudas. Tanto las conocidas como aquellas de las que tengan constancia durante la tramitación del inventario. En este punto merece una atención especial los bienes afectos a deudas ajenas y las fianzas que hayamos podido prestar. Técnicamente, las primeras no son deudas y por tanto su inventario no es como tal, sino como circunstancia que afecta al bien que heredan y que constituye una garantía. E igualmente ocurre con las fianzas que hubiéramos podido prestar, que también se deberán inventariar al tratarse de obligaciones asumidas en su día por nosotros y que ahora podrán exigirse a nuestros herederos. Técnicamente tampoco son una deuda, pero, en tanto que el patrimonio que dejamos en herencia garantizaba el pago de la deuda, deben recogerse en el inventario y citarse durante el proceso de formalización al acreedor al que se le había prestado la garantía.

Después, y aunque luego los jueces puedan ser algo condescendientes, se deben cumplir los plazos y, una vez realizado, pagar primero a los acreedores y después a los legatarios. Mientras tanto, el heredero puede vender en tanto que no pierde su poder de disposición sobre los bienes, pero, si lo hace antes de pagar, perderá el beneficio de inventario y la limitación de la cuantía de la que podría resultar responsable en futuras reclamaciones de responsabilidad profesional del fallecido.

«Aunque la ley prevé el mecanismo de aceptación de le herencia a beneficio de inventario, este resulta un mecanismo complejo y limitado que se pierde en el caso de la venta de alguno de los bienes»

Como podemos ver, el mecanismo de la aceptación a beneficio de inventario constituye un primer recurso para salvaguardar el patrimonio de nuestros herederos, pero queda muy limitado por ciertas restricciones entre las que destaca que no se venda el patrimonio heredado. Limitación que se mantiene durante todo el periodo durante el que puedan realizar reclamaciones por nuestra responsabilidad y cuyo incumplimiento suspende el beneficio y deja ilimitada dicha responsabilidad.

Ante esta posibilidad, nuestros herederos pueden adoptar por tomar las mismas precauciones que adoptamos nosotros en el ejercicio de nuestra ac-

tividad profesional: seguir asegurando nuestra responsabilidad profesional.

«De mismo modo que el profesional asegura su responsabilidad profesional durante su ejercicio, sus herederos también pueden asegurarla. Las pólizas de algunas compañías contemplan la extensión de su cobertura a los herederos sin coste alguno»

Una tercera alternativa, aunque no frecuente, es la que ofrecen algunas pólizas de responsabilidad profesional como las de ASEMAS. En cualquiera de las modalidades de aseguramiento que ofrece la compañía, por ejercicios anuales o a largo plazo, la póliza incluye el compromiso de la aseguradora de mantener la vigencia de la cobertura a favor de los herederos hasta la prescripción de legal de las eventuales responsabilidades de la última obra realizada y sin necesidad de que los herederos abonen ninguna cantidad. La única condición que se establece es que estemos al corriente del cumplimiento de nuestras obligaciones en el momento del fallecimiento. En esencia, se trata de asegurarnos en vida de que nuestros herederos disfruten de nuestra herencia y no de un segundo disgusto cuando ya no estemos.

A la memoria de Rafael Santa-Cruz y Carrillo de Albornoz.

* Antonio Vargas Yáñez es Arquitecto, profesor de Estructuras de la Universidad de Málaga y vocal del Consejo de Administración de ASEMAS.

Notas de archivo

Francisco Estrada Romero y el Club Náutico de Torre del Mar

Joaquín López Baldán

En 1967, Francisco Estrada Romero, nacido en Puente Genil en 1930 y titulado por la Escuela de Arquitectura de Madrid en 1960, ultima el proyecto para el edificio del Club Náutico de Torre del Mar; ubicado frente a una pequeña colonia de pescadores, hacia el extremo de levante de una larga y ancha franja de tierra que separaba el mar y la playa de las edificaciones existentes. Esta banda de tierra enlazaba la desembocadura a levante de la rambla del río Seco, con el faro en el extremo de poniente.

En esta zona oriental del litoral malagueño, empiezan ya a levantarse los primeros bloques de apartamentos destinados a acoger la demanda creciente e imparable de playa y sol; estancias para el veraneante más que para el turista. Va tomando forma el proceso que dará lugar a la aglomeración urbana que es hoy nuestra costa.

Construir en la Costa del Sol a mediados de los años sesenta supone trabajar prácticamente sin normas; podríamos decir que el territorio se encuentra desarmado frente a la voracidad del desarrollo económico acelerado. Esta escasa o nula reflexión previa tendrá especial repercusión en el desorden y arbitrariedad de lo intersticial.

«Al proyectar se ha previsto la creación de un conjunto armonioso, lleno de movimientos y al mismo tiempo se ha buscado una idea original muy distinta a todas las edificaciones circundantes. Se estima que el conjunto responde plenamente a la clase de entidad que albergará, y la juventud y sentido de sus miembros. Los materiales sobre los que se basará la construcción son a base de hormigón visto, ladrillo cerámico y vidrio preponderante, ambientado con el lugar de emplazamiento.»

Francisco Estrada Romero

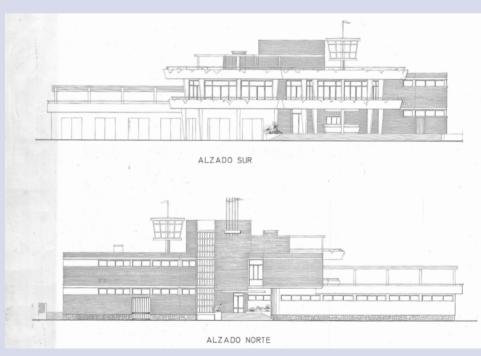
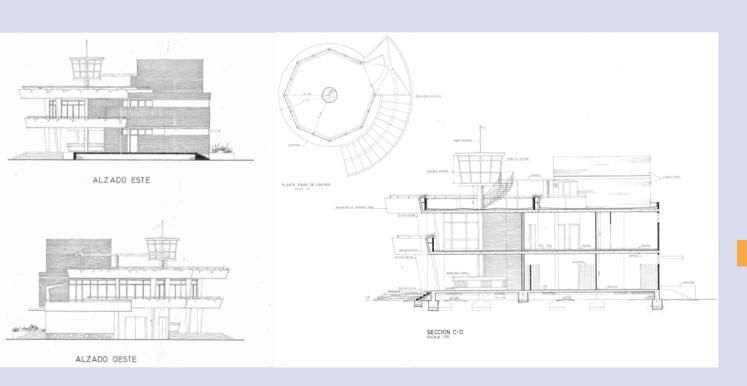


Figura 2



Figura 1



Pero es también este territorio de experimentación, en el que se van a producir de forma aislada más que interesantes ejemplos de arquitectura; en ocasiones el interés en su implantación urbana, en otras en fragmentos o partes de un conjunto, o en el abordaje de su construcción. Desligadas del objetivo de consolidar presupuestos teóricos, estas arquitecturas quizás no forman un cuerpo común aparente, pero sí comparten un claro deseo de modernidad y optimismo, atentas a las oportunidades de renovación que parece propiciar el contexto económico y social del país.

En este clima de confianza en lo por venir, un grupo de profesionales y comerciantes promoverá la creación del Club Náutico de Torre del Mar, asociación nacida alrededor de los deportes náuticos, ocio reservado hasta el momento a elites muy restringidas, por lo general.

Como antecedente inmediato, el propio arquitecto ha terminado en 1967 como arquitecto municipal de Vélez-Málaga, la construcción del Balneario Municipal, edificación pública que responde a un programa tradicional de Casa de Baños, de alguna manera ya desfasado en su nacimiento.

Situado a poca distancia del Club Náutico, en la prolongación de la calle del Mar y sobre la misma banda de tierra antes comentada, fue demolido a finales de los años ochenta, tras un largo proceso de abandono. De factura racionalista, el Balneario era una construcción de líneas rectas, volúmenes sencillos y alargados, dispuestos de forma paralela a la línea de costa.

Además de compartir el uso colectivo y social, ambos edificios se estructuran de forma similar en su organización espacial. Dos plantas de altura, fachadas cerradas hacia la banda de tierra aún sin urbanizar y abiertas en su cara al mar. Los dos proyectos sitúan el ingreso en un cuerpo central, disponen los salones sociales en planta alta, liberando parte de la planta baja para espacio sombreado y exterior.

Ambos pertenecen pues a un mismo tipo, pero el Balneario no será modelo del proyecto del Club Náutico. Nada, en el edificio recién finalizado de esta Casa de Baños, anuncia las soluciones formales que se van a incorporar en el nuevo proyecto.

Así, frente al empleo en el Balneario de un lenguaje arquitectónico más codificado, próximo al Estilo Internacional, Estrada va a explorar en el edificio del Club Náutico una arquitectura mucho más expresiva, casi escultórica, que nos remite a ciertas arquitecturas, y formas de pensarla, del arquitecto americano Frank Lloyd Wright. Y también lo hace animado por el propio espíritu de sus promotores. En efecto, el propio arquitecto describe en la memoria del proyecto la voluntad de crear «un conjunto armonioso, lleno de movimiento [...] y que responde plenamente a la clase de entidad que albergará, y a la juventud y sentido de sus miembros».

Dibujante y acuarelista de talento excepcional, Estrada ilustra a través de dos perspectivas su apuesta por lo visual y dinámico, que centra la concepción misma de este proyecto. Con el punto de vista en ambas perspectivas situado en el mar, apenas se distinguen signos domésticos. Aunque se intuye la textura del ladrillo, no son los materiales los protagonistas. En primer plano, dos bandejas que parecen flotar sobre una planta inferior, confinadas por petos curvos de gran canto y ligeramente inclinados, componen una expresiva y potente imagen, de acusada horizontalidad.

Desde la calle, el edificio ofrece una fachada casi ciega; límite de un cuerpo que aloja servicios y almacenes auxiliares para embarcaciones y material náutico, en la que en su parte central se inserta un volumen de planta circular vaciado en toda su altura, que conforma el vestíbulo de acceso.

«Estrada ilustra a través de dos perspectivas su apuesta por lo visual y dinámico, que centra la concepción misma de este proyecto»

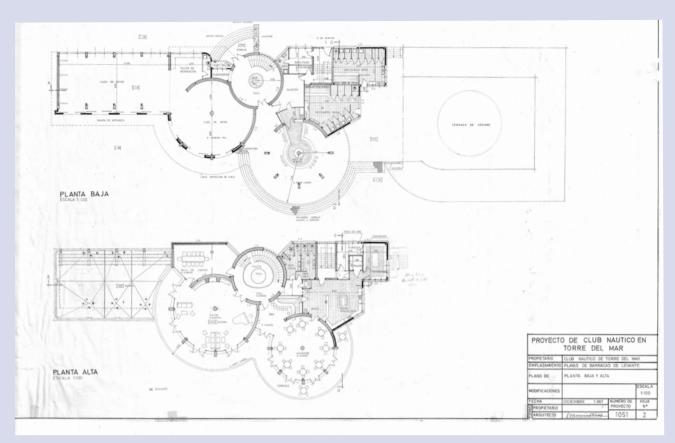


Figura 3

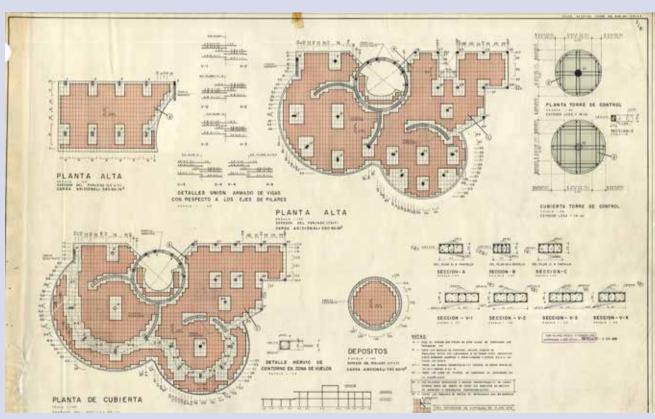


Figura 4

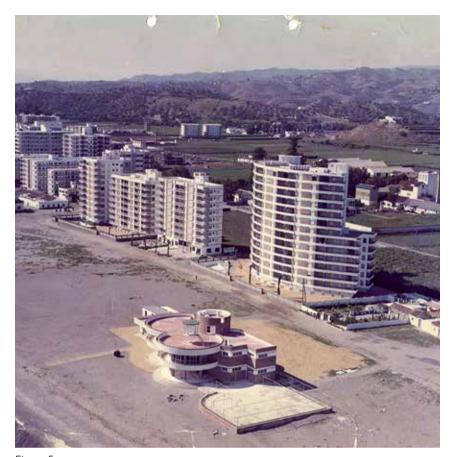


Figura 5

«En primer plano, dos bandejas que parecen flotar sobre una planta inferior, confinadas por petos curvos de gran canto y ligeramente inclinados, componen una expresiva y potente imagen, de acusada horizontalidad» Traspasado este, un espacio cubierto y abierto al exterior, ligeramente elevado sobre la arena que parece romper contra sus bordes, nos devuelve la vista al mar a través de su frente porticado. Queda el paisaje atrapado entre dos planos horizontales de perfil curvo. Este espacio en sombra se sitúa bajo uno de los volúmenes cilíndricos que maclados configuran el cuerpo principal del edificio. En la planta superior, protegidas del sol directo, las terrazas configuran una auténtica atalaya, de nuevo proponiendo el horizonte como protagonista.

Reclamaba como esencial para la arquitectura Alejandro de la Sota construir espacios en los que «estar bien». Algo tan difícil de conseguir nos regala el edificio de Francisco Estrada. Sensaciones que traspasan lo puramente visual en una arquitectura pensada para ser vivida, abierta y atenta a la naturaleza como referencia.

Su ejecución se confía a pocos materiales. Hormigón, ladrillo y vidrio, organizados en sistemas constructivos que los muestran de forma directa. Toda la estructura es de hormigón armado, forjados bidireccionales sin vigas, grandes voladizos y soportes apantallados de hormigón visto. Técnica, forma y construcción estableciendo un único discurso.

Finalmente, la obra construida posee además una cualidad añadida en su relación con el entorno que le rodea. Estas formas curvas que de forma tan expresiva le definen como objeto, acaban caracterizando su volumen con una fuerte autonomía. De esta forma, a pesar de su tamaño reducido en comparación a los altos bloques que le hacen de telón, y apoyado en su ligero avance hacia el mar, parece amplificar su escala, y así su presencia, plenamente incorporado hoy a un paseo marítimo levantado sobre la banda de tierra de antaño.



Figura 6

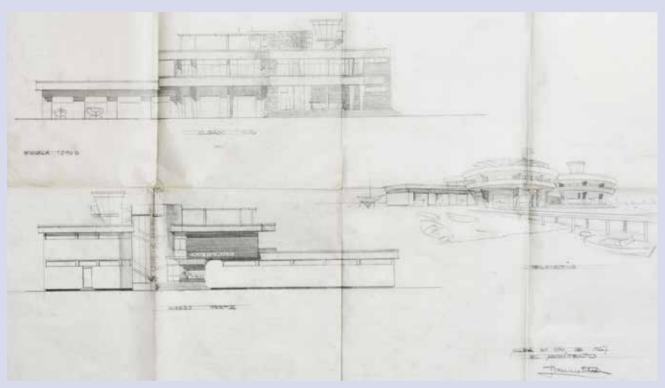


Figura 7

Figuras 1 y 6. Perspectivas de proyecto. Dibujos de Francisco Estrada Romero.

Figura 2. Alzados y sección transversal, diciembre de 1967.

Figuras 3 y 4. Plantas de distribución y estructuras, diciembre de 1967.

Figura 5. Vista aérea del Club Náutico recién finalizado, abril 1970.

Figura 7. Alzados y perspectiva de anteproyecto. Dibujos de Francisco Estrada Romero, noviembre de 1967.

Documentación gráfica cortesía Fondo Estudio Francisco Estrada.

NOTAS DE ARCHIVO es un soporte para poner en valor el legado de arquitectas y arquitectos que han desarrollado su actividad en la provincia de Málaga a través de la difusión de proyectos escasamente conocidos, contando para ello con la reflexión de un arquitecto cercano al autor. Al mismo tiempo que se difunden ejercicios arquitectónicos de probada calidad, se visibiliza y reivindica el valioso patrimonio documental custodiado en los archivos colegiales.

^{*} Joaquín López Baldán es Arquitecto.



Salvador y Damián: una conversación sobre ciudad y periferia

Salvador Moreno Peralta y Damián Quero Castanys

Este artículo en formato conversacional es el resultado de las reflexiones surgidas durante el coloquio entre con los arquitectos Damián Quero Castanys y Salvador Moreno Peralta, celebrado en el mes de noviembre de 2022, y en el que debatieron en torno a las problemáticas de la ciudad y su periferia, con especial atención al caso de Málaga. El encuentro se enmarcó dentro del ciclo de conversaciones Maestros Locales organizado por la revista Travesías y el Colegio de Arquitectos de Málaga.

Damián Quero: El territorio del urbanismo no es el suelo, como pretenden los enfoques juridicista y economicista de nuestra legislación, ni la 'naturaleza' que propone la Facultad de Ecología, sino la 'geografía'. Hay que tener cuidado con la escurridiza idea de naturaleza y su frecuente uso falaz. La geografía es la naturaleza histori-

zada, construida y reconstruida por la historia. Por esta confusión de naturaleza y geografía se ha colado la ecología como pensamiento positivista del territorio y la ciudad; la flora y la fauna en el lugar de la historia.

El Monte Parnaso se hace geografía —y lo reconocemos hoy como paisaje mediterráneo— con la construcción en Delfos del templo de Apolo, la colina de la Sabika con la implantación de la Alhambra, Gibralfaro con la Alcazaba... El arquitecto Carlos Martí, para ilustrar la transformación de la naturaleza en geografía, su permanencia en la forma de la ciudad, y cómo todo ello se hace urbanidad, mostraba la plaza del Campo en Siena (figuras 2 y 3). ¡Cuánto daño ha hecho la vieja contraposición de Naturaleza y Ciudad!, ahora continuada y reforzada por el pensamiento positivista de las facultades de ecología.



Figura 1





Figura 2 Figura 3

Salvador Moreno Peralta: La Piazza del Campo, qué maravilla... Ese espacio seminal en forma de concha a partir del cual toda la ciudad se traza con unas normas estéticas no escritas impuestas con la fuerza de una naturaleza que aquí se hace maravillosamente artificial. Y tantos teatros y anfiteatros griegos que «geometrizan» laderas preexistentes, ya de por sí religiosas, en su configuración natural. Nunca tuve muy claro si fue primero el monte Uluru en Australia o el prisma, si el Vesubio y el Fujiyama o el cono o las pirámides, si la bóveda celeste o el Panteón. Creo que la geografía, y con ello la arquitectura, ha estado regida por unas leyes mágicas solo atisbadas en las caprichosas formas de la naturaleza que podíamos remitir a la abstracción de unas ideas o formas puras, cuadrados, cubos, pirámides o esferas..., que podíamos bajar al terreno de la realidad merced al dominio de esas leyes por los constructores, los maestros de obra, los canteros, los arquitectos o los agrimensores.

Qué pretensión más boba pensar que la naturaleza invade nuestro mundo sin que nosotros hayamos tenido nada que ver en una metamorfosis que no es nada menos que la historia del ser humano. Reducir el cobijo de la cueva a pura geología pone en un aprieto las razones de las pinturas de Lascaux o Altamira. Pero parece que hoy es más cómodo interpretar la ecología, en la que nadie te va a

discutir nada, que la historia, que de por sí es polémica, sobre todo porque hay que estudiarla..., y eso es ya más molesto.

Damián: Los espacios de las ciudades que conmueven son aquellos en que lo contingente y lo razonado conviven, y necesariamente con fricción, con tensión, en equilibrio inestable. El compromiso entre el urbanismo y la geografía es así la continuidad topológica del 'sitio', lo permanente en lo cambiante, como lo explica desde la topología Ricardo Saiegh.

Y sin embargo el planeamiento, anquilosado en sus conceptos y reducido al control del suelo y de su aprovechamiento económico, mantiene que su misión es transformar la geografía en 'suelo'. La idea del territorio como se concibió en los años cincuenta del siglo pasado: «estructura general y orgánica», «ejes», «áreas homogéneas», «modelos de ciudad», «tipologías», «aprovechamiento tipo y medio», «áreas de reparto», «sistemas generales y locales»..., y otras nociones de un estructuralismo hace tiempo cancelado.

Salvador: Puedo entender esa jerga político económica a la que aludes como la necesidad de establecer un régimen jurídico para un bien considerado como materia prima básica en un proceso de producción planetario. Podemos aludir con esos términos a

algunos conceptos que recuerdan vagamente a modelos de ordenación urbana, a derechos de propiedad, a lucubraciones arquitectónicas, a justicia distributiva, etc., pero siempre referido a una materia a la que de una manera insuficiente y distorsionadora se ha reducido hoy el urbanismo, como tú claramente denuncias: 'el suelo', un suelo que ni siquiera ha pasado todavía por el tamiz de la razón geográfica, es decir, un mínimo refrendo humano. Respeto esas disciplinas y a los que se dedican a ellas, como colaboradores necesarios del urbanismo, pero, por favor, que no se llamen a sí mismos urbanistas.

Damián: Claro, es que no es el suelo, es 'el sitio'. El suelo es una abstracción jurídico económica, de planificadores en serie, de administradores públicos con sus temibles «modelos de ciudad». Pero el sitio es lo que debe permanecer, y para reconocerlo hemos de dotar a la urbanística de un nuevo léxico para la investigación, el proyecto y el plan. Necesitamos una nueva forma de narrar el territorio y de concebir y explicar la intervención en él: «trazas», «trayectos», «fragmentos», «constelaciones de fragmentos», «archipiélagos», «bordes», «fronteras», «encuentros», «desencuentros, «reencuentros», «reconstrucciones», «entrelazados», «conexiones», «desconexiones»..., el léxico de la topología es el que desvela y reconstruye el hábitat de los humanos (figura 4).

Salvador: Es curioso lo que dices porque Olivier Mongin, en su libro La condición urbana, hace una lúcida disquisición entre dos representaciones de la ciudad, dos lenguajes, el de los artistas y el de los ingenieros urbanistas. Se está refiriendo al «urbanismo del escritor» y al urbanismo de los profesionales del urbanismo, como trasunto de la mirada de los muchos escritores que han redondeado, fijado, sintetizado, poetizado... La visión de una ciudad desde su sensibilidad y subjetivismo —pienso en Balzac, Kavafis, Durrell, Joyce, Galdós...— y la visión contraria, la objetiva y en cierto punto supremacista de un Le Corbusier, por ejemplo. Una visión narrativa y una visión política. Me acordaba de nuestra experiencia primordial con el Plan General de 1983: todo lo que en la realización de ese plan pueda considerarse acertado está precisamente en lo que ahí había de ciencia y narración, una objetivación de la ciudad a partir de una experiencia personal, fenomenológica, experimental..., «a pie de obra». Aprendimos mucho de Kevin Lynch y de la postura personal de Manuel de Solà-Morales. Aprendimos a contar la ciudad, a narrarla.

Damián: Es que todo esto sugiere una concepción narrativa del urbanismo. Acuérdate de las memorias de los planes que hemos hecho; dibujábamos la ciudad, pero sobre todo, efectivamente, la contábamos y contábamos nuestras propuestas. No cumplíamos la rutinaria «justificación», como reclama en una concepción pueril del urbanismo nuestra Administración Pública, ni tomamos nuestras decisiones comparando tres alternativas, como se ha tomado ahora aquí de la más miserable cultura empresarial de los Estados Unidos.

Salvador: Cierto. No cuidábamos las Memorias por dar rienda suelta a un despecho de escritores frustrados. Es que en la descripción literal de lo que proponíamos había empeñado mucho de experiencia personal. Yo llegué a pensar que si no explicaba lo dibujado estaba engañando a la gente. El dibujo podía estar lastrado e influenciado por el formalismo oficial del momento —hubo una época en

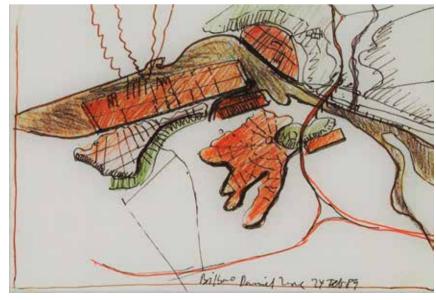


Figura 4

«Los espacios de las ciudades que conmueven son aquellos en que lo contingente y lo razonado conviven, y necesariamente con fricción, con tensión, en equilibrio inestable» que, a poco que dibujabas, te salía un Krier—, pero con lo escrito pretendías enmendar lo que el dibujo traicionaba. Ni mucho menos quiero infravalorar el dibujo. La Málaga de los ochenta necesitaba de las bridas del dibujo, porque era una ciudad construida toscamente sobre un suelo, como tú dirías, no sobre un 'sitio'.

Fue el dibujo el «que sacó el sitio del suelo», pero como pude luego comprobar cuando gestioné el Plan durante dos años como Gerente de Urbanismo, le saqué mucho partido a una norma que no sé si te acordarás de ella. Era un artículo de las Ordenanzas en el que se decía más o menos que, en caso de duda en la interpretación de alguna norma, nos atendríamos a los principios generales del artículo 'tal' y 'tal' en el que se explicaba con mucha claridad cuál era la intención. Hoy día esto sería imposible: ningún técnico se arriesga a hacer una interpretación porque al volver de una esquina te está esperando un juez para 'empurarte'. En cuanto a lo que dices de la elección de alternativas, el caso más escandaloso es el de las autorizaciones ambientales: sobre un mismo proyecto tienes que hacer tres alternativas: la mala, la pésima y la buena..., que es la que vale, pero tú has pagado tres..., en una burda manipulación académicamente consagrada con vitola de objetividad.

Y la alternativa buena, en esto como en todo, suele ser una solución en la que el trozo de mundo que ordenas manifiesta un perfecto equilibrio entre los múltiples parámetros con los que hoy la urbanística oficial pretende organizar la vida. Todo ha de cuadrar sin conflictos cumpliendo una serie de indicadores que atienden más a un forzado tributo a la corrección política que al hecho impensable de asumir las contradicciones con que la reali-

dad se nos presenta. Tú sueles decir una expresión muy bella de Ricardo Saiegh: «la geografía es la naturaleza historizada». Hoy me temo que el pensamiento ecológico ha impuesto que la geografía sea la naturaleza reglamentada.

Damián: Es insufrible la obsesión de la ecología con el equilibrio, esa palabra con prestigio, como la sostenibilidad, la bondad y otras. Los modelos ecológicos del equilibrio y el equilibrio mismo no son ideas que me interesen. Al contrario, las ciudades son sistemas muy alejados del equilibrio, donde necesariamente conviven orden v desorden, mostrando que la lógica de los procesos urbanos no es una lógica de equilibrio, sino una lógica narrativa. Por fin la condición narrativa de la ciudad que, como acabas de recordar, ensayamos en nuestros primeros planes, se muestra como el fundamento de los proyectos, y los proyectos se han de concebir como episodios en la narración de la ciudad, olvidada la improductiva búsqueda del equilibrio que nos propone la ecología.

Salvador: Es totalmente cierto; lo contrario es pensar que estamos viviendo en la Sforzinda de Filarete. Pero también es cierto que al planificador urbano se le puede hacer algo duro diseñar unas formas que se alejen de geometrías conocidas. Recuerda que en nuestro Plan General de Málaga del 83 estábamos literalmente zambullidos en la estomagante estética del Postmodernism, absorbidos por las cosas de la IBA de Berlín y los neoclasicismos de Krier. Había en esos dibujos una instancia de orden formal que la ciudad necesitaba imperiosamente, como hacer un torniquete para contener la hemorragia antes de intervenir. Lo cierto es que los sectores de crecimiento quedaron bien trazados y luego la realidad, como suele pasar, se encargaba de legitimar el resto. El Plan del 83 sugería equilibrio. Pero esa imagen nos sirvió para facilitarnos la solución de los desequilibrios. La ciudad real es la de las tensiones, conflictos y desequilibrios. Resolverlos es la tarea del político y el urbanista. «Encontrar una forma que se adapte al caos es ahora la tarea del artista», decía Beckett. Creo que exactamente esa es también la tarea del urbanista. Pero vete tú ahora a reclamar la dimensión artística del urbanista dentro del escalafón burocrático.

Volviendo al tema, ya podemos dibujar formas tranquilizadoras sobre el 'plano' aunque luego no lo sean tanto sobre el 'sitio'. Y debo recordar que amplias zonas de Málaga resultaban absolutamente refractarias a una modelización tranquilizadora porque eran un verdadero caos. Pues bien, precisamente en estos días he vuelto a esos barrios irredentos del norte de la ciudad, en los alrededores del Parque del Norte, junto al Arroyo del Cuarto, y te puedo decir que tenemos en los vecinos los mejores colaboradores que un urbanista pueda imaginar. El Ayuntamiento les ha dotado a todos de urbanización primaria y de un completo paquete de equipamientos dotacionales. He de decirte que los vecinos han culminado el diseño de sus barrios con una forma autóctona, natural, de vivir en armonía. Han cogido la geometría del proyecto y la han adaptado a la geometría de su cultura y a la de su subconsciente en relación con el terreno.

Damián: Es que la urbanidad en el territorio no es cuestión de geometría, más bien está en la desobediencia a la geometría. La urbanidad se expresa donde las formas no están determinadas por la ideología, ni totalmente deducidas de la función. La urbanidad es el atributo de los luga-



«La Málaga de los ochenta necesitaba de las bridas del dibujo, porque era una ciudad construida toscamente sobre un suelo, como tú dirías Damián, no sobre un 'sitio'» Salvador

Figura 5

res que transmiten la sensación de ambigüedad, de impremeditación, de no haber sido preconfigurados, donde las vinculaciones entre elementos naturales y arquitectónicos, o de estos entre sí, no las ha organizado la urbanización.

La geometría como fundamento del orden urbano había ignorado la tradición antropológica del orden del territorio, que reconocemos en la práctica histórica de la 'fundación' de las ciudades: la 'fundación' es creación de 'urbanidad', la geometría es imposición. El concepto civilizado de 'fundación' reclama la continuidad de la geografía: primero, la investigación de los vestigios, y luego el pro-

yecto que recrea el sitio. La práctica original de la fundación urbana era la implantación en el espacio geográfico de hitos que se correspondían con mitos y ritos de civilización, de modo que el fundamento del orden urbano era antropológico (figura 5). Por eso, para nosotros arquitectos, tiene significado especial la cita de Giuseppe Dematteis, que tomo del arquitecto Eduardo Mangada: «toda descripción o representación geográfica necesariamente esconde una acción de proyecto no declarada, a menudo no deliberada, ni siquiera consciente».

Salvador: Eso que dices lo pudiste comprobar perfectamente en el proyecto que hicimos en los barrios de La Trinidad y El Perchel antes de acometer el Plan General. Aquellos corralones hacinados e infradotados de servicios eran, sin embargo, escenarios de una vida urbana auténtica, solidaria, enormemente arraigada al lugar y basada en rituales que podías interpretar de muchas maneras, aunque siempre pensé que eran ritos vinculados férreamente al lugar. Aquellas casas estaban invalidadas por su circunstancial estado de hacinamiento y deterioro, pero como tal tipo arquitectónico aludía a mitos fundacionales, los de la casa patio —enmarañados, complicados e incluso me atrevería a decir que enriquecidos— cuando se convirtieron en los slums de la Málaga industrial (figura 6).



Figura 6

Aquellas casas-patio guardaban unos «lares» determinados que afloraban en cada caso de la misma manera, ya fuera con las imágenes del Cautivo o de Camarón de la Isla. Lo que sí podíamos ver, acuérdate, era que la vida en el corralón era solidaria, que se amoldaba a una jerarquía, casi siempre ejercida por una anciana, y que había —al menos al principio un espíritu colectivo forjado en objetivos comunes de permanencia en el centro de la ciudad. Aquí la geometría no era una norma, sino una prolongación atávica de una manera ancestral de sobrevivir en un medio urbano hostil. Costó mucho trabajo que la Administración Pública aceptara subvencionar aquellas viviendas. Aquella tipología edificatoria generaba una urbanidad, que, según tú la interpretas, era algo más fuerte que una política. La conjunción de las casas creaba un barrio cuyos ritos y mitos llegaban a ser asumidos por la ciudad toda. Y era difícil subvencionar los proyectos porque gran parte de la superficie eran «lugares perdidos» según la férrea y despectiva norma que regulaba las viviendas. Pero estos lugares perdidos: los zaguanes, las galerías, los patios, etc., eran justamente donde anidaban los mitos y los espíritus del lugar, «esa acción de proyecto no declarada», que desde su invisible escondite, les confería a

los vecinos la fuerza necesaria para resistirse a ser erradicados.

Damián: El urbanismo de aquellos años estaba impregnado del sentimiento civilizado y pacífico de lo urbano que recorría Europa, de Alemania a Italia, y España, Suiza y Holanda. Lo que yo nunca me he explicado es por qué la recuperación de la Trinidad, iniciada y avanzada por los poderes públicos, y verificados sus buenos resultados, la abandonan incluso con desprecio al sentimiento que la impulsó. ¿Tan bruta ha sido la renuncia política al urbanismo de la gente? Tú lo viviste más de cerca.

Salvador: Me pregunto hoy si esos años a los que te refieres fueron un paréntesis de sentimiento civilizado, de visión culturalista, de materialización del derecho a la ciudad lefebvriano impreso en la Carta de Amsterdam de 1975, por cierto, promulgada poco tiempo después de que tú y el abogado Joaquín Martínez Bjorkman os adelantarais, en los mismos términos, con la alegación contra el ensanche de calle Jaboneros en el barrio de la Trinidad. El Plan de Trinidad-Perchel es fruto de ese clima transitorio de «urbanismo para la gente» que la Administración, salvo contadas excepciones, en el fondo nunca se creyó, porque garantizar el derecho a la

permanencia de clases populares en los lugares centrales de la ciudad era poco menos que un contradiós económico. Y el pensamiento dominante hoy es que la ciudad debe romper continuamente con su memoria, con la «estética del grupo», como producto de mercado en la sociedad del espectáculo. Pero hubo un tiempo -pienso ahora en los ensanches del XIX, o en el período entreguerras en que todavía el trabajo del urbanista se insertaba de una manera «pacífica» en la corriente cultural del momento y la ciudad se transformaba sin demasiados traumas. Lo explica lúcidamente el hoy casi olvidado Alexander Mitscherlich cuando dice algo así como que el individuo encontraba su propia identidad merced a la obligación instintiva de construir edificios, pero, en todo caso, haciendo «variaciones sobre lo vinculante», sin salirse del papel de la estética del grupo, pues una parte de nuestra identidad es siempre material que procede del grupo (figura 7).

Damián: Salva, tú y yo hablamos con frecuencia de la ruptura de la memoria, de la interrupción de la tradición, como signos de este tiempo. Tú tienes escritos recientes, a propósito de la irrupción de la IA, muy reveladores del significado de los saltos al vacío que se exhiben como el modo de pensamien-

to actual. A mí me gusta hablar, dicho en palabras de la topología, de la simultaneidad de continuidad y cambio, advertir sobre los hilos perdidos, los que la arquitectura y el urbanismo han roto sin razón, el abandono de lo que has llamado «estética del grupo». Lo actual debe tener continuidad con la tradición. Benjamin insistía en que necesitamos la tradición y la historia, y el psiquiatra Castilla del Pino explicaba muy bien cómo el olvido, la pérdida de la memoria y de la tradición, son condiciones de la fealdad.

Salvador: Realmente hacer ahora estas reflexiones sobre urbanismo, cuando la gobernanza ha sido sustituida por los algoritmos de la Inteligencia Artificial y la sostenibilidad es la coartada para una especulación inmobiliaria inimaginable, es algo que puede hacernos aparecer como unos diletantes. De nuevo nos vemos aquí tomando a la ciudad como objeto de la acción política.

Damián: Sí, y no está mal, pero como ya apenas se habla, el pensamiento se disuelve y acaba por confinarse en un artilugio exterior, hoy la IA, mañana veremos. Es la cuestión, tan de ahora y tan patente en nuestra profesión, de la pérdida del habla y de la escritura. Pero mira, ha bastado esta iniciativa excepcional de la revista Travesías, solo hacernos hablar, primero en la entrevista que me hicieron Carlos Miró y Luis Frade, luego el coloquio abierto entre nosotros dos en el Colegio y ahora repitiéndolo aquí, para reanudar hilos perdidos, recomponer tradiciones rotas..., y entrever algunos caminos prometedores. No era tan difícil hacerlo, pero tenemos abandonada la palabra, a no ser que creamos que la palabra es lo que baiamos de las redes.

De nuestro trabajo iniciático en el Plan General de 1983 recuerdo que Pepe Seguí, tú y yo hablábamos tanto o más que dibujábamos. Era un modo de pensar y decidir más parecido a una conversación permanente que al método actual de producción empresarial eficiente, aunque la exigencia de rendimiento y plazo que nos exigía la ciudad no permitía frivolidades discursivas. Años más tarde lo hice igual



Figura 7

«En el Plan General de 1983 recuerdo que Pepe Seguí, tú y yo hablábamos tanto o más que dibujábamos. Era un modo de pensar y decidir más parecido a una conversación permanente que al método actual de producción empresarial eficiente»

«La ciudad de todos es, también, la ciudad de 'cada cual', pues siendo el contacto permanente con ella loque ha sedimentado los rasgos comunes de nuestra idiosincrasia, también ha moldeado lo esencialmente diverso de nuestra individualidad»

Salvador

en el Plan de Sevilla con Guillermo Díaz y Juan Cuenca, otros dos arquitectos conversadores.

Salvador: Sí, hablábamos mucho porque la investigación y el aprendizaje resultaban indisociables del proyecto, porque nos sentíamos responsables, no ya de la solución del problema sino de lo más difícil, de su correcto enunciado. Y eso solo se consique hablando, contrastando las experiencias, las sensaciones..., desdoblándose entre el «ciudadano-cliente» y el «ciudadano-urbanista». Así es como llegamos a la paradójica conclusión de que no hay nada más privado que la relación que el ciudadano mantiene con lo público. La ciudad de todos es, también, la ciudad de «cada cual», pues siendo el contacto permanente con ella lo que ha sedimentado los rasgos comunes de nuestra idiosincrasia, también ha moldeado lo esencialmente diverso de nuestra individualidad. Luego si ya es difícil meterse en la piel de un cliente cuando le haces una casa particular, ¿en qué piel te metes cuando estás diseñando la casa de un cliente general, la casa de todos?

La respuesta disciplinar a esto coincide con tu punto de vista de que lo esencial de la planificación urbana

sería, precisamente, llevar al plano de la ciudad del presente los cambios que lo adapten a nuevas realidades, o hacer variaciones sobre lo vinculante, como dije antes. Y es ahí donde empiezan los problemas, porque una cosa es el espacio proyectado, dibuiado, representado o concebido por el urbanista, y otra cosa es el espacio urbano, el real, el vivido, el usado, el «practicado» del que hablaba antes. Una cosa es la vida urbana y otra la vida proyectada. El planificador urbano siempre ha tenido la necesidad de «amaestrar» lo urbano cuando lo urbano es precisamente la vida, lo azaroso, lo fractal, lo imprevisible (figura 9).

Damián: Esa dificultad de conciliar las propias concepciones con lo social y lo humano es común a muchos ámbitos del pensamiento científico, y no hay otro modo de sobreponerse a ella que la conversación. Sabemos que parte fundamental del avance del pensamiento científico en los siglos XIX y XX se fraguó en la conversación y la correspondencia: de Einstein con Michele Besso y con Freud, y de este con Jung y Zweig...

Entre nosotros, arquitectos, fue así hasta el siglo pasado, cuando todavía en los años ochenta se seguían reu-



Figura 8

niendo en el Café del hotel Wellington en Madrid Adolfo López Durán, José González Edo y otros. En cierta ocasión me invitó don José a participar, en mi condición entonces de arquitecto joven, interesados todos ellos en conocer el urbanismo que hacíamos y discutir sobre él. Como tú acabas de decir, arquitectos manteniéndose en el espíritu del tiempo. No es casualidad que González Edo conservara su frescura creativa toda su vida. Un modelo para los arquitectos del porvenir.

Salvador: Recuerda cuando nos visitaba en la oficina del Plan General a Pepe, a ti y a mí, escudriñando los dibujos sobre las mesas y regañándonos por esto y por lo otro, ¡y cuánto nos interesaban sus advertencias!



Figura 9

Figura 1. Los ponentes conversan durante el coloquio celebrado el 30 de noviembre de 2022 en el salón de actos del Colegio de Arquitectos de Málaga. Fotografía de Álvaro Cabrera, noviembre 2022.

Figura 2. Plaza del Campo, Siena. La geografía en el código genético de la ciudad toscana.

Figura 3. Delfos. La construcción seminal del paisaje mediterráneo.

Figura 4. Interpretación topológica del bajo Nervión en la metrópolis de Bilbao: trazas, trayectos, fragmentos, huellas, constelaciones, archipiélagos, encuentros, reencuentros. Daniel Zarza arquitecto.

Figura 5. Primero, la geografía y la investigación de los vestigios. Luego, el plan que recrea el sitio. Asentamientos en Arucas,

Gran Canaria. Daniel Zarza arquitecto.

Figura 6. Corralón del Barrio de la Trinidad.

Figura 7. Ámsterdam. Variaciones sobre lo vinculante.

Figura 8. «Espacio practicado»: una esquina, una acera, un árbol, un bar...; un barrio, un centro.

Figura 9. Salvador Moreno Peralta y Damián Quero Castanys en la biblioteca del Colegio de Arquitectos de Málaga. Fotografía de Álvaro Cabrera, noviembre 2022.

* Salvador Moreno Peralta es Arquitecto; Damián Quero Castanys es Arquitecto. Ambos redactaron el Plan General de Málaga del 83, junto al también Arquitecto José Seguí Pérez.

MAESTROS LOCALES pretende profundizar en las trayectorias de arquitectas y arquitectos que han tenido un papel fundamental en la configuración de nuestro entorno más próximo.

PROYECTOS

¿Qué hacen los arquitectos?

Pensar, proyectar dibujar, ajustar, reflexionar, encajar, solucionar, definir, acotar, modelar, simular, gestionar, sopesar, imaginar... y tantas otras acciones más. En esta ocasión, se presentan dos *proyectos* en cuyos procesos de ideación ha sido determinante «reflexionar» sobre los condicionantes de nuestro hábitat. Comprender el medio sigue siendo una apuesta necesaria para explorar cómo debemos afrontar la arquitectura del presente.

Desde una reflexión plenamente local, amarrada al clima y a los ecos de una modernidad asentada en el paisaje —a propósito de Rudofsky—, Sara de Giles, del estudio MGM Morales de Giles, da algunas de las claves de la génesis del proyecto para la nueva biblioteca de Nerja, en colaboración con María de Lara. Un baluarte al Mediterráneo que se inserta en la cornisa del caserío históricopara generar una grieta de luz y mar donde deleitarse leyendo.

Pablo Valero y Santiago Quesada arrancan una serie, dividida en tres entregas, para abordar la relación entre la arquitectura y la salud, donde plantean cómo podemos repensar la forma de actuar en nuestros proyectos para potenciar la calidad de vida de sus usuarios.

Asumamos un compromiso con el hoy, apostando por incitativas que generen arquitecturas más responsables con el medio para intentar un mejor mañana.

Mirar, escuchar, leer. Biblioteca Municipal de Nerja

Sara de Giles Dubois

Un proyecto de José Morales, Sara de Giles y María de Lara.

José Morales y Sara de Giles, profesores en la ETSAS, dirigen MGM Morales de Giles arquitectos. Han sido galardonados con el Premio de Arquitectura Española Internacional 2017 y el Premio de Arquitectura Española 2013. Destaca la participación en varias Bienales de Arquitectura de Venecia, BEAU y en la exposición ON-SITE en el MoMA de Nueva York. Entre las publicaciones monográficas se reseñan 2G, TC cuadernos y El Croquis.

María de Lara, profesora colaboradora externa de la ETSAS, y colabora con MGM arquitectos desde 2017, participando como coautora desde 2021 en varios proyectos primeros premios en concursos de ideas. Destaca el Premio Arco, al Mejor Arquitecto Nobel del COAS de Almería 2021.

El artículo describe los fundamentos del proyecto y la arquitectura que responden a los objetivos del concurso de ideas planteado por el Ayuntamiento de Nerja para la construcción de la nueva Biblioteca Municipal de Nerja. La propuesta pretende dar respuesta a la demanda de un espacio cultural flexible que albergue además de los usos propios de biblioteca, otros espacios que faciliten el acceso y la difusión de la cultura a los habitantes del municipio.

La ubicación del solar escogido por el Ayuntamiento para llevar a cabo la intervención se sitúa en la calle Iglesia nº 1, muy próximo a la iglesia parroquial de El Salvador y la plaza Balcón de Europa. Este solar forma parte de la cornisa urbana formada por el pueblo, situada en el límite de un talud rocoso y vegetal frente al mar, con magníficas vistas panorámicas hacia el mar Mediterráneo.

Afianzar la memoria colectiva a través de la cultura. «Arquitectura sin arquitectos»

Tras décadas fecundas en las que la arquitectura y el urbanismo han modificado y ampliado sustancialmente los límites físicos de nuestras ciudades y pueblos, ahora, por fin tenemos fijadas nuestras miradas y atención en aquello que habíamos dejado de lado, los centros históricos.

Pero no podemos olvidar que lo que sustenta a una ciudad o población son sus habitantes. Y no nos referimos a los habitantes de paso, sino a los que llevan a cuestas en su quehacer cotidiano la memoria colectiva de un lugar, los que portan la cultura que caracteriza a sus gentes. ¿Qué es un espacio urbano y sus arquitecturas sino los lugares donde se produce el habitar? Es allí donde se produce precisamente el quehacer cotidiano cuyas libertades y constricciones las define precisamente el contenedor que las sustenta: la ciudad, los pueblos.







«En el pueblo de Nerja se ha dado esta oportunidad, ofreciendo un lugar encajado entre fachadas del centro histórico, pero fugado hacia la inmensidad del mar»

Cuando mencionamos cultura, idiosincrasia, Axarquía, arquitectura vernácula v sostenible, nos sobrevuela la imagen del espacio para habitar que Bernard Rudofsky supo crear para su casa en Frigiliana (1970), introduciendo límites dispersos para su quehacer cotidiano, influenciado sin duda por la rica naturaleza y suave clima de la costa malagueña, que invita a habitarla en su salvaje presencia. Nos invade la riqueza de situaciones, donde el interior de la casa se disuelve hacia el exterior, donde los cerramientos desaparecen para dispersar el espacio de habitar por el campo a través de las estructuras rurales, pérgolas...

Ahora sí, ahora a todos también nos interesa lo sostenible y el medioambiente, entonces también a todos nos interesa preservar la naturaleza, ponerla en valor, y sobre todo preservar la cultura de un lugar y sus gentes.

Algunas de las claves que permiten afianzar las personas a un lugar son las actuaciones de vivienda y equipamientos. Una biblioteca es un lugar para la cultura, donde ancianos, niños, jóvenes y trabajadores, y por qué no, también gente de paso, comparten un espacio, y crean sin darse cuenta un lugar para la relación, para la transmisión y práctica del conocimiento.

Ubicar una biblioteca municipal en el centro de un pueblo de la Axarquía malagueña, donde la población extranjera supone casi un tercio de la población total, es sin duda una oportunidad para afianzar los habitantes, la cultura y la memoria colectiva de dicho lugar.

En el pueblo de Nerja se ha dado esta oportunidad, ofreciendo un lugar encajado entre fachadas del centro histórico, pero fugado hacia la inmensidad del mar. Un solar a modo de charnela entre la naturaleza y el espacio público urbano.

Estas circunstancias nos brindan la posibilidad de crear una pequeña biblioteca urbana, pero con límites dis-



Figura 2

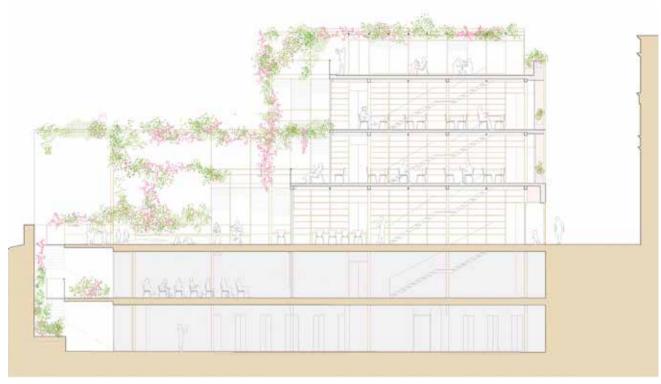


Figura 3

persos para poder mirar, escuchar y leer frente al mar, donde el interior de las salas de lectura se disuelve hacia el exterior, donde los cerramientos desaparecen para dispersar el espacio de la cultura a través de las estructuras de madera, la vegetación y pérgolas que discurren en el jardín posterior frente al mar Mediterráneo.

La biblioteca y sus «plantas-salón» sin límites se apilan hacia el mar. Desde la calle y acceso urbano se consolida esta estancia merced a su estructura. La estereotomía del espacio se dibuja con los libros: las estanterías son la estructura que se pierde en el Mediterráneo, y que estabiliza la sala en las paredes y techo, conteniéndose entre libros y lectores. Esta misma estructura se prolonga conteniendo el aire de las terrazas floridas, salas de lecturas al aire libre, frente al mar.

Mirar, escuchar y leer frente al mar

El proyecto de la Biblioteca pública de Nerja pretende organizar una serie de espacios para la invitación a la lectura, sacando provecho de las condiciones geográficas, ambientales y culturales en las que se sitúa. Estos espacios se organizan en torno a las «plantas-salón» propuestas, que establecen una estrecha relación entre el acceso, desde el ámbito urbano, hasta el extremo opuesto orientado hacia el mar Mediterráneo. La arquitectura que se propone comienza desde los aspectos más sólidos, en conexión con la calle urbana y las cubiertas del entorno, y finaliza a través de una sección escalonada, hasta construir un ambiente vegetal cambiante durante las estaciones del año, que constituirán un clima y una atmósfera propicias para la lectura.

Esta intención general del proyecto pretende ser el marco en el que se desarrollen continuas actividades fundamentadas en la lectura. La lectura ha de ser un medio para fomentar la cultura, además de fomentar la relación y la conciliación entre las personas de todas las edades y género. Es por ello por lo que dichas «plantas-salón»

se van distribuyendo en diferentes alturas, y disponen de un concepto espacial a modo de gradiente, tanto en horizontal como en vertical. Este ra, al mismo tiempo que estos lugares cios que fomentan dicho placer por la lectura y la relación social en torno a los libros. En este sentido, creemos interesante que tanto los niños acompañados de sus padres y madres, así como jóvenes, adolescentes y las personas de mayor edad, vayan buscando sus lugares en la biblioteca de acuerdo con sus apetencias, deseos y sensaciones en torno a la lectura. Se intenta compatibilizar el silencio de determinadas zonas, las más importantes de la biblioteca, con otras áreas en las que la lectura es compartida con niños o en familia.

Leer estudiando, leer mirando, leer relacionándose o leer jugando tienen que tener cabida en determinados lugares y atmósferas ambientales que



Figura 4

redunden en un mayor número de lectores y usuarios del edificio.

Las estancias sin límites

La relación espacial del interior de la biblioteca respecto a los espacios exteriores ha sido fundamental en el desarrollo del proyecto. La racionalidad de las diferentes plantas del edificio se ha elaborado en base a un espacio en planta libre, acodalado por los límites de la parcela y por todos los fondos bibliográficos de fácil y libre acceso, que constituyen una atmósfera que vincula este lugar con la geografía y el ambiente exterior. Para facilitar la racionalidad, la funcionalidad y la claridad espacial a los usuarios del edificio, se ha dispuesto un espacio servidor en el que se alojan los núcleos de comunicaciones, los aseos y las columnas de instalaciones. Este elemento servidor sirve de complemento a las grandes salas de lectura y de cada planta hasta llegar a la cubierta.

La distribución de plantas se ha realizado teniendo en cuenta la diversidad de público y de lectores, así como los requerimientos funcionales.

En términos generales, esta distribución por niveles adecúa cada planta a un determinado uso. Estos usos abarcan desde los espacios para la lectura en silencio y en concentración, hasta aquellos espacios destinados a eventos culturales, exposiciones y talleres de lectura, archivos y fondos de la biblioteca. Así mismo, otro criterio utilizado para la distribución funcional de cada planta ha sido el grado de silencio y atención que requiere cada sala. Al mismo tiempo que se deben disponer lugares que fomenten la lectura infantil, la lectura tutelada, o la inserción de todas las tecnologías a través de diferentes soportes audiovisuales, audios, películas, internet, y que forman parte de la cultura que deben tener cabida en las bibliotecas en la actualidad. A modo general, las ubicaciones de los usos en relación con los usuarios, se ha realizado atendiendo al entorno urbano, entorno cultural-geográfico y climático de Nerja.

Un recorrido por las «plantassalón» de la biblioteca

La planta baja intenta ser una invitación a la lectura desde la calle. A través de esta, al fondo se averigua un patio

en el que juegan niños leyendo. Hasta ese espacio, la planta baja constituye un ámbito conducido por los libros que acodalan todo el espacio. Un lugar al que se accede atravesando una cancela desplegada expositiva que arropa al vestíbulo de entrada. Esta circunstancia se muestra hacia la calle y es visible hacia la plaza: un libro abierto que contiene las últimas adquisiciones de la biblioteca, así como las programaciones de las actividades previstas. Seguidamente, tras rebasar el vestíbulo, se visualiza el área de gestión y administración, con un mostrador de atención al público a través del que se realizarán los préstamos y se resolverán las consultas. Asimismo, dicho mostrador está situado frente al núcleo de la escalera, para controlar fácilmente el tránsito de usuarios. Desde este mismo lugar, el espacio servidor de comunicaciones constituido por una escalera y un ascensor invita a pasar al resto de dependencias de la biblioteca, distribuidos en las plantas inferiores y superiores. La planta baja discurre atravesando el área de hemeroteca y revistas. Este es un área cómoda para leer en el interior, pero también invita a acceder al patio de una manera relajada con los periódicos y revistas de actualidad. La planta baja se complementa con el área de lectura infantil, cuyo mobiliario se dispone de una manera lúdica sobre una tarima que se prolonga hacia el patio, dividiendo de esta manera un área de lectura infantil en el interior, y un área complementaria de lectura en el patio. El área del patio aspira a ser un área que ayude a la conciliación familiar y al encuentro entre vecinos y/o visitantes de la localidad. En esta misma área se pueden llevar a cabo actividades de lecturas colectivas, sin interferir acústicamente al interior de la biblioteca. Esta planta baja es fiel reflejo del ambiente que se propone para una biblioteca muy vinculada a la cultura, al clima, y al carácter de los nerjeños, y todo ello alrededor de la lectura. Un patio florido, de ambiente fresco en verano a la sombra, y de cálido ambiente en el interior en invierno, definen la intención y el carácter de la propuesta.

La planta primera es un área en calma y silencio para la lectura, menos ajetreada que la planta baja. A través de la escalera se visualiza la torre de la iglesia, y nada más desembocar la escalera en la sala de lectura se percibe la perspectiva hacia la plaza Balcón de Europa y su concurrida actividad cotidiana.

En la perspectiva contraria, la sala se percibe como un gran espacio acompañado por los fondos bibliográficos en los laterales. En el fondo de esta misma sala de lectura, se percibe el amplio horizonte y el mar tamizado por la vegetación florida tan característica de Nerja, graduado a través de estores practicables a voluntad, para graduar el sol y la sombra o las vistas...

Esta gran sala se abre en «pequeños brazos» para alojar un patio de tres lados que enmarca el horizonte. En el brazo derecho se dispone un área de audiovisuales, y fondos asociados

con estanterías propias y diferente formato de apilamiento. El soporte informático y la conexión a internet es muy habitual para realizar lecturas, búsqueda de información, o escuchar y ver conciertos de música. Es por ello por lo que se han colocado dos zonas de audiovisuales en las plantas primera y segunda respectivamente, en la misma situación en cada sala. Por últi-

mo, hay que mencionar que esta área dispone de una pequeña terraza para oír un audio o leer al exterior.

El espacio central de la sala permite a todos los lectores sentados disfrutar, si lo desean, de las extraordinarias vistas contrapuestas: el mar o la torre de la iglesia. También este espacio central dispone de una terraza para disfrutar



Figura 5



Figura 6

«La elección del sistema constructivo y estructural se basa en la concepción del espacio en planta libre, que permita una gran flexibilidad de uso a lo largo de su vida»



Figura 7

leyendo al aire libre. Por último, el balcón hacia la plaza dispone de un espacio para leer o mirar el ambiente urbano.

La planta segunda es similar a la planta primera, aunque los fondos bibliotecarios serán más específicos. En esta gran «planta-salón» se refuerza el ambiente de silencio, calma y tranquilidad para la lectura, teniendo como fondo la visión del horizonte y el mar a través de la vegetación a modo de jardín colgado de esta biblioteca. De igual modo, se dispone de un balcón hacia la plaza urbana y una terraza abierta a poniente, desde la que disfrutar de las puestas de sol leyendo. Al igual que ocurría en la planta inferior, la disposición de los puestos de lectura se diseña para permitir el fácil acceso a los fondos bibliográficos de los laterales y el tránsito por la sala. Todo ello responde a un diseño de la sala ordenada y tranquila.

En la planta ático se sitúa la salida del núcleo de comunicación y un área complementaria de instalaciones. Al mismo tiempo se ofrece la posibilidad de «tomar el sol leyendo», quizás en soledad mirando y disfrutando de la geografía no solo del mar, sino de las sierras de Tejeda, Almijara y Alhama.

Esta terraza se dispone para ser un lugar concurrido por niños acompañados por sus padres y madres. Un lugar para gozar de la cultura, la geografía, la naturaleza y el ambiente del Sur.

El primer sótano es una gran sala que se distribuye en dos áreas. En primer lugar, se aloja la sala de informática, constituyendo así un lugar tranquilo y discreto, que se puede segregar del resto de la planta para realizar, si fuera el caso, talleres de internet o de tratamientos de textos, uso de aplicaciones, etc. Así mismo, al estar en la



Figura 8

misma planta que la sala de usos múltiples o conferencias, podría asociarse para impartir charlas y luego realizar las prácticas en la propia sala de informática. Dicha sala de usos múltiples y conferencias se podrá igualmente usar para exposiciones, presentaciones de libros, cursillos y seminarios de lectura. Se trata de un espacio muy flexible, adaptable para la realización de exposiciones, colgar material gráfico, pinturas o paneles didácticos. Esta sala se encuentra iluminada a través de un patio lateral y un «patio inglés» en el fondo de la parcela, desde el que se puede acceder, si se desea, a través de una escalera exterior, al área de juegos de los niños de la planta baja. Con ello se pretende crear un itinerario de exposiciones a través del interior de la biblioteca, así como a través del patio-terraza de la planta baja.

El segundo sótano aloja el archivo de urbanismo, la sala de consultas de este y el depósito de la biblioteca, ambos adecuadamente separados. El área de consultas se ilumina a través de un «patio inglés» situado al fondo de la parcela del que arranca la escalera exterior. Así mismo, esta sala de

consultas y el archivo están iluminados por un lucernario situado en el patio inglés a nivel del primer sótano.

La construcción y el patrimonio cultural, natural y medioambiental

El criterio general en la construcción del proyecto es el vincular los aspectos constructivos de acuerdo con la cultura material del lugar, la materialidad y el medioambiente existente, tanto desde el punto de vista climático como el del refuerzo de la naturaleza vegetal existente, así como el de buscar la máxima sostenibilidad del conjunto construido.

La elección del sistema constructivo y estructural se basa en la concepción del espacio en planta libre, que permita una gran flexibilidad de uso a lo largo de su vida, teniendo especial atención al comportamiento acústico del conjunto, así como a la definición del confort y una cálida atmósfera espacial.

Se ha elegido un sistema estructural mixto de hormigón armado y madera, que forma parte de la propia estereo-



Figura 9

«Se ha propuesto un diseño de la fachada de un modo tranquilo, reforzando el área de acceso a modo de reclamo hacia los posibles lectores»

Figura 10

tomía de todos los espacios de la biblioteca, creando un diseño coherente entre las pantallas laterales, las baldas de los fondos bibliográficos y los techos. El uso de dicho sistema colaborativo, permite la reducción de tiempos de ejecución, colaborando al mismo tiempo en la sostenibilidad del conjunto a construir, al proponer un excelente ciclo de vida de los materiales. Cabe destacar que este sistema está estrechamente vinculado con el sistema de construcción en madera de esta zona de Andalucía que linda entre Granada y Málaga. Se pretende con ello superponer la solución técnica y constructiva con el entorno y el patrimonio cultural y arquitectónico de este ámbito territorial.

Además, la propuesta persigue incrementar el valor ecológico del edificio existente promoviendo el uso de vegetación en su pérgola exterior que incluye una selección de especies vegetales autóctonas adaptadas y de hoja caduca, de muy baja necesidad hídrica y bajo mantenimiento, consiguiendo al mismo tiempo un colchón térmico de protección solar en verano.

Como complemento a los valores medioambientales, en el proyecto han sido determinantes otros valores naturales y culturales como es la posición que ocupará la biblioteca, situada sobre la cornisa del pueblo en el límite con el talud rocoso y vegetal frente al mar, así como la visión que se tendría de la misma desde la playa. Pensamos que dado el carácter cultural que tiene el edificio - en esta biblioteca residirá la historia, la geografía y la cultura en general—, es muy importante que el proyecto ayude a tomar conciencia de la necesidad de restaurar el perfil verde y natural frente al mar. Creemos que la contaminación de los volúmenes de la arquitectura debería responder a una propuesta más integrada con la geografía geológica y natural tan característica de Nerja en relación con el mar. Para ello el proyecto de la biblioteca será percibido como la incorporación de otra naturaleza verde, frente a la playa, quedando oculta la arquitectura que se relaciona más con el casco urbano. Para ello el proyecto recoge la intención de que la pérgola con vegetación autóctona modifique la apariencia de la arquitectura y la oculte, primando el talud verde y rocoso que caracteriza tanto la cornisa geológica y natural de Nerja.

La geografía es patrimonio, y la cultura también. Esta suma de intenciones ayudará a configurar una nueva idea del entorno construido frente al mar con estrecha relación con la naturaleza tanto vegetal como geológica.

Respecto a la inserción urbana, cabe destacar cómo la tectónica exterior del proyecto responde a la materialidad del conjunto histórico de Nerja, una cáscara exterior blanca que alberga y protege en su interior a la cálida materialidad espacial de un gran mueble que incorpora el programa de biblioteca a modo de gran estantería,

en estrecha conjunción con la estereometría del diseño interior de cada sala.

Se ha prestado especial atención a la estrecha relación que tendrá la biblioteca con la plaza Balcón de Europa en planta baja, y al efecto de «llamada» al público. Además de dar respuesta a los requerimientos funcionales, se ha diseñado un espacio que se muestra hacia la calle urbana exterior, ya que desde esta se podrá percibir la superposición de espacios y ambientes del interior al que se suman las paredes de los fondos bibliográficos de la biblioteca, teniendo la perspectiva del horizonte y el mar en la sala. También se ha propuesto un diseño de la fachada de un modo tranquilo, y un diseño del área de acceso a modo de reclamo hacia los posibles lectores. Es de destacar en este sentido que, la cancela expositora de libros, así como los postigos abatibles sobre la fachada, quedarán abiertos durante el día como las páginas de un libro. Se pretende que el edificio muestre la vida interior del mismo hacia el espacio urbano.

El desarrollo del proyecto de la biblioteca pública en el centro histórico de Nerja, nos ha permitido reivindicar que las intervenciones en los centros históricos deben priorizar la búsqueda de las condiciones que generen «vida» en ellos, poniendo las condiciones necesarias para que el espacio urbano esté activo, dando cabida en él de nuevo a la vida de las personas que lo habitan, y a su memoria colectiva.



Figura 11

Bibliografía

- Rivera Blanco, Javier. «Paisaje y Patrimonio», en AA.VV. Paisaje y Patrimonio, Madrid: Abada Editores, 2010, pp. 11-30.
- Delgado, Manuel. Memoria y lugar: el espacio público como crisis de significado. Valencia: Ediciones Generales de la Construcción, 2001.
- MGM, Morales de Giles. Casa del Plátano. Micrografías, 2009. ISBN 978-84-936881-1-0.
- Morales Sánchez, José. «1 silla de ruedas, 6 habitaciones, 13 ventanas», en Basa, n°. 29. Escenarios domésticos, 2006, pp. 40-45. Colegio de Arquitectos de Canarias. ISSN: 0213-0653.
- Rudofsky, Bernard, Architecture without Architects. New York: The Museum of Modern Art, 1964.
- Rudofsky, Bernard. «Vivienda en Nerja», en Arquitectura COAM, n°. 206-07, 1977, pp. 96-99.
- Figura 1. Fotografías de la Casa Rudofsky. Frigiliana, Málaga. Bernard Rudofsky, 1970.
- Figura 2. Área de hemeroteca y lectura infantil y terraza para jugar leyendo. Infografía de los autores, 2021.
- Figura 3. Sección del proyecto. Dibujo de los autores, 2021.
- Figura 4. Estereotomía de la estructura en planta primera. Infografía de los autores, 2021.
- Figura 5. Terraza ático. Leer tomando el sol o jugando. Infografía de los autores, 2021.
- Figura 6. Patrimonio, cultura y paisaje natural. Sierras de Tejeda, Almijara y Alhama desde la terraza de cubierta. Infografía de los autores, 2021.
- Figura 7. Maqueta del proyecto. Fotografía de los autores, 2023.
- Figura 8. Restauración de la cornisa natural con vegetación. Collage de los autores, 2021.
- Figura 9. Recuperación del talud rocoso y vegetal. Collage de los autores, 2021.
- Figura 10. Biblioteca desde la plaza. «Llamada a la lectura». Infografía de los autores, 2021.
- Figura 11. Como un libro abierto. Collage de los autores, 2021.
- * José Morales, Sara de Giles y María de Lara son Arquitectos y conforman el equipo ganador del proyecto para la Biblioteca Municipal de Nerja.

Arquitectura Saludable (I):

hacia un nuevo paradigma en el diseño y construcción de edificios

Pablo Valero-Flores y Santiago Quesada-García

La COVID-19 ha hecho evidente que aún existen aglomeraciones urbanas insalubres, que hay ambientes que favorecen la propagación de enfermedades y que se utilizan materiales que son perjudiciales para la salud. La reciente pandemia ha actuado como catalizador en el despertar de una nueva conciencia social que exige el diseño y construcción de ciudades y arquitecturas más saludables. A partir de aquí, la relación entre arquitectura y salud se ha situado en el centro del debate arquitectónico, emergiendo un paradigma que la sociedad contemporánea exige aplicar de forma imperativa: la Arquitectura Saludable. Este artículo, dividido en tres entregas, aborda la génesis de este nuevo modelo, lo define por vez primera y propone un decálogo de criterios y cinco principios básicos para construir y planificar edificios y ciudades más saludables.

Introducción

Tras la noción de movilidad, nacida hace un siglo con los medios de transporte; tras la conciencia ecológica y medioambiental nacida hace cincuenta años con la primera crisis del petróleo y tras la revolución digital en silenciosa implantación desde hace tres décadas; ha surgido un nuevo paradigma como respuesta a una demanda social irrenunciable: la necesidad de construir una arquitectura más saludable. La Organización Mundial de la Salud (OMS) define el concepto de salud como un estado

completo de bienestar físico, mental y social, no sólo como ausencia de enfermedad. El bienestar y la salud están íntimamente ligados a la manera en la que cuerpo y mente humana interactúan con el entorno y cómo este influye en el organismo. Por ello, hoy en día, los espacios no sólo deben ser sostenibles, funcionales y estéticamente bellos, sobre todo tienen que ser saludables.

La contribución de la arquitectura a la salud física y emocional de las personas es diseñar entornos capaces de promover y reforzar ambientes sanos, construyendo espacios que eviten situaciones nocivas, insalubres o insanas, y prevengan la aparición de enfermedades. La disciplina arquitectónica ha ido generando un progresivo bienestar y mejora en la calidad de vida de los seres humanos, al favorecer la creación de activos con los que defenderse frente a elementos patógenos. Un ejemplo por antonomasia es la introducción de estancias dedicadas a baño o cocina dentro de las viviendas. Desde esta perspectiva, la arquitectura ha demostrado ser uno de los principales agentes en el cuidado de la salud humana.

En el grupo Healthy Architecture & City trabajamos, desde el año 2016, en investigar, proyectar y construir edificios y viviendas que tienen en cuenta los estímulos fisiológicos y cognitivos del ambiente en el bienestar humano, desarrollando proyectos de investigación I+D+i competitivos, estatales y autonómicos, de los que obtenemos datos y resultados que luego aplica-

mos en la edificación. Como contribución de nuestro equipo a la revista *Travesías* del Colegio de Arquitectos de Málaga, queremos compartir algunas reflexiones sobre lo que significa diseñar y construir una arquitectura saludable (figura 1).

En esta primera parte del artículo, comenzaremos recordando los movimientos higienistas del siglo XIX, los postulados del movimiento moderno y las conclusiones a las que llegaron los últimos CIAM. Haremos mención a la semilla que plantó Kevin Lynch, a comienzos de la década de los sesenta, sobre la percepción cognitiva del espacio urbano y recogeremos la importancia de realizar cartografías de los espacios de la salud y enfermedad en las ciudades, terminando con la descripción del concepto de salutogénesis.

La segunda entrega mostrará iniciativas y experiencias internacionales, desarrolladas durante los últimos treinta años, en las que determinadas arquitecturas han incorporado elementos simbólicos, cognitivos y emocionales que repercuten de forma efectiva en la salud física y mental de sus usuarios. En la tercera y última entrega del artículo, expondremos un decálogo de criterios básicos, además de cinco puntos o fundamentos básicos que tiene que cumplir un entorno, edificio o ciudad para que sea considerado saludable.

Antecedentes

Las ciudades son lugares compuestos a base de estratos que reflejan las sucesivas etapas de su historia. Algunos



Figura 1

autores, como Beatriz Colomina en su reciente libro X-Ray Architecture (2019), haciendo una analogía que asimila enfermedad con destrucción, mantiene que no hay enfermedad sin arquitectura, ni arquitectura sin enfermedad. La profesora de Princeton sostiene que las capas que componen las ciudades son vestigios de respuestas urbanas y sociales a las epidemias que ha sufrido la humanidad a lo largo del tiempo y que la modernización de la arquitectura, a comienzos del siglo XX, fue una forma de desinfección, una especie de purificación de los edificios. Presenta a los pioneros de la arquitectura moderna como unos visionarios en materia sanitaria, cuya obra fue consecuencia de enfermedades de la más diversa índole. Las soluciones arquitectónicas de estos arquitectos modernos vendrían a remediar el daño producido por dolencias sin cura.

Esa arriesgada hipótesis no deja de ser un acercamiento algo sesgado al estado de la cuestión. Porque no es cierto que «el hombre [...] ha construido también las condiciones de la enfermedad», como mantenía Benjamin W. Richardson en 1884. Tampoco es cierto que la arquitectura se haya dedicado a combatir enfermedades, porque ha sido la medicina la disciplina encargada de hacer esa tarea. Quizá se confunde ausencia de salud

con enfermedad o la resolución de problemas patogénicos de un entorno insalubre, con los beneficios que reporta proyectar espacios con un enfoque salutogénico, incorporando activos que promueven la salud.

La arquitectura y las ciudades no son, ni han sido, la consecuencia de emergencias médicas, pero sí han tenido un importante impacto en la mejora de la salud de la población. Una repercusión que ha pasado desapercibida, quizás porque todavía no se ha establecido, con suficientes ensayos clínicos, la relación causa-efecto entre la presencia de un entorno sano y la carencia de enfermedad.





Figura 2 Figura 3

La incidencia social de la COVID-19 ha provocado la proliferación de numerosas publicaciones que abordan la conexión entre arquitectura y salud. Han aparecido curiosos sintagmas como 'casa sana' o 'edificio sano' en los que a objetos artificiales e inanimados se les atribuye una cualidad de los seres vivos. Incluso, a raíz de la preocupación por la salud mental, han surgido algunos trabajos que relacionan la arquitectura con los 'mandala', con ejercicios de la Gestalt o con la nutrición. En algunos casos, estos acercamientos no siempre están fundamentados en un cuerpo doctrinal solvente que los sostenga; otros parten de premisas sesgadas para conducir a conclusiones ideológicamente interesadas y, por último, hay otro conjunto de textos en los que es imposible entender lo que pretenden transmitir, porque todo el discurso es un magma indescifrable recubierto de citas, tan eruditas como esotéricas.

En general, suelen ser aportaciones que tienen un cierto carácter de *poshlot*, palabra rusa empleada por Nabokov en 1967 para identificar dentro de la narrativa contemporánea lo que son: «clichés vulgares, filisteísmo

en todas sus fases, falsa profundidad, imitaciones de imitaciones, pseudoliteratura cruda, estúpida y deshonesta». La consecuencia inmediata de la propagación de este tipo de textos es la gran entropía que genera que, además de producir una enorme confusión, entorpece el avance del conocimiento. Por tanto, es necesario tomar distancia de ese tipo de producciones y establecer, con datos y a partir de experiencias contrastadas, de qué manera el entorno físico y ambiental influye en el bienestar y calidad de vida de las personas y cómo ha sido su decantación en los últimos años. Este es el principal propósito que nos hemos marcado con este artículo para la revista Travesías.

De los movimientos higienistas al medioambiente de la salud

El impacto de la arquitectura en el incremento de la salud ha sido un largo camino que comenzó con los movimientos higienistas de mediados del siglo XIX. Fueron iniciativas nacidas de las demandas sociales provocadas por las insanas aglomeraciones urbanas surgidas tras la Revolución Industrial. De aquellas reivindicaciones surgieron

nuevos conceptos y modelos urbanos como la Ciudad Jardín o la Ciudad Lineal

A comienzos del siglo XX, uno de los catalizadores para buscar soluciones higiénicas en los edificios fue la carencia, durante décadas, de remedios eficaces frente a enfermedades como el cólera o la tuberculosis (figura 2). Contra esta última enfermedad lo único que parecía funcionar eran el sol, la limpieza y el descanso, por lo que se empezaron a diseñar edificios atendiendo a esos aspectos como única solución paliativa, no curativa, a los síntomas de la dolencia. Se construyeron hospitales con grandes ventanas, sanatorios con enormes terrazas, viviendas elevadas del suelo para huir de la humedad y muebles aerodinámicos donde el polvo no se pudiera depositar o albergar gérmenes (figura 3).

Como hemos visto al comienzo de este artículo, algunos autores mantienen que es el ser humano el que crea las condiciones de la enfermedad por lo que, para ellos, las ciudades no son más que la consecuencia de las diversas epidemias que ha sufrido la humanidad a lo largo del tiempo. A partir de ahí, deducen que, gracias a

aquel visionario planteamiento de los pioneros del movimiento moderno y solo a partir de ellos, la arquitectura vendría a ser una mesiánica disciplina que periódicamente remedia las situaciones de crisis, purificando edificios y construcciones. Esa proposición es un polshot que aviva aún más la mala conciencia contemporánea de la sociedad posindustrial. Porque la premisa de la que parte la anterior hipótesis es falsa. Las insalubres contingencias ambientales sirvieron como reivindicaciones programáticas a los pioneros del movimiento moderno, pero no eran su objetivo. Sus prioridades estaban muy alejadas de dar una respuesta directa a los problemas funcionales derivados de una situación sanitaria. Su principal preocupación era social y, sobre todo, estética; su fin era crear un nuevo estilo. Para las vanquardias arquitectónicas del siglo XX el mito salvador del ser humano era la máquina. Todo se debía someter a la máquina, incluso la creación artística.

Basándose en que los edificios tenían que responder a unos estándares funcionales mínimos, las vanguardias propusieron una nueva arquitectura que era expresión fiel del uso al que era destinada. Sus edificios, productos y objetos iban dirigidos a un prototipo único de individuo, al hombre-masa con deseos y necesidades homogéneas, iguales en todo el mundo. Con esos fundamentos, los arquitectos acabaron construyendo edificios que intentaban resolver los problemas funcionales requeridos, pero en los que difícilmente tenían cabida las necesidades de las personas a emocionarse, reconocerse o realizarse.

Los conceptos de vida y muerte, con sus respectivas emociones de alegría y tristeza, eran excluidos de las instituciones asistenciales y sanitarias. La consecuencia fue la creación de espacios impersonales y edificios abrumadoramente alienantes. Fieles a sus principios programáticos, los inmuebles sanitarios incorporaron cuestiones técnicas como la salubridad, la accesibilidad o la seguridad. Se construyeron basándose en los síntomas de las enfermedades y pensando en la curación médica farmacológica como único factor útil para la sanación. Ese tipo de planteamiento utilitario dio lugar a duras superficies estériles, a brillantes e incoloros espacios asépticos, a sistemas de ventilación artificial, a baterías de habitaciones mínimas o a largos corredores interiores aislados del exterior. Se hicieron edificios sanitarios que eran eficaces factorías de sanación, pero sin identidad y sin alma. En pocas ocasiones se pensó en el componente emocional del usuario, sano o enfermo, cuando tenía que experimentar o vivir en esos espacios.

Durante la reconstrucción europea, como reacción frente a las máquinas que tanta destrucción produjeron durante la Segunda Guerra Mundial, el ser humano se volvió a colocar en el centro del pensamiento arquitectónico. En los CIAM (Congrès Internationaux d'Architecture Moderne), que tuvieron lugar entre los años 1947 (Bridgwater) y el año 1956 (Dubrovnik), se llegó a la conclusión de que, en oposición al hombre-masa del movimiento moderno, usuario de máquinas para vivir, era necesario volver a considerar a la persona como un ser dotado de identidad propia, con peculiaridades diversas que provocan una multiplicidad de situaciones y requieren diferentes ambientes (Quesada-García y Valero-Flores, 2020).

Esa nueva perspectiva centrada en la persona significó un cambio de visión decisivo para la arquitectura. Su asimilación fue lenta pero progresiva en «Basándose en que los edificios tenían que responder a unos estándares funcionales mínimos, las vanguardias propusieron una nueva arquitectura que era expresión fiel del uso al que era destinada» el tiempo, se comenzaron a modificar paulatinamente las formas de proyectar los edificios y entornos habitados de las ciudades. La celebración de los últimos CIAM supuso un cambio de paradigma en la forma de entender la relación entre entorno y ser humano.

Con esta nueva visión, la manera de concebir los espacios fue cambiando lenta y paulatinamente.

En 1945, Henry Sigerist, historiador y profesional sanitario, se refiere por vez primera a la promoción de la salud y del entorno como una de las cuatro acciones fundamentales en la atención médica, seguida por otras tres actividades como son la prevención de enfermedades, la curación y la rehabilitación. Un planteamiento que, junto con las aportaciones de Lalonde en 1974, fue básico para que años más tarde la Organización Mundial de la Salud estableciera que, en relación a la salud de la población, hay cuatro factores determinantes: los ambientales, los sociales, los asistenciales y los biológicos/genéticos (Otawa, 1986).

Por otro lado, Richard Neutra es considerado, en la disciplina arquitectóni-

ca, como uno de los primeros pioneros en pensar el proyecto orientado a las necesidades fisiológicas y psicológicas de las personas. En 1954 publicó el libro *Survival Through Design*, donde sostenía que «nos orientamos por coordenadas fisiológicas y existimos gracias a las formas sensoriales que nos rodean y estimulan» (Neutra, 1969).

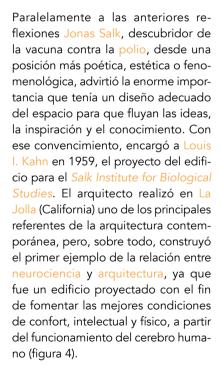
Unos años más tarde, con el objetivo de entender la legibilidad del espacio urbano y conocer mejor lo que una persona percibe cuando recorre una ciudad, el ingeniero y urbanista Kevin Lynch desarrolló en 1960 el concepto de mapa cognitivo; un constructo realizado a partir de la conducta y los relatos introspectivos del ser humano. Lynch realizó, por vez primera, esquemas ambientales y sistemas de información obtenidos a través de las experiencias de recorridos para mejorar la comprensión del espacio público. Sus investigaciones y aportaciones fueron un punto de partida para comenzar a entender y desentrañar cómo un entorno físico puede tener consecuencias emocionales, positivas o negativas, en las personas.



Figura 4







A finales de los años sesenta, el arquitecto escocés lan L. McHarg publica su conocido libro *Design with Nature* (1969). En esta publicación se establecían, según el historiador Lewis Mumford, los fundamentos para el desarrollo de una nueva y adánica civilización humana que debería reemplazar a la existente, ya que la actual,



Figura 6

según el académico norteamericano, se encuentra en un proceso de contaminación, degeneración y desintegración acelerado. McHarg, urbanista, arquitecto paisajista y ecólogo inspirado, estableció las bases de una planificación medioambiental con un cierto determinismo ecológico, origen de lo que, posteriormente, se denominaría con el pleonasmo de «arquitectura sostenible». Su libro termina con un capítulo titulado «La ciudad: salud y enfermedad», que no tuvo la misma trascendencia que el resto del libro. En él, McHarg se pregunta si la salud es solo ausencia de enfermedad. Mantiene que la salud es síntoma de creatividad y adaptación, en cambio la enfermedad es expresión de capacidad destructora e inadaptación. Por ello, es importante localizar en qué lugares se localiza el medioambiente de la salud —física, mental y social— y en cuáles está el medioambiente de la enfermedad. Si se pueden identificar las zonas de salud y enfermedad en las ciudades, se podrán asociar los agentes medioambientales que favorecen la salud y los factores de riesgo que provocan la enfermedad. De este inteligente planteamiento, propuesto hace más de cincuenta años, se deriva

una acción fundamental: es necesario y prioritario hacer una cartografía de los espacios de salud y enfermedad en las ciudades.

Salutogénesis o los edificios como activos para la salud

El interés por entender la influencia del espacio en el ser humano y conocer los motivos por los que una persona se encuentra bien en un determinado lugar, trascendió de la arquitectura a otras disciplinas como la medicina, la enfermería, la sociología o la psicología. El médico y sociólogo Aaron Antonovsky, en su libro Health, Stress and Coping (1979), propone un nuevo campo de estudio denominado «Salutogénesis». Una nueva disciplina que se focaliza en estudiar cuál es el origen de la salud, y en los denominados activos para la salud, posicionándose como un complemento a planteamientos dirigidos solo a resolver aspectos patogénicos o insalubres de los lugares. Es decir, en vez de centrarse en aquellos ambientes que hacen daño a las personas, este nuevo campo disciplinar se dirige a aquellos aspectos que pueden planificar, fomentar y construir un ambiente más saludable (figura 5).

Antonovsky mantiene que un ambiente físico debe responder a tres cuestiones básicas para facilitar el bienestar de una persona. En primer lugar, el entorno debe tener manageability o la facultad para proporcionar recursos que apoyen la resistencia del cuerpo a las enfermedades. Es decir, el hábitat debe facilitar y suministrar los requisitos básicos para mantener adecuadamente la homeostasis, la regulación de la temperatura corporal, la hidratación y otras cuestiones somáticas. El segundo factor es comprehensibility o la posibilidad de entender el entorno a través de los esquemas cognitivos que poseen las personas. Para ello es necesario que el espacio tenga coherencia y legibilidad, es decir, que permita el entendimiento de sus formas como parte de un contexto cultural, histórico o estético determinado, de manera que sea posible percibir de forma coherente su estructura y orientarse en el mismo.

Las dos condiciones anteriores, aun siendo necesarias, no son suficientes. Los espacios y edificios deben tener un sentido que aporte significado y valor al lugar en el que se construyen. Por ello, Antonovsky propone una tercera condición: el espacio debe poseer meaningfulness o significado, reconocible por las personas que lo perciben, usan o habitan. Su importancia radica en la capacidad que tiene el sentido de las cosas —del ambiente, de las relaciones— para influir en las personas (figura 6). Como decía Albert Camus la única pregunta relevante es si la vida tiene sentido. Lo que parece superfluo e inútil es lo más necesario y útil.

Muchas veces el significado de las cosas se entiende a través de grupos sociales que están por encima del individuo como son: los amigos, los compañeros, la familia, la sociedad, y se comprende mejor a través del arte, la naturaleza, la poesía, la música, la pintura, el dibujo, la escultura, el baile o de la propia arquitectura. El significado de las cosas es fundamental para fortalecer la voluntad de las personas para resistir a los problemas y contingencias que les acontecen. Esto con-



Figura 7

«El proyecto arquitectónico aporta su mayor valor cuando dota de significado a lo construido, porque en la calidad del proyecto radica la capacidad de la arquitectura para emocionar»

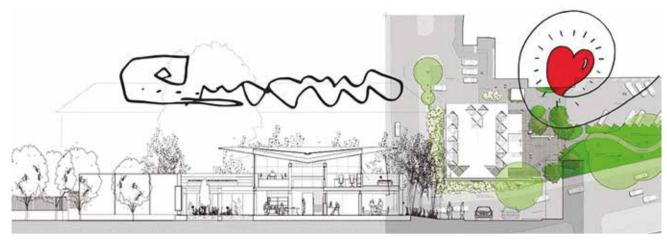


Figura 8

vierte a esta tercera condición en el recurso más importante. Pero también en el más complejo, subjetivo y difícil de alcanzar.

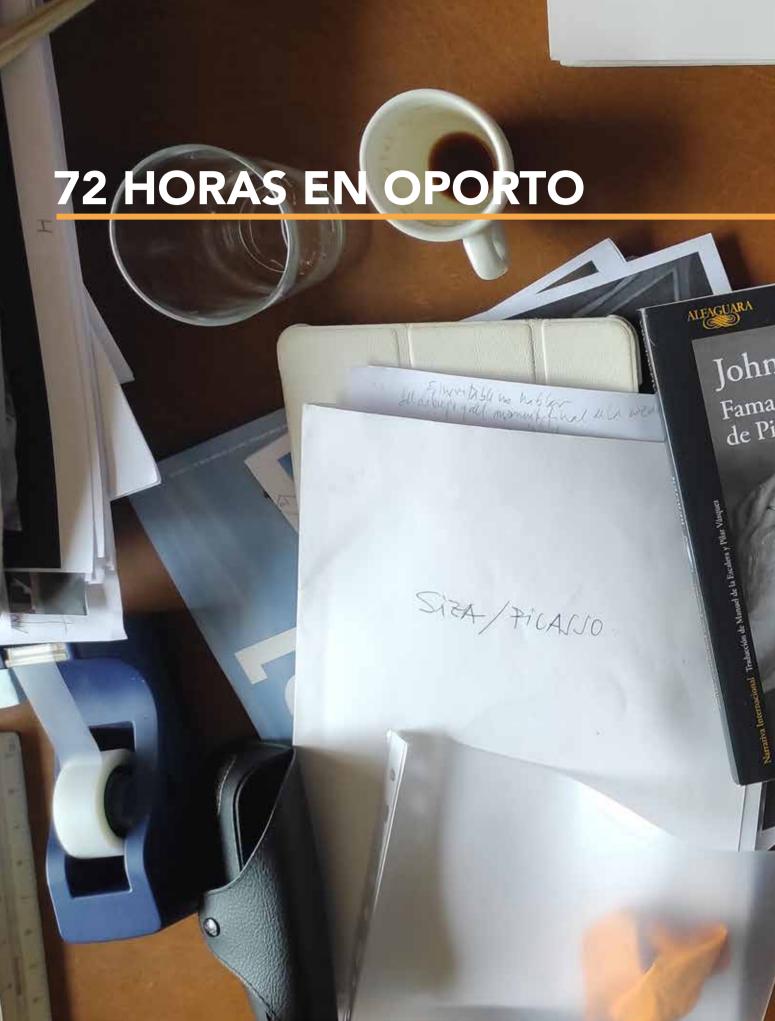
El proyecto arquitectónico aporta su mayor valor cuando dota de significado a lo construido, porque en la calidad del proyecto radica la capacidad de la arquitectura para emocionar y dar sentido a los espacios (figuras 7 y 8).

Ese intangible, cuya consecuencia es la emoción que produce la arquitectura, es el que permitió a Brunelleschi ganar a su propio maquetista en el concurso para la linterna del Duomo de Florencia. Porque todas las linter-

nas sirven para introducir la luz y cualquiera puede hacerlas —como pretendió el maquetista presentándose también a la competición— pero no todas significan lo mismo (Quesada-García, 2004). Solo aquel que fue capaz de darle a la linterna un sentido reconocible por los florentinos, fue el que ganó el concurso.

Bibliografía

- Antonovsky, Aaron. (1979). Health, Stress, and Coping. San Francisco: Jossey-Bass.
- Colomina, Beatriz. (2019). X-Ray Architecture. Zurich: Lars Müller Publishers.
- Lalonde, Marc. (1974). A new perspective on the health of Canadians. Ottawa: Minister of Supply and Services Canada.
- Lynch, Kevin. (1960). The Image of the City. Massachusetts: The M. I. T. Press.
- McHarg, Ian L. (1969). Design with Nature. Minnesota: American Museum of Natural History.
 Neutra, Richard. (1969). Survival Through Design. Londres: Oxford University Press.
- Quesada-García, Santiago. (2004). «Nosotros y ella, la arquitectura», en Almenas, nº. 4, Colegio de Arquitectos de Jaén, pp. 16-18.
- Quesada-García, Santiago y Valero-Flores, Pablo J. (2020). «Architecture», en The Routledge Companion to Health Humanities, Londres: Routledge, pp. 335-340.
- Richardson, Benjamin Ward. (1884). The field of disease. Philadelphia: H. C. Lea's son & co.
- Sigerist, Henry. (1945). Civilitation and Disease. Chicago: University of Chicago Press.
- Figura 1. Unidad de cuidados paliativos en el Hôpital Cognacq-Jay de París, Francia. Toyo Ito, 2006.
- Figura 2. «Sigue estos consejos y vivirás muchos años». Recomendaciones del Comité National de la Défense contre le Tubercolose, París, Francia, 1920.
- Figura 3. Arquitectura sanitaria con terrazas y áreas para tomar el sol por los pacientes, Sanatorio de Waiblingen. Richard Döcker, 1929.
- Figura 4. Imagen exterior del complejo de laboratorios, biblioteca y oficinas para estudios biológicos, Instituto Salk. Louis Kahn, 1965.
- Figura 5. Zona de circulación interior en Maggie's Oldham, dRMM, 2017.
- Figura 6. Espacios interiores en Maggie's Oldham, dRMM, 2017.
- Figura 7. Edificación en entorno natural protegido como refugio para pacientes con cáncer. Maggie's Centre Kirkcaldy, Zaha Hadid Architects, 2006.
- Figura 8. Maggie's West London Centre. Rogers-Stirk-Harbour+Partners, 2008.
- * Pablo Valero-Flores es Arquitecto y profesor colaborador externo del máster MArch0 de la Universidad de Sevilla; Santiago Quesada-García es Arquitecto y profesor de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Sevilla ha sido director de la Escuela de Arquitectura de Málaga. Ambos son investigadores del grupo de investigación Healthy Architecture & City (PAIDI TEP-965).





El golpe de gracia

Juan Domingo Santos

A finales de enero de 2022 me reuní con **Álvaro Siza** en su estudio de **Porto**. Habíamos quedado en vernos el fin de semana porque los domingos, incluso aquellos domingos solitarios de agosto o de navidad, eran los mejores momentos para trabajar y hablar de manera distendida sin la presión diaria del estudio. Aquella mañana soleada y con el río Duero brillando, la dedicamos a hablar de proyectos anteriores y a recordar nuestras visitas al **Museo Picasso** de **Málaga**.

Ocho meses y medio más tarde, un domingo del mes de octubre iba a tener de nuevo un encuentro en su estudio —esta vez organizado por el **Colegio de Arquitectos de Málaga**— con motivo de una conversación sobre **Picasso** y su obra y la atracción por ciertas maneras de trabajar del artista que podrían haber influido en su trabajo y, en general, en su amplio **proceso creativo**.

Las horas con Álvaro Siza pasan rápidas. Es ameno y creativo, incluso cuando habla de asuntos banales. Sus conversaciones giran en torno a la vida, a la arquitectura y el arte, presentes en todo lo que hace. En su despacho se encuentra rodeado de un sinfín de objetos, cuadernos de croquis, libros y maquetas esparcidos por la mesa, planos colgados en la pared del último proyecto en marcha, prototipos de distintos diseños de mobiliario junto a tazas de café, paquetes de tabaco, ceniceros, lápices y escalímetros. Un desorden lleno de vida que siempre me ha gustado escudriñar porque quiero pensar que en ellos se encuentran sus ideas y entretenimientos. Entre estos objetos hay ciertos dibujos que le acompañan en su quehacer diario y que dejan entrever otros intereses ajenos al trabajo. Se trata de pequeños fetiches, recuerdos de su mundo interior que permanecen con él aun a pesar de renovar con frecuencia el atrezo de la habitación. En una de las paredes se encuentra colgado un dibujo en axonometría de la Alhambra con el proyecto Atrio en la misma posición desde el año 2010. A su espalda, un retrato de Picasso con la mirada penetrante junto a escenas de tauromaquia, una pieza escultórica de un toro y un dibujo de Las Meninas del artista. Entre ellos, dibujos muy libres y a líneas del propio Álvaro Siza de un grupo de músicos de jazz, amigos del arquitecto y retratos en perfil de un personaje anónimo. El conjunto es una composición extraña de dibujos y fotografías sepultados bajo grandes planos de arquitectura.

En aquella ocasión de finales del mes de enero le fotografié con un retrato de Picasso entre sus manos que había comprado para él antes de la pandemia en el Museo Picasso de Málaga. También le regalé una tarjeta postal con un dibujo de **Marie-Thérèse Walter** realizado por Picasso y un libro de dibujos de caballos de distintos artistas (*Horse*) que sabía que estudiaría con atención.

Desde hace años y en diferentes ocasiones he compartido con él visitas a exposiciones sobre la obra de Picasso. En este tiempo he podido comprobar la fascinación que sien-

^{*} Juan Domingo Santos es Arquitecto y colaborador de Álvaro Siza en el Edificio Zaida. Coautor junto al arquitecto portugués del proyecto Atrio de la Alhambra.

te por su manera de **dibujar** y la capacidad expresiva de sus **trazos**. Lo he visto detenerse en la **Galería Bastián** de **Berlín** delante de las obras que componen la **Suite Volard** toda una tarde analizando sus dibujos en una actitud de aprendizaje y, al mismo tiempo, de desinhibición, y siempre que viene a **Granada** por motivos de trabajo acabamos en el Museo Picasso de Málaga, un colofón perfecto para el viaje. Recuerdo verlo en este museo pasear entre dibujos, esculturas y pinturas y reproducirlos en un cuaderno de notas para entender la dificultad de la sencillez de una forma.

Esta admiración por **Picasso** me ha llamado siempre la atención. Pienso que escapa a la racionalidad y radica en un interés personal de **Álvaro Siza** por alcanzar con su trabajo ese instante en el que la obra adquiere de manera natural la espontaneidad necesaria. Una aspiración que el artista malagueño persiguió con ahínco en cada una de sus obras hasta encontrar lo que denominaba el **«golpe de gracia»**, mezcla de **intuición**, **conocimiento** y **experiencia**. Un momento único y sorprendente.



A la tercera, la vencida

Enrique Bravo Lanzac y José Luis Torres García

¿Por qué?

Diálogos se constituyó como un espacio dentro de Travesías destinado a los referentes de la arquitectura actual en el ámbito nacional, abordado a través de entrevistas muy personales realizadas por Daniel Rincón de la Vega. Siguiendo esta línea, en la primavera de 2022 surge la oportunidad de entrevistar a Álvaro Siza Vieira (Matosinhos, Portugal, 1933), primer arquitecto no español en recibir el Premio Nacional de Arquitectura (2019) y, sin duda, uno de los arquitectos actuales más admirados, tanto en las escuelas de arquitectura como por los propios profesionales. El interés que despierta Álvaro Siza está presente en la memoria de las arquitectas y los arquitectos de las últimas generaciones por todo lo que ha aportado a la arquitectura moderna en la escena internacional de las últimas décadas. Esta contribución extraordinaria es aplaudida por muchos, refrendando así lo que afirma el historiador William J. R. Curtis: «Siza es uno de los pocos arquitectos modernos capaz de crear un lugar arquitectónico puro».

La relación de Álvaro Siza con **Andalucía**, y más concretamente con **Málaga**, viene de lejos. Y la influencia de Álvaro Siza en Andalucía, en Málaga y en sus profesionales es indudable. **Siza**, junto con **Távora** y **Souto de Moura**, como exponentes de la denominada **Escuela de Oporto**, suponen la expansión y el influjo de un movimiento moderno revisitado entre los mejores arquitectos malagueños del momento. Todo ello debido a la claridad de función y forma, el compromiso con la integración en el ambiente, y la reinterpretación de las tradiciones culturales, además del ajuste a una escueta economía.

A Siza Málaga le evoca a Picasso. Y aquí es cuando se podrían establecer algunas analogías entre los procedimientos de la práctica pictórica del maestro malagueño y la propia práctica arquitectónica del portugués. Su profundo conocimiento de la obra de Picasso y sus repetidas visitas a Málaga, al Museo Picasso de la ciudad, subrayan el papel configurador de la geometría picassiana en la poética de Álvaro Siza. Y en esas visitas al Museo Picasso Málaga lo acompañó, durante los últimos años, Juan Domingo Santos, arquitecto colaborador de Siza en algunos de los proyectos concebidos en Andalucía como el Edificio Zaida y coautor del proyecto para el nuevo acceso y centro de visitantes de La Alhambra, ambos en Granada.

¿Cómo?

Desde *Travesías*, nos pareció interesante plantear una conversación entre dos amigos, entre dos compañeros de

profesión, presentando una dualidad entre dos tradiciones culturales tan separadas y afines a la vez como la portuguesa y la andaluza. La **temática** podría ser muy diversa: sobre la intervención arquitectónica en el patrimonio, sobre las ciudades históricas, sobre el dibujo, sobre la influencia que ciertos aspectos culturales y artísticos de nuestro país, y de Andalucía en particular, le resultan de interés en su proceso creativo... Y así llegamos hasta Picasso. El 8 de abril de 2023 se cumplirían cincuenta años del fallecimiento del artista malagueño, y con motivo de este aniversario se convocaba la **Celebración Picasso 1973-2023**, un ambicioso programa compuesto por cincuenta exposiciones y eventos a nivel internacional para conmemorar la enorme herencia artística que Picasso nos legó.

Por encima de todo, **Siza** admira profundamente la obra de Picasso y siempre ha mostrado fascinación por su manera de mirar y representar la realidad con temas cotidianos, como también sucede con artistas como Matisse y Brancusi, a los que también admira. Pensamos que podría ser una buena temática para la conversación, más relajada que las habituales «entrevistas de arquitectura» y, sobre todo, más novedosa, porque podría arrojar una mirada nueva sobre Siza desde el arte y a partir de su artista predilecto, y de aquí a su arquitectura. Parecía que todo iba fluyendo. El reto, mayúsculo, pero al mismo tiempo ilusionante. No fue fácil, pero Álvaro Siza valora la constancia; y fuimos constantes. Y, además, contamos con el empeño de Juan Domingo, al que agradecemos su ilusión para volver a reunirse con Siza y su generosidad por compartir con nosotros, con *Travesías* y con el Colegio de Arquitectos de Málaga, algo tan preciado como es su relación con Álvaro. Juan nos proporcionó un buen pretexto para el tema, al relatarnos cómo Álvaro Siza, cada vez que veían juntos a Picasso en Berlín, Madrid o Málaga, estaba siempre atento, concentrado en silencio, y hacía croquis y tomaba notas continuamente de lo que veían sus ojos.

¿Cuándo?

Un domingo de octubre por la mañana, quizá para no entorpecer el ajetreo de sus días de trabajo. Es consabido que **Siza** trabaja a diario, dejando el domingo para tareas más reposadas en el silencio del estudio.

¿Dónde?

El lugar elegido para la conversación fue su propio estudio, ubicado en el número 53 de la **Rua Aleixo** de **Oporto**, en la planta segunda de un edificio de volúmenes compactos y superficies limpias proyectado por él mismo. La arquitectura se revela por medio de amplias salas diáfanas con grandes ventanales que miran al **Duero**, la luz natural inunda el espacio y destaca la sobriedad de suelos y paredes, y la austeridad de los techos, despejados de instalaciones como ocurre en toda la obra de Siza, donde la iluminación es indirecta sobre las paredes, liberando el plano del techo.

Una insignia para Álvaro Siza

Marta Arias González

Como la urdimbre y la trama se enlazan para firmar la tela, **Pablo Picasso** y **Álvaro Siza** nos dibujan un lienzo sobre el que escribe un maestro su vida.

Han formado parte de la vida de muchos de nosotros desde nuestra infancia. Picasso, ¿quién no recuerda esas visitas a la **plaza de la Merced**, a la casa natal de Picasso..., y muchos de esos lugares que fueron la luz de los primeros años de un Picasso infante? Más tarde, y ya en las escuelas de arquitectura de cada uno de nosotros y en los viajes de aprendizaje a las obras de los maestros de la arquitectura descubrimos a Álvaro Siza.

Y entonces el lazo entre ellos, en la vida madura de estudio e investigación donde se reconocen uno en el otro. A través de la obra de **Siza** encontramos a **Picasso**.

El Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga, en el trasunto de la elaboración de unas «conversaciones con Siza» para la revista *Travesías*, ha reconocido al maestro Siza como Colegiado de Honor en la sesión de Junta de Gobierno que se celebró el día 14 de octubre de 2022. El acuerdo fue el de nombrar a don Álvaro Siza Vieira como Colegiado de Honor del Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga, en base al artículo 77 de los Estatutos Colegiales, reconociéndole sus méritos por haberse distinguido en el desarrollo de la arquitectura y en el mejor ejercicio de la profesión de arquitecto.

Este Colegio a través de su modesta revista *Travesías*, ha encontrado una forma de expresar el diálogo entre el maestro y su alumno; un maestro como *Siza* y un alumno como *Juan Domingo Santos*. Conversación que de manera altruista, generosa y enriquecedora nos mostró una forma de entender el mundo de la arquitectura como una aventura picassiana.

En un acto emocionante e íntimo el **decano** del Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga, don **Francisco Sarabia Nieto** y la **secretaria** de su Junta de Gobierno doña **Marta Arias González**, hicieron entrega a don **Álvaro Siza Vieira** del reconocimiento como **Colegiado de Honor** mediante la imposición de la insignia del Colegio para los colegiados de más de **cincuenta años de profesión**, donde se acerca aún más su lazo invisible con Picasso al celebrarse también este año el cincuenta aniversario del fallecimiento del artista malagueño.

Fue un viaje de emociones donde lo humano del maestro se introdujo hasta el tuétano de cada uno de nuestros huesos y



su generosidad en el trato cercano entre arquitectos, resulta un ejemplo de vida.

Sea este acontecimiento una invitación para seguir con el estudio de los hilos entre Siza, la pintora y diseñadora Maria Antónia Marinho Leite (su esposa) y Picasso.

^{*} Marta Arias González es Arquitecta y ha sido secretaria de la Junta de Gobierno del Colegio de Arquitectos de Málaga en el periodo 2019-2023.

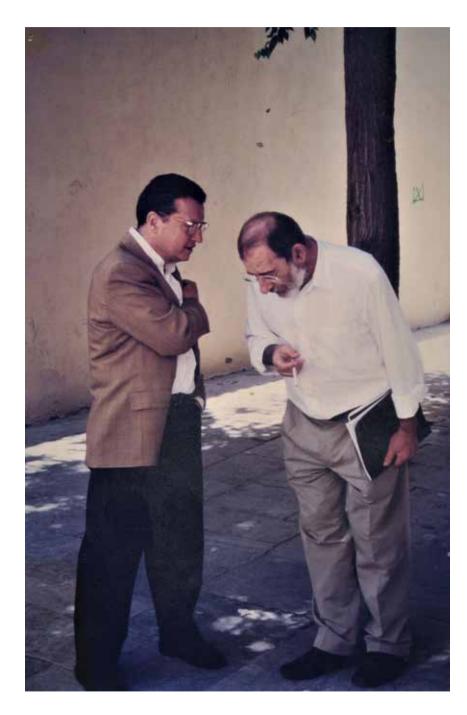
70

A propósito de Siza

«Esta maravillosa fotografía, que tanto le gustaba a Juan Luis, la tomé una tarde de septiembre de 1996 en Granada. El lugar es el compás de la iglesia de San Matías, uno de esos espacios escondidos de la ciudad a los que me gustaba llevar a Siza y a Juan Luis siempre que venían por Granada. Se trata de un espacio peatonal muy tranquilo y solitario elevado sobre la calle San Matías, a modo de balcón sobre la ciudad, con árboles y grandes losas de piedra de Sierra Elvira. Siza estaba haciendo el proyecto del Edificio Zaida y los llevé esa tarde a última hora a este lugar; estaban hablando del sitio mientras los fotografié. Siza lleva dos cuadernos negros suyos que utilizaba para dibujar y tomar notas durante los paseos. Juan Luis le estaba explicando algo que no recuerdo bien y aproveché para retirarme un poco para fotografiarlos juntos.

Hacía calor y el lugar nos refugió bien con la sombra del arbolado.»

Juan Domingo Santos.



Juan Luis Trillo y Álvaro Siza en el compás de la iglesia de San Matías en Granada, septiembre de 1996.

Descubriendo el asombro

Daniel Rincón de la Vega

En 1991 se publicó de forma póstuma el libro *Por qué leer los clásicos*, de **Italo Calvino**. En él se encuentra el ensayo homónimo, en el que el autor italiano propone una serie de definiciones sobre el concepto **«clásico»** en literatura.

Para Calvino, clásico sería «un efecto de resonancia que vale tanto para una obra antigua como para una moderna pero ya ubicada en una continuidad cultural». Elude así, de forma consciente, cualquier clasificación definida por la época en que se escribió el libro, su estilo, o su influencia.

Tomando esta aproximación para la arquitectura, me preguntaba si la obra de Álvaro Siza podría ser considerada un clásico. Siguiendo la línea de análisis, el primer ejercicio sería encontrar el equivalente arquitectónico a la lectura del libro. A mi juicio consiste en visitar los edificios. Los planos y las imágenes no son más que pobres sucedáneos del espacio. Por el momento, y pese a los avances tecnológicos, recorrer los edificios es lo único que permite experimentar la arquitectura en su totalidad, comprender sus distintos espacios, el impacto de la iluminación, las texturas, los colores, el paso del tiempo. El propio Calvino confirma estas hipótesis cuando afirma que «leer los clásicos parece estar en contradicción con nuestro ritmo de vida, que no conoce los tiempos largos, la respiración del otium humanístico, y también en contradicción con el eclecticismo de nuestra cultura».

Calvino construye su argumentario sobre lo clásico a partir de catorce afirmaciones. No es difícil identificar cómo la obra de **Siza** encaja en cada una de ellas: «se imponen por inolvidables»; «se esconden en los pliegues de la memoria mimetizándose con el inconsciente colectivo o individual»;

«constituyen una riqueza para quien los ha leído y amado», y al tiempo, representan «una riqueza no menor para quien se reserva la suerte de leerlos por primera vez en las mejores condiciones para saborearlos»; «suscita un incesante polvillo de discursos críticos, pero que la obra se sacude continuamente de encima».

La escuela es la vía por la que la mayoría de nosotros llegamos a los clásicos. En la de **Sevilla**, muchos tuvimos la suerte de disfrutar de la maestría de Juan Luis Trillo de Leyva. Escribió Galdós que «el poeta precede al historiador, y anticipa al mundo las grandes verdades». Alejado de dogmas, con la seguridad propia de quien tiene talento, Juan Luis nos ayudó a generar una mirada interesada más que intensa, enfocada en aquellas arquitecturas cuya valía no dependía de su época, de su estilo o de su popularidad. Fue él quien primero nos habló de Siza, de la capacidad que su obra tiene para conmover. Y, sin embargo, pese a su ascendencia, Siza no fue de los arquitectos por los que me interesé durante la carrera.

Durante una edición del curso «Otras vías», Colin St. John Wilson nos contó que cuando era joven, tras visitar el vestíbulo de la Biblioteca Laurenciana, su pasión por el Renacimiento le hizo pensar que Miguel Ángel Buonarroti era «el peor arquitecto del mundo». Me alegró conocer esta anécdota, ya que fui protagonista de una boutade similar respecto a Siza. No valoraba su obra. Sus planos no me parecían atractivos ni interesantes. Su arquitectura me resultaba demasiado «simple». Antes de que el lector corra a informar al maestro portugués, le prevengo que esto mismo ya se lo confesé hace años a Antonio Choupina, su principal colaborador desde hace más de una década, al propio Juan Luis, y a Juan **Domingo Santos**.

Tiempo después de terminar los estudios, un día de agosto, visitando **Santiago de Compostela** me acerqué a la **Facultad de Ciencias de la**

Comunicación. Una visita de cuarenta minutos bastó para desmontar todos mis prejuicios. Recorrí con admiración su interior, formado por una secuencia de vacíos que construye una narrativa sorprendente. Un espacio dinámico y transitivo, cuya complejidad y riqueza es imposible reflejar en planos o fotografías. Esto representa en mi opinión la característica principal de la obra de Siza, que enlaza con la obra de maestros de todas las épocas v estilos, de Hans Scharoun a Guarino Guarini, y lo sitúa con un pie en la eternidad. Y me hizo comprender, parafraseando a Calvino, que los clásicos son los edificios que cuanto más cree uno conocerlos de oídas. tanto más nuevos, inesperados, inéditos resultan al visitarlos de verdad. Cualidad que gracias a la generosidad y el compromiso de Juan Luis Trillo de Leyva, muchos de sus alumnos pudimos descubrir, aunque a algunos de nosotros nos llevó más tiempo del que su magisterio merecía.

Encuentro con Siza, un tiempo feliz

Eduardo Rojas Moyano

Seminario Taller La Cañada, organizado por la Sociedad de Arquitectos de Córdoba, con la participación de los arquitectos Álvaro Siza (Portugal) y Aldo Rossi (Italia), 1982.

Había finalizado mi carrera de Arquitecto un año atrás cuando en la Sociedad de Arquitectos de Córdoba, Argentina, organizan un workshop, «La Cañada», en torno a Álvaro Siza, que llegaría en un mes a la ciudad.

Me apunté, rogando que me eligieran, sin conocer demasiado la obra del maestro, que hasta ese entonces descollaba en el ámbito internacional con los proyectos de las *Viviendas en Bouça* (1976), el restaurante *Casa de Chá* de Boa Nova en los años cincuenta y las *Piscinas das Marés* en Leça de Palmeira, también de los cincuenta.

Felizmente tuve la ocasión de entrar junto a nueve recientes arquitectos. Recuerdo ir andando por la zona histórica de **Córdoba** y cruzarme con Siza un día antes del comienzo del workshop, él miraba con mucho detenimiento cada edificio y lugar del entorno, parecía que todo lo analizaba.

Me apostillé a unos veinte metros y me movía según sus pasos, su figura sencilla, algo que yo no esperaba, me sorprendía porque en mi ingenuidad quería ver a una gran estrella del rock arquitectónico internacional.

Durante una o dos horas le seguí, hasta que llegó al hotel, siempre intentando que no se diera cuenta de mi presencia. Al terminar aquella *promenade* no consensuada junto al maestro, en cuanto desapareció su imagen, me fui corriendo a comentarlo a mis amigos, que eran jóvenes arquitectos; todos, absolutamente todos, me pre-

guntaron por qué no me acerqué y le pedí un autógrafo o le dije que yo iba a trabajar en el workshop con él.

No sabía explicarlo, quizás su **figura** acompañada del humo incesante de sus cigarrillos en una tarde-noche fría de invierno, con las luces de las iglesias, las farolas, el pavimento dibujado, las campanadas que le daban un clima especial al momento, la gente que iba y venía con su propia estética..., me provocaba tanto entusiasmo, a la vez que expectativa por lo que pasaría en el *workshop*, que me palpitaba el corazón.

En realidad, debo confesar que tenía una terrible tentación de hacerme descubrir por él, que me preguntara quién era yo, por qué lo seguía y qué es lo que quería, algo que mi ego de joven arquitecto me tiraba y que no fui capaz, me ganó esa vergüenza natural propia de la edad en que aquello estaba sucediendo, gracias a Dios.

Nuestra mayor curiosidad en aquel tiempo estaba enfocada en las obras de Charles Moore, Robert Venturi, o Michael Graves, entre otros de la posmodernidad de los años ochenta, mientras que Álvaro Siza pertenecía a una arquitectura del lugar, de lo cotidiano, y nosotros estábamos deslumbrados más por aquellos diseños americanos.

Y llegó el día de la presentación, en la que yo pensaba que jugaba con ventaja por aquel hecho; nada, *Siza* te sorprendía en aquel tiempo como ahora. Hablaba lento, mostraba sus **dibujos** que eran muy sencillos, muy escuetos, casi me decepcionaban por su simpleza.

No he comentado de mi enorme afición al dibujo, croquis, pasteles y acuarelas que en aquella época se habían apoderado de mí, aunque él nos decía que no eran necesarios tan terminados, había diferencias muy marcadas entre su expresión y nuestra escuela.

Hablaba de la relación con las personas que construían sus obras, los alba-

ñiles, y mostraba fotos de ellos trabajando y explicaba esos momentos de simbiosis entre él y ellos.

Recuerdo haber aprendido cada día de los que trabajé con él, de sus explicaciones y de sus formas maravillosas, precisando y pidiendo que por favor seamos pensantes, reflexivos, que la mano que dibuja acompañe al pensamiento, a la crítica y a la observación.

Hoy, cuatro décadas más tarde, soy profesor de Proyectos de la Escuela de Arquitectura de Málaga desde el año 2006. Intento transmitir muchas de esas enseñanzas de Siza en ese workshop que duró escasos diez días, y que tuvo una intensidad emocional, física, intelectual y apasionante. A menudo comparto esta experiencia con los estudiantes de mi querida Escuela.

El fruto cae cerca del árbol, dicen; las actitudes individuales son fundamentales para transmitir a nuestros entornos de la manera más interior y humilde, como el gran maestro Siza nos mostró y sigue haciendo a sus noventa años. ¡Gracias por tanto!.

De repente, una chispa. Los bocetos de Álvaro Siza

Luis Ruiz Padrón

Asociamos la arquitectura de Álvaro Siza a la imagen de un sólido platónico, blanco y resplandeciente; y, sin embargo, en su interior arde una llama dionisíaca. Como germen de la idea proyectual, el propio Siza ha manifestado que se encuentra el dibujo, en la forma de boceto desprejuiciado y casi lúdico. Bocetos que surgen antes del análisis del programa y del estudio de las condiciones de partida; en ocasiones, antes, incluso, de la visita al propio emplazamiento. En la entrevista que le hizo Vladimir Belogolovsky para ArchDaily, Siza dice al respecto: «a menudo sucede que al comienzo de un proyecto no está claro cómo desarrollarlo. En esos momentos, trato de distraerme. Me tomo un descanso, hago muchos bocetos y dibujos y, de repente, surge una chispa. De modo que existe una relación entre la mano y la mente». Así, esta libertad total que procede de la intuición se ha de encontrar luego con el rigor que proviene de la información precisa, para acabar produciendo un resultado que no tiene por qué parecerse a los dibujos iniciales. Sin embargo, estos están siempre en el origen; dibujos que, en muchas ocasiones —hasta que su popularidad fue en aumento y el anonimato se hizo imposible— fueron realizados en la mesa de una cafetería y no en el interior del estudio.

Con estas palabras, Siza enfatiza la importancia de la mano en el proceso creador, cuyo rol suele ser relegado al de mera comparsa del ojo y la mente por parte de quienes no dibujan. Y, sin embargo, dista de ser una simple ejecutora servil: el valor de lo táctil está siempre presente, «la memoria muscular del acto de dibujar en sí», en palabras de **Juhani Pallasmaa**. La mano avanza sobre el papel en blanco tanteando, explorando, y la mente recolecta después entre lo trazado, seleccionando o descartando, en un proceso que dista de ser unidireccional para convertirse en biunívoco, y que adquiere un componente físico además de visual. Se trata de un proceso trazable en los numerosos dibujos de arquitectura realizados por la mano de Siza —que, para regocijo de todos, en la actualidad están accesibles online en la web del Canadian Centre for Architecture— los cuales nos recuerdan el valor que el dibujo a mano tiene en la formación del arquitecto como medio de pensamiento e ideación, y cuyo papel en el plan de estudios de nuestra profesión nunca se subrayará lo suficiente.



Y, de repente, surge una chispa. Dibujo del autor, 2023.

Álvaro Siza: tenso equilibrio formal

Luis Tejedor Fernández

Muchos estudiosos de la obra de Álvaro Siza (y algunos conocedores de su persona), coinciden en señalar, como característica fundamental de su trabajo, la atención al lugar en el que la arquitectura ha de surgir. También coinciden en referirse a las múltiples influencias recibidas como legados extremadamente fructíferos: el laconismo de Adolf Loos, la pasión geométrica de Le Corbusier, el organicismo universalista de Frank Lloyd Wright o el más vernáculo de Alvar Aalto. Podría deducirse de todo ello que la arquitectura de Siza surge de un proceso deductivo: la forma como consecuencia de un proceso mental lógico en el que la función, el lugar, y la cultura arquitectónica de su artífice dictan el resultado mientras que él, el arquitecto, actúa como 'médium'. El resultado, según esto, debería caracterizarse por un cierto anonimato o silencio.

Sin embargo, pocas arquitecturas contemporáneas resultan tan reconocibles como la de Siza. Ni anonimato ni silencio. La voz de este discreto caballero portugués resuena con fuerza en todas sus acciones, desde sus dibujos hasta las obras. A lo largo del proceso de síntesis que es el proyecto, Siza equilibra la atención hacia las peculiaridades del lugar y sus influencias culturales, profundamente interiorizadas, y que afloran sucesivamente en los diversos períodos de su producción, con unas no disimuladas pulsiones formales que no son arquitectónicas, sino escultóricas. Él mismo ha confesado que la escultura fue su primera vocación, y no parece que haya renunciado del todo a ella. Tal vez sea en ese tenso equilibrio formal entre la subjetividad del escultor y la objetividad del arquitecto, donde resida la potencia y el encanto de su obra.

Hacia una gratitud. La gratitud es la memoria del corazón

Roberto Barrios Pérez y Elisa Cepedano Beteta

«Ningún dibujo me da tanto placer como estos dibujos de viaje. Viajar es una prueba de fuego. Cada uno de nosotros deja atrás, al partir, preocupaciones, odios, cansancio, tedio, prejuicios... Aprendemos [...] y lo que aprendemos reaparece disuelto en las líneas que después trazamos».

Álvaro Siza[1]

Recordamos a **Álvaro Siza** apretando la punta del lápiz, dibujando, escribiendo palabras, letras... como decía Pessoa, palabreando. Y, en este palabrear de vocablos sobre una trama urdida por el arquitecto, seguimos su vuelo libre desde aquel proyecto de **Quinta da Malagueira** (1977-97), y tal vez esa libertad permitió que germinaran en nosotros la **crítica** y la **razón**. Así, el maestro nos acompaña desde nuestros primeros proyectos en la escuela, y nos hacía sentirnos vivos y curiosos alumnos.

Sostenía Walter Benjamin que vivir es dejar huella, y Siza nos transmitía que la idea de proyecto se traduce en el paisaje construido, y que es un trabajo intensivo, y así, en su maestría y en la estela inacabada de su obra seguimos indagando tras sus huellas, donde el orden emana del proceso constructivo y la belleza es la consecuencia inevitable, porque es conocedor de la voluntad de ser del material, de su naturaleza y de sus posibilidades, tratando siempre de diluir los límites; la arquitectura como límite, como situación fronteriza.

Y, fue en **Málaga**, una mañana de sábado de 1990, cuando tuvimos a Álvaro Siza en el **Colegio de** **Arquitectos de Málaga**, en un tiempo donde primaba la energía y la creatividad por encima de las grandes obras y los grandes maestros.

Siza llegaba a Málaga después de sus interminables viajes a **Berlín** para acabar su primera obra en el extranjero, un proyecto de viviendas sociales en Kreuzberg *Bonjour Tristesse* (1980-84)^[2] y la posterior **Exposición Internacional IBA Berlín** de 1987. Nos hablaba de sus proyectos en Oporto, Setúbal, Santiago, Aveiro, de su fascinante *Banco Borges & Irmão* en Vila do Conde, de la **Facultad de Arquitectura en Oporto**, de sus anécdotas que parecían irreales, como era su presencia y sus silencios entre nosotros.

Como intuía María Zambrano la razón poética siempre ha sido el sueño de la palabra como instrumento de reconciliación, y en Siza es un silencio poético como alternativa del lenguaje, sinónimo de la palabra, y así nos explicaba lo que tenían en común todos los proyectos como es la belleza poética que desbordan sus escenarios de autenticidad, originalidad y sentimiento como compromiso con la arquitectura. Pero, además, es el silencio la cualidad que mejor le representa. Souto de Moura define a Siza como «un gato acostado al sol», porque de manera silenciosa todos los elementos que componen sus proyectos como la geometría, los materiales y la luz se integran en sus paisajes construidos.

Ahora, desde la distancia del tiempo pasado, Siza siempre será **Oporto**, en palabras de **José Saramago** es como «un duro misterio de calles sombrías y casas de color terroso, tan fascinante todo eso como al anochecer las luces que se van encendiendo en las laderas, ciudad junto a un río que se llama Duero»^[3].

Y, así, en nuestra memoria, la experiencia de este encuentro sobrevive como un rastro en la profundidad del subconsciente, alimentándonos en nuestro trabajo diario para transformar

en respuestas los problemas que nos encontramos para acometerlos con una mirada fresca. En Siza, el **orden** como aproximación de los opuestos sirve para cualificar distintos espacios, es esa poética del **fragmento** que, de una u otra forma, reaparece como estrategia de conciliación de lo real.

Como por arte de magia, sucedió lo inesperado cuando se unía a nosotros esa mañana de sábado el arquitecto italosuizo **Mario Botta**. De manera inexplicable Siza y Botta estaban en el Colegio de Arquitectos de Málaga; seres mágicos cuyos recorridos aquel día se cruzaron en el cielo de **Málaga**.

Nos contó Botta que tras su encuentro en las jornadas «Arquitecturas de fin de siglo» en San Sebastián (1987) en las que cinco arquitectos como Mario Botta, Álvaro Siza, Hermann Czech, Robert A. M. Stern y Hans Hollein habían expuesto sus trabajos y teorías como alternativas que cada uno de ellos representaba en la arquitectura posmoderna; aquella mañana, había llamado al estudio en Oporto, y Teresa le informaba que don Álvaro estaba en Málaga. Y como Mario Botta se encontraba en el aeropuerto para un trasbordo, así de un salto, se presentó en el salón de actos del palacete de Las Palmeras del Limonar.

Embobados y sin pestañear, oíamos a Botta hablarnos de los preparativos de su exposición en el **MoMA** de **Nueva York**^[4], donde había expuesto sus primorosos dibujos de casas en el cantón suizo del Tesino (Riva San Vitale, Ligornetto, Massagno, Pregassona), escuelas, oficinas, bancos, centro cultural, etc., bajo la dirección de **Stuart Wrede** del Departamento de Arquitectura y Diseño del MoMA.

Su entusiasmo, y nuestra fascinación por la obra de Botta y, como destacaba Siza, los puntos en común que tenían sus trabajos a partir de la cuestión esencial de la continuidad y evolución de la **tradición moderna** y también el énfasis en el detalle, las texturas y los materiales.



Encuentro en el Restaurante El Cabra. Pedregalejo, Málaga. Carlos Hernández Pezzi, Álvaro Siza, Mario Botta y Francisco Peñalosa, 1990.

Y siguieron hablando de sus coincidencias al trabajar en la periferia: Siza, en Oporto (Matosihnos, Boa Nova, Penafiel...), y Botta, en el Tesino, y, cómo el paisaje aportaba en los dos casos un contexto doméstico para la arquitectura, donde se produce un equilibrio entre el sentido de comunidad y la inserción de lo individual para responder a un contexto particular transformándolo y revitalizándolo, ya que para ambos la construcción era una actividad productiva que presupone en el hombre la necesidad de expresar y dar testimonio de su tiempo en términos positivos.

Seguíamos hablando de periferias, de **Málaga**, de magos, ilusionistas con varita mágica cuando llegaba la hora de comer y **Francisco Peñalosa**—para todos nosotros siempre Paco Peñalosa— zanjaba la cuestión del lugar secundado por **Carlos Hernández Pezzi**, y, como un solo hombre fuimos al paseo marítimo de **Pedregalejo**, en el antiguo barrio de pescadores, buscando al restaurante **El Cabra** y sus «pescaítos fritos».

Nos instalamos en la planta alta, y seguíamos viendo a Siza palabreando, y a Botta interesado en la carta, sus especialidades, arroces, pescados y vinos de la tierra... y todos mostrábamos orgullosamente este lugar de la ciudad entre popular y espontáneo, y ellos tratando de encontrar lugares en sus ciudades que les recordaran este rincón malagueño, mientras que con gran maestría y gracia de vividor, en el mejor sentido de la palabra, Peñalosa dirigía las conversaciones y los debates con su simpatía desbordante.

Las vistas de la bahía y su atardecer nos fueron atrapando poco a poco hasta que llegaba la hora de la despedida. Una vez más el viaje propuesto aquella mañana, a través del alma creativa de **Siza** y de **Botta** nos permitía corroborar la cercanía de estas **periferias**; una cercanía en la que, gracias al constante intercambio, las fronteras se disipan como los límites en la obra de Siza, y como firmaba **Fernando Pessoa** en el *Libro del desasosiego*: «Los viajes son los via-

jeros. Lo que vemos no es lo que vemos, sino lo que somos».

Y, deseando que en un futuro se repitieran sábados así, nos empezaba a envolver la nostalgia del futuro.

[1] Siza, Álvaro. Dibujos de viajes. Madrid: Abada Editores, 2002. El libro reúne los textos escritos por Álvaro Siza entre 1963 y 2008, que se ocupan de una temática variada, que cabe englobar en los conceptos: Arquitectura, Arte, Bibliotecas, Casas, Ciudades, Design, Dibujo, Discurso, Diversos, Enseñanza, Exposiciones, Familia, Homenaje, Muebles, Museos, Otros Arquitectos, Pedagogía, Poética, Presentación, Reflexión y Viajes.

[2] La residencia Schlesisches Tor o Bonjour Tristesse (Álvaro Siza y Peter Brinkert, Berlín, 1984) fue el primer proyecto fuera de su ciudad natal y formó parte de los edificios construidos para la Exposición Internacional de la Construcción IBA de Berlín de 1987.

[3] Saramago, José. *Viaje a Portugal.* Madrid: Alfaguara, 1995, p. 92.

[4] The Museum of Modern Art Archives. Mario Botta. Del 20 de noviembre de 1986 al 10 de febrero de 1987. MoMA, Nueva York.

Café

Francisco González Fernández

Café

para un recuerdo

al filo del olvido.

Para un eclipse de la memoria

y la sombra de un sueño

blanco.



Café de la Escuela de Arquitectura de Oporto, 30 de noviembre de 2019.

Siza y la arquitectura mediterránea

Rafael Roldán Mateo

Es ahora, en la madurez, divisando el paisaje mediterráneo desde esta casa morisca donde habito y que fue antiqua torre defensiva en las faldas de la Sierra de las Nieves, donde comprendo la gran influencia que el maestro Álvaro Siza, portugués de Oporto y atlántico, ha tenido en mi formación de arquitecto «artesano» y mediterráneo; para entender, de una vez por todas, que la arquitectura que me interesa y me emociona es la que se debe al lugar, a los materiales que aporta su entorno, a su clima y al pulso vital de sus gentes, lejos muy lejos de aquella puramente gestual y globalizada.

Álvaro Siza, maestro de arquitectos, serio, sobrio y austero como saben ser nuestros queridos vecinos ibéricos, tiene una influencia significativa en la nueva arquitectura mediterránea. Su enfoque sensible hacia el entorno, la cultura y la historia ha influido en una generación de arquitectos mediterráneos que han adoptado y reinterpretado sus principios de diseño.

Debido al reconocimiento internacional de Álvaro Siza, ya desde sus primeros proyectos, por su calidad arquitectónica, su obra fue ampliamente publicada en revistas, libros y exposiciones de arquitectura, lo que ha llevado a que su trabajo sea estudiado y admirado por arquitectos de diversas regiones y, en especial, por aquellos que trabajan en el arco mediterráneo español. Este prestigio se ha ido acrecentando en su larga vida profesional, consolidando su figura de maestro de la arquitectura contemporánea.

Álvaro Siza ha sido reconocido por su habilidad para integrar sus edificios de manera armoniosa en la ciudad.

Sus obras se adaptan a la topografía y aprovechan las vistas, la luz natural y la ventilación. Este enfoque ha inspirado a arquitectos mediterráneos a concebir proyectos que se fusionan con el entorno, creando una relación simbiótica entre la arquitectura y la naturaleza circundante. Esto es particularmente relevante en el contexto mediterráneo, donde la relación entre la arquitectura y el entorno es de suma importancia. Sus diseños demuestran una integración cuidadosa con el paisaje, el clima y la cultura local, lo que ha creado escuela en los arquitectos de toda una generación, que creen en una arquitectura arraigada en su contexto específico.

Siza ha demostrado una gran sensibilidad hacia el uso de **materiales** autóctonos y técnicas constructivas tradicionales en sus proyectos. Esta elección no solo se basa en consideraciones estéticas, sino también en la supervivencia y la preservación de la identidad cultural de la región.

La arquitectura de Álvaro Siza se caracteriza por la creación de espacios fluidos y flexibles, capaces de adaptarse a diversas funciones y necesidades. Sus edificios promueven una sensación de **libertad** y **fluidez**, con una organización espacial que permite la interacción y la versatilidad creando espacios abiertos y adaptables que fomentan la vida comunitaria y la apropiación del entorno por sus usuarios, conceptos todos ellos muy presentes en la cultura mediterránea, propiciados, probablemente, por su clima benigno.

Álvaro Siza ha logrado encontrar un equilibrio entre la **tradición** y la **contemporaneidad** en su arquitectura. Sus obras evocan una sensación de atemporalidad, combinando elementos y técnicas tradicionales con una expresión arquitectónica moderna. Este equilibrio ha influido en arquitectos deseosos de rescatar y reinterpretar la herencia cultural mediterránea en un contexto contemporáneo.

Siza fue Revolución, es Oporto y es Távora

Rafael Reinoso Bellido

Hace unos días visité una exposición extraordinaria en el Centre de la Imatge de La Virreina de Barcelona: La ciudad en disputa comisariada por María García y Moisés Puente.

En tres salas con colores distintos — rosa, gris y blanco, y en ese orden en su recorrido, nada casual—, se ponían en relación tres espectaculares momentos del espacio de habitación en la Europa Meridional de mediados del XX: la reconstrucción neorrealista de la Italia de la posguerra, los poblados dirigidos en España y la experiencia del SAAL en Portugal.

Naturalmente el blanco y el final de la exposición se correspondían con la experiencia portuguesa (1974-1976), que se adornaba con dibujos originales de Álvaro Siza (como hace todo el mundo en todas partes cuando habla o escribe de él), pero sobre todo, y esto la hacía diferente, con un manifiesto del propio Siza describiendo la misión que debían imprimir a la arquitectura los técnicos -«Líneas de acción de los técnicos como técnicos»—, y que finalizó citando al Che Guevara en mayúsculas: «LA CALIDAD ES EL RESPETO POR EL PUEBLO».

El motor de la acción arquitectónica de aquellos arquitectos del **SAAL**, según los comisarios de la exposición, estuvo en la revolución, «la arquitectura se movió al ritmo de la revuelta, se hizo cuerpo, se organizó, actuó con y para»^[1]. Pero para entonces en la arquitectura portuguesa hacía al menos una década que había empezado a producirse una metamorfosis trascendente.

A finales de los años cincuenta con la pérdida progresiva de los oficios tradicionales, sin un recambio tecnológico disponible y casi a ciegas, sin referencias internacionales y en un contexto de mucha dureza, **Fernando Távora**, maestro de Siza y Souto, trazó un camino.

«Cuando Távora inventó la arquitectura portuguesa no se dio cuenta de lo que había hecho: pensó que lo acababa de descubrir» dice Siza.^[2]

En torno a **Távora** y **Oporto** (Oporto construye a Távora y viceversa...), sus clases en la Escuela de Arquitectura, sus viajes, las primeras revistas y publicaciones internacionales que llevó a la Escuela; pero especialmente en torno a un puñado de sus contados proyectos —del que hay que destacar como seminal para el devenir arquitectónico de Portugal el de las **Quintas da Conceiçao** y **Santiago** (Leça de Palmeira 1956-60)—, se edificó un libro de instrucciones para la arquitectura portuguesa de las siguientes décadas. Siza estuvo ahí desde el origen.

«Cuando Siza comienza a hacer arquitectura la hace completamente igual a Távora. Sus obras se mezclan inicialmente porque Siza era un colaborador muy posesivo y Távora un jefe muy liberal».[3]

De todas las cuestiones que **Siza** tomó de **Távora** —hubo muchas y casi todos sus edificios tienen elementos aprendidos de él—, en mi opinión la más valiosa tenía que ver con la **precisión** y el **detalle**, que Távora expresaba así: «Mi arquitectura es una verdadera cultura del detalle, una cultura que tiene cimientos. La atención al detalle le da calidad al proyecto y un carácter más preciso»^[4].

La arquitectura de Siza es dinámica y es exacta, no tiene fotos ni plantas bonitas. Es una experiencia precisa con el espacio y con los elementos que lo construyen. Cansa ver hasta qué punto hay que estar pendiente del proyecto en todas sus etapas y escalas para conseguir llegar a la perfección y montaje de cada elemento. Uno al lado del otro, por pequeño que sea.

Una escalera, un zócalo, un despiece de solería, una ventana, ¡las ventanas de Siza!, una barandilla, un recorrido cinematográfico de encuadres medido metro a metro, un arreglo de estuco para cuadrar encuentros, la sorpresa en el giro, el granito y la geografía del lugar, el cuidado en los accesos, la conversación con las piezas urbanas...

«La arquitectura exige la perfección del detalle hasta la disolución del detalle». [5]

Siza habla aun frecuentemente del esfuerzo descomunal, dedicación y tiempo que requiere la **arquitectura**, y lo difícil que puede llegar a ser, pues exige al mismo tiempo cosas imposibles, la energía de la juventud, y experiencia: «El balance entre el detalle y la atmósfera de una obra exige una medida que un arquitecto recién formado no tiene aún»^[6].

«El rigor no es un límite para la imaginación, ni para la creatividad colectiva, ni para la dinámica del proceso».[7]

La CALIDAD, es un derecho.

^[1] María García y Moisés Puente. Hoja de Sala de la exposición *La ciudad en disputa*. *Experimentos colectivos en torno a la vivienda social en el sur de Europa (1949-1976)*. Centre de la Imatge La Virreina. Del 4 de marzo al 4 de junio de 2023.

^[2] Álvaro Siza en Távora, Costa, A. A. y Trigueiros, L. (ed.). *Fernando Távora*. Lisboa: Blau, 1993, p. 69.

^[3] Nuno Grandes, «Entrevista a Souto de Moura», en *Souto de Moura 2005-2009. El Croquis*, n°. 146, Madrid, 2009, p. 7.

^[4] Antonio Esposito y Giovanni Leoni. Fernando Távora. Opera completa. Milán: Mondadori Electa, 2005, p. 12.

^[5] Carlos Campos Morais, Carlos. Álvaro Siza: Textos (Jornadas pedagógicas en la FAUP. Skira p. 28). Madrid: Abada Editores, 2014, p. 179.

^[6] Alejandro Zaera. «Entrevista a Álvaro Siza», en Álvaro Siza. 1958-1994. El Croquis, nº. 68/69, Madrid, 1994, p. 21.

^[7] Álvaro Siza. Manifiesto «Líneas de acción de los técnicos como técnicos», 1974.

De lo inasible

Juan Gavilanes Vélaz de Medrano

Algunas **arquitecturas** resuenan en nuestra mirada al tiempo de ser vistas y nos provocan que volvamos a ellas. Unas se quedan y habitan en nosotros convirtiéndose en **ecos** que se encuentran ahí a lo largo de nuestra vida. Dejan sus restos, y a veces forman parte de nosotros casi sin saberlo produciendo reencuentros queridos con los que convivimos.

Otras habitan también ahí pero no de manera estática, sino que se deslizan como en un medio acuático, por lo que nunca sabemos dónde se encuentran ni podemos pedirles nada más que el **bienestar** que nos provocan. Su presencia late entre las capas de lo visto y vivido, pero no debemos intentar su asistencia porque ocultan un algo que no podemos alcanzar. Quizá estas arquitecturas nos interpelan para intentarlo también, para ser más libres o simplemente para ahondar en el **origen** y encontrar lo **propio**.

A este segundo grupo pertenece la obra de **Álvaro Siza**. Su arquitectura posee una condición de **presencia** que se respira. Pero nunca ha sido lo mismo ver su obra y sorprenderse y analizarla como poder visitarla y sentir su relación con el **entorno**, con el **ser humano** y con las **relaciones internas** de la arquitectura consigo misma. La obra de Siza posee una condición reflexiva o mejor dicho **autorreflexiva** que se hace muy patente al recorrer y habitar sus espacios dejándose llevar por el mundo que nos sugiere.

La presencia urbana desde la senci**llez**, la respuesta formal al carácter del edificio, la continuidad material envolvente o el inconformismo desde geometrías controladas con pizcas de descontrol nos pueden ayudar a aproximarnos a su obra. Pero lo más sequro es que en algún momento dado empecemos a pensar más en la persona o el autor, que en la arquitectura. Las soluciones de Siza nos llevan a lugares muy particulares desde la sencillez, muy propios y personales, hasta obsesivos. Y en ese momento nos damos cuenta de que hemos penetrado en un territorio privado que se nos muestra y nos da respuestas particulares a los problemas de partida.

Las curvas de sus primeras sucursales bancarias o la levedad frente al paisaje, ya sea en horizontal o en vertical, de sus primeros proyectos en **Matosinhos**, anticipan parte de lo expresado. Su arquitectura esconde alguna sorpresa o elocuencia que a veces se torna muy presente, pero en los mejores casos surge a través de la **experiencia espacial** y las relaciones que establece entre la escala humana y la escala del paisaje, posiblemente el lugar donde habita la arquitectura desde siempre.

Por todo ello la arquitectura de Álvaro Siza alberga una condición de **inasible** que se nos escapa de las manos, que observamos y experimentamos, pero difícilmente podemos coger y adueñarnos de ella porque si así fuese no habríamos entendido nada. Y en ese caso, de la sensación de haber percibido lo que realmente significa la arquitectura pasaríamos a una extraña mueca que difícilmente podríamos justificar. Para ello, sería mucho mejor

darse un baño en el agua fría de sus piscinas naturales para espabilarnos y seguir buscando nuestro camino.











Biblioteca de la Universidad de Aveiro, Portugal. Fotografías del autor, 2008.

Algunas historias de influencias en torno a Álvaro Siza

Rafael de Lacour Jiménez

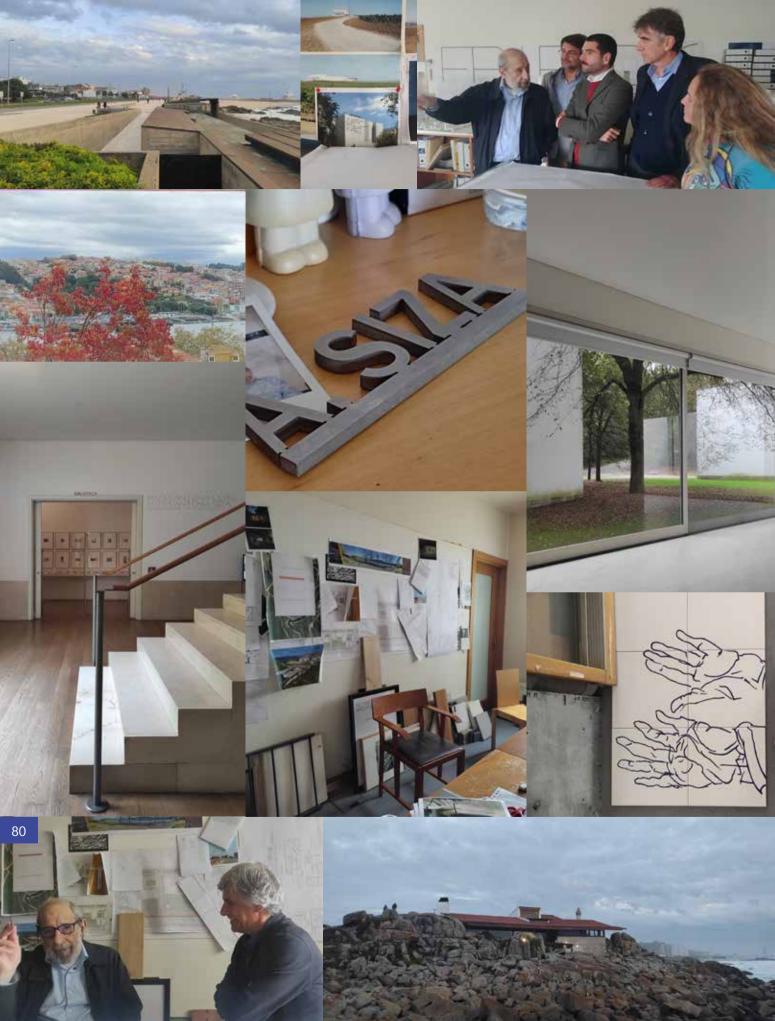
A finales de los años ochenta en la Escuela de Arquitectura de Sevilla eran muchos los que sentían una especial fascinación por la figura de Álvaro Siza Vieira. Fue por aquellos años cuando se publicó en España su conocida monografía Profesión poética gracias a la primera edición castellana que realizó en 1988 Gustavo Gili, a partir de la edición de Electa de 1986, y entre cuyas aportaciones se encontraban los textos de Frampton, Portas, Alves Costa, Nicolin, Huet, Bohigas y Gregotti. En esos años, en determinados Talleres de Proyectos -especialmente en los dos que dirigían los hermanos Juan Luis y Manuel Trillo de Leyva— los estudiantes sentían una especial devoción por aquellas arquitecturas blancas, los gestos con trazos quebrados y los pulcros sistemas de representación, caracterizados por emplazamientos sumamente detallados y por el abatimiento de alzados y secciones sobre las plantas. Entre aquellas manifestaciones de admiración tuvo gran impacto hacia 1988 un viaje a Oporto de estudiantes y profesores, entre los que estaban también otros jóvenes profesores formados en esos talleres. Recuerdo cómo Pepe Morales, al regreso de aquel viaje de peregrinación, contaba haber descubierto que Guillermo Vázquez Consuegra debía dormir con el libro de Siza, convertido ciertamente en libro de cabecera para muchos. Aquello despertó en mí una gran curiosidad e imaginaba la influencia que la curva del Banco Pinto & Sotto Mayor en Oliveira de Azeméis, de 1974, o la del Banco Borges & Irmão en Vila do Conde, de 1982, podrían haber tenido en el gesto de remate curvo de las viviendas de la calle Ramón y Cajal, que el arquitecto sevillano construyó hacia 1987. Por cierto, en un reciente viaje a Oporto, en el que casualmente me encontré con **Rafael Reinoso** en la mismísima biblioteca de la Faculdade de Arquitetura, pude localizar en la curva del local comercial del barrio de **Bouça**, proyectado en 1973, el auténtico germen de ese gesto curvo.

Conservo con nitidez entre mis recuerdos de aquellos años mi primer proyecto, unas viviendas en la calle Alfonso XII de Sevilla, cuyo solar alargado sigue hoy en día sin construir. Mientras experimentaba con formas quebradas para compartimentar las estancias, miraba y remiraba la Casa Beires de Póvoa de Varzim, de 1976, conocida como la casa de la bomba. Al cabo del tiempo descubrí con asombro que, sin pretenderlo, había llegado con aquella planta iniciática a una solución que parecía tener ecos de las viviendas de José Antonio Coderch en la Barceloneta para el Instituto Social de la Marina, de 1951. Encontré así, de una manera empírica, un vínculo muy singular entre Coderch y Siza. Pero fue en 1995, recorriendo la obra de Alvar Aalto, cuando encontré las fuentes de inspiración más sorprendentes que haya sentido del arquitecto portugués. Me sucedió visitando la Universidad Politécnica de Helsinki en Otaniemi, completada en 1964, concretamente delante de la biblioteca, situada antes de llegar al edificio central de la Universidad. Fue allí cuando tuve conciencia de haber descubierto algo excitante; sentí que había visto antes esa arquitectura de geometrías tan sugerentes y a la vez tan potentes. Pude reconocer que aquellas formas tenían mucho que ver con lo que vo había aprendido de Siza. De nuevo encontraba a través de la intuición, en este caso vivencial, una conexión entre dos arquitectos tan especiales para mí. Entendí en ese momento que Siza había mirado con gran atención y delicadeza la obra de Aalto, empeñado también en asociar lo vernáculo y lo moderno.

Esta actitud no fue una excepción para arquitectos de la generación de Siza. Tal y como cuenta **Emilio Tuñón**, el libro de la biblioteca personal de

Rafael Moneo más desgastado por el uso es precisamente una monografía de Alvar Aalto. Esto nos llevaría a identificar determinados detalles en ciertas obras del arquitecto navarro, como la del Kursaal en San Sebastián, que revelan nuevamente una conexión, fruto de la admiración hacia al maestro finlandés, a través de sutiles vínculos, casi imperceptibles. Esto ocurre entre Coderch y Aalto, entre Siza y Aalto, entre Moneo y Aalto; y por eso no es extraño que emerja la asociación entre Siza y Coderch, entre Moneo y Siza, etcétera.

Estas historias de **evocaciones** suelen ser propias del gusto refinado de los arquitectos de culto, aunque bien podrían ser fruto de la imaginación o la ensoñación. Lo cierto es que la huella que dejó Siza en las generaciones de arquitectos formados en aquellos años de finales de los ochenta y principios de los noventa en Andalucía es innegable, como lo fue lógicamente en Portugal, donde sique presente. En general, la arquitectura portuguesa fue un gran referente para todos nosotros. De toda esa generación y de todas esas influencias no quisiera dejar de mencionar a un maestro y amigo muy guerido, Antonio Jiménez Torrecillas, que asumió a la perfección ese vínculo entre la arquitectura portuguesa y la andaluza. Basta con recorrer algunas de sus obras para entender que pocos como Antonio supieron captar la buena arquitectura y transmitirla a través de su extraordinaria producción arquitectónica, llena de sutilizas y detalles magistrales de los que podemos seguir aprendiendo hoy. Las influencias continúan y las historias alimentan nuestra inspiración.



11398.4389

72 horas en Oporto

El pasado mes de octubre de 2022, *Travesías* se desplazó a **Oporto** para mantener un encuentro con el arquitecto portugués **Álvaro Siza Vieira**. El motivo principal era celebrar una conversación-entrevista en su estudio con la participación de **Juan Domingo Santos**, donde tratar la influencia que ejerce **Picasso** en sus pensamientos, en su forma de dibujar y, sobre todo, en las conexiones que se han ido estableciendo a lo largo del tiempo tanto en su obra arquitectónica como escultórica.

A colación de la conversación se ha planteado una sección especial que, primeramente, presenta varios textos introductorios: un primer artículo de **Juan Domingo Santos**, en el que se establecen algunas claves de la relación **Siza-Picasso**; una breve crónica de los acontecimientos que rodearon el viaje a **Oporto**, firmada por los editores; y una reseña sobre la motivación para la concesión de la insignia de honor del **Colegio de Arquitectos de Málaga** al arquitecto portugués, y que le fue impuesta por el decano en la visita.

Además, entendemos que, por lo extraordinario del acontecimiento, resulta un momento pertinente para que las arquitectas y arquitectos de **Málaga** hablen sobre el maestro portugués, asumiendo que para muchos de nosotros ha sido una figura importante en el aprendizaje de cómo «ser arquitectos». Por ello, se completa esta efeméride con una colección de textos, titulada **A propósito** de **Siza**, firmados por un buen número de colegiadas y colegiados, que apuntan sobre variados aspectos del maestro.

Fechas:

Del 15 al 17 de octubre de 2022

Asistentes:

Francisco Sarabia Nieto

Arquitecto I decano del COA Málaga. 2015-2023 Marta Arias González

Arquitecta | secretaria de la Junta de Gobierno del COA Málaga. 2019-2023

Enrique Bravo Lanzac

Arquitecto l editor de Travesías. 2019-2023

José Luis Torres García

Arquitecto | editor de Travesías. 2021-2023

Juan Domingo Santos

Arquitecto l catedrático de universidad

Organiza:

Colegio de Arquitectos de Málaga

Coordinación:

Enrique Bravo Lanzac y José Luis Torres García Editores de la revista *Travesías*

A propósito de Siza:

- Daniel Rincón de la Vega es Arquitecto y cocreador del podcast «Proyectar el futuro».
- Eduardo Rojas Moyano es Arquitecto, profesor de Proyectos Arquitectónicos de la Arquitectura de la Universidad de Málaga y dirige el estudio Eduardo Rojas Arquitectura.
- Luis Ruiz Padrón es Arquitecto y pertenece al Grupo de investigación HUM-976 Expregráfica. Lugar,
 Arquitectura y Dibujo de la Universidad de Sevilla.
- Luis Tejedor Fernández es Arquitecto y profesor de Composición Arquitectónica de la Universidad de Málaga.
- Roberto Barrios Pérez y Elisa Cepedano Beteta son Arquitectos y forman el estudio MAD arquitectura.
- **Francisco González Fernández** es Arquitecto y socio fundador del estudio GG2 arquitectos.
- Rafael Roldán Mateo es Arquitecto y socio fundador del estudio rg+asociados arquitectos.
- Rafael Reinoso Bellido es Arquitecto y profesor de Urbanística y Ordenación del Territorio de la Universidad de Granada.
- Juan Gavilanes Vélaz de Medrano es Arquitecto, profesor de Proyectos Arquitectónicos de la Arquitectura de la Universidad de Málaga y socio fundador del estudio GG2 arquitectos.
- Rafael de Lacour Jiménez es Arquitecto, profesor de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Granada y dirige el estudio de arquitectura Rafael de Lacour.

Transcripción y edición entrevista:

Revista Travesías

DIÁLOGOS

La capacidad asombrosa de Álvaro Siza para entroncar tradición con modernidad, en un difícil pero exitoso equilibrio, ha aupado al maestro, y por extensión a la arquitectura lusa, a un destacado lugar en la escena internacional de las últimas décadas. Si no fuera así, no se habrían convertido sus edificios en lugares habituales de peregrinación para muchos que aspiran a entender aquella mística que desprende la batería de ejercicios altamente contenidos y, a la vez, extensivos y gestuales, y que cuando se contemplan nos embaucan haciéndonos pensar que esto de la arquitectura es endiabladamente fácil.

Gracias Álvaro por tu compromiso, por las ganas de seguir «construyendo» para intentar así comprender la historia de la humanidad a través de proyectos cargados de ese valor artístico que tanto reclamas. Gracias también por tu amabilidad y tu hospitalidad durante las horas que pasamos contigo, gracias por aceptar —tras varios intentos fallidos— este diálogo con Juan Domingo, que te propusimos desde Travesías. El pretexto era Picasso, porque siempre andas buscando a Picasso, pero hemos aprendido que, tras verlo a través de tus ojos, Picasso solo es un mensajero que acelera el aprendizaje y que permite encontrar unas lógicas que quedan veladas para muchos otros. Como tú nos dijiste: «a él nunca se le puede copiar», pero, aunque profeses una humildad sincera, quizá sea momento de recordar(te) que a ti tampoco se te puede copiar; con intentar entenderte nos será suficiente.

Álvaro Siza. Una vida encontrando a Picasso

Una conversación con Juan Domingo Santos

Álvaro Siza, a las puertas de los noventa años, nos recibe en su estudio de Oporto, situado sobre la ribera del Duero, en una vía que se eleva rápido y posibilita un enclave de vistas privilegiadas, donde se implanta un compacto edificio proyectado por él, y en el que tiene de vecino de abajo a su discípulo Eduardo Souto de Moura.

Minutos antes de las doce del mediodía llegábamos a la Rua Aleixo 53, y nos congregamos delante de una puerta de acero con un tirador bien diseñado, encajada dentro de un muro totémico de granito. A su izquierda un interfono sencillo, nada diseñado. Un verdadero equilibrio de fuerzas. Siza llega en un taxi, nos saluda afectuosamente, pregunta por nuestra estancia en Oporto y nos invita a pasar. Subimos a la segunda planta, unos por la escalera y otros con él en el ascensor, y entramos al estudio. En estos pocos metros cuadrados se podrían contar muchas de las grandes hazañas de la arquitectura portuguesa de los últimos sesenta años.

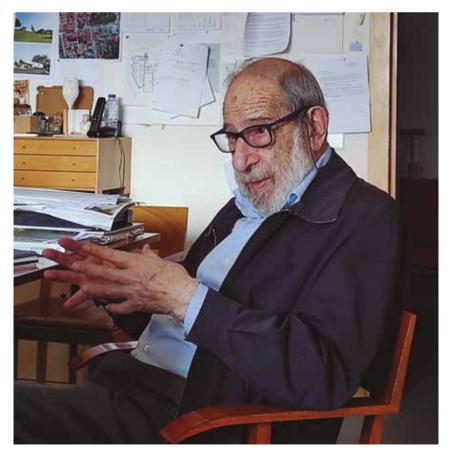


Figura 1

Figura 2

Rua Aleixo 53. Álvaro Siza Vieira Arquitecto

Álvaro Siza nos invita a pasar a la sala donde suele trabajar a diario, en la que despacha los proyectos con sus colaboradores y donde también recibe a las visitas. La sala está frente a la entrada al estudio y se ubica en una posición estratégica, sirviendo de charnela entre las dos alas del edificio. El espacio es pequeño y de planta rectangular, está presidido por una mesa de trabajo grande y llena de papeles, como también más papeles, fotografías, dibujos y planos diversos ocupan las paredes. Enfrente de la puerta hay una ventana, una janela abierta al paisaje que enmarca la ribera del Douro.

Segundos más tarde pide que nos acomodemos, pero antes de eso nos ofrece un café —Álvaro sale hacia la cocina y él mismo pone los cafés en la máquina—, un cafezinho como dirían los portugueses, servido en una pequeña taza de loza blanca, algo que resume buena parte de la cultura portuguesa. El café es una cuestión tan gastronómica como de cortesía y siempre resulta el primer paso, a modo de prefacio solemne, de cualquier asunto de trascendencia que se inicie. Regresamos todos a la sala, tomamos asiento y, tras presentarnos uno a uno y agradecerle que aceptase esta entrevista, enciende un cigarrillo de forma cotidiana, casi ruda, pero con un aire hipnótico y ceremonioso; algo que hará de forma reiterada a lo largo de toda la entrevista. La visión de la sala resulta una mezcla de papeles amarilleados por el paso del tiempo, trazos de carboncillo y pequeños montoncitos de cenizas sigilosamente posadas sobre las superficies.

A continuación, el decano toma la palabra para comunicarle que ha sido reconocido como Colegiado de Honor de nuestro Colegio, máxima distinción que se otorga a un arquitecto no colegiado, debido a su magisterio e influencia sobre la arquitectura andaluza. Con la lectura del acuerdo por parte de la secretaria se da oficialidad al acto y el decano le impone la insignia colegial. Álvaro Siza muestra su profundo agradecimiento, entendiendo el nombramiento como un reconocimiento de todo el colectivo de arquitectas y arquitectos de Málaga. Y lo celebra como si fuera otro Pritzker o el Nacional de Arquitectura. Álvaro se sienta de nuevo, sonríe, vuelve a pedir disculpas por su olvido de la cita y abre bien los ojos.

José Luis Torres García: Buenos días Álvaro y Juan. Un placer compartir esta conversación sobre arte y arquitectura con vosotros [«Buenos días» —interrumpe Álvaro Siza—], y hacer partícipe de ella, a través de la revista *Travesías*, a las arquitectas y arquitectos de Málaga.

Como bien sabréis, con motivo de la guerra de Ucrania, la Colección del Museo Estatal Ruso de San Petersburgo se ha despedido de Málaga, y el sugerente catálogo de obras depositadas en la ciudad ya no cuelga de las paredes del antiguo edificio de La Tabacalera. Desde finales de mayo las salas del museo albergan una exposición sobre Picasso con obras de los fondos de la Casa Natal. Con el título Incesante Picasso: libertad y vida se reúne un conjunto de trescientas cincuenta y dos obras de Picasso, incluyendo también una serie de fotografías tomadas al artista malagueño y su entorno. Sin lugar a duda, nos parece un fascinante recorrido que da inicio a la celebración «Picasso. 1973-2023», al conmemorarse en 2023 el cincuenta aniversario de la muerte del artista, y que propone a lo largo del año un amplio programa de actividades que contará con cuarenta y dos proyectos expositivos, dos congresos académicos y numerosos eventos, que se celebrarán principalmente en Europa y Norteamérica.

En este momento convulso, como consecuencia de la guerra de Ucrania, en el que la libertad y la vida están amenazados, compartiréis los dos cómo Picasso supo reivindicar estas dos acepciones en el ámbito artístico: «vivió para ser libre» y «fue libre para vivir a su manera»; siendo su obra una mezcla de libertad y vida.

En las conversaciones que hemos tenido con Juan [Domingo Santos], él nos recordaba que en alguno de los paseos que habéis dado por el Museo Picasso de Málaga, usted [dirigiéndose a Álvaro Siza] comentaba que los grandes artistas no creaban eligiendo el 'estilo', sino sencillamente se movían con libertad —y aquí enlazamos con el título de la exposición— dentro del propio complejo proceso creativo. ¿Qué opinión tenéis en relación con este comentario?

Álvaro Siza Vieira: Sí, sí... La libertad de Picasso era muy fuerte, era muy variada. Él tiene esos periodos obsesivos en los que no para. Yo creo que cuando él se sentía mecanizado en una cierta dirección cambiaba completamente; entonces es desconcertante.

Recuerdo mi interés por la pintura, escultura, arquitectura como actividades de la misma familia, y no siempre reconocidas. Pintura, escultura, arquitectura, música, poesía, es todo un mismo mundo con afinidades. Hoy hay mucha obsesión por la especialidad, en la actividad uno tiene que ser especialista y entonces no puedes

cambiar. Es una cosa sin sentido, porque claro que hay influencias de todas estas actividades. El cine tiene tanta afinidad con la arquitectura...

Y Picasso es una figura inmortal desde que era niño. Yo leí en no sé dónde que el padre, que era pintor, había dejado de pintar porque decía que el hijo era una explosión que superaba a todos. Recuerdo que mi interés empezó desde muy niño cuando mi tío, que no dibujaba nada, me animó a dibujar. Era un gran pedagogo, aunque para dibujar era un desastre —ríe—. Pedagogo porque me inculcó esta voluntad del dibujo, que no pasó nunca. Y entonces, consiguió sus propósitos. La familia y los amigos de la familia comenzaron el ritual de regalos de cumpleaños, Navidad, Pascua..., me daban libros sobre pintura, era una colección de pequeños libros en blanco y negro —aún tengo algunos con fotografías de muy mala calidad. Pero eso me...

José Luis: Te incitaba a pintar, ¿no?—Álvaro asiente—.

Álvaro: Y entonces eran los clásicos: italianos, franceses, del norte de Europa, etcétera; cada número era sobre un artista. Y en un determinado momento apareció Picasso —aunque la colección estaba dedicada a los clásicos—, y creo que Matisse, no más que estos dos. Pero Picasso tiene influencia en todos. Nadie es indiferente a la producción tan variada, tan constantemente renovada, de Picasso...

Juan Domingo Santos: Justamente te iba a preguntar esto. Porque yo sé que tú sientes fascinación por Picasso, pero también por otros artistas, Matisse por ejemplo, y también Miró, pero especialmente por Picasso...—interrumpe Álvaro—.

Álvaro: Especialmente porque es casi el único que aparece en esta colección dedicada a los clásicos.

Juan: La cuestión es... ¿Cuál es el primer recuerdo que tú tienes de Picasso?, esto es un ejercicio de memoria. ¿En qué momento aparece Picasso en tu vida? ¿Es en este que estás contando?

Álvaro: Con estos «libritos»... Pero después seguí comprando otros libros. Y estuve en París cuando se hizo una gran exposición, creo que el 68, donde había Picassos en todos los museos y en todas las galerías vendían a Picasso. Recuerdo a Távora, que fue a ese viaje. Era un viaje de estudiantes de Bellas Artes, y él compró una cerámica muy bonita de un mocho, un búho se dice en español. Y nosotros dos recorrimos todos los museos y galerías y todo era Picasso, por todas partes, fue una gran exposición. Yo creo que él —refiriéndose a Picasso— no estaba allí cuando nosotros estábamos en París.

Juan: En alguna ocasión me has comentado también que tenías algún Picasso, no sé si ahora serán más Picassos. Quiero recordar que hace años me comentaste además que no era un óleo, que era un grabado.

Álvaro: Sí, porque no llegaba a la capacidad de los óleos —risas—. Tengo tres grabados que compré en Madrid en una galería. Era un momento bueno para el estudio, podía permitirme eso, y no era un coste prohibitivo. Además, recuerdo que cuando hice esa... ¿Cómo se llamaba ese proyecto que hice en la plaza? [«Sí, Picasso en el Parque, Picasso para dos Picassos» —aclara Juan—] No, hablaba de otra cosa, cuando hice este edificio en Granada... [«El Edificio Zaida» —dice Juan—], el trabajo compren-

día la recuperación de la casa patio, una casa que tenía un patio precioso. Hice ese proyecto y, al igual que hice los muebles, también quería hacer los arreglos interiores, una cosa de la que muchas veces ahora estamos fuera. Ellos querían unos muebles y también colgar unas obras en las paredes, no sabían cuáles... ¿Recuerdas cómo se llamaba el dueño? Lo convencí para ir a Madrid para adquirir Picassos, grabados... [«Pero no pudo, no pudo con Picasso porque eran muy caros. Compró Chillidas, ¿te acuerdas?, pero no llegó a comprar Picassos» —le contradice Juan—]. No, no, no... compró Picassos, estoy seguro. [«¿Si?, yo nunca los vi...» —replica Juan—]. Sí, sí, sí... compró unos tres grabados en la misma galería donde yo los había comprado. Pero tengo entendido que la casa cambió de propietario, y ahora no sé cómo estará...

Juan: La casa está bien, está habitada ahora, la ha comprado una persona. Está bien, está cuidada y hay una empresa que vende mobiliario... Está cuidada.

Y ahora hablando de estos tres grabados tuyos de Picasso... ¿Qué son? ¿Qué representan? ¿Qué títulos tienen?

Álvaro: Hay uno antiguo..., creo que de los años treinta, muy famoso, ya lo vi en publicaciones, y donde se ve una joven, una persona, un hombre mucho más viejo, y un caballo. Ese es muy antiguo. Después tengo uno ya de los años cincuenta con figuras de mujeres. Y otro, ese también es más antiguo, pero es una reproducción; en Venecia se vendían grabados auténticos tirados de la chapa, pero sin la firma de Picasso. Los dos primeros los compré firmados. Luego el de Venecia era mucho más barato, lo compré en esa galería que ideó Scarpa. Antes no

«Las influencias son importantísimas en la formación de un arquitecto también, pero no son directas, tiene que ver con un plano pendiente propiamente de las formas, de la expresión...»





Figura 3 Figura 4

era una galería de arte cuando abrió, no recuerdo exactamente lo que era... una tienda preciosa en la Piazza San Marco. [«Ah, ¡Olivetti!» —apunta Juan—]. Olivetti, exactamente. Pero después fue comprada por no sé quién que la transformó en galería de arte y tenía Dalí, Picasso y otros. Pero eran obras más baratas porque eran reproducciones tiradas de la chapa, seguramente con autorización de la familia, pero no tienen la firma.

Juan: Y otro asunto que siempre hemos hablado y que tiene que ver con la relación entre la obra artística y los lugares y los espacios. Por ejemplo, yo recuerdo cuando Picasso hace el retrato de Gertrude Stein, la señora propietaria lo tenía puesto en su casa al bajar una escalera. Ella contaba que el cuadro en esa posición establecía una relación en el espacio y ella mantenía una relación personal con el cuadro todos los días al bajar la escalera.

¿Tú qué relación tienes con esos tres Picassos? O sea, no te quiero preguntar dónde los tienes ni nada... Claro es tener un Picasso, pero también, ¿hasta qué punto mantienes una relación visual tú con ellos diariamente?, o no, ¿o los dibujas?, ¿o descubres cosas en ellos cuando los estás viendo?

Álvaro: ¿En los dibujos? —pregunta con cautela—.

Juan: Sí, en esos dibujos, en esos grabados..., en los tuyos.

Álvaro: No directamente. No puede haber... Es muy peligroso una influencia directa de Picasso, sobre la arquitectura también, y sobre pintura y dibujo... ¿Influencia? Él influenció a todos a partir de empezar su obra, pero no tiene que ser una influencia directa porque si no la partida se pierde... ¡Es insuperable! Es una influencia más respecto al placer de ver sus obras que de intentar hacer a la manera de...

Juan: Imposible, imposible... ¡Imposible! —reitera—.

Álvaro: Imposible también porque a la manera de —refiriéndose a Picasso—son «muchas maneras de». Él estaba constantemente renovándose, quiere decir que sentía, en relación a sí mismo, cuando había un periodo que debía terminar porque estaba agotado. Lo más claro es esta consciencia de que Picasso no se copia, nadie se acerca próximamente a Picasso. Pero aquello que queda en el ojo y en la mente es un placer inmenso [«Sí, una libertad» —le interrumpe Juan—], un drama inmenso también.

Juan: Eso lo decías tú. Me acuerdo que decías: «Es difícil copiar a Picasso. A otros artistas es más fácil, pero Picasso siempre se escapa».

Álvaro: Copiar es siempre una pérdida. Pero hay unos en que la influencia es fácilmente más directa que con Picasso, aunque hay la tentación de eso —influenciarse directamente por Picasso— uno percibe de inmediato que no es posible. Como también querer imitar de algún modo a



Figura 5

Frank Lloyd Wright, no es posible. Las influencias son importantísimas en la formación de un arquitecto también, pero no son directas, tiene que ver con un plano pendiente propiamente de las formas, de la expresión... Las influencias están en otro plano.

José Luis: ¿Y entenderlo? Copiarlo es difícil, pero entenderlo...

Álvaro: Es tan fuerte que no es necesario comprender —ríe—.

Juan: Esto lo decía Bacon, Francis Bacon el pintor, que «El arte no llegaba por la vista, llegaba por el estómago», que «llegaba pegando un golpe fuerte aunque no lo entendieras». Él decía que las obras de arte más que entenderlas había que sentirlas.

Álvaro: Absorberlas.

Juan: Comentabas tú que siempre que ibas a Granada nos íbamos a Málaga a ver el Museo Picasso [«Muchas veces fuimos» —apunta Álvaro—]. Estaba esta mañana recordando y juntos hemos ido a ver Picasso en cinco ocasiones. Tres en el Museo Picasso Málaga,

una en el 2003 y dos en el 2006 para ver los *Picassos de Antibes*, que estuvieron en una temporal; otra fue en el Museo Thyssen en Madrid, que estábamos con Juan Miguel Hernández León; y una quinta en 2017, que fue maravillosa, en la Galerie Bastian en Berlín con la *Suite Vollard*^[1]. Esta última fue cuando fuimos con la Galería Aedes a explicar el proyecto del Atrio de la Alhambra.

Álvaro: Hubo aquí una exposición de la *Suite Vollard* en Porto, en la Galeria da Misericórdia. Una señora holandesa que vive en Porto y tiene mucha actividad respecto al arte y tal..., consiguió, creo que era por la coincidencia con Madrid, y trajo la *Suite Vollard*. Yo la había visto justo antes en Madrid en una galería.

Juan: Pero en Berlín estaban las cien obras, que me acuerdo que estuviste toda una tarde. ¡Cinco horas estuviste paseando obra por obra! Mirando, acercándote, retirándote, dibujando concentrado... Siempre que hemos ido a ver a Picasso te aíslas y es como si Picasso fuera para ti... y lo dibujas. Y sobre eso he estado tomando unas

notas. Me acuerdo en el caso de los *Picassos de Antibes* que hiciste unos dibujos, y que decías que a ti te gustaba mucho el Museo de Antibes porque las obras no están como en los museos colgadas convencionalmente, sino que en el torreón, el taller donde Picasso pintaba, las obras estaban por todas partes, bueno un poco como está aquí todo esto —señala la sala de trabajo de Siza—, y que se oía de fondo a la gente en la playa, el ruido de las olas... Esa relación entre la obra y el espacio... [«Y con el suelo» —interrumpe Álvaro—].

Álvaro: Y él siempre buscaba casas antiguas. Siempre no sé, pero las casas más famosas donde vivió eran antiguas. Y luego había una relación fantástica entre la arquitectura de esas casas, nada directa, porque no tenían nada que ver si pensamos en la palabra modernidad. ¡Pero quedaba fantástico! Por eso la arquitectura

trabajada en centro histórico abre más la mente que trabajar en un barrio moderno; algunos edificios modernos son deliciosos, pero no tantos.

Es un hecho que cuando el turista va a París, va al centro histórico y no a la periferia. ¡Es un disgusto para los arquitectos! A partir de los años más consagrados de la arquitectura moderna la ciudad no ganó. Ganó unas piezas fantásticas, pero la ciudad como un todo no ganó. Si uno visita la ciudad hasta los años cuarenta, antes de la guerra [la Segunda Guerra Mundial], es todo equilibrado. Y después nosotros no lo conseguimos, de un modo general... [«Generar esa continuidad» —apostilla Juan—]. Yo creo que tiene que ver con la idea original de los CIAM, por ejemplo, que planteaba todo nuevo: el hombre nuevo, la ciudad nueva, la sociedad nueva... En la Bauhaus no había asignatura de historia. Pero para ser

justos los CIAM corrigieron esto y en el décimo congreso CIAM el tema ya era el centro histórico. Y por tanto hay esta toma de conciencia de que nada muy bueno viene de la nada, y que esa continuidad no significa necesariamente pastiche, pero sí significa la raíz de nuestra forma de pensar arquitectura... de renovar la arquitectura.

Juan: Volviendo sobre Picasso porque es bonita esta reflexión. Porque Picasso fue justamente eso, la relación entre tradición y modernidad, revolucionó el arte recurriendo a los temas tradicionales del arte, temas clásicos, y ahí él dio un paso sin tener que introducir una ruptura y acabar con la Historia del Arte. ¡Ese es el éxito! [«Son las raíces de la expresión artística» —añade Álvaro—] El bodegón, las naturalezas muertas, la modelo y el artista... los temas clásicos que solo eran interpretados.



Figura 6

«El Picasso de Málaga es un museo muy bien conseguido, una buena recuperación. Y creo que ha habido una influencia grande en la vida de la ciudad» Y una pregunta. Siempre que vengo aquí, al escritório [estudio], me gusta ver lo que tienes y siempre está Picasso, siempre te acompaña Picasso. Y veo que está aquí debajo -señala unos papeles sobre la pared de la sala situada detrás de Álvaro, y debajo hay una pequeña fotografía de Picasso—, está aquí con esos ojos mirando... que yo creo que lo pones detrás por eso. [«Tenía un boneco que me encontré no sé dónde, que era una caricatura de Picasso» —apunta Álvaro—] Y luego está... ¿Este es Giacometti? —señala una fotografía que hay colgada más abajo—.

Álvaro: No, este es ese gran escritor... Beckett, Samuel Beckett.

Juan: Y yo vi también aquí *Los músicos*, uno de esos dibujos tuyos —señala un dibujo con varias figuras de la pared—. [«No, esos son mis amigos» —corrige Álvaro—]. Pero antes estaban *Los músicos*...

Y hubo una época en que estaban también las manos de Picasso en una mesa, una foto de las manos de Picasso con los panes... esa la he visto por aquí. Siempre hay Picasso, siempre he visto por aquí a Picasso acompañándote. Y también veo la Alhambra —señala el tramo de pared junto a la puerta donde hay colgada una gran axonometría de la Alhambra...

Álvaro: ¡Eso es un mal recuerdo!

Juan: ¡Por ahora! Nunca se sabe. Esto son batallas largas. Ya te contaré porque en la revisión del Plan General que se está haciendo ahora se va a incluir el proyecto del Atrio de la Alhambra^[2].

Álvaro: Sí, pero cuando escuché la crítica de que era un supermercado dentro de la Alhambra... Y cuando vi la actitud y el parecer de la Academia [se refiere a la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid], se acabó.

Juan: Bueno, ya ha pasado tiempo y ahora vuelve. En el Plan General se va



Figura 7

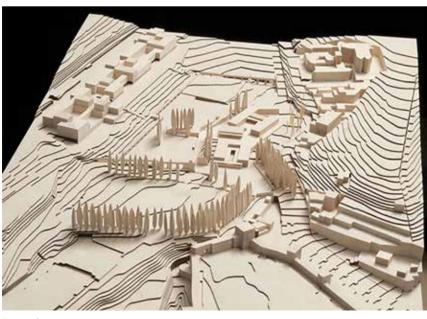


Figura 8





Figura 10

Figura 9

a tener en cuenta el proyecto, el redactor del plan lo va a recoger. Esto es muy importante.

Álvaro: Tú mantienes una cosa muy importante que es la esperanza —ríe—.

Juan: Eso es fundamental. Pero eso yo lo aprendí de ti también: paciencia, esperanza y constancia. ¡Eso lo aprendí de ti!

Álvaro: Pero lo fui perdiendo —risas—.

Juan: Lo fuiste perdiendo porque estaba yo —ríe—. Pero cuando veo esos dibujos por ahí todavía, que no han desaparecido, la maqueta, el dibujo de la axonometría... Es porque todavía está presente.

Álvaro: Es un recuerdo malo pero también hay recuerdos ligados a esto muy buenos. Uno de ellos es una de las visitas gloriosas, al final del proceso, a Málaga al Museo Picasso. Es un museo muy bien conseguido, una buena recuperación. Y creo que ha habido una influencia grande en la vida de la ciudad [«Ha cambiado Málaga»—añade Juan—]. ¡Es una obra más de Picasso!

Juan: Es verdad porque siempre acabamos en Málaga, siempre viendo a Picasso...

Álvaro: Cuando antes hablaba de las casas de Picasso, también sucedía mucho esto con Miró. Visité una vez su museo en... [«En Barcelona» —indica Juan—]. No, no... en Mallorca. Y vi fotografías y también Miró tenía los cuadros en el suelo, y se establecía un poco la misma relación, nada académica, pero muy relacionada con la vida de todos los días. Cuando hice aquí la primera exposición en Serralves [se refiere a la adaptación expositiva de la Casa Serralves], intenté hacer algo de esto. También porque esa casa no es propiamente un museo y no quería tocar en los muros ni nada, por eso hay unos soportes que tienen algo que ver, por los menos lo que intenté en los dibujos, con la visita a la casa de Miró. Una manera más solemne de exponer pero relacionada con la vida intensa.

Juan: Pero esto es lo que comentabas con las casas de Picasso, de cómo están los cuadros dispuestos, también en el Museo de Antibes... Yo sé que tú has tenido una confrontación fuerte con los conservadores de museos que justamente quieren lo contrario.

Álvaro: Por eso la segunda exposición [edificio nuevo del Museo Serralves] ya era más convencional.

Juan: Partiendo de esa idea de que el museo es un espacio cerrado donde lo importante son las obras. Pero sin embargo Serralves es un proyecto que está pensado desde la relación de la obra con el paisaje. La presencia de la ventana, la janela, es fundamental.

Álvaro: Eso ahora es una cosa que sucede mucho. Creo que está cambiando mucho la forma de ver el museo. Pero en un momento, de alguna manera, una cosa prohibida eran las ventanas. No gustaba. Yo tuve en Serralves que concentrar las ventanas en determinados puntos y no directamente en las salas de exposición, porque había una presión muy grande. Una ventana era considerada un intruso. Incluso la organización del espacio también fue considerada abusiva en la primera discusión que tuvimos, con gente de diferentes países, porque había dudas respecto al proyecto. Había dos posiciones extremas, los que querían en el fondo que la arquitectura desapareciera, y los poquísimos que entendían que esa relación que establecen los artistas, y casos clarísimos son Miró y Picasso, el ambiente, es fundamental. Pero hubo un momento en que se pensaba que los museos no debían tener presencia ninguna o, incluso, ser feos, porque se acusaba a los arquitectos de querer entrometerse o competir con las exposiciones. Pero en varias experiencias con artistas se comprobó lo contrario, les gustaba, concretamente, esa confrontación entre la arquitectura y la exposición.

Esa es otra discusión. Para mí la arquitectura debería ser arte, y no digo que siempre sea arte, pero debería ser arte. Y hay los que dicen que la arquitectura simplemente no es arte. ¿Por qué?

Porque hay condicionantes, ya que no existe la libertad que permite la pintura, la escultura... y, entonces, como la arquitectura está condicionada no es arte. Pero una parte importante respecto al arte es exactamente esa «naturalidad de existencia» sin solemnidad o excepción. La verdad es que los primeros museos eran casas, eran palacios, y entonces esa confrontación, como siempre mantuvieron Picasso y Miró, es una cosa del inicio de los museos. Y la relación con el exterior, con el paisaje, con la ciudad, igual.

Juan: Bueno, en Iberê Camargo creo que tú haces un ejercicio de síntesis de muchas cosas, de esto que dices y también de la historia de la arquitectura, de la evolución del concepto de museo...

Álvaro: No, no, en Iberê Camargo hay una influencia muy grande del sitio donde está construido, que ha sido la dificultad. Pero como siempre sucede la dificultad se convierte en unos de los motores del proyecto. Ahí había un suelo pequeño y delante un estuario enorme, entonces este contraste ha sido el conductor del proyecto. Y esas rampas exteriores, al final, son como un pequeño sistema de brazos para conseguir una relación con la escala del paisaje. Y también es el resultado de una relación muy estrecha con los promotores, que eran amigos del propio Iberê Camargo y de su viuda, que aún vivía en ese momento. Con su entusiasmo, cuando uno tiene el apoyo del «primer arquitecto», como yo acostumbro a llamar al promotor, cuando esa relación es abierta se puede hacer bien, cuando no existe esa relación es casi inalcanzable la calidad del proyecto.

Juan: Álvaro, y volviendo a la obra de arte y los museos recuerdo otra cuestión conflictiva... es esto —golpea



Figura 11

con la mano—, el cristal, ponerles cristal a las obras de arte. Me acuerdo que cuando hemos paseado, no solo estabas atento a la posición de la obra o la atmósfera, sino también estaba esta preocupación tuya por la cuestión del cristal. Es una barrera. Y luego está el problema de la iluminación que produce reflejos...

Álvaro: Hay una tendencia mayoritaria de poner proyectores. Para cierto tipo de trabajos es peligroso porque no es bueno para el material de las obras, es una agresión. Y también para la atmósfera, para el encuadramiento de las obras, es de nuevo como tornar solemne el espectáculo, realzándolo... A mí me impresiona, por ejemplo, los proyectores sobre la escultura porque crean efectos muy interesantes, pero le falta autenticidad, porque el artista cuando hizo aquella escultura o aquella pintura no estaría empleando proyectores sobre ellas. Entonces, hay efectos espectaculares con la sombra y la luz y tal... pero, al final, es una destrucción o distorsión de aquello que la obra debe contar.

Juan: Te quería enseñar esta fotografía —le muestra la fotografía impresa—. Se te ve a ti, ¿recuerdas esta foto? Es una fotografía de Fernando Guerra, creo que es en China.

Álvaro: ¿Quién es?

Juan: Este eres tú de espaldas. ¿No te reconoces Álvaro?

Álvaro: ¡Tenía mucho *cabelo* [cabello]! —risas—. ¿Y dónde es el sitio?

Juan: Es una fotografía de Fernando Guerra de 2008 y según me cuentan es en China. Tú estás dibujando este cuadro de Picasso, que no creo que sea el original, la *Mujer con un libro*, un retrato que le hace a su mujer Marie-Thérèse Walter en 1932. Tú estás dibujando en un atril.

Álvaro: No recuerdo nada, ni del sitio donde estoy ni de a quien dibujo —Juan le acerca unas gafas—. ¡Tienes ya la vista cansada! —le replica, sonríe y observa detenidamente la fotografía—. Dibujo unos ojos... cabellos.

Juan: Hay como unas pruebas. Y creo que estás dibujando el cuadro de Picasso...

Álvaro: No me parece, normalmente yo no lo hago porque tengo miedo —risas—.

Juan: Bueno, entonces te pones delante de Picasso para dibujar otra cosa, ¡también está bien! Entonces le preguntaré a Fernando Guerra [«Continúo dudando de si soy yo. ¿Y qué te dice que soy yo?» —interrumpe Álvaro—]. Sí, eres tú. Esta fotografía me la dio Anabela [la secretaria de Álvaro Siza], es del archivo del estudio.

Álvaro: Sí, es posible. Yo fui a China y ella también estuvo algunas veces conmigo y con [Carlos] Castanheira.

Juan: Me encanta esta fotografía. Te cuento, este cuadro es *Mujer con un libro*—le muestra una hoja con dos pinturas—, una obra de Picasso de 1932 que le hace a su mujer Marie-Thérèse. Pero lo bonito es que está inspirado literalmente en este otro





Figura 12 Figura 13

cuadro de Ingres, *Madame Moitessier*, de 1856. Y es lo mismo, la mujer con la misma posición, la pose de la cara, el vestido de flores...

Álvaro: Sí, Picasso lo captaba todo pero nunca hacía una copia. Hacía algo que no era una influencia directa respecto a la expresión de la obra. A mí me contaron, no sé si será verdad, que los amigos pintores en Barcelona en un momento le prohibieron entrar a sus estudios porque él entraba, lo captaba todo y lo hacía mil veces mejor —risas—. Le cerraban las puertas...

Juan: Estos dibujos —Juan le muestra unos dibujos en el ordenador— son escenas tuyas de tauromaquia.

Álvaro: Sí, sí, toros. Ahora no es muy popular. Hice muchos dibujos de toros, esto es una influencia directa de Picasso, pero no por los dibujos en sí sino por el tema. El tema me interesaba mucho —Juan le sigue enseñando dibujos suyos de temas taurinos—.

Juan: Estos otros son dibujos tuyos de los *Picassos de Antibes*, de cuando estuvimos en Málaga.

Álvaro: Sí, sí, de cuando estuvimos en Málaga... ¿Y estos?, no recuerdo estos otros dibujos... —observa atentamente—.

Juan: Sí, esto es en Francia.

Álvaro: Ah, sí... Esto fue con un colega arquitecto de allí que se mudó de casa y, una vez estaba allí, me invitó a cenar y me pidió que hiciera unos dibujos en la pared.

Juan: Hay un tema muy bonito aquí que es este juego de pasos. Porque Ingres es fantástico. Ingres es el que empieza a romper las formas, y Matisse y Picasso luego captan todo esto.

Álvaro: Esos dibujos que tiene de las *Odaliscas*. Y también trazos tan precisos...

Juan: Ingres es como el origen de toda esa desestructuración de la forma—le sigue enseñando imágenes—.

Álvaro: Esto no sé si sabes que se construyó... [«Sí, sí, en China» —confirma Juan—]^[3]. Es una cosa increíble, en China estuve quince años trabajando conjuntamente con Castanheira. ¡Es un paraíso! Siempre que nos han pedido proyectos eran clientes que querían calidad, gente que me apoyaba muchísimo y que daban condiciones magníficas de trabajo, y eso genera mucho entusiasmo [«Y pagaban bien» —apunta Juan—]. Pero «eso» tiene que ser alimentado por ese «primer arquitecto» que es el promotor.

Eso fue... —señala un dibujo del Museo para dos Picassos—. Primero me llegó una invitación para construir ese proyecto. Un señor de ahí [Corea del Sur] que vio el proyecto, seguramente en un libro o en una revista, me contactó porque quería hacer esto. Y le dije: «Esto no era para hacerlo».

Fue un invento en Madrid donde me pidieron que escogiera un terreno para construir un proyecto que quisiera hacer^[4]. Pero no era para construir, solo era para una exposición. Y él me dijo: «Pero yo quiero hacerlo». E insistió tanto que tuve que hacerlo, aunque tuve que reducir el espacio respecto al proyecto original porque era muy grande.

Y el terreno que escogí era el mismo donde hice un concurso para el Centro Cultural de la Defensa en Madrid, planteado en unos solares junto al parque del Oeste. Y gané ese concurso, pero después se tomó la decisión de no hacerlo por cuestiones políticas..., y quedé muy zangado [enfadado]. E hice dos veces el concurso, la primera vez participamos cinco, todos españoles y yo, y hubo uno de ellos que planteó el proyecto en un terreno fuera de la propuesta del concurso, pero era un trabajo interesante, y también porque ampliaba la dimensión del terreno. Entonces nos consultaron a todos por si aceptábamos hacer el concurso sobre aquella nueva ubicación; y todos dijimos que sí. Pero gané también el segundo concurso, pero tampoco se hizo.

Y cuando luego me dieron para escoger un sitio [se refiere a la propuesta teórica con motivo de la capitalidad cultural europea de Madrid en 1992], escogí ese mismo sitio del concurso, donde se iba a ubicar el museo, en el Parque del Oeste, pero sabía que no era para construirlo. Pero para realizar este encargo había un problema... Yo le dije al cliente: «No vas a poder comprar el *Guernica*»^[5]. Y entonces él me dijo: «No hay problema, tú haces las esculturas».

Juan: Pues mira aquí están estas escenas de toros —le muestra a Álvaro

una serie de imágenes en el ordenador—. Estos son dibujos tuyos para aquel proyecto pendiente de una exposición que comenzamos a preparar para el Museo Picasso Málaga. ¿Te acuerdas? [«Sí, sí, sí... —afirma efusivo Álvaro—]. Se habían seleccionado una serie de obras que tenían que ver con la tauromaquia para plantear una exposición sobre Siza-Picasso...

Álvaro: Tampoco se va a hacer eso...

Juan: Poco a poco... ¡Paciencia!

Álvaro: Aún tengo los dibujos, creo.

Juan: Sí, sí, están abajo... Estas son las copias de los dibujos que yo le enseñé al director del Museo Picasso Málaga, le gustaron mucho.

Álvaro: Pero ponerlos [los dibujos] en el Museo Picasso es un problema...

Juan: ¡Claro! ¡Porque está Picasso!

Álvaro: Recuerdo lo que hicieron en el Reina Sofía... El Guernica estaba en una instalación fantástica, en un palacio junto a El Prado^[6], y lo colocaron en una gran sala donde estaba en el fondo solo. Y había una galería en torno a esta sala donde pusieron muchos de los dibujos preparatorios. ¡Era verdaderamente una instalación fantástica! Después lo retiraron de ahí para ponerlo en el Reina Sofía, y fui ahí y no me gustó mucho. Pero hubo una cosa que me dejó muy triste, ¡hicieron una malvadez! [«Una maldad» —traduce Juan—]. Estaba el Guernica con su potencia explosiva y pusieron justo al lado un cuadro de Le Corbusier... Era una pintura muy bonita de una naturaleza muerta, ¡pero no puede estar junto a Picasso! Lo mismo la idea fue de alguien a quien no le gustaba Le Corbusier... —dice con sarcasmo—.

«Picasso lo captaba todo pero nunca hacía una copia. Hacía algo que no era una influencia directa respecto a la expresión de la obra» Juan: Mira estas son tus series de minotauros... —le muestra uno de los dibujos— ¡Fantásticos! Y estos otros dibujos de aquí —le muestra un libro— son de la Suite Vollard.

Álvaro: En un tema muy recurrente...

Juan: Y había seleccionado este dibujo del minotauro... Todos estos dibujos tuyos son como un juego, como recreaciones de todos esos dibujos de Picasso. Me parecen muy bonitas estas interpretaciones tuyas, esto es muy Matisse también. Y estos otros son raptos...

Álvaro: Ese es El rapto de Europa.

Juan: Y estos — Juan le sigue mostrando la serie de dibujos — de fragmentos de cuerpos femeninos también son maravillosos...

Marta Arias González: Este dibujo es precioso.

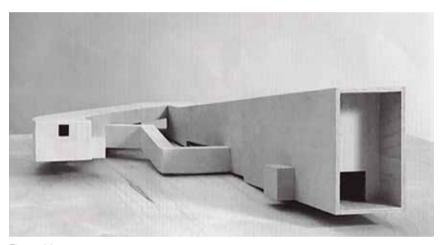


Figura 14



Figura 15



Figura 16



Figura 17

Álvaro: Y es que en los [cuerpos] masculinos hay una «cosa» que rompe la unidad —risas—.

Juan: ¡Una pequeña cosa! Y es verdad que el femenino es continuo, viendo cómo se contornea la forma...

Álvaro: ¿Y este era también para la exposición?

Juan: Sí, todo esto está preparado para el Museo Picasso, hicimos una selección con 127 o 125 dibujos. Este es la familia y el niño... —señala la pantalla—.

Marta: A mí me recuerda a las tres edades...

Álvaro: Pero aquí en Serralves están ahora expuestos, y eso sí que son bellísimos, los dibujos de mi mujer^[7].

Juan: Quiero ir a ver la exposición, no pude estar en la inauguración.

Álvaro: En la inauguración no habrías podido ver nada porque había mucha gente —dice irónico—.

Juan: Estos son tus «Picassos de Antibes». Son dibujos que hiciste en el Museo Picasso de Málaga de los Picasso de Antibes. El toro, la cabra, los faunos... [«¡Ah... fantástico! —exclama Álvaro—]. Todo esto lo dibujaste en Málaga.

Álvaro: El de Antibes es un museo maravilloso cerca de Niza en un castillo... ¿Cómo se llama? Sí, sí, Antibes. ¿No visitaste ese museo? [«No, no—replica Juan—]. En cierto momento Picasso fue invitado a Antibes a pasar las vacaciones. Y fue con una mujer muy joven y pensó que estaba en el

cielo... y luego donó muchas obras a la ciudad para formar un museo.

Y era un museo donde entrabas y abrías la puerta, una puerta grande, y había ventanas sobre el mar, y abajo una explanada donde había gente hablando y tal... Y podías salir al patio y fumar un cigarro, ¡pero estaban las ventanas abiertas! Era fantástico este museo. Y luego quisieron mejorarlo y, entonces, pasaron a instalar aire acondicionado, y para eso bajaron el techo y cerraron todas las ventanas. Volví a Antibes porque tuve un encargo allí, y fui varias veces durante el proyecto, pero al final no se hizo nada; y cuando vi la transformación del museo quedé decepcionado. Y creo que fue en una charla cuando referí todo esto, que había visitado un museo maravilloso donde se podía respirar y donde se oían las voces de la gente hablar, la

playa, el mar... Y, entonces, en otra visita que hice estaba el director del museo y sabía de mi intervención, y había un grupo de turistas y les dijo: «¡Está aquí el arquitecto al que no le gusta nada lo que hicieron!». Y yo le expliqué por qué no me gustaba pero él lo digirió bien.

Juan: Y estos son figuras de caballos, toros... Esto lo llamabas «cubismo», ¿verdad? Es muy picassiano.

Enrique Bravo Lanzac: ¡Qué bonito ese!

Juan: Estas son escenas eróticas. Esto es muy Suite Vollard... todas estas fi-

guras de amantes entrecruzadas —sigue mostrando dibujos de Siza—.

Enrique: La continuidad de las extremidades...

Juan: Hay una cosa que quería comentarte. Tú lo hablas de Picasso pero a ti te pasa igual, representas esa síntesis de las artes, te gusta escribir, dibujar, hacer arquitectura... Eres un hombre del Renacimiento.

Álvaro: Se lo debo a mi tío.

Juan: Sí, a tu tío que te puso a dibujar caballos. Hay una frase tuya muy bonita en tus textos, porque también me enviaste estos textos vinculados con Picasso, y hay dos que me gustan mucho. Hay uno sobre Miguel Ángel Buonarroti —le acerca el texto y Álvaro lo lee por encima—. ¡Esto es fantástico! Y tú escribes: «Miguel Ángel no dejaría de erguir el mazo sobre la escultura de Picasso de nuevo diciendo: 'habla'».

Álvaro: Eso es lo que le dice Miguel Ángel al *Moisés* cuando lo terminó: «habla».

Juan: Es esta cosa del tiempo... que Miguel Ángel le diría a una escultura de Picasso: «habla».

Álvaro: ¡Es una cosa fantástica! En Florencia donde está la Capilla de los Médici y la biblioteca, hace unos años en una visita con unos arquitectos de allí, me llevaron a ver un claustro donde había un dibujo de una cara que está atribuido a Miguel Ángel. Y lo que también hay, y que no pude ver porque estaba cerrado, es una celda donde él estuvo preso e hizo con carbón dibujos por todas partes. Pero ese lugar no se visita, y estos amigos me lo comentaron e intentaron llevarme para verlo. Miguel Ángel estaría desesperado, estando preso por razones políticas, y entonces hizo esos «grafitis».

Juan: Y cuando tú escribes esto también de alguna manera hay una historia bonita sobre el misterio. Dices que: «Picasso es misterioso. Picasso es alguien que encierra un misterio», porque lo que hace no sabes de dónde viene. Me podrías explicar un poco más esto, no de Miguel Ángel a Moisés sino ya de Miguel Ángel a Picasso. Estas son unas frases de Picasso fantásticas —se las muestra—, y que lo veo relacionado contigo, habla de la obra inacabada, de la experiencia de lo incompleto, y que repite muchas veces los dibujos hasta llegar

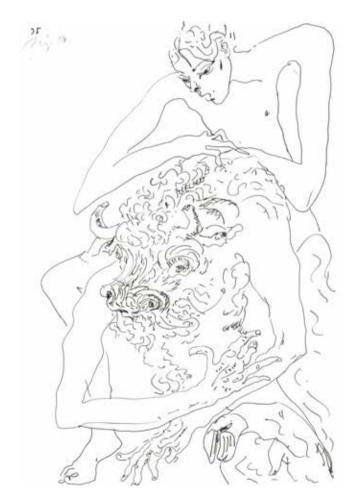


Figura 18





Figura 20

a encontrar un momento de espontaneidad y de naturalidad, y en ese momento es cuando para la obra. Y a mí me parece que a ti te pasa igual, cuando te veo haciendo dibujos y series, además de explorar estás buscando ese momento, ese gesto de naturalidad donde las cosas emergen.

Mira lo que dice aquí: «Uno nunca sabe lo que va a dibujar pero cuando empieza a hacerlo nace una historia, luego la historia crece como en un teatro, como en la vida, y el dibujo se convierte en otros dibujos, en una verdadera novela». Es como un dibujo que va generando otro dibujo...

Es muy bonita esta idea de dejarse guiar por el dibujo. Esto de aquí, y esta frase ya es tuya: «Risca sem ver / Sente o sulco da tinta / A derramar a Forma»[8]. Hay frases picassianas que podrían ser perfectamente tuyas. O esto otro que tú dices sobre el momento de crear: «Imaginar es disperso, selectivo. Crear es instantáneo, definitivo, casi involuntario. Solo hay consciencia después de que suceda».

Álvaro: Esta frase está en un libro que está para salir, es una serie de libros y este es el cuarto. ¿Los tienes? [«No, esos no los conozco»]. Te daré uno cuando salga este.

Juan: Y esta que tienes sobre Picasso, me gustaría que me hablaras de ella. Tú dices:

Já viu tantas coisas belas Demasiadas tal vez ou não bastantes ou rápidas demais Que traz na mente a confusão das coisas belas O esforço de excluir o não É isso o que há de si no que desenha.[9]

Milán, 28 de septiembre de 2016 Álvaro Siza

Álvaro: No, eso no es hablando de Picasso... —ríe—.

Juan: Ah, ¿no? No es sobre Picasso...

Álvaro: Eso es hablando sobre mí.

Juan: ¡Sobre ti! A mí me ha encantado esto. —risas—.

Álvaro: Esa es la sensación de dibujar, el subconsciente y el inconsciente... ¡Esto es una confesión!

Juan: Y entonces esa cosa que decías tú que Picasso dibuja de memoria, que ha hecho tantos dibujos al natural que toda la Suite Vollard es un dibujo de memoria porque ha dibujado tanto el cuerpo humano que es capaz ya de hacer esos dibujos sin el modelo.

Álvaro: Sí, sí, esto es una confusión... —le pide de nuevo el texto a Juan—.

Enrique: Eso es por la confusión con la tercera persona.

Juan: Pero es buena la confusión. Y se le podría aplicar también a Picasso...



Figura 21

Álvaro: Tengo un libro de poemas de Picasso, ¿no lo tienes?

Juan: Lo buscaré. Debe estar en el Museo Picasso de Málaga. ¿Y qué tal?

Álvaro: Lo que no recuerdo es si es una edición española, no sé dónde lo compré, tal vez en Madrid. Quizás cuando estuve con Juan Miguel [Hernández León] en el Círculo de Bellas Artes. Voy a enviarte la referencia y te mando una copia de un poema de Picasso.

Juan: Entonces es esta cosa de Picasso de que tienes la sensación de que cuando hace algo lo puedes ver de muchas maneras distintas, con mucha multiplicidad... Y mira esto que te voy a enseñar, ¿conoces este libro de John Berger sobre Picasso, Fama y soledad de Picasso? —le da en mano el libro—.

Álvaro: No, no lo conozco. ¿Es un pintor? ¿Y escritor?

Juan: Berger es pintor, artista, escritor... Es un revolucionario de la visión del arte. Y es muy interesante la mirada que plantea sobre Picasso, empieza a hablar de Picasso desde un punto de vista de alguien que es tan conocido como la Virgen. Es el equivalente a Charles Chaplin dice, lo que pasa que la gente se decepcionaba cuando conocía a Chaplin, pero, sin embargo, Picasso como persona superaba su propia obra.

Álvaro: Me parece muy interesante, lo voy a apuntar —apunta el título del libro—.

Juan: No te preocupes, yo te lo envío. Es muy interesante, *Fama y soledad* habla del artista en vida más importante y famoso y al mismo tiempo en la soledad en la que vivía sus procesos de producción. Muy controvertida esa visión de Picasso.

Juan: Y un par de temas más para acabar que te quería comentar.

Háblame de la relación entre el fragmento y la unidad, o el conjunto, que es algo que en Picasso existe. Esta idea de descomponer la figura en fragmentos, fragmentos que independientemente son extraños pero que en conjunto se sigue manteniendo una visión de aquello.

Álvaro: Sí, sí, figurativa, pero transformadora...

Juan: Esa manera de desestructurar la forma pero que se mantiene la unidad del conjunto. Y yo creo que en arquitectura también es posible.

Álvaro: Tiene mucho que ver con la arquitectura, claro. La unidad no es función de repetición o esfuerzo de unificar, es una cosa natural que viene de la composición. En esos dibujos que están ahí hay una lección magnífica—señala una de las paredes de la sala—.

Juan: ¿En la Alhambra dices?

Álvaro: Sí, en la Alhambra. Hay muchas lecciones ahí, pero hay una que me impresionó mucho la primera vez que estuve allí: el Palacio de Carlos V, y yo hablo de eso en el texto de la memoria [del proyecto para el Atrio]. Porque hoy es imposible mirar la Alhambra sin el Palacio de Carlos V, que es una arquitectura en contraste absoluto, pero la relación no obvia que establece quien la visita y cómo aparece en el perfil hacen imposible imaginar la Alhambra sin el palacio. ¡Es fantástico!

Juan: Mejora la Alhambra, ¿verdad?

Álvaro: Sí, sí. Es imposible imaginarla sin eso.

Juan: Antes era más homogénea pero ahora ese elemento la amplía, la eleva. Coloca la Alhambra en otro sitio.

Enrique: Un contrapunto.

Juan: Y entonces, en algunas obras tuyas vinculadas con el paisaje, por ejemplo, la casa de madera en Sintra [Casa do Pego, Sintra, 2002] o la casa en Mallorca de Camper [Casa en Mallorca, Formentor, 2008]. En estas obras está la idea de desestructuración, de fragmentos que se relacionan con el paisaje pero que se pueden leer como una arquitectura única, pero a su vez cada arquitectura es un paisaje propio.

Álvaro: El concepto de la casa de Camper tiene mucho que ver con eso del «primer arquitecto» que hablábamos antes. Él tenía dos o tres hijos y quería mantener la unidad de la familia, pero que al mismo tiempo hubiera mucha autonomía para cada uno y también para los empleados de la casa. Esta argumentación del proyecto también viene de la intención del cliente.

Juan: ¿Y la casa en Sintra, la de madera? ¿Esa desestructuración?

Álvaro: Aquí es muy distinto el origen. Era un señor que se había divorciado y tenía también creo que dos hijos, que iban habitualmente aunque no vivían permanentemente allí. Por eso los cuartos son como pequeños apartamentos, relacionados por una galería que distribuye todo. También en el fondo es el mismo tema de unidad, pero de autonomía.

Enrique: Álvaro, tengo una curiosidad. Picasso recupera la tradición a través de los temas clásicos del dibujo: el bodegón, la figura, en contraposición con la abstracción de Miró. Entonces, hay dos figuras referentes, Picasso que es figurativo y Miró abstracto, pero que quizás dialogan de la misma forma en las relaciones entre los fragmentos y la unidad. Cuando eso aterriza en la arquitectura, entiendo que es lo mismo, ¿la referencia es igual?

Álvaro: Sí, tiene mucho que ver.

Enrique: Entonces para ti, ¿no hay diferencia entre la abstracción y la figuración? Si no que lo establece la propia relación de los fragmentos...

Álvaro: Ese espíritu transformador, pero manteniendo las raíces históricas de la actividad, de la pintura... Picasso yo creo que se preocupaba por la habilidad infinita que tenía, y esa preocupación se transparece [transparenta] en su obra, yo pienso así por lo menos. Pero la gran habilidad para él era también un problema, porque se percibía cuando ya estaba siendo dependiente de esa habilidad infinita. Entonces, deformaba, fragmentaba, etcétera; y luego, más tarde, tenía que volver al dibujo, a Ingres, pero él seguramente tenía la conciencia de cuando se volvía «académico»... y cambiaba.

Juan: Te voy a plantear una última cosa. Voy a poner a Picasso aquí de pie para que nos mire —coloca en vertical apoyado en la mesa el libro de Berger para que Picasso enfrente su mirada con Siza—. Tú en China dibujando, o no dibujando a Picasso; Picasso que dibuja a Ingres. Ahora te pediría que hicieras el dibujo este que tú dices que no estabas haciendo —señala la fotografía de Fernando Guerra— [«No lo recuerdo» —anota Álvaro—]. A mí me gustaría que estuviera Ingres con Madame Moitessier, Picasso y el retrato de Marie-Thérèse y una interpretación tercera de Álvaro Siza sobre la Mujer con el libro y Madame Moitessier para cerrar el ciclo.

Álvaro: ¿Pero sabes qué? Ahora no tengo «mano», porque me rompí el brazo y tengo un «brazo armado». Perdí la seguridad cuando quiero hacer un dibujo espontáneo, pero también debe ser psicológico...

Juan: ¿Y con la mano izquierda? Era más espontáneo antes cuando empezaste con la izquierda...

Álvaro: Sí, sí, era... Pero ahora la izquierda no me obedece. Y ahora para hacer un dibujo espontáneo es con güisqui.

Juan: ¡Es verdad! ¿Hay güisqui aquí en el escritório? —risas—. Y así podemos cerrar la trilogía: 1856, Ingres; 1932, Picasso; 2022, Álvaro Siza. Y todo lo originó esta señora, *Madame Moitessier*. Que, además, tiene el espejo donde se refleja ella sin verse, y eso es lo que le gustó a Picasso.

Álvaro: Y Velázquez también hizo un retrato de una mujer con espejo [Venus del espejo, 1599-1660, The National Gallery]. Y en Las meninas también aparece —comienza a dibujar—.



Figura 23



Figura 22

Juan: Es la figura de frente y la de perfil con el espejo. ¡Qué importante el espejo! Ingres inventa todo, la desestructuración de la forma, la figura de la *odalisca*, los harenes, el cuerpo girado, la planta del pie... Todo eso es Ingres. Y luego Picasso escribe sobre su admiración por Ingres en 1929, él peregrinaba al museo de Ingres en su ciudad natal y Picasso cuenta cómo iba allí a estudiar a Ingres porque encuentra todas estas referencias.

Pensaba que estabas haciendo un tercer dibujo, una interpretación tuya sobre los dos cuadros, pero estás redibujando a Ingres y a Picasso —Álvaro sigue dibujando en absoluto silencio—. Pero veo que te queda sitio para ti en la secuencia.

Álvaro: ¡Ya! —termina de dibujar—. Sin güisqui *não da* [no es suficiente]. Juan: Álvaro, podrías dedicar el dibujo para la revista *Travesías* con la fecha de hoy.

Álvaro: Sí, sí, claro —escribe la dedicatoria— [«Para Travesías del Colegio de Arquitectos de Málaga. 16/10/22»].

No es un buen dibujo, pero si tenéis el coraje de publicarlo...—risas—. [Y añade a la dedicatoria: «Sin whiskey»].

- [1] La Suite Vollard estuvo expuesta en la Galerie Bastian de Berlín entre el 1 de marzo y el 17 de mayo de 2014. La nota de prensa de la exposición indica que es «uno de los ciclos gráficos imprescindibles del siglo XX. Abarca 100 obras gráficas creadas por Pablo Picasso por sugerencia del marchante y editor de arte Ambroise Vollard. Mientras que el estudio del escultor se convierte en el lugar central y el motivo de la Suite Vollard, el Minotauro sirve como modelo a sequir, cuyo estilo de vida exuberante finalmente lo lleva a perder la vista y morir en la arena».
- [2] Con la propuesta «Puerta Nueva» Álvaro Siza y Juan Domingo Santos obtuvieron el primer premio del Concurso Internacional de Ideas Atrio de la Alhambra, celebrado en 2011.
- [3] Álvaro Siza y Carlos Castanheira, Pabellón de arte en el Parque Saya. Corea del Sur, 2017.
- [4] «Con motivo de la capitalidad cultural europea de 1992, las autoridades madrileñas convocaron a una serie de arquitectos extranjeros para hacer propuestas teóricas de intervención en la ciudad. Además de Álvaro Siza, estaban también Zaha Hadid, Hans Hollein, Stanley Tigerman y Heikkinen & Komonen. Todos ellos plantearon visiones muy alejadas de la realidad posible, pero la aportación de Siza era tal vez la más ligada a un lugar concreto de la capital». Álvaro Siza, Galería para dos 'picassos'. Madrid, 1992, en Arquitectura Viva. [En línea], https://arquitecturaviva.com/obras/galeria-para-dos-picassos-madrid-
- [5] Como recoge Juan Domingo Santos: «Álvaro Siza proyectó en 1992 un museo para dos picassos, un espacio expositivo en el parque oeste de Madrid concebido a partir de la pintura *Guernica* y la escultura *Mujer embarazada*. Las obras se disponían en dos galerías relacionadas entre sí, dispuestas sobre la ladera de un jardín público, y abiertas al paisaje de la sierra madrileña. Dos paseos que conducían a la muerte y a la vida. Tres décadas más tarde, esta construcción de 'vida o muerte' se ha levantado en la colina de un maravilloso paisaje de densos bosques —parque Saya— en Corea del Sur» en Domingo Santos, Juan. «Álvaro Siza y Pablo Picasso. Un paseo por la creación», en Martínez García-Posada, Ángel; Quintáns Eiras, Carlos y Rodríguez Juan (ed. lit.). *Álvaro Siza Vieira: Premio Nacional de Arquitectura 2019*. Madrid: Ministerio de Transportes, Movilidad y Agenda Urbana, 2022 (Huellas, encuadres, paseos), pp. 69-79.
- [6] «El 10 de septiembre de 1981, Guernica llegaba a Madrid, procedente de Nueva York, junto con el conjunto de dibujos y pinturas relacionados, en lo que se consideró un acto simbólico de la recuperación de las libertades democráticas. [...] A su llegada, el lienzo fue instalado en el Casón del Buen Retiro, lugar considerado por las autoridades gubernamentales como espacio del Museo del Prado. Se cumplía así el deseo de Picasso de que el cuadro, entregado al pueblo español, fuera expuesto en el museo nacional. El 24 de octubre, el Casón abría sus puertas al público para presentar Guernica por primera vez en España dentro de la exposición Legado Picasso, en la que las obras de Picasso iban acompañadas de obras de Joan Miró». Fragmento del artículo titulado Casón del Buen Retiro, Museo del Prado publicado por el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. [En línea], https://guernica.museoreinasofia.es/ubicacion/cason-del-buen-retiro-museo-del-prado-5790
- [7] La Fundación Serralves programó entre el 8 de septiembre de 2022 y el 3 de marzo de 2023 la exposición monográfica Maria Antónia Leite Siza, 50 años depois, dedicada a la artista plástica portuguesa Maria Antónia Marinho Leite Siza Vieira (Oporto, 1940-Oporto, 1973), fallecida prematuramente a los treinta y dos años, cincuenta años después de su muerte. La muestra estaba compuesta por un conjunto de 100 piezas entre pinturas, grabados, dibujos, cartas y bordados donadas por el arquitecto Álvaro Siza en abril de 2022, y con comisariado del también arquitecto António Choupina. Maria Antónia fue la esposa de Álvaro Siza, y tuvieron dos hijos en común, Álvaro (1962) y Joana (1964).
- [8] «Traza sin ver / Siente el surco de tinta / Derramando la Forma». Álvaro Siza.
- [9] «Ya vio tantas cosas bellas / Demasiadas tal vez o no bastantes o rápidas de más / Que trae a la mente la confusión de las cosas bellas / El esfuerzo de excluir o no / Es eso lo que hay de sí mismo en lo que dibuja». Álvaro Siza.
 - Figura 1. Álvaro Siza en su estudio de la Rua Aleixo 53 de Oporto, durante la entrevista celebrada el 16 de octubre de 2022.
 - Figura 2. Álvaro Siza y Juan Domingo conversan durante la entrevista.
 - Figuras 3 y 4. Plaza de la Higuera y vista de una de las salas expositivas del Museo Picasso Málaga. Gluckman Mayner Architects y
 - Cámara Martín Delgado Arquitectos, Málaga, 1998-2003. Fotografías de Pablo F. Díaz-Fierros, 2003.
 - Figura 5. La Suite Vollard de Picasso en la exposición celebrada en la Galerie Bastian de Berlín, 2014.
 - Figura 6. Álvaro Siza y Juan Domingo señalan el retrato de Samuel Beckett, mientras Juan levanta un papel y descubre bajo él un pequeño retrato de Picasso, justo debajo un dibujo de *Músicos*.
 - Figuras 7 y 8. Axonometría de la Alhambra en el estudio de Álvaro Siza y maqueta de «Puerta Nueva» Concurso Internacional de Ideas Atrio de la Alhambra, Granada, 2011. Álvaro Siza Vieira y Juan Domingo Santos, Primer premio.
 - Figuras 9 y 10. La presencia de la ventana en las salas expositivas conecta el interior con el paisaje exterior. Álvaro Siza, Museo de Arte Contemporáneo Fundação Serralves, Oporto, 1991-1999. Fotografías de Enrique Bravo Lanzac, 2022.
 - Figura 11. Juan Domingo y Álvaro Siza contemplan una fotografía de Fernando Guerra donde aparece el arquitecto portugués pintando un lienzo sobre un caballete; detrás *Mujer con un libro*, pintado por Picasso en 1932.
 - Figura 12. Jean-Auguste-Dominique Ingres, Madame Moitessier, 1856. The National Gallery, Londres.
 - Figura 13. Pablo Picasso, Mujer con un libro, 1932. The Norton Simon Foundation, Los Ángeles. © Succession Picasso/DACS 2021.
 - Figura 14. Fotografía de la maqueta del proyecto de Museo para dos Picassos, ubicado en el parque del Oeste, Madrid, 1992.
 - Figuras 15 y 16. Vista exterior y lucernario interior del *Pabellón de arte en el Parque Saya*. Álvaro Siza y Carlos Castanheira, Corea del Sur, 2017. Fotografías de Fernando Guerra, 2017.
 - Figura 17. Montaje expositivo del *Guernica*, 1937, en el Casón del Buen Retiro, Madrid, octubre de 1981. © Museo Nacional del Prado.
 - Figuras 18, 19 y 20. Álvaro Siza. Minotauro, 1998; Familia con niño y gato, 1996; y Desnudo, 2000. Dibujos a bolígrafo.
 - Figura 21. Exterior de la Casa do Pego, Sintra, 2002. Fotografía de Fernando Guerra, 2008.
 - Figura 22. Siza dibujando su versión basada en Madame Moitessier, 1856, de Ingres, y en Mujer con un libro, 1932, de Picasso.
 - Figura 23. Álvaro Siza. Triple retrato. Ingres, Picasso, Siza. Dibujo a bolígrafo. Oporto, 16 de octubre de 2022.
 - * Juan Domingo Santos es Arquitecto y colaborador de Álvaro Siza en el Edificio Zaida. Coautor junto al arquitecto portugués del proyecto Atrio de la Alhambra.

DIÁLOGOS propone la conversación como mecanismo fundamental para profundizar en las biografías de las arquitectas y los arquitectos que han marcado el panorama de las últimas décadas.

IMPRESCINDIBLES

Imprescindibles continúa tomándole el pulso a la actualidad presentando contribuciones que se extienden de la pura disciplina para abarcar otras temáticas culturales de interés. La primera de ellas la firma Manu Barba, poniendo el foco en la constante paradoja presente en la obra de Chema Madoz, donde se produce un peculiar proceso proyectual, familiarmente arquitectónico, que intermedia entre el objeto y su registro fotográfico.

Por su parte, Óscar Ortega avanza algunas claves del libro de Ignacio Jáuregui, Rituales. Un viaje por el hijo que nos une; la nueva propuesta literaria del autor que traza una sugerente urdimbre de ciudades en torno al concepto del rito. En la nueva entrega de la serie Casas mínimas, Manuel Baena aborda el concepto de la habitación dentro de la habitación, entrelazando distintos ejercicios que trabajan con refugios en el interior del hogar. Y la mirada de Luis Ruiz Padrón, dentro de su sección Parecidos razonables, establece un diálogo entre dos obras arquitectónicas que operan desde la apropiación del horizonte: el hotel Don Pepe de Marbella y los jardines barrocos de Versalles.

El colofón al número lo pone Ciro de la Torre con un artículo sobre el papel del Puente Nuevo, levantado a finales del siglo XVIII sobre la garganta del Tajo, en la expansión urbana de la ensoñada ciudad de Ronda.

Reseñas

La puerta del horno: referencias en la obra de Chema Madoz

Manu Barba

CHEMA MADOZ. EN TORNO AL TIEMPO

Centro Cultural Gran Capitán · Granada

Fecha: 25 de mayo al 25 de junio de 2023

Comisarios: Chema Madoz en colaboración con Cervezas Alhambra «Apáñate con esto», y de repente un objeto se nos es brindado para suplir escasísimamente una necesidad. ¡Qué fastidio! Cuantísimas veces no habremos tenido que utilizar un elemento que presuponemos va a cubrir muy a duras penas la ejecución que queremos realizar, y que, a veces, ni siquiera está pensado para cumplir aquel fin para el que lo necesitamos. La escasez y necesidad que tiene ese gesto esconde en su revés una puerta al juego y a la invención creativa libre de ata-

duras. Ocasionalmente las situaciones cotidianas nos invitan a mirar de nuevo un ente cotidiano por segunda-primera vez para así poder redefinir su uso y con él nuestra perspectiva de los límites establecidos para el mismo.

Podría ser que quisiéramos arreglar algo con una herramienta poco adecuada, que necesitásemos urgentemente salir del paso en un momento comprometido, pero pongamos los pies en la tierra por un segundo y

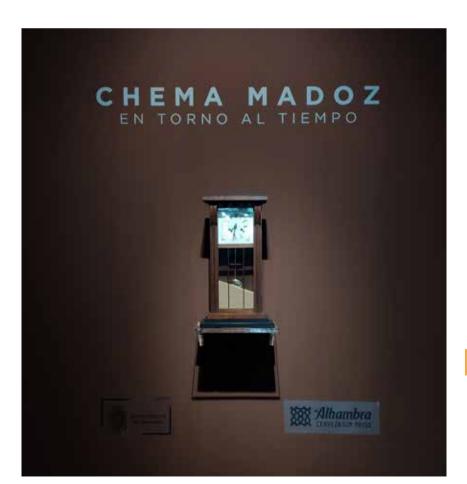


Figura 1



«Madoz sigue un camino complejo, pero extrañamente familiar, debido a una cercanía sorprendente a lo que se consideraría un proceso de arquitectura»

Figura 2

vislumbremos una situación tangible. Imaginemos por un momento que habitamos una casa humilde, y por aquello de ganar un dinerillo, enseñamos a los niños del barrio lo que se definiría como «cuatro cosas», letras y números para que empiecen el colegio bien preparados. Con una clase abarrotada, improvisada en la cocina, llega un último niño, un fichaje tardío. Ni hay sitio en la mesa, ni hay más mesas en el sitio. Y entonces nos apañamos: abrimos la puerta innata de la imaginación y, ya que estamos, la puerta del horno para ponerle un taburete delante y crearle a ese último niño un escritorio a medida. ¡Ala!, ya buscaremos algo para la próxima clase. O no.

Y en esta hipótesis no hubiera sucedido nada más allá de aquella clase y de aquella pequeña acrobacia de salón, que he situado como ejemplo, de no ser porque este hecho le sucedió a un niño que entendería algo más de aquel escritorio porque casualmente se llamaba José María Rodríguez Madoz. Un niño que pasado un tiempo nosotros acabaríamos conociendo por la cercanía de su nombre artístico: Chema Madoz. Desde luego un comienzo así resume de un brochazo la que posteriormente sería la trayectoria y la obra archiconocida de un artista que al igual que no se ciñó de niño a la idea de escritorio, como fotógrafo cabalga por un riquísimo sistema creativo.

Durante el mes de junio hemos podido disfrutar de la exposición En torno al tiempo, con el patrocinio de Cervezas Alhambra, en la ciudad de Granada. La capilla del Convento de las Hermanitas de los Pobres, situada en el entorno de la plaza de Gran Capitán ha sido el continente de una exhibición donde el autor ha sacado la artillería pesada. El espacio sacro de finales del XIX, canónico como los objetos que representa y sencillo en su planta de cruz latina ha vibrado con la presencia de sus fotografías enmarcadas de riguroso negro y la sorpresa de encontrar algunos de sus objetos. El realismo mágico y la simbología de la obra de Madoz ha sido capaz de convertir el espacio en una atmósfera de algo más allá, una nueva sacralización a través de la devoción a las dobles caras de los objetos cotidianos, demostrando que su fotografía va mucho más allá de los límites del plano vertical.

Nuestras estructuras de entendimiento basadas en lo objetivo, lo medible y lo demostrable carecen de la capacidad de comprender en ocasiones ese límite flexible y blando que en ocasiones supone la creación, produciéndose un choque que es difícil de asimilar. Chema Madoz se define como fotógrafo, sí, pero probablemente más por necesidad para acomodar su creación a una de las estanterías de la concepción del arte actual que por ser un fotógrafo realmente canónico. Porque en este artista hay alguien que hace un verdadero proyecto detrás de cada una de sus creaciones.

Chema Madoz sigue un camino complejo, pero extrañamente familiar, debido a una cercanía sorprendente a lo que comúnmente se consideraría un proceso de arquitectura. Y es que este trabaja desde la idea pura y la transición cabeza-mano a través de un boceto, según él tal vez demasiado sencillo en ejecución, pero todos sabemos que alguna que otra buena arquitectura se han gestado en el dorso de una servilleta con el primer bolígrafo que había a mano. Una vez y de la inevitable lucha con el peso de la realidad. Llevar a cabo algo que a priori puede parecer sencillo como una fotografía, requiere resoluciones que en ocasiones implican no solo cierta destreza manual sino también el apoyo de técnicos y artesanos, como si de un edificio se tratase. Aunque él lo trata casi de bricolaje, este es un proceso común a muchos creado-



Figura 3

«La mayor parte de su obra admite lecturas en capas de diferente complejidad tras ese primer golpe que a veces roza el juego o el humor» res —no olvidemos que por ejemplo Edward Hopper hacía maquetas para sus cuadros—. Finalmente, tras la creación del modelo aparece la fotografía, la cual tras un revelado tan minucioso como la construcción del modelo llega al objeto artístico deseado en forma de fotografía. ¿Pero es justo ceñir estas obras con la etiqueta de fotografía cuando han pasado por la pintura, la escultura o la química a través de un verdadero proyecto de arquitectura?

Es curioso que aunque en esta exposición hemos podido ver tres de sus obras «físicas», lo importante para Madoz no es la obra en sí misma sino la fotografía de esta. El objeto solo es un mero ente que debe volver a su momento en el que el significado del objeto y el espacio se tergiversa <mark>y la</mark> realidad adquiere nuevas fronteras. Este también es el fin que podemos encontrar en las creaciones efímeras de autores como Andy Goldsworthy o Christo y Jeanne-Claude, entre muchos otros. La obra antes o después desaparece, quedando únicamente como testigo de ese tiempo la fotografía.

Sin embargo, en el «qué» de su fotografía es donde se encuentra su verdadera intención. Y es que la mayor parte de su obra admite lecturas en capas de diferente complejidad tras ese primer golpe que a veces roza el juego o el humor. Entre sus líneas, sus objetos o sus pentagramas se puede ver un panteón de artistas que abordan la cuestión de los límites, como Man Ray, Guillaume Apollinaire o Marcel Duchamp, algunos incluso posteriores como René Magritte o Meret Oppenheim. A través de la fotografía de Madoz se puede entender la lectura de Ramón Gómez de la Serna, al que el autor ha tenido ocasión de ilustrar en sus Grequerías, pero también a Georges Perec, Boris Vian o Italo Calvino. Si se pone atención se puede oír a Bach, Glenn Gould o Radiohead. Si sus imágenes cobrasen vida no cabe duda de que serían dignas de Val del Omar. ¡Incluso si sus fotografías se transformasen en espacio podríamos encontrar a Oscar Tusquets, Robert Venturi o Denise Scott Brown!

Que Saint-Exupéry escribiera en su desgraciadamente trillado *El Principito* que «lo esencial es invisible a los ojos» no es más que esto. Chema Madoz tiene en común con todos estos



Figura 4



i igara o

109

autores la necesidad de tocar y deformar la arquitectura de lo conocido para llevarnos con esa cercanía de lo doméstico al más allá abstracto que existe entre las potencias que posee cualquier persona, animal o cosa. Potencia que puede encontrarse en forma de escalera, de copa, de árbol, de imbornal, de gota, de piedra o de nube. O incluso en el escritorio que existe escondido detrás de la puerta de todos nuestros hornos.



Figura 6

Bibliografía

- Documental «Chema Madoz. Regar lo escondido», Imprescindibles. RTVE, 2019.
 https://www.rtve.es/play/videos/imprescindibles/imprescindibles-chema-madoz-regar-escondido/5158161/
- Castilla, Amelia. «Una nube que fue árbol», El País, 24 de julio de 2013. https://elpais.com/cultura/2013/07/24/actualidad/1374678398_734399.html
- Gándara, Yolanda. «Entrevista a Chema Madoz», Jot Down, abril de 2018.
 https://www.jotdown.es/2018/04/chema-madoz-empece-a-hacer-fotografia-porque-encontre-una-forma-de-contar-cosas/
- Madoz, Chema. Chema Madoz. Madrid: La Fábrica Editorial, 2016.
- Madoz, Chema. La naturaleza de las cosas. Madrid: La Fábrica Editorial, 2019.

Figura 1. Acceso a la exposición *Chema Madoz. En torno al tiempo* con la maqueta para *Reloj de arena*, 2009. Figuras 2 y 3. Salas expositivas del Centro Cultural Gran Capitán, Granada. Figuras 4, 5 y 6. Vistas de algunas de las obras fotográficas de Chema Madoz. Fotografías del autor, 2023.

* Manu Barba es Arquitecto y Guía de Turismo.

Reseñas

Una trama con sentido

Óscar Ortega Ruiz

RITUALES. UN VIAJE POR EL HILO QUE NOS UNE De Jerusalén a Benarés

Ignacio Jáuregui Real Prólogo de María Belmonte

Fórcola Ediciones, Periplos (colección), Madrid, 2023 ISBN: 978-84-16247-02-8 Páginas: 372 de la publicación de Rituales. Un viaje por el hilo que nos une, el nuevo libro de Ignacio Jáuregui Real, un polifacético escritor que desarrolla su actividad profesional en el ámbito del urbanismo, al tiempo que realiza actividades de gestión cultural. Lector de una amplia variedad de temas, yo diría que la suya es una de esas personalidades para las que la cultura constituye, más que una afición, una pasión convertida en modo de vida. Consecuentemente, todo lo que rodea a Ignacio se impregna de un grato aroma cultural, de un brillo que va mucho más allá de la motivación práctica o inmediata. Esto vale tanto para la espontánea conversación, siempre aderezada de golpes de ingenio y humor, como para sus informes de cuestiones urbanísticas, pasando, obviamente, por sus aportes literarios.

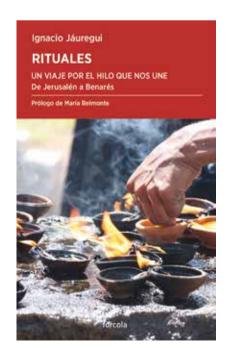
Estas líneas se redactan con motivo

De entre este abanico de actividad, para nosotros y en tanto que lectores, Ignacio es, principalmente, 'el viajero', como se refiere a sí mismo en sus libros. A través de sus páginas nos trae momentos y relatos de todos los rincones del planeta. De este mundo nuestro de continuas transformaciones que es necesario redescubrir, después de que hayan devenido obsoletos los clichés heredados de la época romántica. Se suele concebir la literatura de viajes como una continua fluctuación entre el escapismo y la introspección. Esto da margen a una interesante contienda, en la que suele salir triunfante el poder transformador de la experiencia vivida en el contacto directo con lo ajeno que, al final, resulta que no lo es tanto.

Nuestro viajero es un agudo observador de los tipos humanos y un profundo amante de la ciudad. Su propuesta nos ofrece una perspectiva en la que el prisma literario y el arquitectónico se complementan. La faceta de escritor nos trae a los ojos los frutos destilados en el alambique del arquitecto-viajero. Estamos entonces ante una suerte de flâneur a escala global, que recorre las tradiciones y modos sociales más variopintos mientras lee e interpreta los espacios como causa y, a la vez, consecuencia de aquellos. Como él mismo reconoce, lo hace mientras se esfuerza por transparentarse, invisibilizarse como autor hasta el extremo, en un intento por mostrar lo observado con el mínimo de distorsión.

De esta forma, la vida cotidiana de cualquier rincón del mundo se muestra en sus páginas con toda su frescura y espontaneidad. Ante el lector aparecen banquetes nupciales, filas de peregrinos, chóferes refunfuñando, chicos que se gradúan, tumbas sagradas y un colorido e interminable etcétera. Al igual que para Rilke, para 'el viajero' la belleza «abunda por todas partes». Sin embargo, como Victor Hugo, desconfía de la impostura de lo bello pretendido y prefiere el encanto desnudo de ornamento de aquello que generalmente pasa inadvertido.

Sus libros incorporan fotografías, tomadas por él mismo, que parten a la búsqueda del instante y encuadre



Portada Rituales. Un viaje por el hilo que nos une.

definitorios de un universo cultural en despliegue, cargado de implicaciones. El carácter visual de sus reflexiones nos suscita una duda. Cuál es su punto de partida entonces, ¿la suntuosidad visual del momento captado o la densidad social y simbólica del rito? Aunque, pensándolo mejor, no hay por qué diferenciar entre ambas estrategias de búsqueda, ¿acaso no se trata de la misma cuestión, abordada desde puntos de vista complementarios? En efecto, al recorrer sus páginas, 'el viajero' nos muestra continuamente la existencia de una necesidad antropológica universal: formar visualmente lo importante, hacer liturgia con la imagen.

Esta capacidad de superponer memoria y visualidad resulta entusiasmante. En ese aspecto, su propuesta literaria me recuerda a la de W. G. Sebald, otro viajero sin rumbo que, partiendo de cualquier momento y de cualquier lugar, nos desvela un itinerario aparentemente mágico pero real, a través de los paisajes de la cultura y la memoria, donde podemos tanto reencontrarnos con el pasado como volver hasta el presente, insólito y sorprendente como aquel.

En sus libros anteriores, el viajero nos ha mostrado, principalmente, paisajes, casi siempre urbanos. Con Cincuenta ensayos de secesión: un repertorio de ciudades, nos descubría la vida que late en el corazón de otras tantas ciudades. Todo tipo de urbes entendidas como propuestas espaciales y vivenciales que pretenden sobreponernos al desamparo del existir recurriendo al abrigo de la comunidad. Entonces, ¿cuál es el hilo que ha seguido para cambiar de foco de atención, pasando de la ciudad al

rito? Este salto aparentemente incongruente se explica cuando advertimos que, tanto lo uno como lo otro, son aspectos de la misma cuestión: estrategias para defendernos del caos.

En este recorrido existe un elemento físico de relevancia espiritual: el umbral. Reaparece de múltiples maneras marcando el límite entre lo profano y lo trascendente, entre lo azaroso y lo establecido. 'El viajero' nos ha mostrado ciudades espectrales, que han quedado hechizadas del otro lado del umbral y que, más que visitarse, se recuerdan. También otras, joviales y sin esperanza de redención, que se han negado a cruzarlo y que acogen en su retaguardia a los fugitivos de un presente inhóspito.

Sorprende la similitud formal entre los ritos de las diversas culturas, aun cuando respondan a religiones con acusadas diferencias conceptuales. Esto puede deberse a que el rito, más que expresar un precepto espiritual, constituye una emotiva muestra de apoyo de la comunidad a sí misma y a algunos de sus individuos en trances concretos. El rito compartido ayuda, crea una burbuja protectora de las contingencias de la vida. Constituye también un molde al que nos sometemos a cambio de que nos permita afrontar realidades o momentos cruciales. Como señala Roger Scruton, «sirve para restañar la herida, la brecha que se abre entre emoción y acción». También nos orienta, nos dice qué hacer en situaciones en las que los sentimientos brotan, superando nuestra capacidad de respuesta o asimilación.

Muchos de los rituales que aparecen en este volumen tienen lugar al atardecer, un tiempo mágico para el que el viajero parece sentir una especial predilección. Constituye el momento privilegiado, elegido por el genius loci para asaltar nuestro corazón mostrándonos el alma abierta de la ciudad. El paseo al caer la tarde es, en sí mismo, un ritual universal que acompasa los ritmos del día. Una tregua que invita a abandonarse y mirar más lejos. Una sobreabundancia de vida benigna y placentera. Tras el paseo, se adivina una verdad permanente, el envés de una trama con sentido, un hilo que nos une. Mientras ha buscado esa alma colectiva, manifestada de múltiples maneras, la prosa del viajero ha dibujado ese enorme atardecer del mundo. Los lectores le estamos agradecidos: ha atrapado para nosotros ese latido.

* Óscar Ortega Ruiz es Arquitecto y licenciado en Filosofía.

Casas mínimas

La habitación dentro de la habitación

Manuel Baena García

La garita, hecha con biombos a medio abrir, donde Sofía solía aislarse. Alejo Carpentier

Hay una serie de elementos, artilugios espaciales o gestos plausibles de ser utilizados a la hora de proyectar una vivienda que le aportan una cualidad exponencial de forma que la casa parece «más grande de lo que es».

Disponer un habitáculo con cierta autonomía espacial dentro de un espacio acotado de mayores dimensiones, es decir, una habitación dentro de otra habitación, dota de un paisaje interior que añade múltiples lecturas al espacio contenedor desdibujando su condición y sus límites mientras que se atañen significados introspectivos a la habitación que este contiene. Una forma de multiplicar espacios más o menos contaminados entre sí.

El ajuste entre el espacio contenedor y el espacio replicado dentro de este puede venir de la necesidad de acotar y hacer más tangible un espacio enorme que «se escapa de las manos» pero no es razón única para que aparezca «la habitación dentro de la habitación».

Estas acciones también generan, mediante habitáculos que adquieren la connotación de «muebles programáticos», que se organice el interior de las viviendas en torno a ellas.

Colonizar

Jerónimo tradujo la Biblia al latín por lo cual se le representa de forma habi-

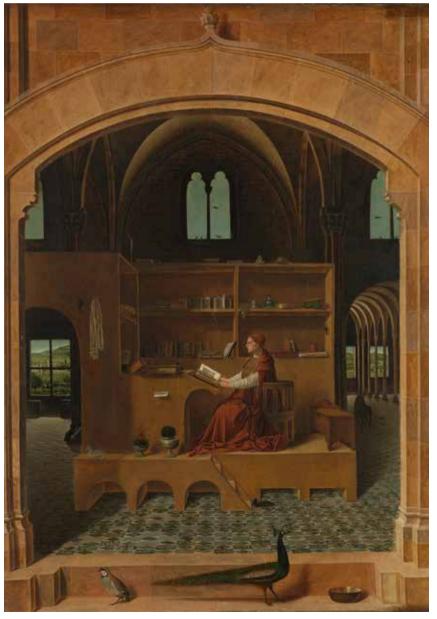


Figura 1

tual en su estudio trabajando rodeado de una serie de enseres y de un león al cual una vez curó. En la representación de Antonello da Messina de San Jerónimo en su estudio, el estudio es «una forma de arquitectura autosuficiente contenida en otra mayor» (Monteys y Fuertes, 2001) con plataformas, estantes, arcos, peldaños, muebles y otros objetos que lo configuran (figura 1). Todo visto desde antes de traspasar el dintel escarzano que da acceso a un insondable y grandilocuente interior. Arquitectura dentro de la arquitectura para hacer el espacio abarcable y posibilitar relaciones.

Como dice Monteys y Fuertes (2001) «la atracción del pequeño espacio para la concentración, que se ajusta a nosotros como un guante, se ha dejado sentir en casos muy variados» entre los que se encuentra «la atractiva estación de trabajo en forma de cápsula Clipper CS-1 (1992), diseñada por Douglas Ball, que transmite la necesidad de crear recintos privados para el trabajo concentrado dentro de las oficinas de plan abierto» (Conran, 1997). Un artefacto parecido a la cabina de un avión que contiene lo necesario para la actividad que sostiene permitiendo una posición variable —gracias a sus ruedas— dentro de la casa u oficina (figura 2).

El artista James Wetswater ideó Homeless Chateau (2008), obra que podríamos llamar: «San Jerónimo en su estudio en el año dos mil ocho» (figura 3). Un módulo prefabricado para una sola persona y diseñado para ser utilizado dentro de otro edificio siendo independiente de este. Un estuche de madera dispuesto sobre ruedas con una solapa de goma sobre la entrada que lo cierra y un lado de

«Un habitáculo con cierta autonomía espacial genera un paisaje interior que añade múltiples lecturas al espacio contenedor desdibujando su condición y sus límites»



Figura 2



Figura 3

poliuretano translúcido para permitir la entrada de luz.

En cuanto espacios mínimos desplazables que colonizan espacios diáfanos de mayor tamaño es ejemplar la *Naked House* (2000) de Shigeru Ban. Una tabula rasa con luz lechosa para mover una serie de cubículos con ruedas —tatamis móviles— que son las habitaciones (figura 4).

Habitáculos en cubículos, pero fijos y trascendiendo el plano del suelo, utiliza Aires Mateus en su Casa en Azeitão (2003). Las habitaciones y baños aparecen suspendidos del lateral, volando en la doble altura que crea el espacio diáfano de la nave que forma la casa —pues la vivienda es una rehabilitación de una bodega— como acertada manera de mantener la idiosincrasia de nave de bodega en su nueva funcionalidad (figura 5).

Operativizar

Al inicio de la novela *El siglo de las lu*ces de Carpentier, unos adolescentes recién huérfanos en lugar de desembalar todo un aluvión de cajas, que acaban de heredar, contenedoras de objetos y muebles e ir colocándolos por las estancias de la casa familiar, deciden dejarlas como están y, en una distribución de apariencia arbitraria, crear un paisaje operativo dentro del espacio marcado por las paredes de la hacienda donde desarrollar sus vidas.

«Por lo pronto, no se resolvían a acabar de abrir las cajas y fardos, y colocar los muebles nuevos; la tarea los abrumaba de antemano, y más a Esteban, a quien la enfermedad vedaba de todo esfuerzo físico. [...] Tal montón de cajas en trance de derrumbarse era 'La Torre Inclinada'; el cofre que hacía de puente, puesto sobre dos armarios, era 'El Paso de los Druidas'. Quien hablara de Irlanda se refería al rincón del arpa; quien mencionaba El Carmelo designaba la garita, hecha con biombos a medio abrir, donde Sofía solía aislarse para leer escalofriantes novelas de misterio. Cuando Estaban echaba a andar sus aparatos de física, se decía que trabajaba el Gran Alberto. Todo era transfigurado por un juego perpetuo que establecía nuevas distancias con el mundo exterior, dentro del arbitrario contrapunto de vidas que transcurrían en tres planos distintos: el plano terrestre, donde operaba Esteban, poco aficionado a las ascensiones a causa de su enfermedad, pero siempre envidioso de quien, como Carlos, podía saltar de caja en caja —allá en las cimas—, se colgaba de los tirantes del alfarie o se mecía en una hamaca veracruzana colgada de las vigas del cielo raso, en tanto que Sofía llevaba su existencia en una zona intermedia, situada a unos diez palmos del suelo, con los tacones al nivel de las sienes de su primo, trasegando libros a distintos escondrijos que llamaba 'sus cubiles', donde podía repatingarse a gusto, desabrocharse, correrse las medias, recogiéndose las faldas hasta lo alto de los muslos cuando tenía demasiado calor»

(Carpentier, 2002).

El tratamiento del espacio existente como un paisaje y la disposición de un habitáculo dentro de uno mayor creando, así, dudas sobre el binomio dentro-fuera, aparece en una reforma de apartamento en Barcelona bautizada como 10k House (2022) a cargo del estudio formado por Mireia Luzárraga y Alejandro Muiño, TAKK (figura 6). Se trata de un proyecto que condensa el inicio de la novela El siglo de las luces de Carpentier, el raumplan loosiano, la Domus Demain de Yves Lion, la frescura del trazo «inacabado» y los edículos de Charles Moore: la intervención organiza la vivienda mediante



Figura 4



Figura 5

un «artefacto» que, desde el acceso, hace de zaguán y pasillo distribuidor con varias cotas, desembocando en un dormitorio —la habitación dentro de la habitación que cuenta hasta con ventanal al espacio «interior» que la rodea— que deja a un lado el vestidor, y al otro, el resto de la vivienda.

El grupo P-M-A-A creó *Circus* (2018), donde, mediante la articulación de cuatro piezas de mobiliario móviles —una escalera, un armario, una plataforma y un cojín— y la posición cambiante de estas entre sí, se posibilitaban distintas formas de habitar (figura 7). Mucho antes, Ken y Jo Isaacs ya multiplicaban y hacían más divertido el espacio habitado a base de DIY —do it yourself— con su Living Cube (1954) (figura 8).

Organizar

Como casa en la que varias «habitaciones dentro de la habitación» actúan como organizadoras del espacio fluido a su alrededor nos encontramos la *Vivienda muros de luz* (2013) de mA-style Architects en Japón (figura 9), una mezcla de la planta de la *Retirement House* (1959) en Kent de Alison y Peter Smithson con el depósito de luz que puso Aldo Rossi como biblioteca en la *Escuela Fagnano Olana* (1976).

Y es que los Smithson proyectaron una casa de retiro cuyo sino era un espacio sin habitaciones organizado por paquetes-unidades de equipamientos que «flotan» en la planta: aseo, baño, lavadero y cocina. Cuatro bolsas de equipamientos, cual muebles, y el resto fluye a su alrededor. José Morales (2005) explicaba esta vivienda como una operación consistente «en implantar contenedores compactos de núcleos de agua, electrodomésticos, etc., para que el trasiego de la vida cotidiana transcurra en sus entor-



Figura 6



Figura 7



Figura 8



Figura 9

«Este 'mueble' dispone de una puerta corredera que, extendida, acota el dormitorio, puesto que este 'mueble' es quien organiza el programa de la vivienda»



Figura 10

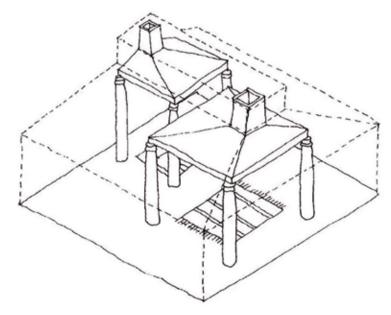


Figura 11

nos, manifestando así la libertad de la planta de un modo muy diferente, tanto en solución como en concepto, a las de Le Corbusier».

De forma más contenida el Atelier van Wengerden realiza la Casa Rebel (2013) cuyo interior es un espacio diáfano con un prisma diferenciado dentro de él que acoge baño, despensa y litera para invitados. Este «mueble» dispone de una puerta corredera que, extendida, acota el dormitorio, puesto que el «mueble» organiza el programa de la vivienda (figura 10).

Hedonizar

«Lo que es pertinente en la cámara es la autonomía completa, absoluta, de la estructura. La cámara es su propia estructura, separada de toda otra estructura adyacente. Entiendo por estructura de cámara una constelación flexible, topológica, de lugares funcionales: lecho, mesa de trabajo, puntos personales de orden. Pues estructura: red de relaciones (o de funciones)» (Barthes, 2005).

Charles Moore tiene una casa en *Orinda Valley* (1962) consistente en un «recipiente» con dos «recipientes» dentro. Es una vivienda de planta cuadrangular con cubierta piramidal truncada con linterna cuyo interior deviene en un espacio fluido estructurado por dos edículos. Bañados de luz cenital y con distinto tamaño, el mayor corresponde al estar y el menor a una bañera bajo la cota del suelo. Son baldaquinos hedonistas. El resto del programa de la casa se distribuye a su alrededor (figura 11).

Colocando «artefactos que funcionan dentro del paisaje de la casa» Moore fue expeditivo hacia las camas con dosel como la diseñada para su casa de New Haven (1967). La cama «pue-

de considerarse un estuche y tiene, tanto en las cunas como en las tradicionales camas con dosel, una forma y un espíritu cercano a la representación de una casa. En este sentido, es una condensación del espacio íntimo en el que juega un papel fundamental el hecho de estar dotada de techo y elevarse del suelo cotidiano» (Monteys y Fuertes, 2001).

Hay algo amniótico en el posibilitar recogimiento y resguardo. «Rilke: Llevaba su oscuridad en el fondo de sí mismo, el refugio y la tranquilidad de una casa» (Barthes, 2005). Reduciendo el lugar ¿podríamos decir que la silla Bowl (1951) de Lina Bo Bardi o la silla Bola (1962) de Eero Aarnio son habitaciones en sí mismas? (figura 12).



Figura 12

Bibliografía:

- Barthes, Roland. (2005). Cómo vivir juntos: simulaciones novelescas de algunos espacios cotidianos, 1976-1977. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
- Bonell, Laura y López-Dòriga, Damián. (24 de marzo de 2020). Analogy 006. A series of rooms. En línea: https://aseriesofrooms.com/#/asset/-M3BAf0Xnai6ShS0tz7D
- Carpentier, Alejo. (2002). El siglo de las luces. Madrid: Diario El País.
- Conran, Terence. (1997). Diseño. Barcelona: Blume.
- Monteys, Xavier y Fuertes, Pere. (2001). Casa collage. Un ensayo sobre la arquitectura de la casa. Barcelona: Gustavo Gili.
- Morales, José. (2005). La disolución de la estancia. Transformaciones domésticas 1930-1960. Madrid: Rueda.
- Figura 1. Antonello da Messina, San Jerónimo en su estudio, h. 1475. The National Gallery. Fuente: Wikipedia.
- Figura 2. Douglas Ball Inc., Clipper CS-1. Fotografía de Douglas C. Ball, 1992.
- Figura 3. James Westwater, Homeless Chateau. Fotografía de James Westwater, 2008.
- Figura 4. Shigeru Ban, Naked House. Fotografía de Hiroyuki Hirai, 2000.
- Figura 5. Aires Mateus, Casa en Azeitão. Fotografía de Daniel Malhão, 2003.
- Figura 6. TAKK (Mireia Luzárraga y Alejandro Muiño), 10k House. Fotografía de José Hevia, 2022.
- Figura 7. P-M-A-A, Circus. Fotografía de José Hevia, 2018.
- Figura 8. Ken y Jo Isaacs, Living Cube. Fotografía de John G. Zimmerman, 1954.
- Figura 9. mA-style Architects, Vivienda muros de luz. Fotografía de Kai Nakumura, 2013.
- Figura 10. Atelier van Wengerden, *Casa Rebel*. Fotografía de Yvonne Brandwijk, 2013.
- Figura 11. Charles Moore, *Orinda House*. Fuente: *HIC Arquitectura, Moore House*, 20 de abril de 2023. Figura 12. Lina Bo Bardi, *Silla Bowl*. Bardi's Bowl Chair Arper, 2013.
- * Manuel Baena García es Arquitecto.

CASAS MÍNIMAS es una colección de ejemplos de formas transgresoras de(l) habitar comisariada por Manuel Baena García que puede seguirse en la plataforma Instagram @casasminimas

Parecidos razonables

El hotel Don Pepe y los jardines del Rey Sol

Luis Ruiz Padrón



Figura 1

La precuela

Quien intente recorrer la obra construida del arquitecto onubense Eleuterio Población Knappe descubrirá que sus esfuerzos por encontrar el hotel Luz Sevilla son baldíos. Este proyecto, que aparece entre su producción temprana, ya no existe como tal; el establecimiento cerró sus puertas hace décadas. Sin embargo, el edificio que lo albergó todavía existe, aunque muy transformado. Se trataba de un ambicioso complejo del que el ho-

tel solo era una parte, insertado en el intrincado parcelario del corazón de Sevilla con el habitual desparpajo con el que el movimiento moderno solía proceder en los centros históricos: el trazado generador se apoya en una geometría ortogonal que destruye las alineaciones preexistentes y que, con el propósito de esponjar la macizada bausubstanz de la zona, abre la manzana a la entrada de aire y luz. Así, en un ejercicio clásico de la época, la edificabilidad se agrupa en una pieza paralelepipédica en altura que

forra la medianera, que es la que se destina a uso hotelero; con tan rígida disposición, la irregularidad del muro colindante se soslaya con la presencia de pequeños patios de ventilación, y la secuencia de habitaciones se vuelca, como es lógico, al lado opuesto. El resto del solar se destinaba a otros usos y mucha menor densidad; entre ellos se incluía una sala de espectá culos-salón de actos, que acabó siendo el Cine Villasís. El espacio público se adentraba desde las calles circundantes en el interior de la manzana

mediante retranqueos ajardinados y un pasaje comercial paralelo a la crujía del hotel, el cual se materializaba en unos soportales cuya estructura apoyaba en pilarillos metálicos. Estos soportales servían como nexo compositivo entre los distintos cuerpos «por medio de las terrazas de primera planta, las cuales además prolongan las estancias del hotel y crean porches y pasos cubiertos en el pasaje comercial, el cual constituye un centro de vida de relación y de transacciones comerciales, a la escala del hombre y adecuado al clima» (Población, 1967: 62).

Este complejo edificatorio responde a una propuesta ganadora al concurso convocado a tal efecto por el Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Sevilla; es la obra temprana de un arquitecto que en 1961 cuenta tan solo con treinta y tres años de edad y con apenas seis de ejercicio profesional a sus espaldas. Sin embargo, y como se mencionó al principio, hoy resulta difícilmente reconocible, tras las transformaciones experimentadas a finales

de los años setenta del pasado siglo: el hotel fue transformado en viviendas y el cine fue demolido, habiéndose construido en su lugar un desproporcionado volumen de oficinas que anula buena parte de las intenciones del proyecto y que suprime la permeabilidad del pasaje comercial original.

La secuela: el dogma del sol y el mar

Sin embargo, el hotel Luz Sevilla y el complejo a él asociado tuvo una secuela que perdura en la actualidad, y en un entorno muy diferente al primigenio. Sucede que, cuando el hotel se terminó, todavía no contaba con una cadena que lo explotase; con tal fin, los directivos de varias de ellas se desplazaron a Sevilla para examinar las instalaciones y tomar una decisión al respecto. Sería finalmente Interhotel la encargada de su gestión, pero, entre otras, también la compañía Meliá estuvo presente, y de la visita surgió por su parte el encargo a Población Knappe de un hotel en Marbella.

«En el nuevo proyecto de hotel en Marbella, Eleuterio Población aplicaría las técnicas y estrategias de diseño ya ensayadas previamente en el hotel Luz de Sevilla»



Figura 2



Figura 3

«El hotel Don Pepe no es más que un colosal dispositivo escénico que persigue apropiarse de un horizonte situado mucho más allá de los límites del solar, y en el que el jardín es pieza esencial» En el nuevo proyecto, el arquitecto aplicaría las técnicas y estrategias de diseño ya ensayadas previamente en el hotel Luz: sótano y entreplanta técnica, habitaciones dispuestas en un volumen prismático y distribuidas en varias plantas que se repiten en altura y en una sola fila principal, no doble. Sin embargo, en el caso marbellí el volumen se curva suavemente en su punto medio, confiriéndole a la planta una forma de búmeran (figura 1). El propósito de este gesto es, por una parte, evitar la sensación de «tubo» que provocaría la perspectiva de un pasillo rectilíneo de excesiva longitud. Pero hay otra razón que inserta al Don Pepe dentro de una tradición que hunde sus raíces en la tradición arquitectónica occidental; esta vez, de índole paisajística.

Liberado de las servidumbres de intervenir en el apretado parcelario de un casco antiguo, el solar asignado se ajusta a la forma de implantación que comienza a desarrollarse a finales de la década de 1950, y cuyo prototipo lo constituye el hotel Pez Espada de Torremolinos: situado fuera del centro urbano y en el margen de la carretera N-340 que, de manera lineal, vertebraba la franja costera de la provincia de Málaga y sus núcleos turísticos. En un rientación. Así justifica el propio arquitecto la ordenación de volúmenes: 1) Se sitúa el bloque con orientación mediodía por razones de orientación, para lograr protección frente al sol mediante



Figura 4

voladizos; y 2) Se disponen las habitaciones paralelamente al mar con objeto de lograr una visión panorámica sobre él. En este contexto, Población nos aporta una segunda razón para la curvatura del volumen principal: «componer el ámbito del parque cerrándolo con el bloque de hotel» (Población, 1965: 37). Todo ello viene a insinuarnos que este hotel no es más que un colosal dispositivo escénico que persigue apropiarse de un horizonte situado mucho más allá de los límites del solar, y en el que el jardín es pieza esencial (figuras 2 y 3).

Un cuidado dispositivo escénico

De este modo, a pesar de su incuestionable adhesión a los principios del

movimiento moderno, y desde un punto de vista meramente conceptual, el hotel Don Pepe pertenece a una serie que comienza en las villas florentinas del Quattrocento, y a la cual pertenecen lugares como Vauxle-Vicomte, Versalles, Castle Howard o Blenheim. Parten de la noción del paisaje no como una realidad física sino como un constructo social que proporciona deleite al observador, para cuya apropiación e incorporación visual al proyecto arquitectónico el jardín es un instrumento fundamental; con él se consigue el «control visual del infinito» (Steenbergen y Reh, 2001: 185). Cuando Brueghel pinta su Caída de Ícaro (figura 5), tiene muy presente el cambio de paradigma: a diferencia de representaciones anteriores de es-

cenas mitológicas, el acontecimiento pintado es una mera anécdota al servicio del verdadero protagonista, que es el paisaje. Y, para ello, desarrolla un elaborado «mecanismo perspectivo» (Maderuelo, 2005: 275) en el que el punto de vista elevado y los elementos colocados en primer plano ocupan un meditado e importante papel.

Desde el Renacimiento, el diseño de jardines en Europa ha insistido en la incorporación visual de lo que existe más allá de los límites de la propiedad, creando un ámbito visual en el que el jardín sirve como puente entre el observador y el paisaje. Ello se logra emplazando al observador, al edificio, en el extremo del solar opuesto a las vistas, y gracias a la interposición



Figura 5

«El proyecto se plantea como un crescendo que tiene su punto de vista en el salón adyacente a recepción, en el interior del edificio, y su horizonte en el mar Mediterráneo» de una serie de elementos que arropan un eje visual que se lanza desde un punto específico en el que se sitúa quien mira. La tradición italiana se apropiaba del paisaje situado enfrente, pero ese eje se prolonga mucho más allá en los jardines formales franceses (figura 4). Así, «el propietario veía no solo un espacio 'infinito' sino que además lo tenía bajo control, observándolo desde el palacio como lo haría a través de un catalejo que, por así decirlo, se hubiera construido en el paisaje, gracias al cual se mantuviera el espacio infinito al alcance del ojo» (Steenbergen y Reh, 2001: 185). Apropiación del infinito que pretende ser un reflejo del poder de un monarca absoluto como Luis XIV -el Rey Sol—, promotor del jardín versallesco y de su antecesor, Vaux-le-Vicomte; ambas creaciones, por cierto, del mismo paisajista: André Le Nôtre.

De forma similar, el jardín del Don Pepe se configura como una secuencia espacial que concatena diversos ámbitos (figura 6). Para ello, la pieza edificada se sitúa en el extremo septentrional y su desarrollo se produce en la dimensión mayor de la planta del solar, cuya dirección es norte-sur. Se plantea como un crescendo que tiene su punto de vista en el salón adyacente a recepción, en el interior del edificio, y su horizonte en el mar Mediterráneo. Una serie de episodios arquitectónicos y de plantaciones enmarcan las visuales y acompañan la mirada de forma sutil con criterios escenográficos. A medida que se avanza desde el punto mencionado, los ámbitos van ganando amplitud a la vez que descendiendo de cota, lográndose de esta forma que el espacio se perciba mayor aún de lo que es realmente.

El tratamiento formal de los diferentes recintos encadenados contribuye a ello, adecuándose a la percepción humana. Los más cercanos, de escala más menuda, se recrean en la pequeña escala, mientras que los matices se pierden en la lejanía. En los jardines de Le Nôtre, el primer plano está dominado por elaborados parterres de broderie, que más allá se transforman en un simple tapis vert; de modo análogo, aquí se dispone

«un patio de reminiscencia andaluza» (Población, 1965: 37) adyacente al edificio, delimitado por galerías apoyadas en soportes metálicos que recuerdan poderosamente a las del hotel Luz; a continuación, un jardín paisajista de influencia oriental por el que circula un arroyo rocoso que desemboca en una cascada. En el nivel más lejano, una amplia pradera en cuyo extremo se encuentran las piscinas. Más allá aún, el mar, bajo el dominio del astro rey.

Quizás algún huésped del Don Pepe, mientras sestea en su terraza una tarde de agosto, crea haber visto entre sueños a un tipo con alas de cera que cae al mar. Lo más probable es que sea un kitesurfer. Aunque, quién sabe...

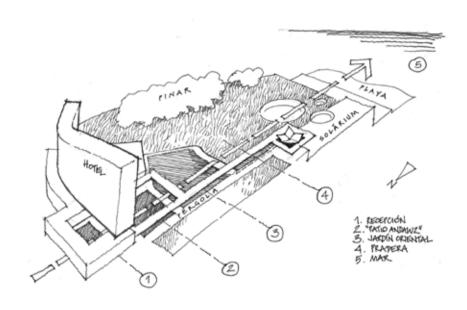


Figura 6

Bibliografía

- Maderuelo, Javier. (2005). El paisaje. Génesis de un concepto. Madrid: Abada Editores.
- Mesalles, Félix y Sumoy, Lluc, coords. (2002). La arquitectura del sol. Barcelona: Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Col·legi Oficial d'Arquitectes de les Illes Balears, Colegio Oficial de Arquitectos de Murcia, Colegio Oficial de Arquitectos de Almería y Colegio Oficial de Arquitectos de Málaga.
- Morales Folguera, José Miguel. (1982). La arquitectura del ocio en la Costa del Sol. Málaga: Universidad de Málaga.
- Pérez Escolano, Víctor, Pérez Cano, María Teresa, Mosquera Adell, Eduardo y Moreno Pérez, José Ramón. (1986). 50 años de arquitectura en Andalucía. 1936-1986. Sevilla: Consejería de Obras Públicas y Transportes, Junta de Andalucía.
- Población Knappe, Eleuterio. (1966). «Hotel de viajeros Don Pepe en Marbella (Málaga)», en Arquitectura, nº. 77, pp. 19-22.
- Población Knappe, Eleuterio. (1965). «Hotel Don Pepe Marbella», en Informes de la Construcción, vol. 18, nº. 172, pp. 26-41, julio de 1965.
- Población Knappe, Eleuterio. (1967). «Hotel Luz Sevilla», en Informes de la Construcción, vol. 19, nº 188, pp. 57-67, marzo de 1967.
- Ruesga Navarro, Juan. (2018). «La Sevilla del Hotel Luz», en Diario de Sevilla, 12 de marzo de 2018.
- Steenbergen, Clemens y Reh, Wouter. (2001). Arquitectura y paisaje. La proyectación de los grandes jardines europeos. Barcelona: Gustavo Gili.
- Figura 1. Fachada sur del hotel Gran Meliá Don Pepe. Fotografía de Pablo F. Díaz-Fierros, febrero 2023.
- Figura 2. Panorama desde la última planta del hotel Gran Meliá Don Pepe. Fotografía de Pablo F. Díaz- Fierros, 2023.
- Figura 3. Vista hacia el mar desde la primera planta del hotel Gran Meliá Don Pepe. Fotografía de Pablo F. Díaz- Fierros, 2023.
- Figura 4. Veve et perspective du jardín de Vavx le Vicomte, 1658. Grabado de Israël Silvestre. © Jean-Paul Grandmont, licencia Creative Commons.
- Figura 5. Caída de Ícaro. Pieter Brueghel el Viejo, c. 1555. Museos reales de Bellas Artes, Bruselas. Dominio público.
- Figura 6. Secuencia espacial del jardín del hotel Gran Meliá Don Pepe. Croquis del autor, 2023.
- * Luis Ruiz Padrón es Arquitecto y pertenece al Grupo de investigación HUM-976 Expregráfica. Lugar, Arquitectura y Dibujo de la Universidad de Sevilla.

PARECIDOS RAZONABLES plantea un diálogo entre una obra arquitectónica contemporánea y una referencia artística donde se establecen semejanzas creativas o proyectuales.

Interferencias

El Puente Nuevo de Ronda.

Un monumento generador de una ciudad

Ciro de la Torre Fragoso

Justificación de su construcción

La construcción del que hoy conocemos como «Puente Nuevo de Ronda» supuso la generación de una ciudad diferente a su predecesora; nunca una ciudad estuvo tan marcada por un monumento. La justificación de su necesidad desde un primer momento se basaba en razones de funcionalidad de la ciudad y no como parte de una travesía de la existente de los caminos que unían el Campo de Gibraltar y la zona de Marbella con Córdoba y Sevilla; de hecho, como travesía de caminos no tuvo utilidad hasta el siglo XX. La justificación que se esgrime en la Provisión del Emperador Carlos de 1542^[1] literalmente dice «que esa ciudad tiene mucha necesidad de hacer una puente para entrar en ella muy llano, porque la entrada que ahora tiene, dice que es muy fatigosa y trabajosa. [...] Y por ella se podrá meter el agua de la fuente del Espejo»; esto nos da una doble justificación, por un lado, sería la puerta principal a la ciudad desde el norte, donde confluían los caminos procedentes de Sevilla, Córdoba, Granada y Málaga y por otro permitiría la entrada de agua a la parte alta de la ciudad, carente de fuentes hasta la total conclusión de la obra del Puente (figura 1)

Ronda ha sido destino de viajeros en todas las épocas. Están documentados el paso desde el siglo XIII con el viaje de D'Aboulféda, hasta los viajeros más recientes, y todos ellos siempre destacan el Tajo como gran atracción, con especial atención a

la Mina del Rey Moro y posteriormente al Puente por su espectacular arquitectura.

La construcción de tal colosal edificación sólo servía para acceso a la ciudad y como tal lo destacan algunos viajeros, como por ejemplo Samuel Widdrington, que en su libro Sketches in Spain during the years 1829, 30, 31 & 32..., comenta lo siguiente:

«El nuevo Puente [...] Como tantas otras obras en este país, está totalmente fuera de servicio sirviendo solo para la comunicación entre la ciudad vieja y la nueva, que ya contaban con una; mientras que nunca han pensado en gastar un real en las carreteras de la capital de la Serranía.»

Generación de una ciudad

El Puente empezó a utilizarse como travesía de la ciudad a principio del siglo XX, cuando propiciado por el diputado del Partido Liberal por Archidona y director general de Obras Públicas, Luis de Armiñán, se promueve la ampliación de la, hasta entonces calle de Méndez Núñez, para dimensionarla para el tráfico de carreterías, pasándose a denominar calle de Armiñán, tal y como se la conoce hoy en día; es en ese momento cuando el Puente adquiere la importancia para el tránsito de mercancías y personas por la travesía de la ciudad, para unir los distintos caminos que confluían en ella.

D'Aboulféda, en el libro Géographie, describe la «Serranía de Ronda», y



Figura 1

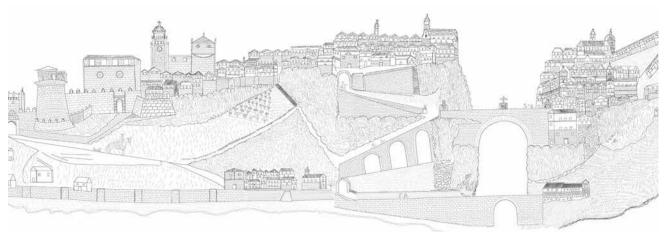


Figura 2

en cuanto a la ciudad dice: «Ronda es también el nombre de una de las principales fortalezas de Andalucía; se ha observado que, debido a su elevación, las nubes le sirven de turbante, por así decirlo, y las aguas frescas (que fluyen por la mitad de la altura) de tahalí»^[2], como se puede comprobar, trata a Ronda como una fortaleza y no como una ciudad, esta consideración era la habitual durante toda la dominación musulmana.

No es sino hasta la conquista por parte de los Reyes Católicos cuando se promueve la expansión de la ciudad, por la parte baja del actual barrio de El Mercadillo creando una estructura basada principalmente en fundaciones de órdenes religiosas y, en un primer momento, sobre el conocido como Puente de las Curtidurías y muy pronto, a principios del siglo XVI en los primeros cincuenta años tras la conquista, sobre el puente que hoy conocemos como Puente Viejo. Esta nueva estructura urbana sobre los ejes de salida para Granada-Málaga y Córdoba-Sevilla y las fundaciones de conventos, pronto se repuebla creciendo rápidamente este barrio hacia el norte de la ciudad histórica. Esto llevó a la creación del barrio de El Mercadillo, llamado en un primer momento barrio de La Puente (figura 2).

Desde los primeros planteamientos se tiene claro la situación exacta del futuro puente nuevo que se quería construir, esta situación estaba en función de la topografía del lugar, eligiendo el punto de máxima cercanía entre ambos lados del Tajo y que además coincidía con el punto de máxima cota de altura, perfecto para la traída de aguas a la ciudad. Ya, en la Provisión del Emperador Carlos de 1542, se especificaba que «dicho puente, se ha de hacer en la parte que dicen del Mercadillo, junto a San Pedro Mártir» lugar en el que se terminó ejecutando doscientos cincuenta años después. Nunca la elección de este emplazamiento estuvo en función de la morfología de la ciudad existente, ni de aspectos funcionales de esta, ya que, a ambos lados del Tajo, en esta zona, por un lado no existía nada en la futura zona de El Mercadillo y en la de la ciudad, viviendas y el jardín de Santo Domingo a expropiar y demoler para su conexión. Solamente el ancho del Tajo se tuvo en cuenta para la elección del sitio.

Aunque a lo largo del siglo XVII hubo intentos de comenzar la construcción del puente, no es sino hasta 1700 cuando reinando Felipe V se contrata con constructores de Granada que pusieron como condición de pago de parte del precio por la obra, la dación en pago de dos solares en la futura vía de conexión entre el Puente y el convento de la Merced. Esto nos indica que mucho antes de la construcción del puente, existía la programación de esta vía en la zona alta de El

«La situación exacta del puente nuevo estaba condicionada por la topografía del lugar, solamente el ancho del Tajo se tuvo en cuenta para la elección del sitio»

^{[1] «}Provisión del Consejo de Castilla por la que se manda al corregidor de Ronda que informe sobre la petición de la ciudad para hacer un puente y traer a la misma el agua de la fuente de espejo». 20 de junio de 1542. Archivo Histórico Municipal de Ronda.

^[2] Traducción del autor de la edición francesa de M. Reinaud de 1848 del libro de D'Aboulféda.

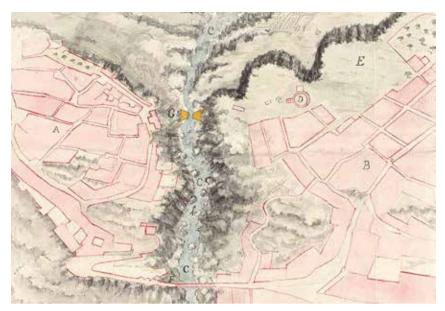


Figura 3

Mercadillo, germen de una ordenación de la zona alta del barrio.

La zona alta de El Mercadillo históricamente fue El Ejido de la ciudad, o sea, unos terrenos de titularidad pública para el pastoreo de los animales y por lo tanto a disposición del Ayuntamiento, lo que permitió su programación como zona de expansión urbana (figura 3).

La situación exacta del Puente varió a lo largo del tiempo, hay que tener en cuenta que el puente que conocemos hoy como Puente Nuevo es el tercero que se construyó en la zona. El primero, el construido por los granadinos Francisco Gutiérrez y Francisco del Castillo, puente de un solo arco que una vez cerrado en obra se rescindió el contrato y se demolió por ofrecer pocas garantías de estabilidad. El segundo, comenzado en 1734 y construido por el arquitecto cordobés Juan Camacho se arruinó en 1741 con desgracias personales y, por último, el diseñado en un primer momento por el arquitecto Gaspar Cayón, de la saga de los arquitectos del mismo apellido procedentes de Cantabria y venidos a Cádiz para la construcción de su catedral. Este último intento se comenzó en 1758 y se realizó prácticamente en el reinado de Carlos III, sufriendo muchas paralizaciones debido a dudas técnicas de su fiabilidad, encargándose de la obra, en 1785, Joseph Martín de Aldehuela al que le precedía su fama como técnico del acueducto de San Telmo de Málaga y de su gestión económica al capitán de navío don Diego de Cañas y Silva (figura 4).

La situación de los dos primeros puentes no coincide con la definitiva. Los dos primeros de un solo arco apoyados en salientes de la zona alta del Tajo, con una luz de treinta y cinco metros de diámetro de un lado al otro. El último, ante el fracaso de los dos primeros, Gaspar Cayón decide construirlo mediante dos grandes pilastras apoyadas en el lecho del río con un vano entre ellas de trece metros. No se tiene copia de los planos de la primera solución, sí de posteriores estudios de diferentes técnicos intervinientes. Las dudas técnicas que planteaba la nueva construcción iban más por la excesiva masa de las pilastras que podía colapsarlas, que por la luz de su arco principal

Con todos los datos de los distintos informes, Aldehuela plantea la solución final de terminación y la ejecuta prácticamente en dos años desde su llegada a Ronda en octubre de 1785, y la apertura al paso en diciembre de 1787, sin pretiles.

^[3] Archivo Histórico Nacional. Leg. 4001-2.

La terminación del puente fue un auténtico revulsivo para la ciudad, no solo para la parte histórica, que había roto su secular aislamiento orográfico y su maltrecha inexpugnabilidad, desde la construcción del segundo de los puentes, sino para los llamados Llanos de La Merced, que pasaron a estar en una situación de centralidad muy importante. Hay que tener en cuenta que, con la expansión hacia la parte baja de El Mercadillo, el abandono de la ciudad histórica fue en aumento, no en vano, en documentos del 1701 referidos a la primera salida a concurso de la obra se especifica «que de dicha desunión se seguía el de que porque había crecido la población de dicho arrabal porque se hallaba en más suave planta que esa dicha ciudad había llamado así todo el dicho comercio habiendo dejado perdido y arruinado el casco de ella pues constando su población de cuatrocientos vecinos escasos se hallarían doscientas casas caídas y sin esperanza de que se levantasen por defecto de habitadores y comerciantes»[3] quedando en la parte histórica las casas de la nobleza más arraigada.

Parece claro que la ordenación del eje Puente-Merced se circunscribía a su lateral occidental, quedando el lado oriental libre de edificaciones en un primer momento. La zona oriental, entre el eje Puente-Merced y el cortado hacia el paisaje del valle, en una primera parte estaba ocupado por una cárcava de gran dimensión que aparece dibujada en el alzado de la zona de obra existente en el Archivo Histórico Nacional de Madrid de 1785 (figura 5), en el que podemos apreciar la cárcava entre el Puente y la actual plaza de toros de la Maestranza. En el plano de planta del mismo año (figura 3) vemos como ya en ese momento se habían comenzado a construir las casas de la acera occidental de la calle de San Carlos (actual Virgen de la Paz), planteándose con posterioridad la construcción de la plaza del Mercadillo, también conocida como de la Constitución y actualmente como de España.

En la zona de la cárcava, denominada como «Hoyanquilla» en escritos de la época, la propia Maestranza solicita que con dinero propio permita hacer una calle de conexión directa de la plaza del Puente con la puerta que estaban haciendo en el lado sur de la plaza de toros. Lo que dio origen a un eje más claro que unía visualmente el

«La ordenación del eje Puente-Merced se circunscribía a su lateral occidental, quedando el lado oriental libre de edificaciones en un primer momento»

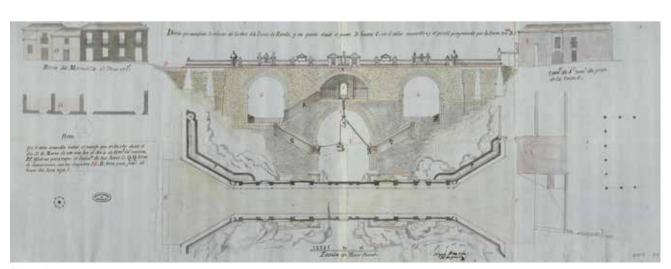


Figura 4

«En 1787, inaugurado el Puente, surge la idea de la creación de un paseo en los terrenos entre el Convento de la Merced y las viviendas al norte de la Plaza de Toros, espacio público que llegaría a ser la Alameda del Tajo»

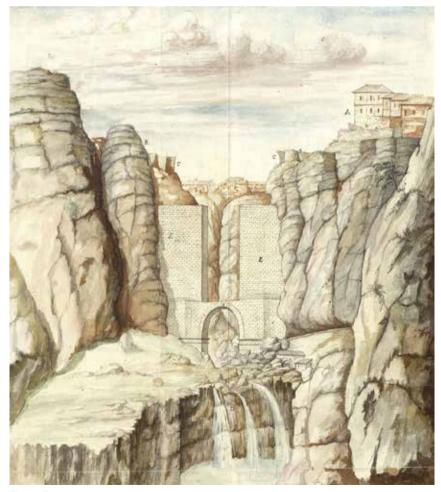


Figura 5

Puente con la puerta de la Plaza de Toros y la nueva puerta del convento de San Pedro Mártir de la Orden de Santo Domingo a lo largo de lo que se denominó calle de la Maestranza (actual José Aparicio). Esta operación urbana de indudable valor se realizó a partir de 1788, habiéndose abierto al tránsito el Puente en 1787. En el escrito presentado ante el Ayuntamiento por la Real Maestranza de Ronda para la obra de relleno de la «Hoyanquilla», esta especifica que la nueva calle se hará de acuerdo con el «Plan aprobado por la Superioridad», lo que nos indica la existencia de un plan urbanístico para la ordenación de la zona.

Esto fue el comienzo de la ocupación del lateral oriental del eje y la construcción de viviendas, no solo entre la Plaza de Toros y la plaza de España, sino al norte de la Plaza de Toros. La zona oriental del eje se le conocía como los Llanos de la Merced y en su parte inferior como la «Hoyanquilla» por la existencia de la Cárcava ya mencionada, en estos llanos se organizaba la famosa feria de Ronda, siendo uno de los mercados de ganado más famosos de España, a pesar del aislamiento de la ciudad. La Real Maestranza de Ronda solicitó permiso al Cabildo de la Ciudad para la construcción de la plaza, concluyéndose en 1785 y su portada en 1788 (figura 6).

En 1787, inaugurado el Puente, surge la idea de la creación de un paseo en los terrenos entre el Convento de la Merced y las viviendas al norte de la Plaza de Toros, espacio público que iniciado por el Marqués de Pejas Ilegaría a ser la Alameda del Tajo de Ronda, uno de los espacios públicos de España más celebrados por los viajeros románticos.

La travesía de Ronda, desde los accesos por el sur procedentes de Gaucín

y Marbella y los del norte, de conexión con Málaga, Granada, Córdoba y Sevilla se fueron transformando con los puentes y las reformas interiores del casco histórico. Con el primer puente, el denominado Puente Árabe o de Curtidurías, no se atravesaba el casco histórico, sino que se bordeaba por su lado occidental uniendo la plaza de San Francisco con el puente y tras este la vía de conexión con la bifurcación de los caminos en la plaza de los Descalzos. Esta travesía fue utilizada hasta principios del siglo XX (figura 7).

Tras la conquista cristiana, la construcción del Puente Viejo permite un acceso al casco, pero muy dificultoso para las carreterías por lo que no podemos considerar este puente más que como travesía de herradura y personas y muy ocasionalmente como de carros. No obstante, este puente crea una nueva bifurcación en Santa Cecilia, con los ejes del mismo nombre y la calle Real. Sobre el primero, la salida para Sevilla y Córdoba y sobre la calle Real, la salida para Granada y Málaga.

Por último, cuando en los primeros años del siglo XX, como ya mencionamos con anterioridad, el diputado Luis de Armiñán propicia, no solo el ensanchamiento de la calle Armiñán, sino la reforma de la calle o Puerta de las Imágenes, acceso principal al casco mediante dos torres-puertas con foso, que conectaba el primer recinto amurallado de la ciudad con el recinto de la ciudad propiamente dicho. Esta apertura deja pronto sin uso significativo el Puente Árabe o de Curtidurías y acelera el abandono del barrio de San Miguel y el puente.

En El Mercadillo se forma un eje de nueva creación como consecuencia de la unión de dos calles preexistentes, la

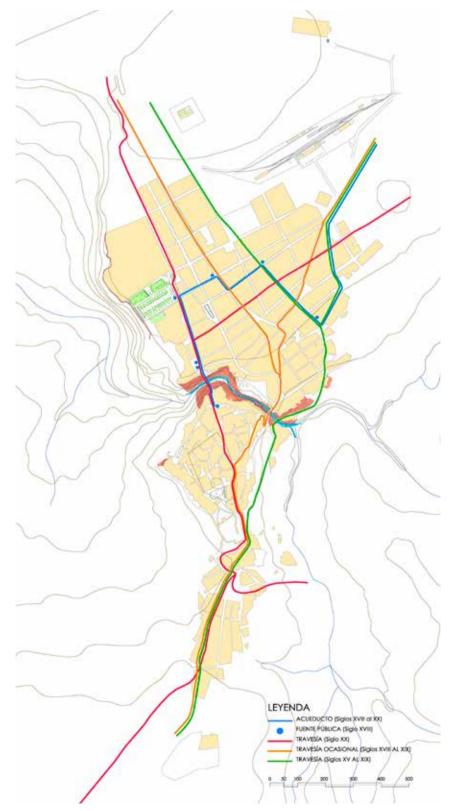


Figura 6

calle de la Bola y la calle de Arrieros, y una tercera creada con posterioridad, la calle Albertus. Este es el eje que será conocido popularmente como calle de la Bola cogiendo el nombre del tramo entre las calles Los Remedios y la calle Sevilla. El nombre oficial, desde el primer momento será la carrera de Espinel. Es interesante como desc admitía tráfico de carruajes. Esta calle pronto se convirtió en eje fundamental de la nueva ciudad, calle comercial por excelencia y que conectaba la calle Virgen de la Paz con la salida de la ciudad en dirección Granada-Málaga. En 1909 se inaugura el Teatro Espinel, obra del arquitecto rondeño de origen italiano Santiago Sanguinetti. Se decide construir como final del eje de la popular carrera de Espinel, con total desprecio a la puerta principal de la plaza de toros de la Maestranza y cerrando el acceso a los terrenos lindantes con la parte del Tajo abierto al valle conocido como la hoya de Ronda. Este proyecto fue una de las operaciones peor concebidas del urbanismo rondeño, poniéndose pronto en cuestión la idoneidad de la ubicación. Para enfatizar aún más esta situación del teatro, se planteó por parte del Ayuntamiento la ampliación del espacio urbano delante del teatro para crear un espacio más digno como final del eje carrera de Espinel (figura 8).

La construcción del Teatro y la situación en la que había quedado la puerta de la Plaza de Toros, en 1923 llevó a la Maestranza a tomar la determinación de trasladar su portada principal a la puerta occidental de la plaza rompiendo uno de los proyectos más interesante de la ciudad, no solo como plaza de toros, sino como actuación urbana con un eje que comenzaba en el palco real de la plaza, con los toriles bajo él, la puerta de la plaza de toros, la calle Maestranza (hoy José Aparicio), la plaza de España, el Puente Nuevo y la nueva puerta del convento de Santo Domingo tras la construcción del Puente.



Figura 7



Figura 8

Este error urbanístico se corrigió parcialmente a partir de 1971 cuando la Dirección General de Arquitectura, a las órdenes del arquitecto Francisco Pons Sorolla redacta el «Plan Especial de Ordenación de la Cornisa del Tajo y su Zona de Influencia» y las operaciones posteriores que llevan a la

demolición del teatro y la creación de un espacio público digno del enclave. Queda por reparar el error del traslado de la puerta de la Plaza de Toros reponiéndola a su lugar de origen y recomponiendo el conjunto Plaza-Puente-Convento.

Bibliografía:

- Abū l-Fidā' e Ismā'īl ibn 'Alī. Géographie d'Aboulféda. Traduite de l'arabe en francais par M. Reinaud. París: L'Imprimerie Nationale, 1898.
- Widdrington, Samuel Edward [Cook, Captain Samuel Edward]. Sketches in Spain during the years 1829, 30, 31, & 32: containing notices of some districts very little known of the manners of the people, government, recent changes, commerce, fine arts, and natural history. Londres: Thomas and William Boone, 1834.

Figura 1: Joaquín Peinado. Ronda. Joya de Andalucía, 1932. Litografía color sobre papel adherido a lienzo, 97x65 cm. Museo Unicaja Joaquín Peinado, Ronda.

Figura 2: Alzado occidental de Ronda, h. 1549. Redibujo del autor sobre original ubicado en el archivo de la familia Antequera (Condes de Santa Pola).

Figura 3: Plano parcial de la ciudad de Ronda, 1785. Archivo Histórico Nacional. Leg. 2695.

Figura 4: Sección del Puente que corresponde con la obra ejecutada por Aldehuela, 1790. Archivo General de Simancas. Secretaría de Hacienda, Leg 00451.

Figura 5: Alzado oriental del Tajo, 1785. Archivo Histórico Nacional. Leg. 2695.

Figura 6: Plano de Ronda con la evolución de las travesías urbanas. Elaboración del autor sobre redibujado del levantamiento del Instituto Geográfico y Catastral de Madrid de 1893.

Figura 7: Alzado oriental de Ronda. Dibujo de Ana Rojo, Ignacio Sierra y Ciro de la Torre, 1985.

Figura 8: Recreación de una vista de Ronda. Dibujo de Sebastián García Garrido, 1999.

* Ciro de la Torre Fragoso es Arquitecto y profesor de Proyectos Arquitectónicos de la Universidad de Málaga.



CLINICA MARTI-TORRES ADQUIERE UN NUEVO EQUIPO DE RESONANCIA MAGNÉTICA 3T MAGNETOM VIDA EN NUESTRO CENTRO DE PLAZA DE LA CONSTITUCIÓN N9



PÉRGOLAS BIOCLIMÁTICAS



/ OBRA NUEVA / RETAIL Y CONTRACT / REFORMAS / REHABILITACIÓN

951 818 320 info@lebaconstructora.es

LEBACONSTRUCTORA.ES





www.inove-ecoenergia.com





ecoenerg<mark>i</mark>a S.L.







GRUPO DE EMPRESAS



Calle Ferrocarril del Puerto, 8.

1ª Planta, Oficinas Centrales 21-28.

CP 29002. Málaga, España

♦ 952 353 688

info@grupoelitepublicidad.com www.grupoelitepublicidad.com



















Implementación de Imagen Corporativa - Rótulos Luminosos - Pantallas Led Full Color

Señalización Integral Interior - Corpóreos Volumétricos - Vallas - Monopostes - Lonas - Mobiliario Urbano



Ofrecemos soporte a arquitectos y técnicos en el diseño, planificación y gestión de la más alta calidad en todos sus proyectos de iluminación. Llame a +34 951 913 407

info@amcprojects.com www.amcprojects.com







FABRICACIÓN, INSTALACIÓN Y MANTENIMIENTO DE PUERTAS AUTOMÁTICAS

PARTICULARES · COMERCIOS · COMUNIDADES · NAVES INDUSTRIALES

Distribuidor Oficial:





P.I. la Palmera - C/ Datilero 12 - 41703 Dos Hermanas (Sevilla)
Telf.: 95 472 35 44/672 159 106 - info@rhlpuertasautomaticas.com
www.rhlpuertasautomaticas.com







SERVICIOS DE LIMPIEZA - FACILITY SERVICES

Puede consultarnos sobre cualquier trabajo que necesite

ABARCAMOS MÁS PROBLEMAS Y APORTAMOS MÁS SOLUCIONES

Avda Manuel Agustín Heredia n°18 · 29001 Málaga · 952 604 183 / 649 854 639

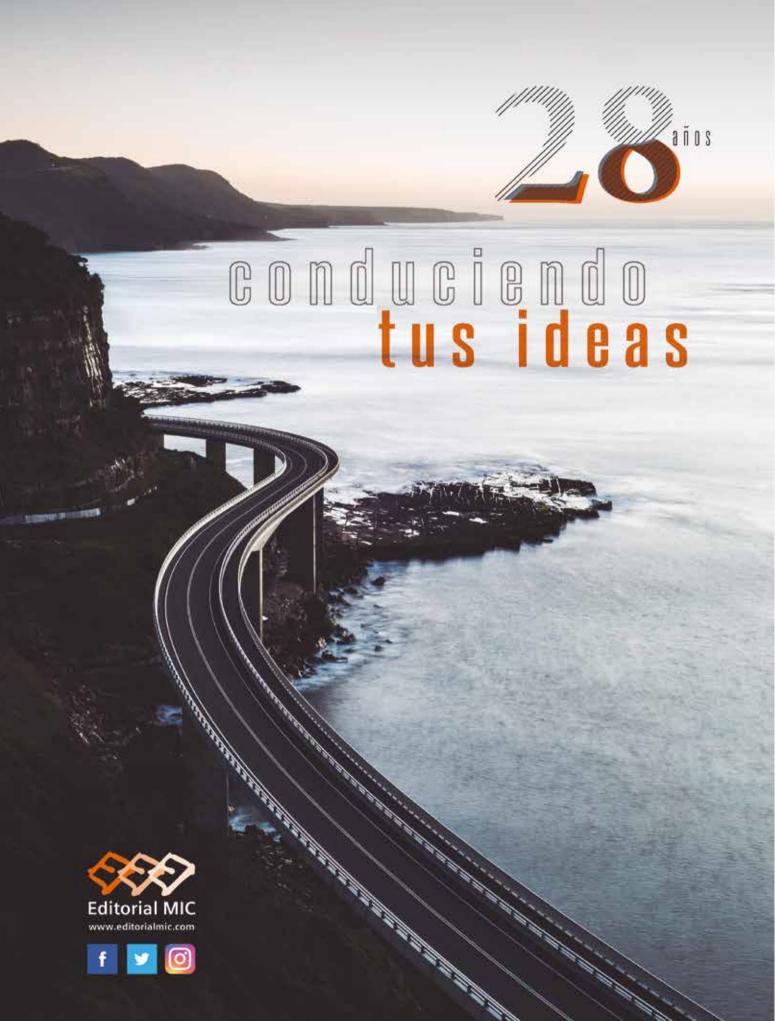
DELEGACIONES EN GRANADA Y SEVILLA

www.empresasccosta.com









En **Alda Hotels** contamos con alojamientos en Galicia, Asturias, Castilla y León, Navarra y Aragón.



Ofrecemos diferentes tipos de alojamiento para clientes de ocio y empresa, con tarifas especiales, promociones y largas estancias. Infórmate en www.aldahotels.com o escríbenos por correo electrónico.

comercial@aldahotels.com

Buscamos expandirnos en nuevas localizaciones, especialmente en Cantabria, Euskadi y La Rioja. Si crees que tienes algún alojamiento que pueda interesarnos, icontáctanos!

expansion@aldahotels.com





Tu academia online de preparación de oposiciones.

- 4 30.000 alumnos formados
- Plataforma oficial de 4 Ministerios
- Planificación personalizada, temarios y test
- Preparadores tutores expertos

Te ayudamos a mejorar tu futuro con un trabajo estable como funcionario.

Prueba 7 días gratis www.opolex.es

- Ministerio de Justicia
- Administración
 General del Estado
- Fuerzas de Seguridad
- Comunidad de Madrid
- Junta de Andalucía
- Junta de Castilla y León
- Junta de Extremadura



22.09.2023 - 07.01.2024

> Museo Casa Botines Gaudí **LEÓN**

EXPOSICIÓN TEMPORAL Temporary exhibition

Organiza















Jose Luis, su joyero de Confianza

C/ Alarcón Luján, 7 20005 MÁLAGA (Junto a C/ Larios)

952 22 49 33 625 64 99 69 info@joseluisjoyero.com

www.joseluisjoyero.com Siguenos en

JOSE LUIS JOYERO SOLO SE ENCUENTRA EN EL CENTRO HISTÓRICO DE MÁLAGA

