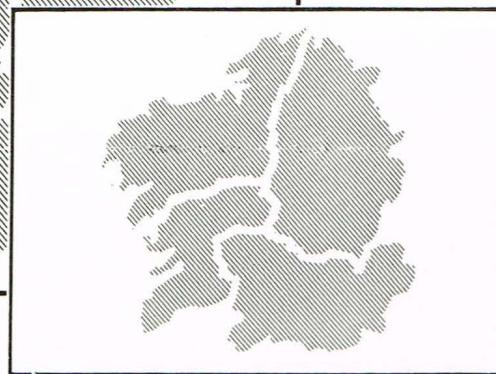
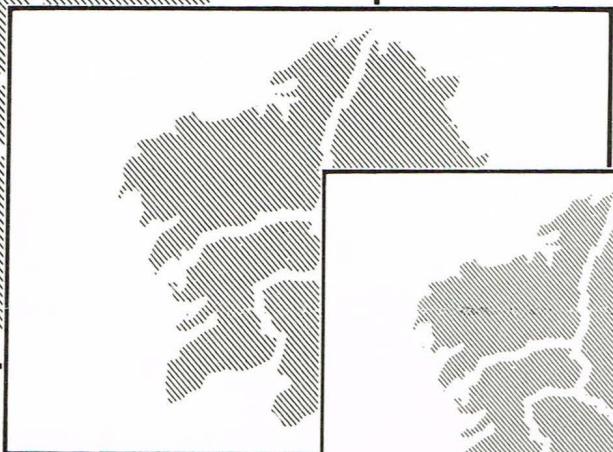
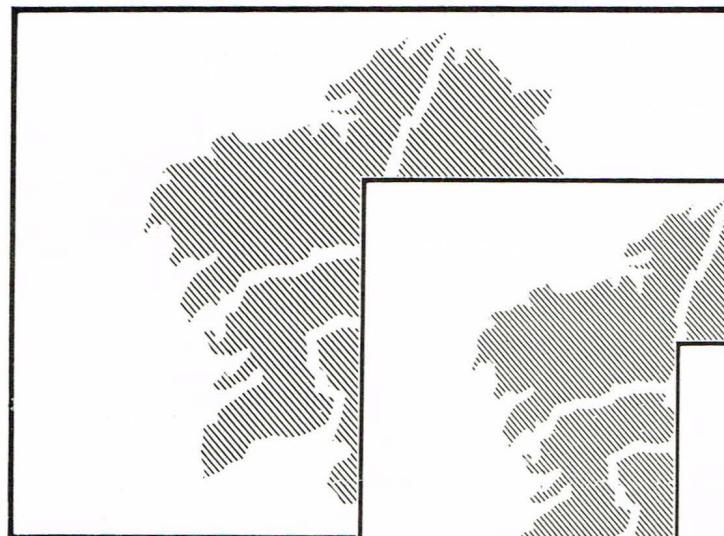




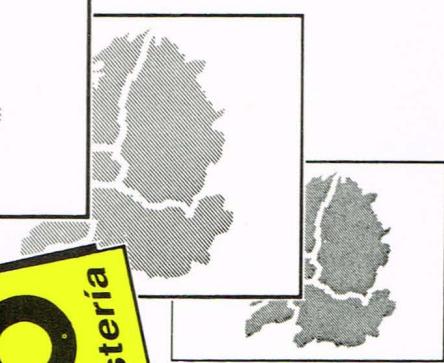
EN LA CORUÑA YA HAY *Fotocopias* **COLOR**

Y REPRODUCCION DE PLANOS
¡¡A CUALQUIER ESCALA!!

En papel normal,
vegetal
y poliéster.



AMPLIACIONES
Y REDUCCIONES
A ESCALA



Consúltenos antes de realizar
cualquier trabajo de fotocopias,
reproducción de planos,
encuadernaciones, plastificados, etc.
Llámenos al teléfono (981) 22 94 07
o comuníquese por Fax al (981) 20 62 84
de La Coruña.

¡¡Enviamos a toda Galicia!!

¡¡La copistería de servicios plenos!!

en **PHOTO COPY**® copistería
Juana de Vega, 29. LA CORUÑA



OBRADIRO
REVISTA DE ARQUITECTURA
16

EDITORIAL

Calquera posible aproximación á arquitectura construída na década dos oitenta en Galicia amosa a grande importancia cuantitativa da arquitectura institucional, é dicer, da promovida desde calquera das diferentes Administracións públicas.

Á marxe de calquera tipo de consideración de orde ideolóxica, a promoción desde instancias democráticas revelase cun pulo acelerado tendente á recuperación dos grandes déficits de infraestructuras, servicios e equipamentos colectivos que foron herdados, como unha pesada carga, da época dictatorial e que eran os indicadores más elocuentes das penosas condicións nas que se desenvolveu a vida da meiranda parte dos habitantes desta terra. Cumpría pois, citando a Bohigas, que «todo comezase desde cero ou desde unha corrupta continuidade que era necesario interrumpir».

Á superación de déficits, úñese a propia evolución interna da sociedade, en todo los seus aspectos, desde as primeiras fases de participación democrática en plena vixencia das vellas institucións (eleccións municipais de 1979) e a formación de novas estructuras de poder político a partires da aprobación do Estatuto de Autonomía (1980) ata as novas formas de comportamento que ó albor de novas necesidades e dunha calidade de vida crecente demandaron novos espacios.

A responsabilidade dos profesionais da arquitectura que desenvolven súa actividade en Galicia, acada unha nova dimensión xa más pública, más política (no sentido etimolóxico da palabra).

Unha das tarefas que xurde coa nova situación é a de procurar un máis eficaz aproveitamento dos recursos humanos existentes no campo do deseño e producción da obra de arquitectura e con elo, a necesidade de creación de mecanismos que posibiliten o acceso democrático ó traballo profesional, incorporando a todos aqueles interesados no proceso de construcción da Galicia do futuro. Esta integración púidose ter conquerido ben a través dunha Administración Pública eficaz, técnicamente cualificada nos terreos da arquitectura e o deseño, á altura das súas competencias e obrigas ou ben a partires de procesos de selección de propostas mediante concursos de ideas. Esta segunda opción permitiría ademáis enceta-lo necesario debate arquitectónico e aproxima-lo á sociedade galega como feito cultural que é.

Transcurridos bastantes anos respecto ós entusiasmos iniciais convén reflexionar sobre as características do encontro arquitectura-poder dun xeito tal vez menos inxénuo que tempos atrás. Lamentablemente este dilatado período amosa todo o contrario: as Administracións Públicas galegas seguen a valorar consideracións «extra-arquitectónicas» que nos fan lembrar comportamentos criticados amplamente non hai moito tempo e que agora, asumidos polos representantes da nova «Cultura Oficial» semellan conquerir carta de natureza.

Neste sentido os resultados xurdidos dalgúns concursos de arquitectura expostos neste número de OBRA DOIRO, constituen tan só exemplos aillados e significativos dunha nova forma de acceso ó traballo profesional de promoción institucional. Mecanismo que si ben adocea en ocasións de certas imperfeccións de partida —composicións desequilibradas dos xurados, bases forzadamente confusas, programas incompletos, documentación escasa ou selectiva, etc.— contrastan, a xulgar polos seus resultados, coa mediocridade de duzias de Centros de E.X.B., B.U.P., Casas do Mar, Centros Saúde, Casas Consistoriais, Polideportivos, Estacións de Autobuses e mesmo Pazos de Congresos herdeiros xa non só dun desafortunado proceso de «escoleita» dos seus autores senón tamén alonxados dos mí nimos de calidade que o noso país merece.

Mais se a arquitectura galega actual pode ofrecer un certo panorama de realizacións valiosas, fora das xurdidas dos escasos concursos públicos de ideas, elo é debido máis á actitude resistente duns poucos actores que, fronte á tranquilidade da Cultura —ou incultura— «Oficial» souberon (e saben) manter dignamente a súa profesionalidade.

Os perigos desta nova «Cultura» na que a propaganda semella ter sustituído á ideoloxía, unido ó anquilosamento dos máis dos nosos intelectuais e políticos, precipitan ó país en xeral e á arquitectura en particular polos cómodos vieiros (tamén detectados por Josep Lluis Mateo na arquitectura recente catalana) que conducen á defensa das vellas certezas antes que ó plantexamento de novas dúbidas.

En cumplimento dos artigos 21 e 24 da Lei de Prensa e Imprenta, o Consello de Redacción de OBRADOIRO pon en coñecimento dos lectores os seguintes datos:

Director:

Xosé Manuel Rey Pichel
Decano do C.O.A.G.

Consello de Redacción:

Xosé Luis Martínez Suárez
Xan Casabella López
Plácido Lizancos Mora
Xan Manuel Doce Porto

Redacción gráfica:

Xurxo S. Lobato/Voz Noticias

Grafismo:

Xan Casabella López
Xan Manuel Doce Porto
Manuel Fernández González

Secretaría de Redacción:

Gloria Rodríguez Prada

Revisión Lingüística:

Plácido Lizancos Santos

Publicidade:

Viña & Saavedra
Rúa de Alexandre Barreiro Noya, baixo 1F
Teléfonos 981.29.76.24/28.77.57
15.006 A CORUÑA

Redacción:

Rúa de Xoana de Vega, 10-bis/10.^º
15.003 A CORUÑA
Teléfono 981.22.87.94/29.54.59
Telefax 982.40.42.10

Propiedade:

Colexio de Arquitectos de Galicia
Casa da Conga
Praza da Quintana, s/n
15.704 SANTIAGO
Teléfono 981.58.01.00
Telefax 981.56.16.55/8

Fotocomposición e Impresión:

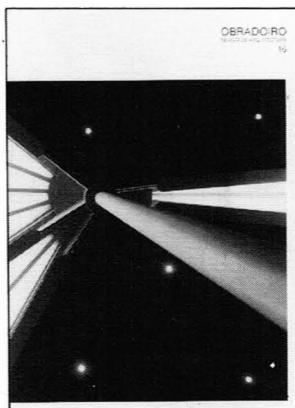
VENUS, artes gráficas, s. a.
Polígono de Pocomaco. Parcela E-37
15190 A CORUÑA

Os criterios expostos nos diversos artigos deste número son da exclusiva responsabilidade dos seus autores e non reflexan necesariamente os que poida te-la redacción da Revista. OBRADOIRO autoriza a reproducción total ou parcial dos seus textos e orixinais gráficos sempre e cando se cite a súa procedencia e se lle envíe un exemplar da publicación onde apareza a reproducción. O Consello de Redacción resérvese o dereito de publicación de calqueira orixinal solicitado. Depósito Legal C-1.219/83.

Precio do exemplar:

1.500 ptas. / 2.200 escudos (IVE incluido)

Portada: Casa da Cultura de Chantada. M. Gallego



ÍNDICE

OBRADOIRO 16

Revista de Arquitectura
Colexio de Arquitectos de Galicia

Editorial	2
Indice	3
Noticias	4
Reseña de Arquitectura	6
Concursos	8
Institucións, arquitectos e arquitectura	
Pedro de Llano Cabado	16
Parlamento de Galicia. Santiago de Compostela	
Andrés Reboredo Santos	18
Pazo de Congresos. Auditorio de Galicia. Santiago de Compostela.	
Julio Cano Lasso e Diego Cano Pinto	32
Casa da Cultura. Chantada	
Manuel Gallego Jorret	40
Conversa entre Manuel Gallego Jorret e Xosé M. Casabella.	
Centro Escolar 16 Uds. EXB e 4 Uds. PE. A Barcala-Cambre	
Alberto Noguerol del Río	52
Ampliación de Centro de EXB Labaca. A Coruña	
Joaquín Fernández Madrid	60
Edificio para a Confederación Hidrográfica do Norte. Monforte	
José M. Aparicio Alonso	70
Rehabilitación do Teatro Principal. Pontevedra	
Raúl Freire, J. R. Miyar e Nicolás L. Ciprián	74
Centro Social para a Sociedade de Montes de Xinzo. Ponteareas	
Xosé M. Rosales Novés	80
Centro Cultural para o S.E.C. Porto. Portugal	
Eduardo Souto de Moura	86
Comentário ó edificio do S.E.C.	
Álvaro Siza Vieira	94
O Patrimonio vigués á deriva	
Xaime Garrido	96
Carballeira de Brío	
César Portela Fernández-Jardón	104
Remodelación das Burgas. Ourense	
Xosé M. Casabella López	110
Emprazamento das obras publicadas	118
A segunda oportunidade. Christopher Martín	
Traducción de Manuel de la Iglesia	120
Urbano Lugrís. A perpetua saudade do mar e a poesía	
Xavier Seoane	124
Versión Castelán	129

EDUARDO CHILLIDA «ARQUITECTO HONORARIO»

4

O Consello Superior dos Colexios de Arquitectura de España ven de nomear «Arquitecto Honorario» ó escultor basco D. Eduardo Chillida.

O acto de entrega do devandito galardón celebrouse na sé da Academia das Belas Artes de San Fernando en Madrid o pasado 23 de novembro.

O Decano do Colexio de Arquitectos de Galicia, D. Xosé Manuel Rey Pichel foi encomendado polo Consello Superior do discurso do acto de entrega.

Excmos. e Ilmos. Señores, Donas e Señores:

Os críticos discutiron moito sobre as nocións de espacio e valeiro na obra de Eduardo Chillida. Para uns, a forma suprime o vacío, transfórmalo en espacio. Para outros, o valeiro obtense, e ó resultado da desocupación espacial, o vacío non é máis ca un espacio aillado. De calquera xeito, a obra de Chillida enrédase en ambos conceptos de tal xeito que se converte na súa ferramenta dominadora e mesmo desafianta. Chillida viaxa polo espacio nun constante intento, cásque sempre fructuoso, de atrapa-lo valeiro dentro do número tres, o número dimensional e divino, retorcendo, fundíndo, amasándoo ata o converter en plástica pura, unha plástica ás veces non comprendida para a que a técnica arquitectónica pode ser un excelente diccionario.

Consultando a bibliografía sobre Eduardo atopéme cunha inexactitude premonitoria. No suplemento anual de 1959-1960 da Enciclopedia Universal Ilustrada Espasa-Calpe, o artigo referido a Chillida afirma: «Despois de ter feito a carreira de Arquitectura en Madrid, comezou a esculpir en 1947», e engade que levará «a escultura, considerada coma obxecto e non coma estatua, a un mundo de dimensións inmenas no que podería aplicar toda a súa sabiduría, non só coma escultor, senón tamén como arquitecto». Non serei eu quien faga matices a tan ilustre fonte, sobre todo cando o tempo lle deu a razón. O Chillida arquitecto naceu hai xa algúns anos, só que a burocracia retrasouse en lle extende-la sua partida de nacemento.

Din que este home pertence a unha xeración rebelde, comandada por Xurxo de Oteiza. E desde logo debe ser certo. Non se podía esperar menos dun aventureiro do espacio. Foi rebelde cando decidía, moi intelixentemente a tenor dos resultados, facer gata ou novillos para se escapar ata o pé do Iguelo. Desde esa tribuna preferente asistía á fusión entre Donosti, o vento e o mar. Anos despois, o vento peitearía e crearía un escenario que sempre debreu estar aí, para mellor recreo de amores adolescentes.

Foi rebelde cando se enfrentou con teimosía ó oficialismo universitario. Con universidade ou sen ela, el perfeccionaría a súa técnica do debuxo e a forma. O dominio das estruturas vai moito más alá das fórmulas matemáticas, mesmo utilizando os mesmos materiais: ferro, madeira, aceiro e formigón, coma o arquitecto.

Foi rebelde cando meniscos e ligamentos rotos berranlle desesperadamente que abandonase o campo de xogo, que se fose ós vestuarios. Non sabían con quen estaban falando. Eduardo, gardameta, escultor ou arquitecto non se dobra a norma establecida. Sen andrómedas, con toda a discreción que sexa necesaria, Chillida sempre chega ó final do partido, aínda que teña que paga-lo seu precio.

Rebelde, teimoso, imaxinativo, resistente á dor, loitador comprometido, retador ante o inmenso... Ten tódalas características para se converter no héroe da guerra das galaxias, manexando, só, a súa nave na épica historia da conquista do espacio.

Pero non se trata dun espacio bélico. Toda a súa obra é como dixo alguén, «unha procura constante do espacio que acolle ó home». ¿Que mellor definición de arquitectura que entendela coma a arte de proxectar e construir espacios que acollen ó ser humano?, ¿que máis se lle pode pedir ó arquitecto que investiga constantemente de aílla-a desocupación espacial para llela ofrecer ós homes? Non o sei, pero si sei que a arquitectura máis difícil é aquela na que se consegue moldea-la luz e o vento; a máis valente,

aquela que se permite aconsellar ó espacio; a más fermosa, aquela que perdura integrada no seu entorno natural, aquela que une a arte ás persoas, sen importa-lo tempo.

Escultura e arquitectura servíronlle a Eduardo Chillida para recibir un xeneralizado recoñecemento internacional, pero a ningún protagonista de aventuras similares ás súas, importáronlle nunca demasiado. Un Chillida cobizoso de gabanzas non tivese escollido eses materiais tan pouco refinados que todos coñecemos. Desde as súas primeiras formas en xeso, a súa obra plasmouse con oficio de artesán, de albañil e de ferreiro, en maneiras abstractas e inducidas, alleas á representación realista, sorprendentes e ás veces incomprendidas. Fose moito máis doadoxo caer nas modas do momento, brincar da tempada outono-inverno á de primavera-verán, dun xeito a outro coma quen se muda de vestimenta. Pero acepta-los modismos impostos polos artistas de turno non encaixa coa súa rebeldía. O recoñecemento, polo tanto, foi o que tivo que se acercar ó seu traballo, porque o seu traballo nunca se movería un ápice para acada-lo recoñecemento. De feito, Chillida é exemplo de evolución sólida e lineal, quizais porque a liña é forza e en Chillida, liña e forza son unha mesma cousa. Xoán Daniel Fullaondo é, segundo o propio Chillida, o arquitecto que mellor analizou a súa obra. Os estudos sobre a presencia do labirinto e o sentido relixioso son esclarecedores, tan íntimos como só os podía ter feito un entrañable colaborador. Coñece os momentos de depresión, as crisis persoais de Eduardo, sabe interpretalas e descubrilas, nos seus traballos como ninguén. Que lle preguntan se non, polos lkaraundi, os pentes do vento ou os rumores de límites. «O remate de calquera análise, atoparemos que o misterio de Chillida, o misterio dos seus labirintos, das súas reparacións, do seu dramatismo, o misterio da súa mística reconquista, é esencial inconscientemente, relixiosa, católica, romana. É o misterio do Bernini, o misterio de Ignacio de Loyola, o misterio de James Joyce». Se Fullaondo foi e é un grande colaborador de Eduardo Chillida, non menos se pode dicir de Luis Peña Ganchegui, coautor do Pente do Vento, en San Sebastián, e de Saénz de Oíza, arquitecto de arquitectos. Verbo do autor da basílica de Nosa Señora de Aránzazu non quero me referir aquí máis que congratúandome pola feliz coincidencia hoxe das súas homenaxes. Poucas veces temo-la oportunidade de que unha celebración destas características nos saia tan completa.

En canto a Peña Ganchegui só se pode dicir que iguala en ousadía e arroxo ó Chillida máis valente. O Pente do Vento é unha das mellores mostras de implicación do home co seu medio. Terra, vento, mar, son, valeiro, espectáculo, todo conxugado en máns de dous artistas fai que a arte fuxa de encorsetamentos sobre a súa comprensibilidade. O Pente do Vento non debería entenderse. Entra noutra categoría, a categoría da atracción irresistible, sen diferencias de idades ou culturas. O monte Iguelo ten nos seus nocelos un imán para a sorpresa, o xogo, o amor e a meditación, un imán para a vida. Non é casualidade que a colaboración de Chillida con magníficos arquitectos dea resultados tan brillantes. Só os colaboradores que entenden mutuamente os seus traballos son quen de alumear obras de semellante categoría.

Tampouco é casualidade que Chillida, un artista que utilizou todo o mundo coma escenario, teña escollido a terra vasca coma soporte das colaboracións. Da cooperación de dous ilustres das estructuras naceron espacios e volumes dentro da alma de Euskadi.

Temos oido antes coma unha das catro sólidas razóns polas que se fai entrega a Eduardo Chillida do título de arquitecto honorario é «pola identificación co seu pobo, carácter esencial de toda a súa obra».

Ser vasco, e hoxe máis que nunca, é algo moi especial. Ser vasco significa coñecer-la dor da violencia e o valor da paz, significa saber da natureza e de industria, de toradas e forxas, ser vasco e ademais progresista é ser loitador comprometido pola convivencia en medio da complexidade. Todo iso é Chillida.

Xa o dixo Caro Baroja: «A talla en madeira e en pedra, e o tecido e a forxa foron as artes maiores dos vascos». Eduardo, como artista vasco, destacou en cásque todas

elas, diferenciandose, que non aillándose, da produción artística non xa do resto da Península, senón tamén do resto do mundo. O País Vasco influiu nos seus autores desde unhas peculiares estruturas tecnolóxicas, económicas e políticas. Estudiouse a evolución da arte vasca, nos anos cincuenta e sesenta, coma unha resposta a unha situación opresora, e atopouse neste elemento unha das orixes da indagación no campo abstracto, aparentemente neutral e de difícil comprensión para os censores. Eduardo non só atopa esa saída, senón que se converte no guieiro de moitos que ven escuro o camiño.

Tamén encaixa Chillida nas características da escultura monumental vasca, na procura de lugares de encontro. Lugares que poden ter concomitancias co ágora, ainda que en realidade están más vencellados cos pórticos de ermitas e igrexas de Euskadi. Quizais un dos seus melhores lugares de encontro sexa a Praza dos Foros de Vitoria, todo un resumo da realidade dun país, o seu deporte, a súa cultura, a súa arte e seu espazo xurídico. ¿Que dicir dos lugares de encontro así intitulados, como «Lugar de encontros III» (outra vez ese número) que tanto tardou en erguerse sobre o Paseo da la Castelá, ou mellor áinda, o «Lugar de encuentros II»? ¿Que más entrañable espacio de reunión que os velloz lavadeiros do País Vasco...? Aparte de sesudas consideración, Eduardo Chillida é un home que sabe transmitir identidade colectiva desde a súa manifestación individual. O tamén vasco De Barañano expresouno coma ninguén: «O traballo de Chillida, co seu soberano dominio artesanal, enraizado na nosa tradición, cuestionando ou abrindo interro-gantes metafísicos, universais no campo da actividade artística, ponmos claro que a mellor forma de recuperar e de transmitir a idiosincrasia do noso pobo é na manifestación individual, íntima, profunda de un mesmo para se recuperar a si mesmo —na obra realizada— universalizado. Só

en canto cosmopolistas seremos quen de ve-la riqueza da nosa tradición. O mellor exemplo: Chillida e a súa obra.

Creo sinceramente que calquera que fite a obra de Eduardo é quen de comprendela moito mellor se coñece as súas raigames. Deste xeito chegaranlle dous mensaxes. Por unha banda a puramente artística, plástica e estética, por outra a antropolóxica, a que define as características dun pobo que trata de recupera-la súa crixinalidade, un pobo forte, coma o ferro forxado, un pobo en crise, coma as súas más sufridas representacións, un pobo sabio, quen de moldea-la natureza.

Mencionei con anterioridade un elemento grego tan característico como é o ágora. Paralelamente quisen deixar para o final o uso que do alabastro fai Chillida. A miña intención era simple. Eduardo viaxou en 1963 a Grecia e a visita transformou o seu concepto da luz. A influencia da luz mediterránea nun home do Cantábrico deu unha oportunidade a translucidez do alabastro. Con este material, o mesmo que utilizou para eloxiar á luz, homenexear a Goethe e ó mar, realizou unha obra que non podía ficar esquecida.

A súa louvanza a arquitectura tivo que esperar un cuarto de século para que se vise correspondida. Eduardo Chillida louvou expresamente á arquitectura cando en realidade toda a súa obra fora unha constante louvanza a esta arte. Coa distinción de arquitecto de honra e con estas palabras non pretendemos devolverlle un tardío cumprido. Sería inútil, ó menos pola miña parte, tratar de responder na xusta medida ó seu inicial encomio, nunca acadaría a súa beleza. Con esta distinción simplemente queremos demostrar que nos aprendimos esa referencia da sabia enciclopedia. Ese artigo que, hai xa trinta anos, dicía o que os oficialistas consideraban unha imprecisión e que sen embargo hoxe se converteu en realidade: Eduardo Chillida, arquitecto.

Moitas gracias.

O Decano do C.O.A.G., don Xosé Manuel Rey Pichel nun momento do acto xunto a don Eduardo Chillida e don Francisco Sáenz de Oiza.

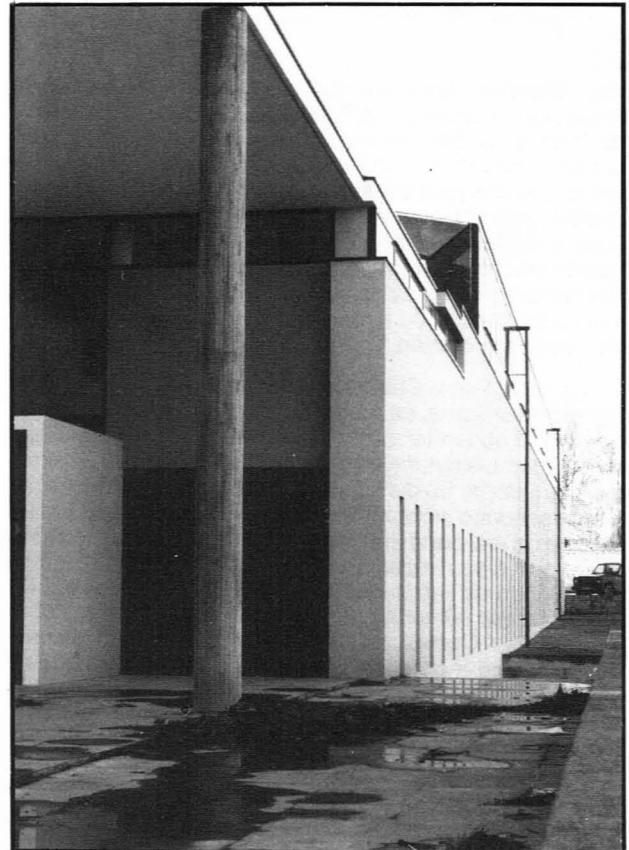
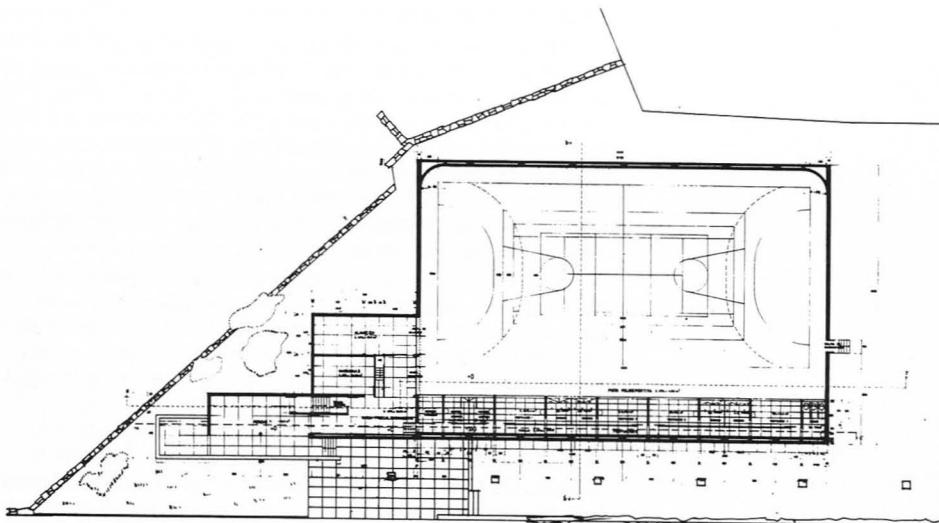
Xosé Manuel Rey Pichel
Decano do Colexio de Arquitectos de Galicia



6

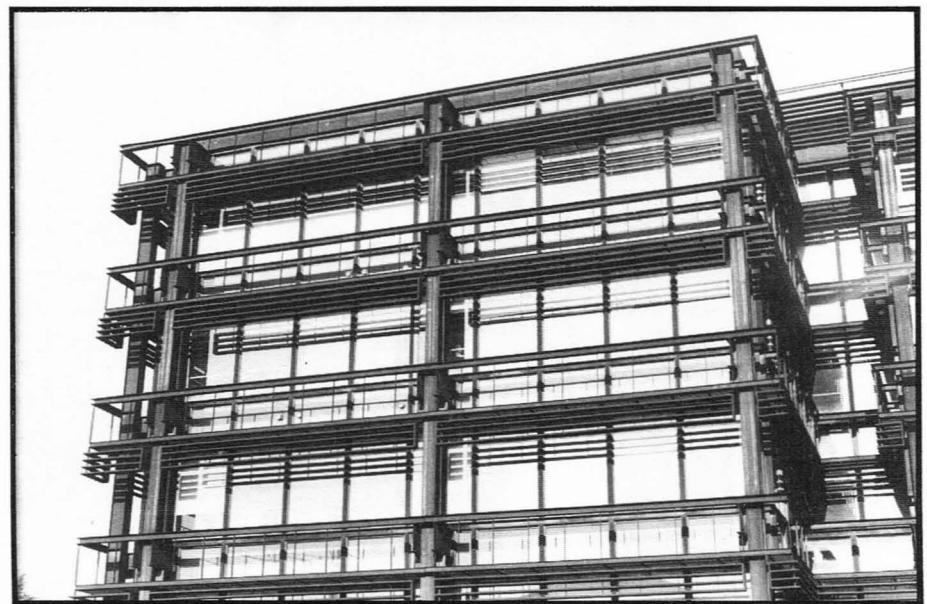
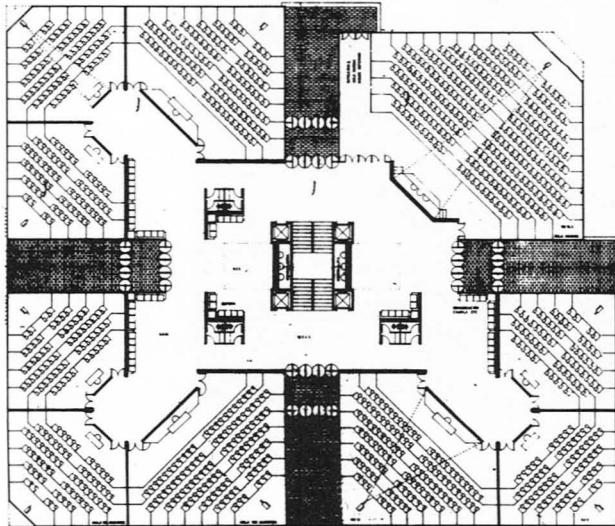
PAVILLÓN POLIDEPORTIVO. PÓVOA DE TRIVES

Arquitectos: Guillermo Bertólez Cué
Javier Ferrandiz Gabriel
Xumeu Mestre Mán



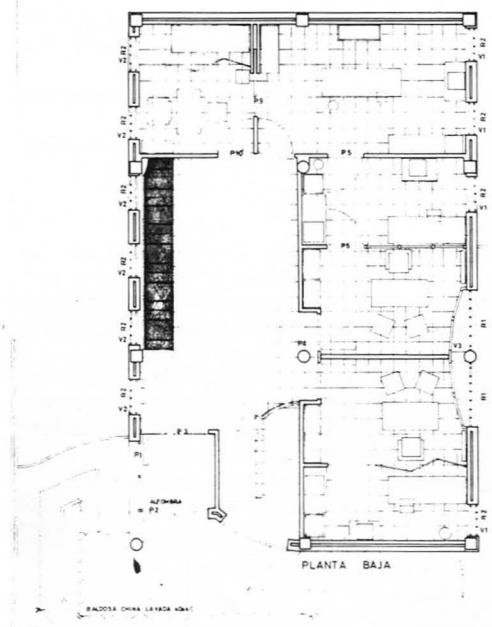
COLEXIO UNIVERSITARIO. OURENSE

Arquitecto: Juan Rodríguez de la Cruz



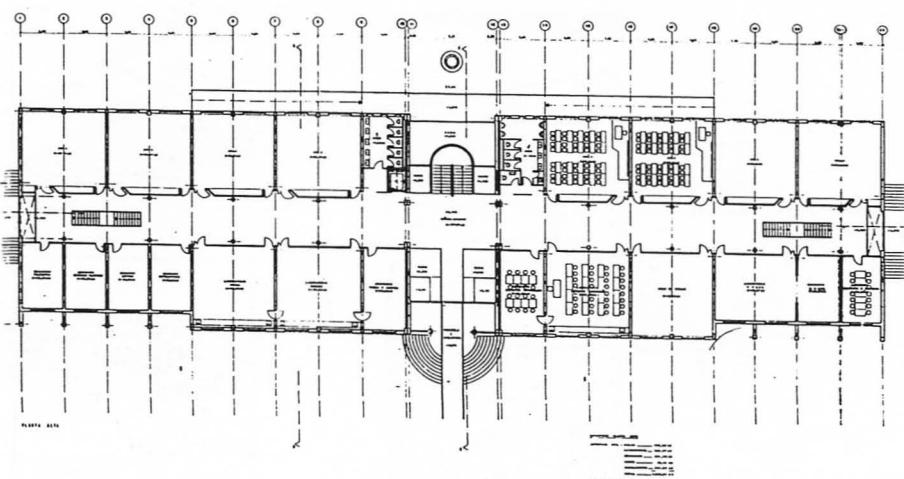
CENTRO DE SAÚDE.
OURAL (SARRIA)

Arquitecto: Eduardo Herráez Fernández



INSTITUTO B.U.P «XOSÉ NEIRA VILAS». PERILLO (OLEIROS)

Arquitecto: Xosé Mantiñán Soler



CONCURSO DE IDEAS PARA O DESEÑO DO PARQUE DO PASATEMPO. BETANZOS

PRIMEIRO PREMIO. Lema: «Lecer»

Andrés Fernández-Albalat Lois, arquitecto
Carlos Enrique Mejide Calvo, arquitecto
Andrés Fernández-Albalat Ruiz, arquitecto
Jorge Mejide, estudiante de arquitectura

Aínda que se establecen tres zonas diferenciadas hai unhas intencións que motivan e dan certa unidade ás propostas:

Enlace co núcleo de Betanzos.

Harmonía entre o sentido dinámico, lonxitudinal, e a necesaria quietude e estatismo de áreas e lugares. Pasar, andar, estar.

Contar coa auga, diálogo, como elemento caracterizador. Estanques, canles, río Mendo.

Conección de zonas. Camiños, pasarela, que parte das Grutas e chega deica O Frade.

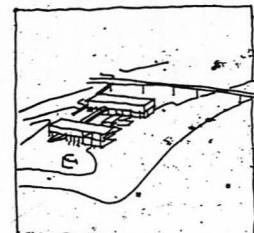
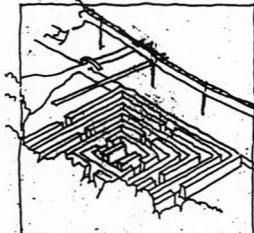
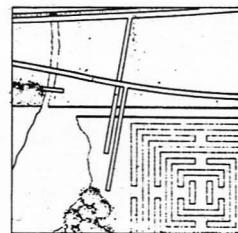
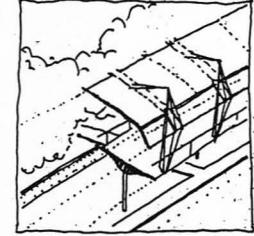
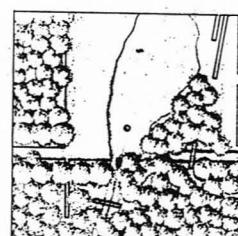
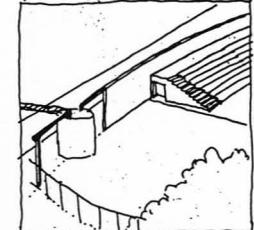
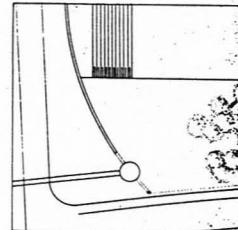
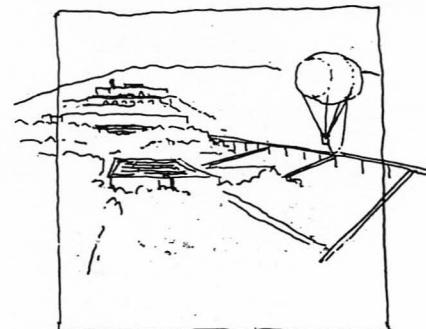
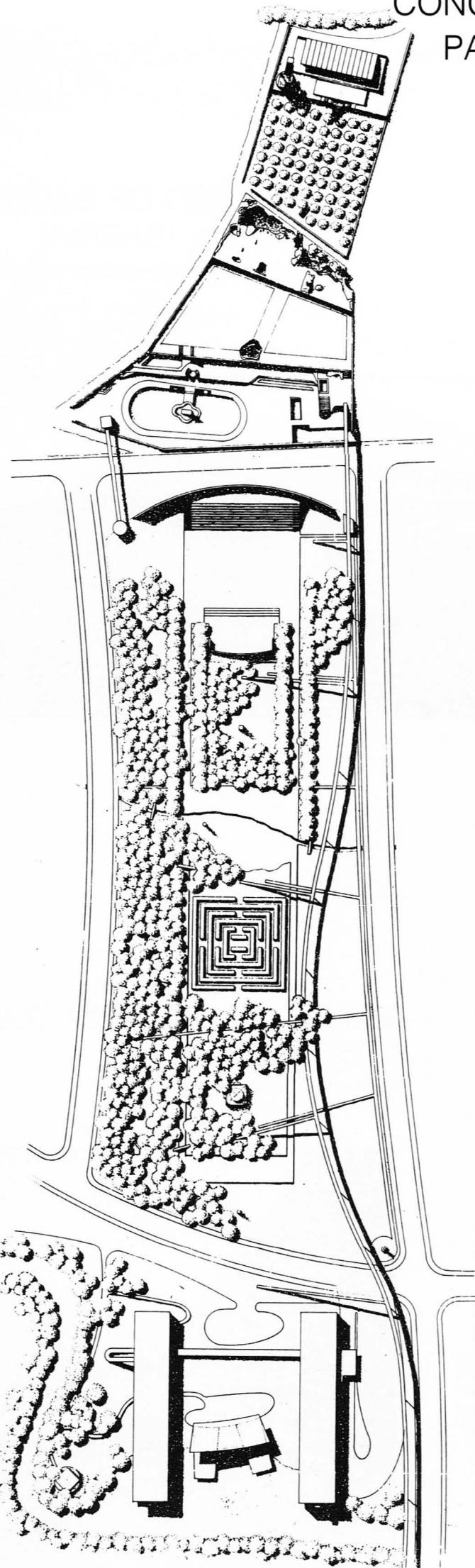
Abrir Betanzos ó Pasatempo.

Viabilidade.

Pasa-lo tempo, co quedo e lento río a mán, a piqües de entregarse nas augas maiores do Mandeo. E Betanzos, permanente no alto, tan próximo que se antolla irreal: brétema á mañanciña, ouros de poñente, luces e maxia cando a noi te habita no Xardín.

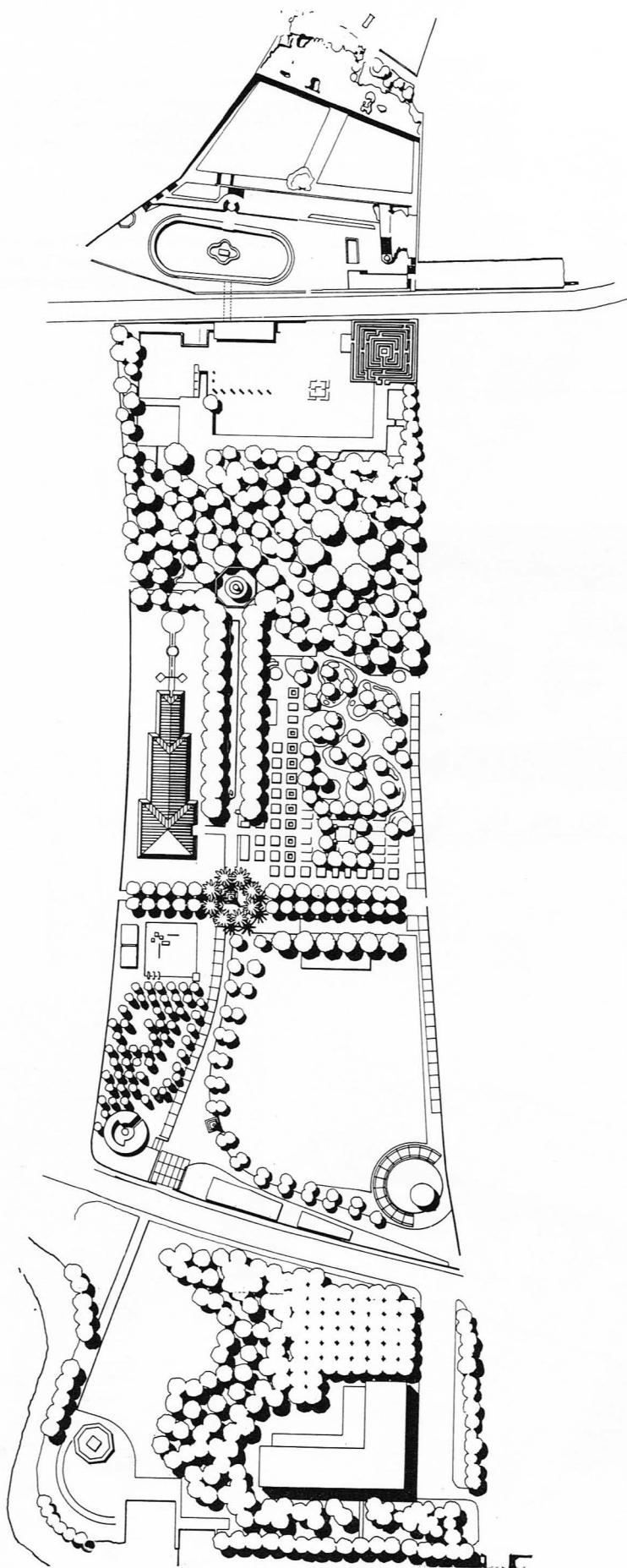
Noite festeira de San Roque; tola e ritual de Globo Grande, despedido desde o Pasatempo; grande totem solemne, fútil e gozoso, que pon un punto final e outro de cordura nestas ideas, sempre menores do que poderá ser.

«Sem a esperanza non atoparemo-lo inesperado».

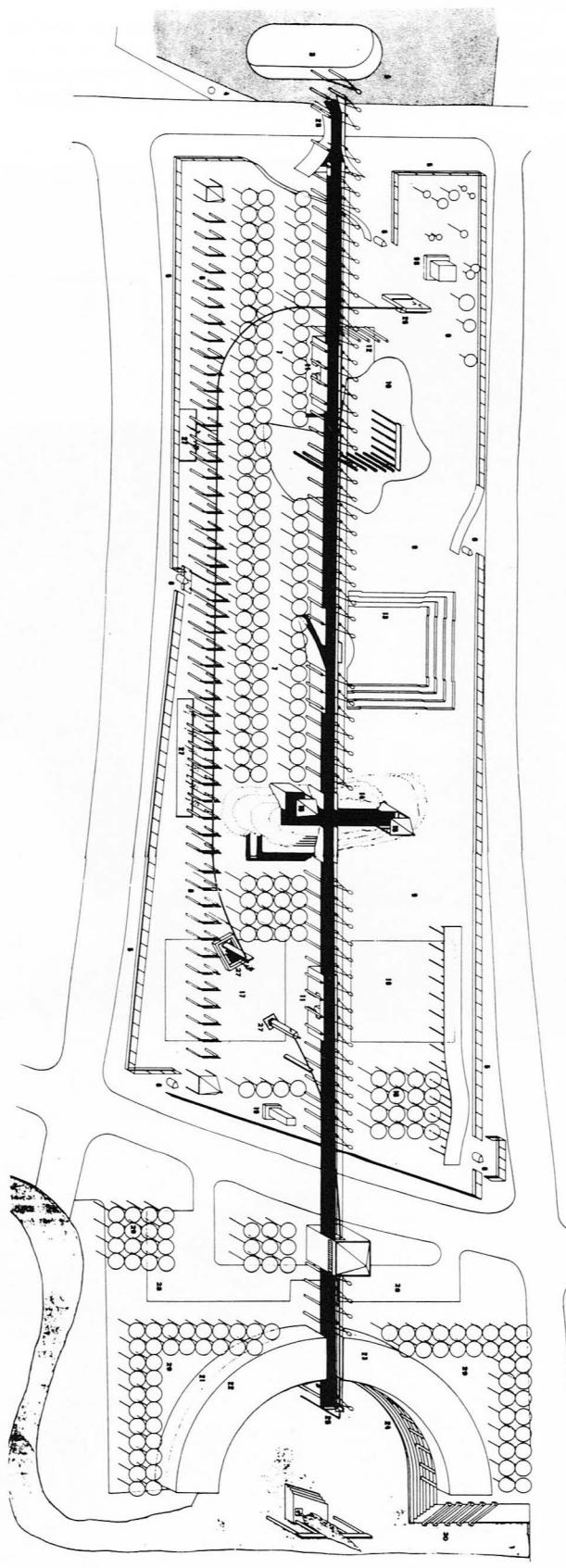


Promotor Concello de Betanzos
Consellería de Ordenación do Territorio
Colexio de Arquitectos de Galicia
Colexio de Enxeñeiros de Galicia
Convocatoria . Xullo 1989
Fallo Outubro 1989

SEGUNDO PREMIO. Lema: «Ciudad sumergida»
Juan Tejedor Gómez, arquitecto



TERCEIRO PREMIO. Lema: «Briga»
Plácido Lizancos Mora, arquitecto
Ana Sogo López, estudiante de arquitectura
Javier Pérez Martínez, delineante



CONCURSO DE IDEAS PARA A ORDENACIÓN DUN ESPACIO URBANO VACANTE NO POLÍGONO DE FINGOI. LUGO

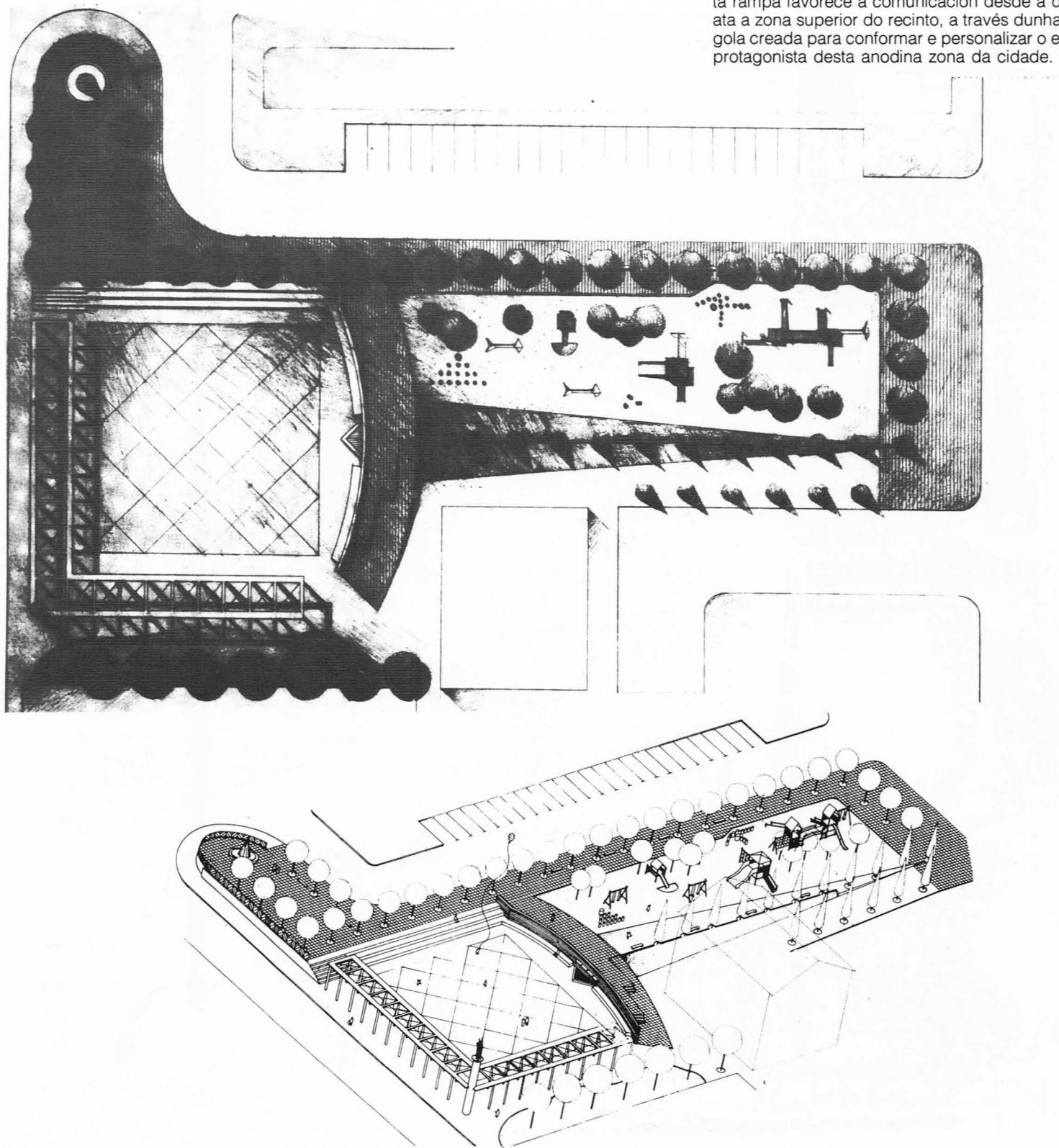
10

Este concurso tiña por obxecto conquetar unha idea para acada-lo ordenamento dunha vasta extensión de terreo —6.000 metros cadrados— propiedade do Instituto Galego da Vivenda e o Solo comprendidos entre as rúas de Armórica e de Conrubiña.

O Polígono de Fingoi é un ensanche da cidade de Lugo desenvolto nas décadas dos 70 e 80 a partir de tipoloxías de bloques —de aspecto repetitivo— e grandes espacios libres entre eles destinados a aparcamiento de vehículos ou xardíns. (Xardíns que nunca chegaron a ser).

Os obxetivos básicos do concurso era acadar un espacio urbano con personalidade e vocación de uso e disfrute por parte dos veciños da cidade.

Asimesmo pretendíase que puidese acoller actividades artísticas mediante transformacións non demasiados importantes. O Presuposto de Execución Material das propostas non podería exceder os trinta e cinco millóns de pesetas.



Promotor Servicios Provinciales do Instituto Galego da

Vivenda e o Solo de Galicia

Convocatoria . Outubro 1989

Fallo Xaneiro 1990

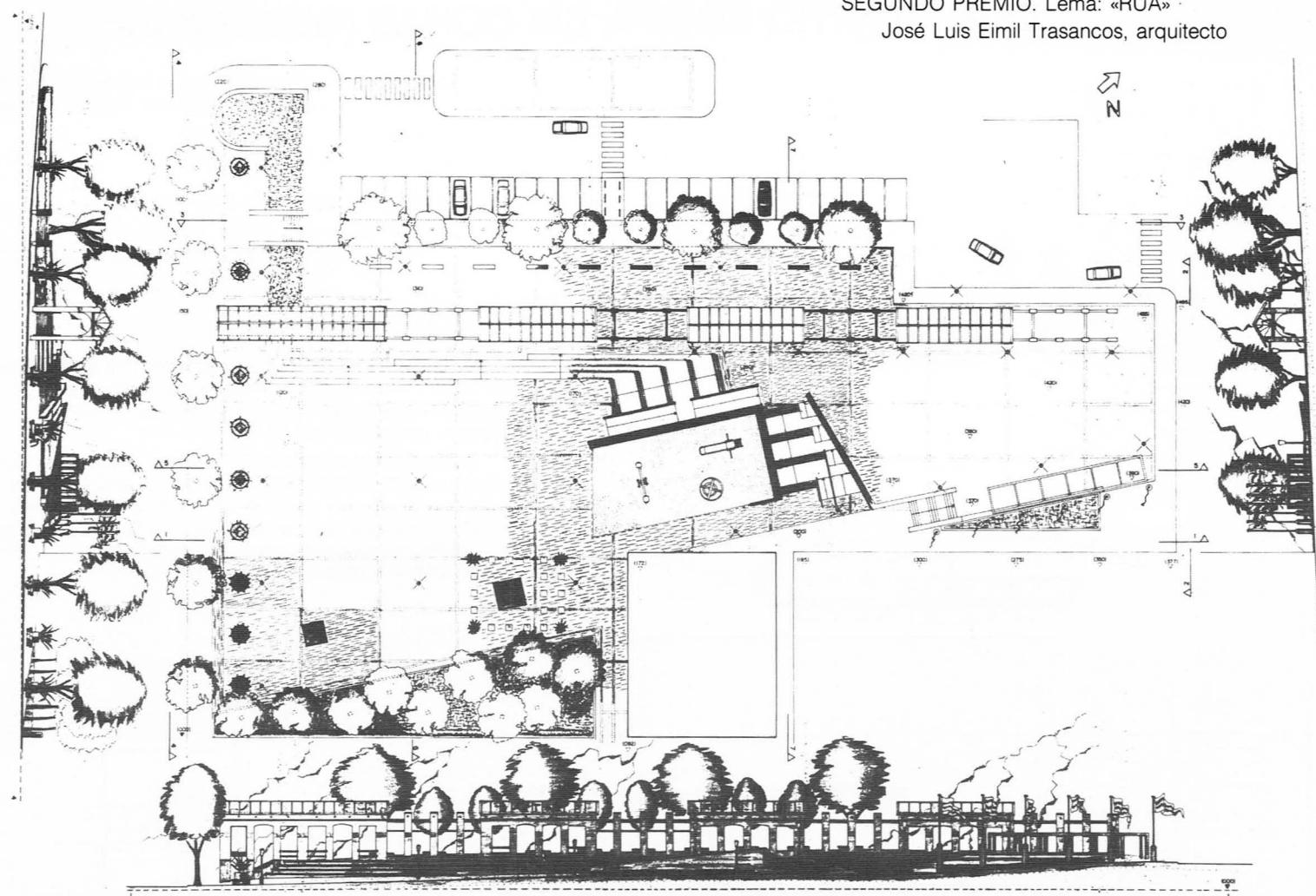
PRIMEIRO PREMIO. Lema: «La mirada de Krier

Santiago Catalán Tobía, arquitecto

O problema máis complexo que plantexaba, na miña opinión, o deseño deste espacio urbano era a articulación entre a zona superior e elevada do espacio (de forma rectangular) e a zona inferior (de forma sensiblemente cuadrada). Estas dúas zonas ficaban estranguladas polo estreitamento producido polo bloque de vivendas existente.

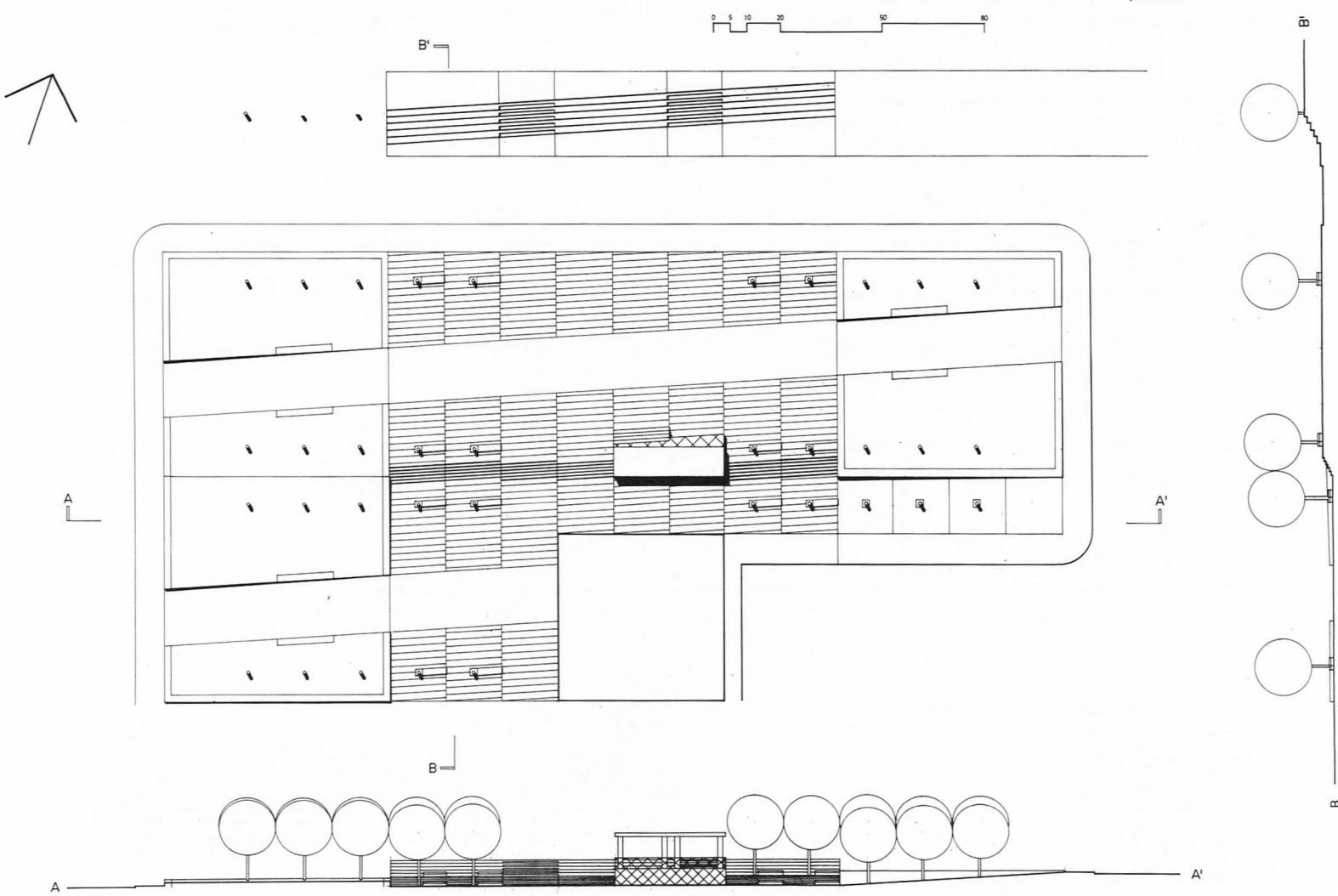
A solución axeitada consiste nunha grande rampa semiculta desde a a rúa Armórica por un amplo muro curvo. Esta rampa favorece a comunicación desde a devandita rúa ata a zona superior do recinto, a través dunha grande pérgola creada para conformar e personalizar o espacio coma protagonista desta anodina zona da cidade.

SEGUNDO PREMIO. Lema: «RUA»
José Luis Eimil Trasancos, arquitecto



TERCEIRO PREMIO. Lema: «Aquí no hay playa»
Antonio Amado Lorenzo, arquitecto

0 5 10 20 50 100



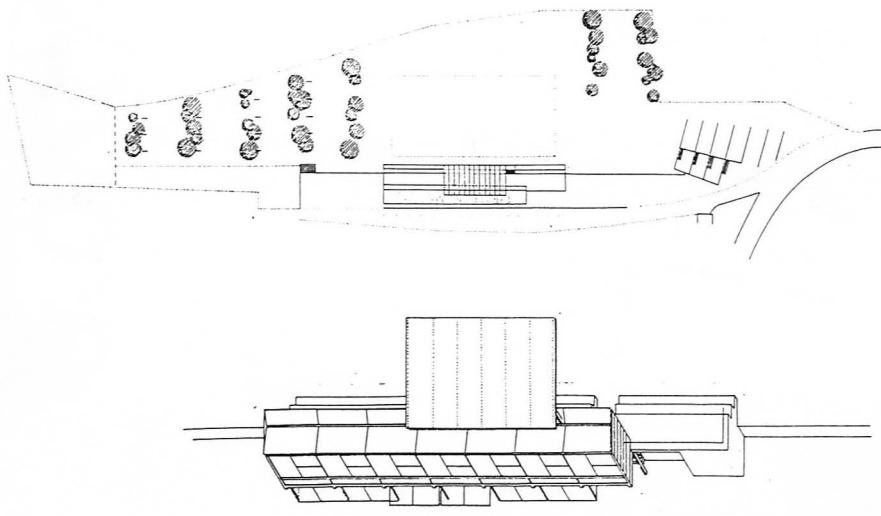
CONCURSO DE ANTEPROXECTOS PARA A CONSTRUCCIÓN DUN CENTRO SOCIAL EN DONAS (GONDOMAR)

12

Promove Comunidade de Montes de Donas
 Subdelegación en Vigo do C.O.A.G.
 Convocatoria . Outubro 1989
 Fallo Xaneiro 1990

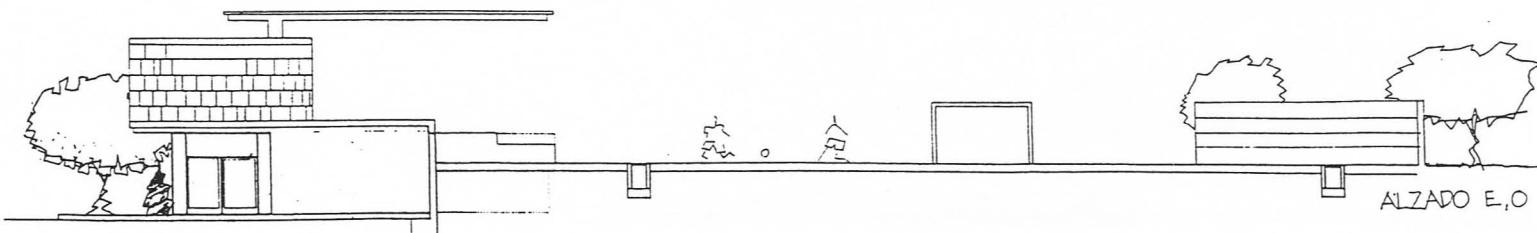
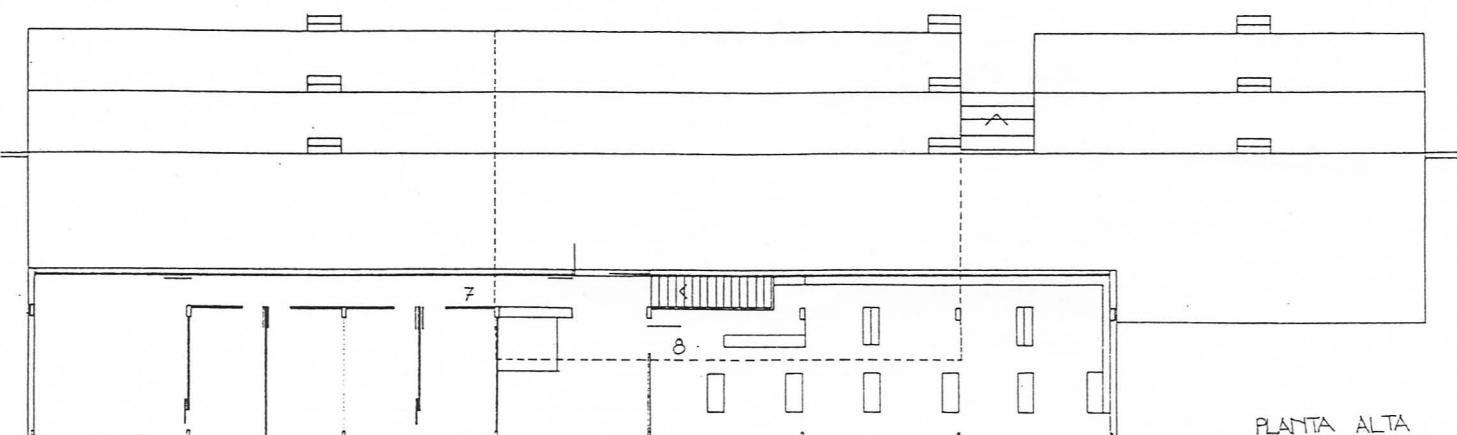
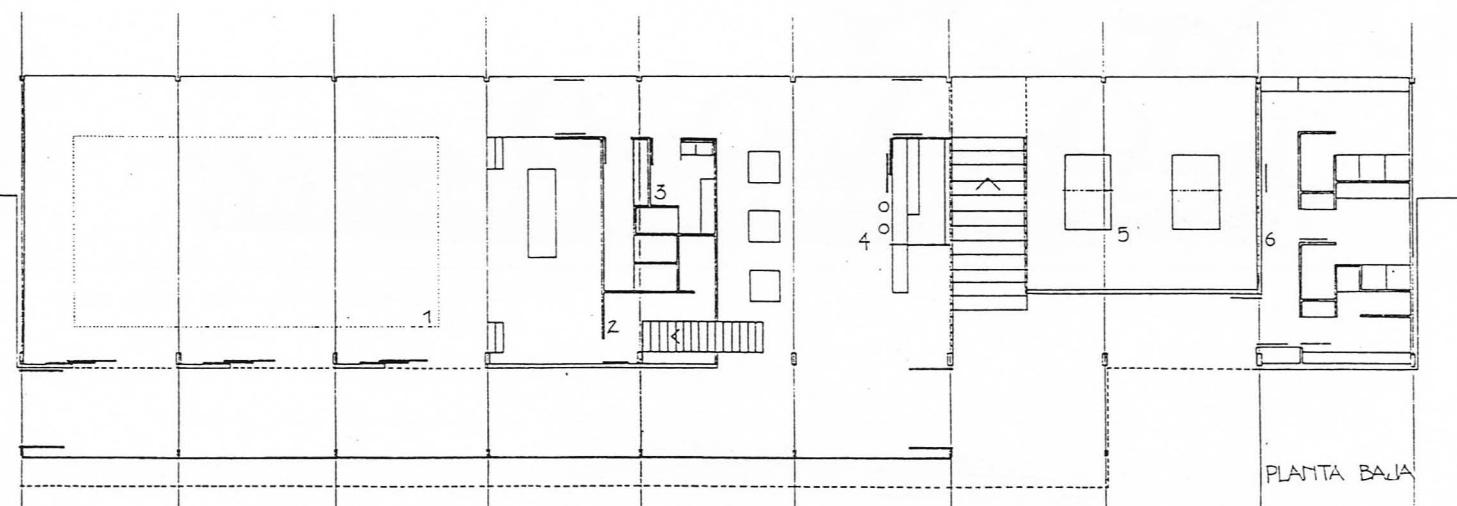
PRIMEIRO PREMIO. Lema: «22-144.0»

Jesús Alvarez Flórez, arquitecto
 J. Bermúdez Graiño, estudiante de arquitectura



Defíñese o edificio como ordenador das actividades ó aire libre e interiores, nun mesmo elemento entendido como plataforma sobre o espacio aberto e como chanzo separador de ambientes.

Dunha banda a vida social, da outra, a festiva, sucedense no mesmo soporte que as enlaza, mostrándose cara o Lugar de Souto cun paño de vidro aberto ás vistas e ó soleamento mentres que cara o Campo de Deportes péchase cunha alzada maciza, respaldo do graderío, que baixo o voladizo acada significado de palco.



A comunidade de Montes de Donas, en colaboración coa Subdelegación en Vigo do COAG, convocou un Concurso de Anteproxectos para a construción dun Centro Social.

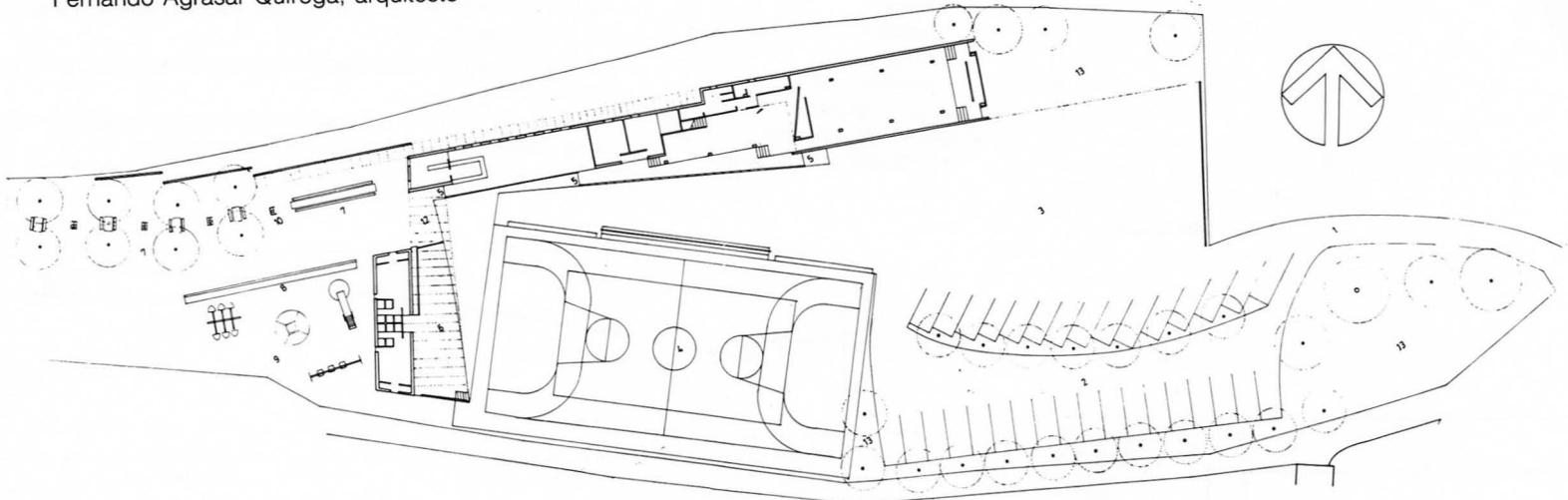
No terreo, propiedade da Comunidade de Montes, existía un área dedicada a xogo de bolos, que se tiña que manter. O Programa mínimo contemplaba a ubicación dun pálco de música, salón de actos, bar e zona de xogos de salón, un área de despachos e reunións e unha zona de estudio.

Exteriormente habíase de deseñar un aparcamento, un parque infantil, un merendeiro e unha pista polideportiva de dimensóns 20×40 m. que eventualmente podía ser utilizada como pista de baile.

Ademais esixíase que desde o acceso fose posible a visión de todo o conxunto, incluso da pista de chove.

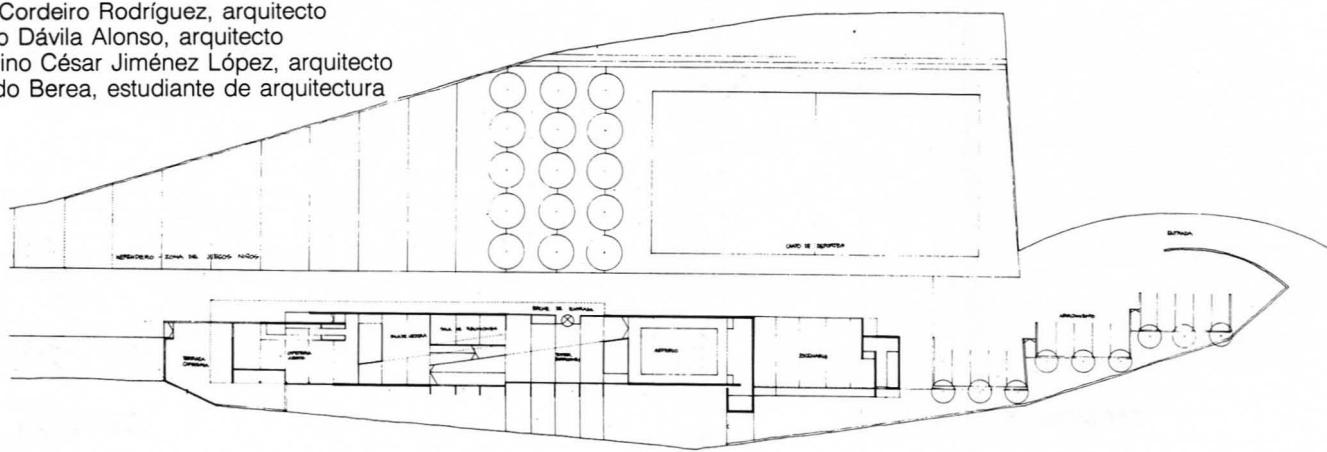
SEGUNDO PREMIO. Lema: «ABANO»

Fernando Agrasar Quiroga, arquitecto



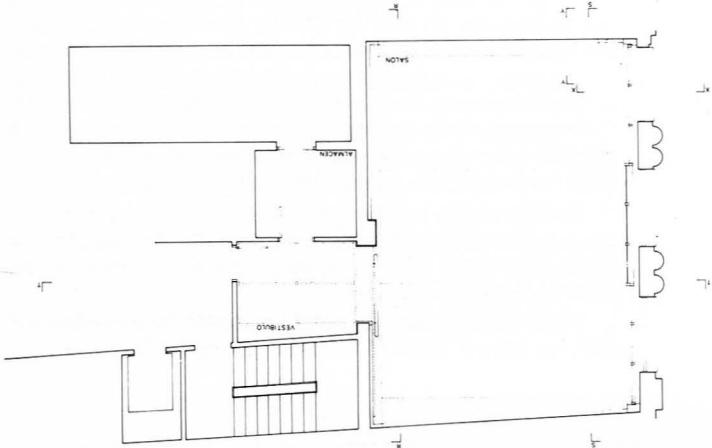
TERCEIRO PREMIO. Lema: «RAI»

Jesús Cordeiro Rodríguez, arquitecto
 Antonio Dávila Alonso, arquitecto
 Marcelino César Jiménez López, arquitecto
 Eduardo Berea, estudiante de arquitectura



CONCURSO DE PROXECTOS PARA A REHABILITACIÓN DA ANTIGA SÉ DO COAG EN A CORUÑA PARA SALA DE ACTOS MÚLTIPLES

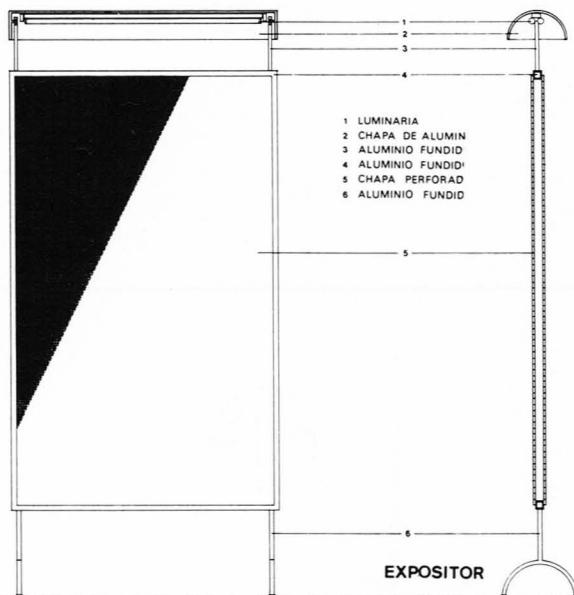
14



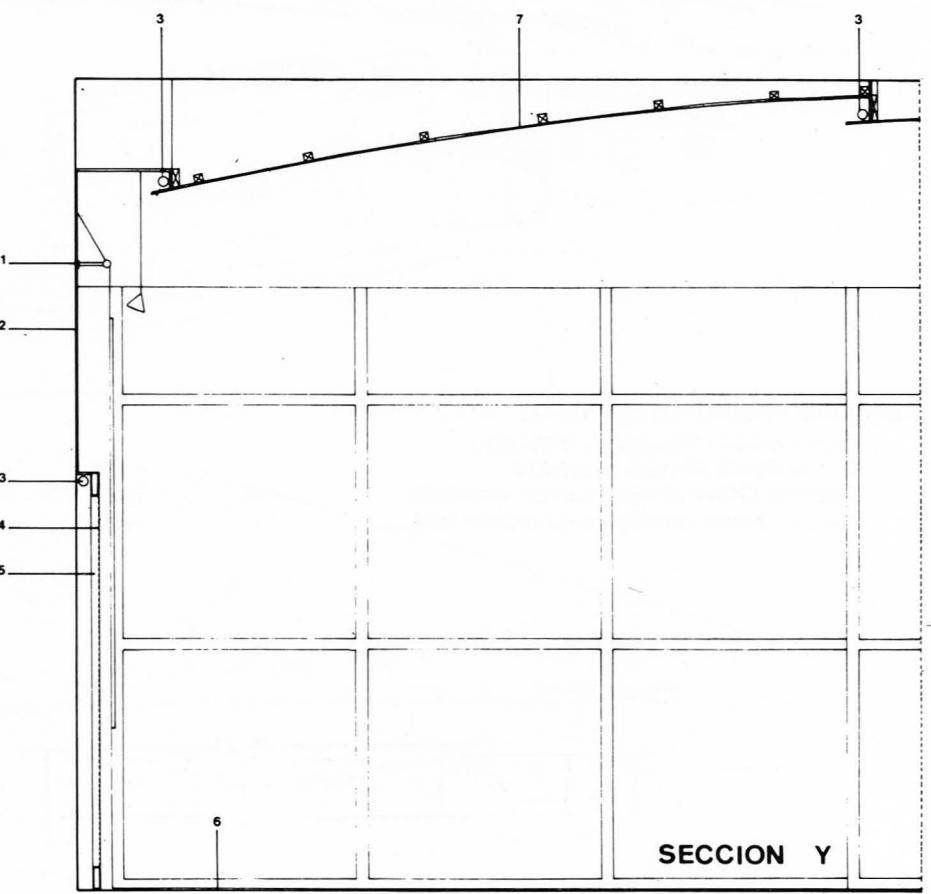
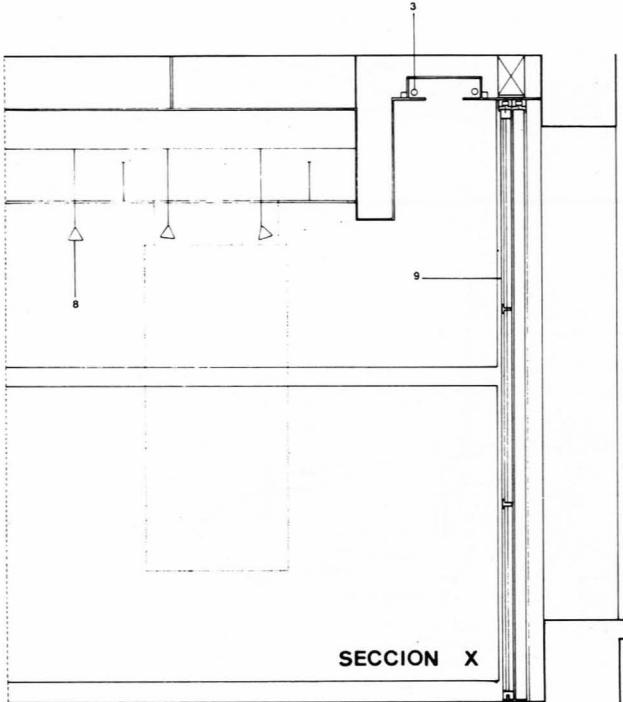
PRIMEIRO PREMIO. Lema: «ALA»

Pedro Iglesias, arquitecto

José Luis López Cousillas, arquitecto



1. Riel
2. Cortiza
3. Fluorescente
4. Chapa
5. Bastidor
6. Lindleo
7. Tabuleiro de fibras
8. Foco halóxeno
9. Mampara de aceiro inoxidable + alabastro



A obrigada plurifuncionalidade do local conduce a acadar unha planta libre, reservando para teito e paramentos verticais os elementos adxetivadores do espazo.

Segundo a tradición dos salóns de actos e exposicións, créase un ambiente especial no interior, descontextualizado do edificio que o acolle, e que pode acadar valor senlleiro pró gremio.

Un recibo, de escasa altura, neutro, serve de acceso á sala. Nesta o teito adquire protagonismo: tres láminas cilíndricas aboian e peneiran a luz.

A fachada ocúltase tras dunhas mamparas corredeiras de aceiro inoxidable e alabastro. Os outros lenzos de parede reflexan unha luz cálida tras dun zócalo de chapa perforada. Unha franxa de cortiza en cor natural resolve o encontro do zócalo co teito.

En todo o perímetro pequenos conos halóxenos pendurran do teito.

Xunto ó recibo resérvase un espacio para almacén de sillas, paneis de exposición, proxectores, etc.

O Colexio de Arquitectos de Galicia é propietario dun amplio local situado nun significativo punto de A Coruña, o Canón Pequeno, na primeira planta dun edificio singular.

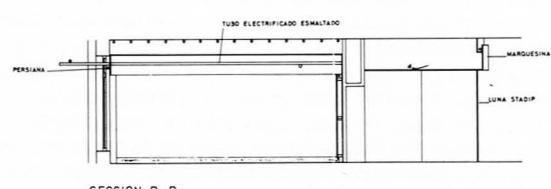
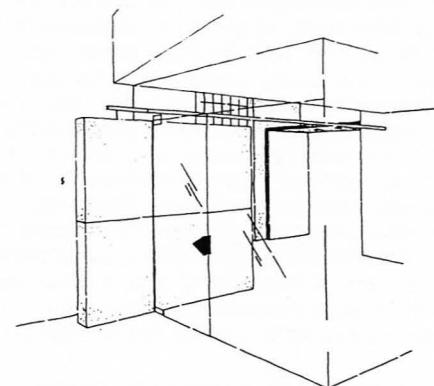
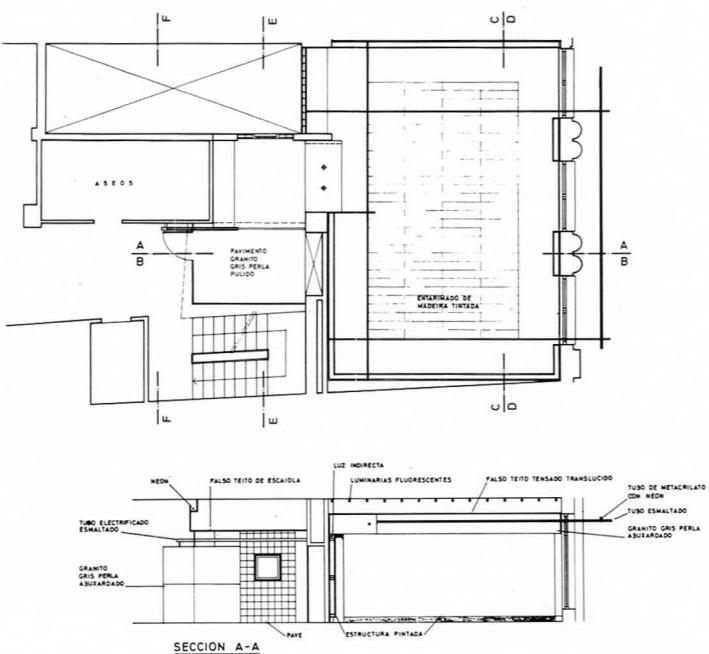
O Programa a satisfacer preveía unha sala de conferencias, exposicións e audiovisuais con capacidade para 60 ou 70 persoas. Esta polivalencia de uso debía de ser facilitada por un amoblamento e uns paneis fácilmente desmontables e almacenables.

Ademais habíase de prever, na parte do local que da cara o patio da mazá, a necesaria superficie para almacén e sala de traballo das Comisóns da Delegación.

O Presuposto de Execución da Sala de Exposicións non podía supera-los seis millóns de pesetas.

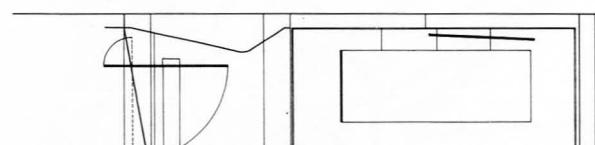
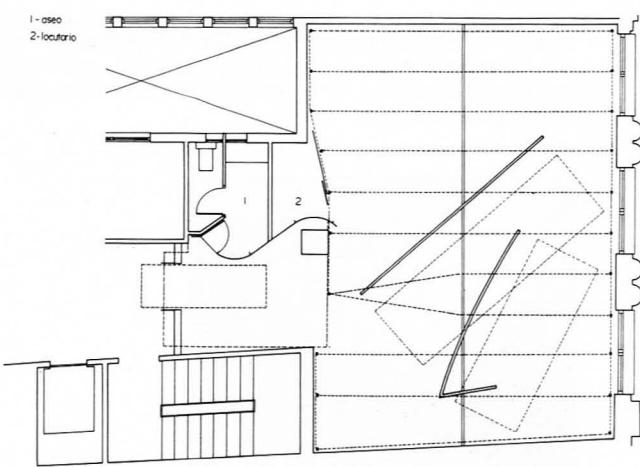
ACCESIT. Lema: «EUPALINO»

Xosé Luis Martínez Suárez, arquitecto
Martín Naya Alonso, deseñador de interiores



ACCESIT. Lema: «no sé si entones»

Paz Llorente Taboada, arquitecta
F. de Felice Vázquez, arquitecto
Di Felice Vázquez, estudiante de arquitectura



INSTITUCIÓNS, ARQUITECTOS... E ARQUITECTURA

Pedro de Llano
Arquitecto

16

I. ¿E a arquitectura?, ¿tamén é cultura?

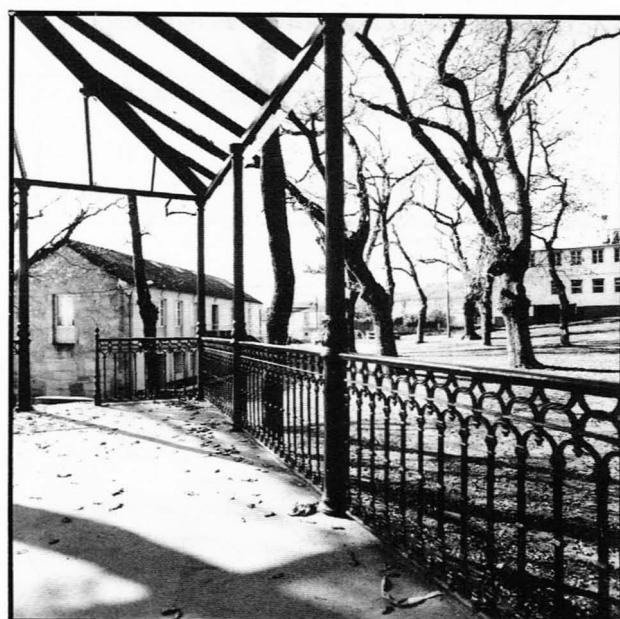
¿Dúas columnas?... ¡¡nin iso!!, cincuenta liñas nas páxinas locais dun par de periódicos foron o espacio concedido pola prensa galega á noticia de que Alvaro Siza Vieira proxeclaría, por encargo da Administración autónoma, o edificio no que se pretende localiza-lo futuro Centro Galego de Arte Contemporánea.

Un dos máis acreditados representantes da arquitectura contemporánea vén a contribuír, coa súa obra, ó que ben podería constituír un auténtico rexurdimento arquitectónico do noso más nomeado centro histórico. E a atención prestada ó feito pola prensa galega redúcese a reseña-las declaracions sobre o tema de algúm político necesitado da atención dos medios pola súa persoa.

No caso de que esta noticia tivese por protagonista a calquera membro sobranceiro de calquera outro sector da cultura mundial, se a Xunta de Galicia conseguise, para calquera tipo de proxecto cultural, a colaboración dun Bacon, unha Yourcenar, un Bertolucci... a atención dos nosos medios de comunicación polo acontecemento sería moi outra, pero, este non era o caso. Tan só se trataba dun «técnico», un vulgar deseñador de edificios.

Se a feitos como este engadimos episodios ocorridos nos últimos tempos, tales como os encargos por parte dos Concellos da Coruña ou Vigo, ó Sr. Bofill, de sendos proxectos de ciencia-ficción para as súas cidades, as fachendosas e reverencias declaración de algúns dos nosos más «preclaros» cerebros políticos sobre a calidade arquitectónica do novo Pazo de Congresos da Coruña, ou o absurdo debate levado a cabo en Santiago sobre os criterios de intervención dun reputado creador como Andrés Reboleiro no edificio do Parlamento galego, estaremos en condicións de facermonos unha composición de lugar sobre o actual papel cultural dunha arquitectura institucional que, a pesar da súa enorme incidencia na configuración do noso entorno, parece seguir sendo tratada como o patiño feo do noso panorama creativo.

O mundo da arquitectura, e máis concretamente da arquitectura pública, preponderante desde unha perspectiva progresista no ámbito das belas artes deste século, xunto a calquera dos espacios creativos nos o que resultado plástico ten a súa explicación nunhas funcións concretas, segue a se-lo grande ausente na nosa cultura nacional. A arquitectura galega, fóra das súas grandes correntes históricas, parece ter perdido, no seu conxunto, a capacidade de centralo interese das nosas xentes, mentres os sectores máis cultos da nosa sociedade seguen entendéndo-a como o simple xeito de construir contedores —cunha ou outra función— completamente á marxe do mundo da creación plástica ou dentro duns criterios do mesmo absolutamente alleos ó noso tempo.



Carballeira de Brío.
César Portela.

II. A razón da senzalón.

«Cada día más —dizia Risco en *Mitteleuropa*, ó referirse á cultura alemana do seu tempo—, a arquitectura é o símbolo máis claro da alma dos pobos. Cando a estrutura da arquitectura cambia, é que a alma do pobo trocou ou virouse, para a vida ou para a morte... A vella Alemania, polo menos aquí en Berlín, desaparece baixo un dioibo de cemento, baixo da arquitectura babélica que chaman do mundo novo... Conscientemente ou non, esta arquitectura semella responder á idea marxista: igualdade, nivelación, depresión do espírito, afogamento da iniciativa, asolagamento da personalidade no abstracto colectivo.

«A liña horizontal niveladora, esmagadora, ríxida, o ideal do cuartel e do presidio aplicado á vida enteira». Co fino instinto para entende-lo progreso que o caracterizaba, Risco referiase así nada menos que aquela Bauhaus que, ó final do primeiro tercio do século, pretendía contribuir coa súa praxe creativa —exemplar e inapreciable— ó proceso de renovación da sociedade do seu tempo.

Mais, por absurdas que parezan, estas manifestacións non deberían de estrañarnos. Se a cultura oficial do illado país galego foi incapaz de superar ata hoxe o endémico racionismo que a caracteriza, a súa arquitectura —que, as máis das veces, chega a ser confundida coa construcción— non acadou xamais o máis mínimo interese por parte dunha intelectualidade para a que o ideal arquitectónico segue estando constituído pola galería tradicional, o balcón de ferro forxado ou os torneados balaústres de madeira.

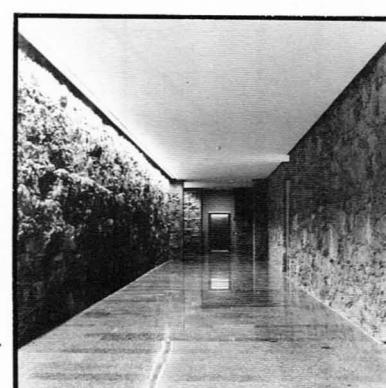
Os criterios expresados por Risco, hai cincuenta anos, poderían ser, sen dúbida, agás extemporáneos matices ideológicos, os de moitos dos «persoeiros» da política ou a cultura galega.

Se a esta realidade unimo-los feitos de que nas tres últimas décadas un irracional proceso especulativo destruiu unha gran parte do tecido urbano das nosas vilas possibilitando un irreversible deterioro dun dos más importantes capítulos do noso legado histórico —a chamada *arquitectura do territorio*—, e de que na más recentes delas —mentres parte das institucións autonómicas e estatais asumían un importante protagonismo na promoción da arquitectura— unha nova administración galega continuou producindo unhas intervencións edilicias caracterizadas, agás honrosas excepcións, pola súa brosma e falta de respeito polo medio, seremos quen de comprende-las razóns do reducido impacto cultural dun traballo de creación arquitectónica limitado, durante moitos anos, ó silencioso e apaixonado labor dun pequeno grupo de resistentes.

Sen embargo, a pesar de todo, a arquitectura seguirá, e seguirá, a ser unha das más significativas parcelas de calquera cultura.

As posibilidades con que contamos para unha mellor utilización do noso entorno material estarán, sempre, subordinadas á súa calidade.

As condicións de vida das nosas xentes aparecen, en boa parte, definidas por unha realidade deseñada —na que a arquitectura, xoga un papel determinante—, polo que, ou conseguimos enriquecer o seu deseño ou nunca transformarémo-la realidade.



Parlamento de Galicia.
A. Reboleiro.

III. Unha imaxe electoral.

O actual proceso de renovación, política e cultural, que Galicia está a vivir debería desde esta perspectiva —e a pesar do lamentable proceso depredador vivido polo noso medio ó longo dos últimos anos— permiti-la eclosión dun movemento rexenerador que enchese a arquitectura galega dun aire novo.

A pesar de que ningún pode esquecer que falamos dun proceso no que podemos apreciar como, mentres unha mínima parte dos novos administradores —entre os que quixera destacar a unha corporación como a do pequeno concello rural de Brión ou a un presidente do Parlamento Galego, que consciente de que a través da definición da súa estrutura física tamén podería contribuír a transforma-la propia institución, levou a cabo un impecable proceso de definición das súas actuais dependencias— trataba de recuperar-la arquitectura pública para a cultura mediante a esixencia dunha máxima calidade na concreción das súas realizacións, o resto dos mesmos —desde os «resesos» políticos da vella escola ós novísimos pseudoyuppies socialdemócratas— comenza a facerse unha nova, e abraiente composición de lugar con respecto á consideración a dar á arquitectura na súa actuación como administradores.

Desde unha visión da mesma na que o único obxectivo parece te-lo seu centro na imaxe electoral que esta poida dar dos seus promotores trátase, agora, de realizar *grandes obras* que, segundo os dictados da moda permitan a súa futura capitalización publicitaria, relegando, unha vez máis, a arquitectura de pequena escala —auténtico motor da transformación do territorio e a escena urbana— á consideración de simples construccions sen ningún interese cultural.

O resultado —non é difícil constata-lo— concretáse nunha arquitectura caracterizada, no menos malo dos casos, polo seu nulo compromiso social, a súa falta de interese por unha maior ou menor funcionalidade e un banal formalismo que, en ocasións, poderíamos encadrar dentro do más depurado kitsch.

IV. Entre a masturbación e o «pesebrismo».

O profesor Alonso Montero —un dos más intelixentes analistas da situación do noso país— nun recente, e magnífico artigo sobre a actitude da «intelligenzia» galega con respecto á normalización lingüística, reflexionaba sobre o progresivo esquecemento por parte da Administración autónoma das medidas, tantas veces prometidas, para a recuperación e potenciación dunha língua preocupantemente maltratada. «Cónstame que algúns prefieren, desde un principio, o deporte intelectual da descalificación e o hostigamento —di ó facer fronte a unha clase política que, na súa maior parte, parece refrataria ó problema— agora ben, a «catarse» da sátira e da desaprobación tería más sentido, mesmo como masturbación ineficaz, despois de un período no que fixeramos chegar a certas instancias a nosa voz, os nosos planteados e as nosas razóns... sobre todo as nosas razóns».

¿Probamos a substituí-lo termo língua polo de arquitectura?... ¡¡Sí!!; as frases aquí recollidas poderían tamén retratar, con exactitude, a súa situación. As distintas institucións con competencias no noso ámbito de traballo —estatais, autonómicas, provinciais ou locais— convertidas en activos patrocinadores dunha boa arquitectura, contribuirían dun xeito decisivo a mellora-la nosa sociedade a través do arrequecemento do seu medio físico como escenario no que o home desenvolve a súa vida, pero, ¿fixémo-lo necesario por facerles chegar as nosas críticas?... ¿Dirixímonos —como colectivo— á nosa sociedade, e ós seus representantes, para manifesta-las nosas propostas? De feito —dizia Alonso

Montero— nunha sociedade democrática hai camiños e maneras para, lexitimamente, facérmonos oír, e sería un erro moi grave definir ós políticos como destinatarios totalmente alleos a esas razóns.

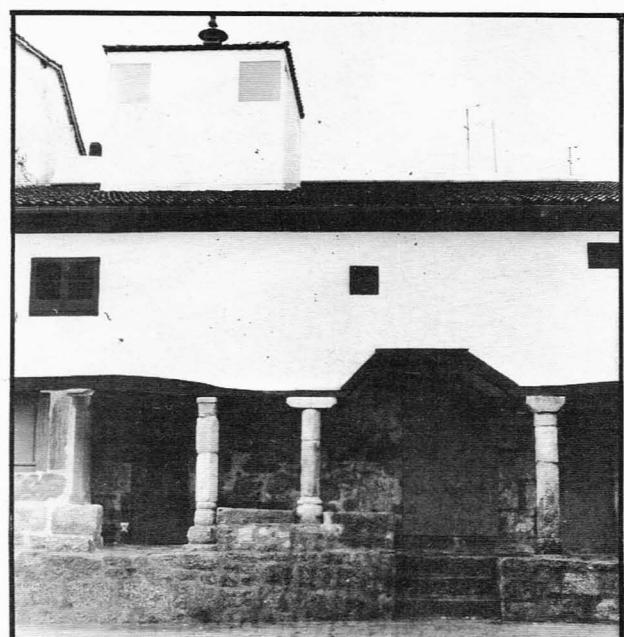
En moitas ocasións —moitas más das que eu quixera— as preocupación de moitos dos arquitectos teóricamente entregados, como creadores, á súa profesión, parecen rematar na consecución de novos encargos de obra pública, aínda que, para iso, teñan que renunciar ás súas propias conviccións.

Trátase, quizais —olvidando os componentes éticos que, indubidablemente, debe conter unha cultura arquitectónica progresista— de participar nunha estúpida e individualista carreira de «orixinalidades» persoais para a maior gloria do seu autor.

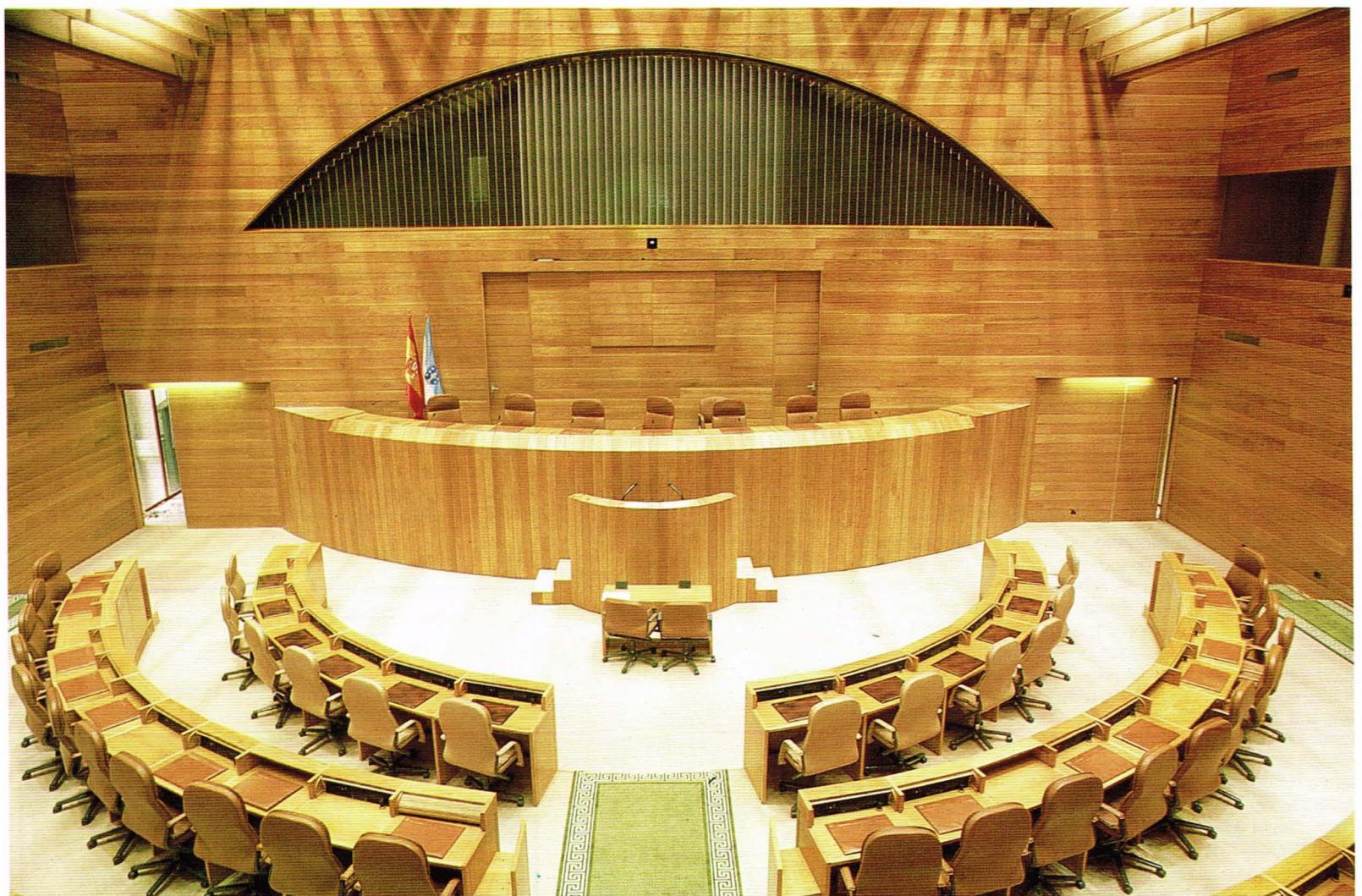
V. Dignifica-la arquitectura pública e fortalece-la arquitectura.

Non obstante —sexa ou non consecuente coas súas conviccións— calquera dos homes mergullados no mundo creativo da arquitectura terá, por forza, que recoñecer que ese non é o camiño para acada-la urxente e inexcusable dignificación da nosa arquitectura.

O deber dos intelectuais é —como afirmaba Alonso Montero— expoñelas súas opinións, conscientes de que os políticos non poden ser impermeables ós seus argumentos. Os arquitectos deberíamos, entón, profundizar na nosa crítica a unha situación absurda elaborando alternativas que permitan que a arquitectura impulsada polas institucións públicas —entendida como unha manifestación cultural máis— converte cada intervención nun, grande ou pequeno, acontecemento pedagóxico, recuperando o concepto da arquitectura como arte, servindo —a través da tensión por ela creada como polo de atracción— como ferramenta de transformación no desenvolvemento do seu contorno, e permitindo o aproveitamento do compromiso social e a capacidade creativa duns arquitectos que, non como os protagonistas da prensa do corazón —que ás veces parecen ser— senón como simples produtores de cultura, consagrados e mellora-lo marco físico da súa sociedade, poderían posibilitar un continuo proceso de busca dunha personalidade diferenciada, dunha linguaxe propia, para a nosa arquitectura. Unha arquitectura pública que, partindo da certeza de que a importancia cultural e a calidade espacial e construtiva dunha obra pouco teñen que ver coas súas dimensións e presupostos, constituiría un inmellorable camiño para promover un crecente interese do ciudadán pola práctica da arquitectura como unha vía máis de creación cultural.



Casa da Cultura. Chantada.
M. Gallego.

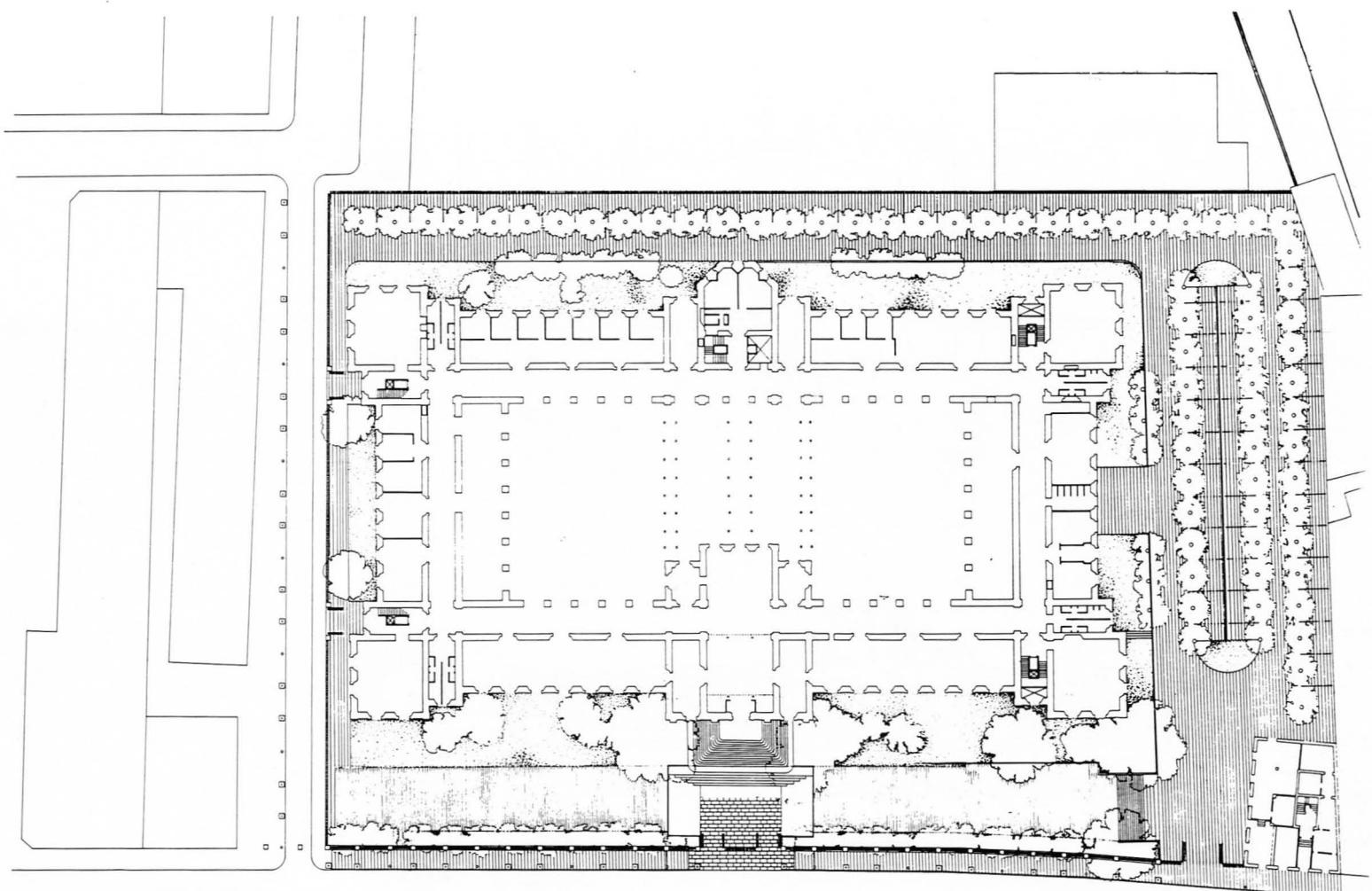


PARLAMENTO DE GALICIA. Santiago de Compostela

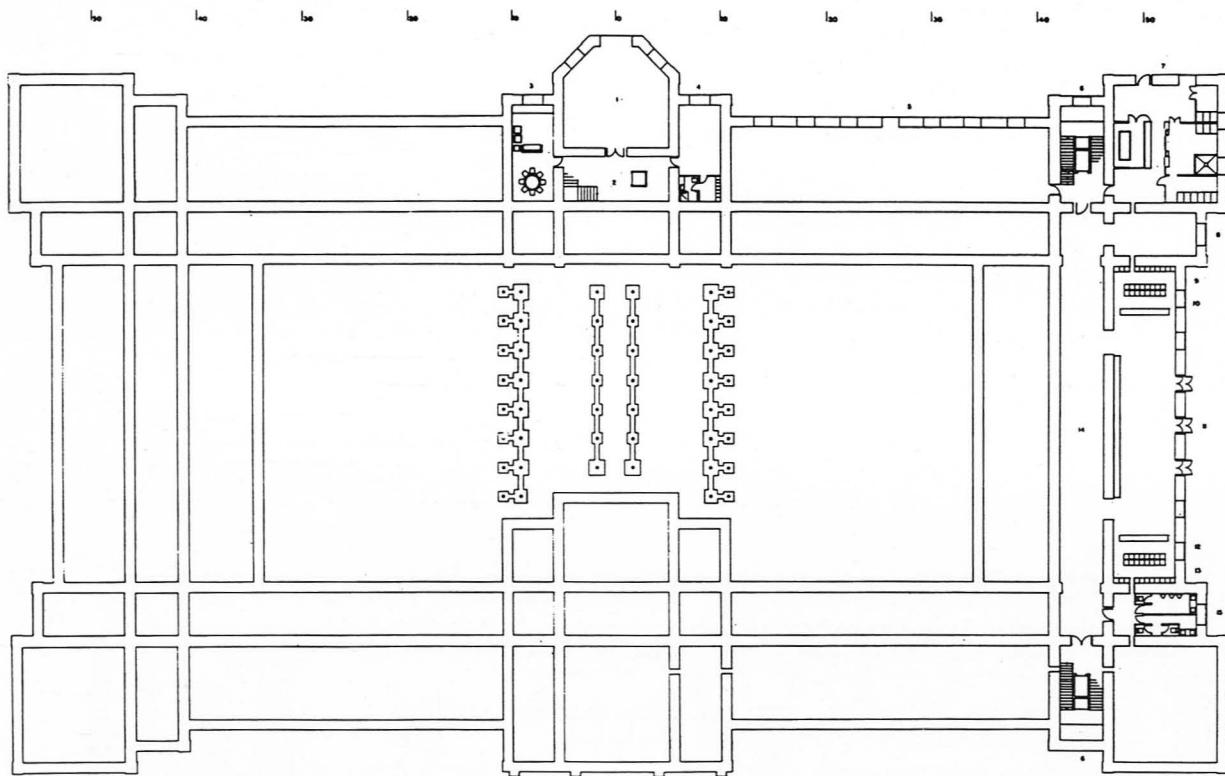
OBRADOIRO

Arquitecto: Andrés Reboreda Santos
Primeiro Premio en Concurso Público
Construcción: 1989

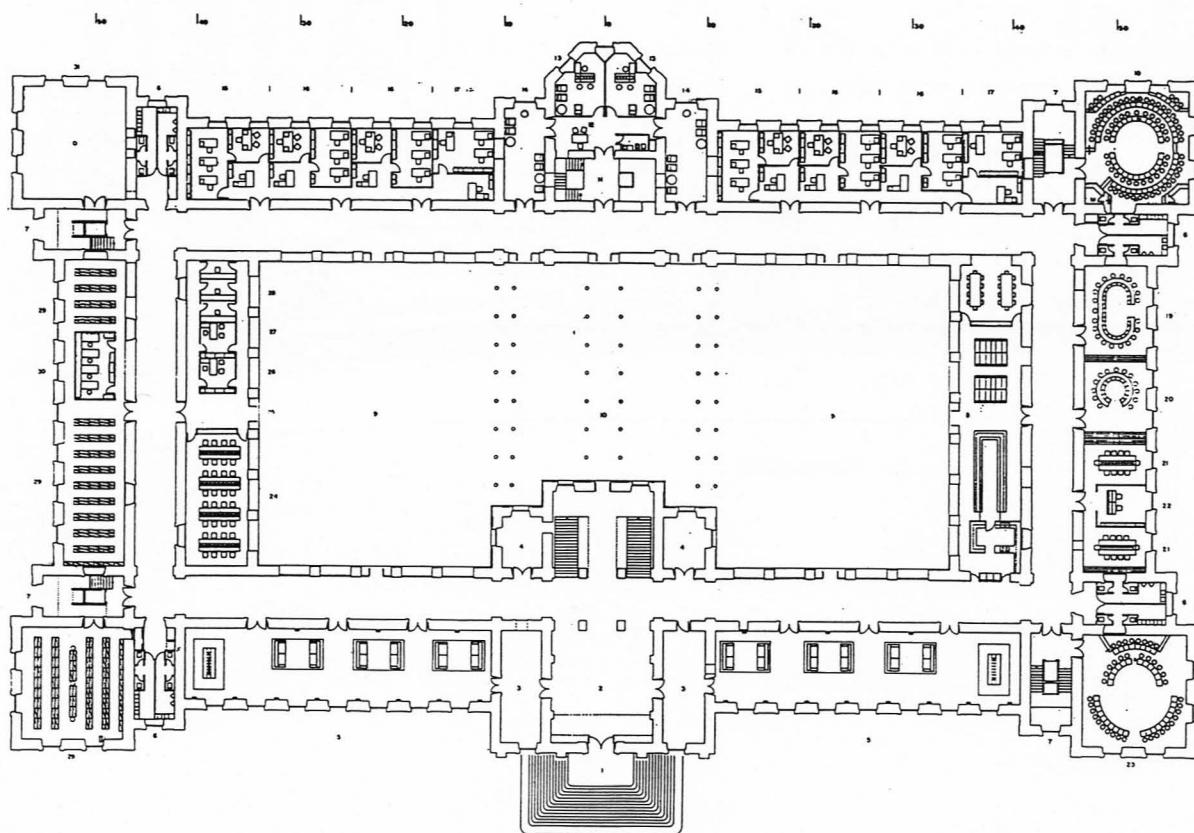
19



Planta xeral

**SOTO**

1. GARAXE DA PRESIDENCIA
2. NÚCLEO DA CIRCULACIÓN VERTICAL DA PRESIDENCIA
3. ESTANCIAS DOS CHÓFERES
4. TALLER, ASEO, VESTUARIO
5. ALMACÉN DE MOBLES
6. ESCALEIRAS E ASCENSORES
7. ACOMETIDAS, TRANSFORMADOR, GRUPO ELECTRÓXENO
8. DEPÓSITO
9. ALMACÉN DO REGISTRO XERAL
10. INFORMACIÓN E REGISTRO XERAL
11. VESTÍBULO
12. GARDAS E PORTERÍA
13. CENTRAL TELEFÓNICA
14. CORREDOR, DISTRIBUIDOR
15. ASEOS

**PLANTA BAIXA****ACCESOS**

1. PORTA PRINCIPAL
2. VESTÍBULO
3. ANTESALA
4. DISPONIBLE
5. SALAS DE XURAS
6. ASEOS
7. ESCALEIRAS
8. CAFETERÍA
9. PATIO
10. PATIO CUBERTO

ÁREA DA PRESIDENCIA

11. NÚCLEO DE CIRCULACIÓN VERTICAL
12. DESPACHO DOS SECRETARIOS
13. DESPACHOS DOS SECRETARIOS
14. SALAS DE ESPERA

ÁREA DOS GRUPOS PARLAMENTARIOS

15. DESPACHO DOS PORTAVOCES 54 m²
16. DESPACHO DOS PORTAVOCES 46 m²
17. DESPACHO DOS PORTAVOCES 38 m²
18. SALA DE REUNIÓNS (75 PESSOAS)
19. SALA DE REUNIÓNS (20 PESSOAS)
20. SALA DE REUNIÓNS (15 PESSOAS)
21. SALA DE REUNIÓNS (10 PESSOAS)
22. REPROGRAFIA
23. SALA DE REUNIÓNS (20 + 20)

ÁREA DA BIBLIOTECA

24. SALA DE LECTURA
25. VESTÍBULO
26. XEFE DE SERVICIO
27. BIBLIOTECARIO
28. HABITÁCULOS DE INVESTIGADORES
29. DEPÓSITO DE LIBROS
30. AUXILIARES DE BIBLIOTECA
31. DISPONIBLE

ENTREPLANTA**ACCESOS**

1. ESCALEIRA PRINCIPAL
2. ESCALEIRAS
3. ASEOS

ÁREA DA PRESIDENCIA

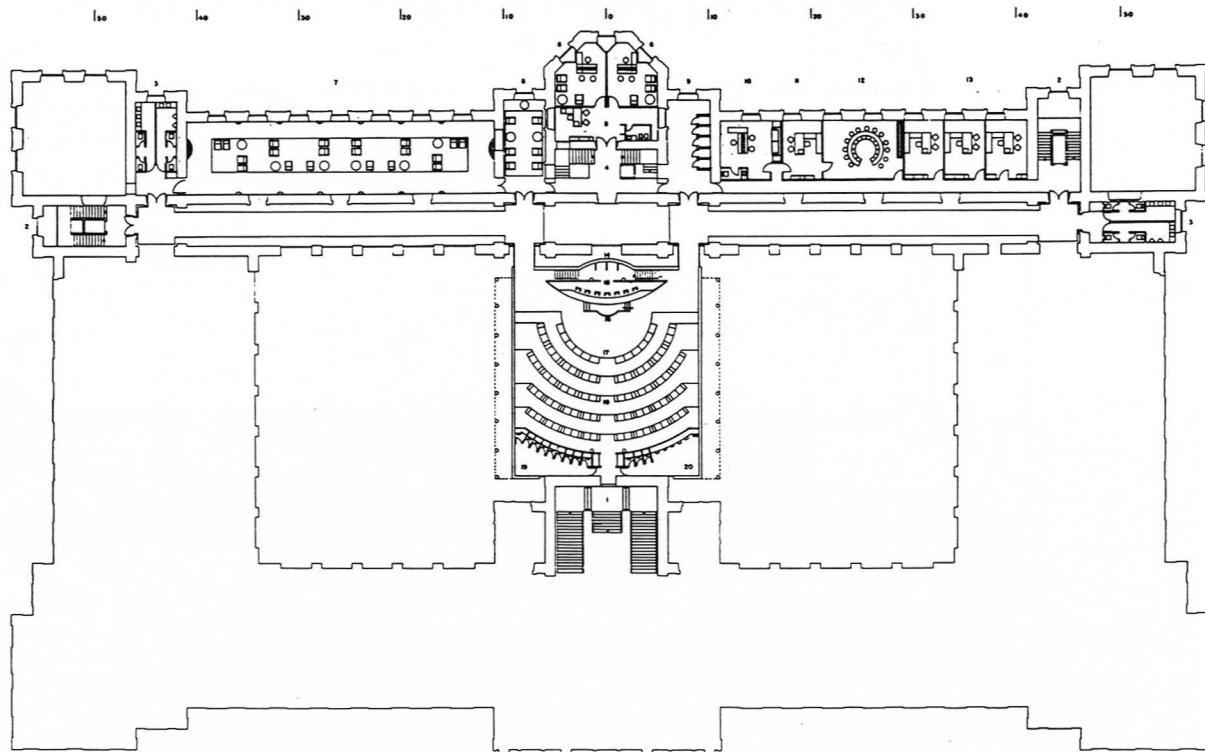
4. ESCALEIRAS DA PRESIDENCIA
5. ANTEDESPACHO
6. VICEPRESIDENTES
7. SALON DE PASOS PERDIDOS
8. SALA DE ESPERA
9. TELÉFONOS

ÁREA DO GOBONO

10. PRESIDENTE DO GOBONO
11. SECRETARIO PERMANENTE
12. SALA DE REUNIÓNS (12 P.)
13. CONSELLEIROS

ÁREA DO SALÓN DE SESIÓNS

14. SISTEMA DE VOTACIÓNNS
15. PRESIDENCIA E MESA
16. TRIBUNA DE ORADORES
17. ESCANOS DO GOBONO
18. ESCANOS DOS PARLAMENTARIOS
19. CABINAS DE LOCUTORES
20. CABINAS DE LOCUTORES E CONTROL

**PLANTA ALTA****ACCESOS**

1. ESCALEIRA PRINCIPAL
2. VAN SOBRE O VESTÍBULO
3. GALERIA
4. ESCALEIRA
5. ASEO

ÁREA DO SALÓN DE SESIÓNS

6. TRIBUNA DE AUTORIDADES (27 P.)
7. TRIBUNA DE PRENSA (46 P.)
8. TRIBUNA DE PÚBLICO (45 P.)
9. GALERIA DA PRENSA GRÁFICA
10. VAN SOBRE O SALÓN DE SESIÓNS

ÁREA DA PRESIDENCIA

11. ESCALEIRAS
12. DESPACHO DO PRESIDENTE
13. SALA DE ESPERA
14. SECRETARIA-ANTEDESPACHO
15. SECRETARIA
16. SALA DE REUNIÓNS (10 P.)
17. XEFE DE GABINETE
18. XEFE DE PRENSA
19. XEFE DE PROTOCOLO
20. SECRETARIA
21. CAIXA FORTE-ARQUIVO

ÁREA DAS COMISIÓNNS

22. SALA DE COMISIÓNNS (20 + 20)
23. SALA DE MESA E XUNTA DE PORTAVOCES
24. TELÉFONOS
25. SALA DE PONENCIAS
26. SALA DE GRAVACIÓNNS
27. SALA DE COMISIÓNNS (20 + 30)

ÁREA DOS SERVICIOS DO PARLAMENTO OFICIAL MAIOR

28. SECRETARIA
29. SALA DE REUNIÓNS
30. OFICIAL MAIOR

SERVICIOS XURÍDICOS

31. LETRADOS

SERVICIOS ADMINISTRATIVOS

33. XEFE DE SERVICO
34. DESPACHO COLECTIVO (10 P.)
35. DESPACHO COLECTIVO (6 P.)
36. DESPACHO AUXILIAR (2 P.)
37. DISPONIBLE

SERVICIOS ECONÓMICOS

38. ARQUIVO DE SEGURIDADE
39. DESPACHO COLECTIVO (4 P.)
40. INTERVENCIÓN
41. DISPONIBLE

SERVICIOS TÉCNICOS

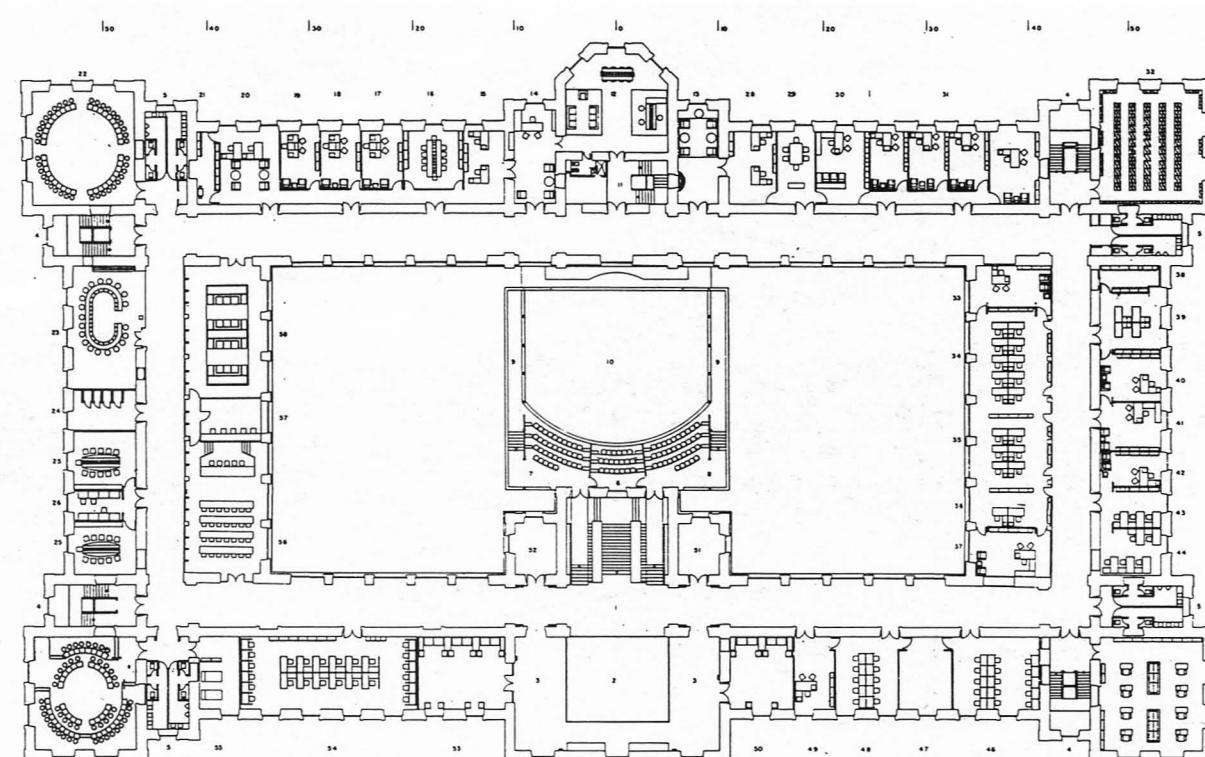
42. XEFE DE SERVICO
43. TRADUCTORES
44. TAQUÍGRAFOS

UNIDADE DE INFORMÁTICA

46. SALA DE PANTALLAS
47. ORDENADOR
48. SALA DE PANTALLAS
49. XEFE DE SECCIÓN

ESPACIOS COMPLEMENTARIOS

52. ARQUIVO XERAL
45. SALA DE REPROGRAFÍA
50. SALA DE VISITAS
51. DISPONIBLE
52. TELEVISIÓN
53. SALA DE AUTORIDADES
54. SALA DE PRENSA
55. ENFERMERÍA
56. PLATÓ DE RODAS DE PRENSA
57. EQUIPOS DE TELEVISIÓN
58. ESTANCIA

**ENTREPLANTA****ACCESOS**

1. ESCALEIRA PRINCIPAL
2. ESCALEIRAS
3. ASEOS

ÁREA DA PRESIDENCIA

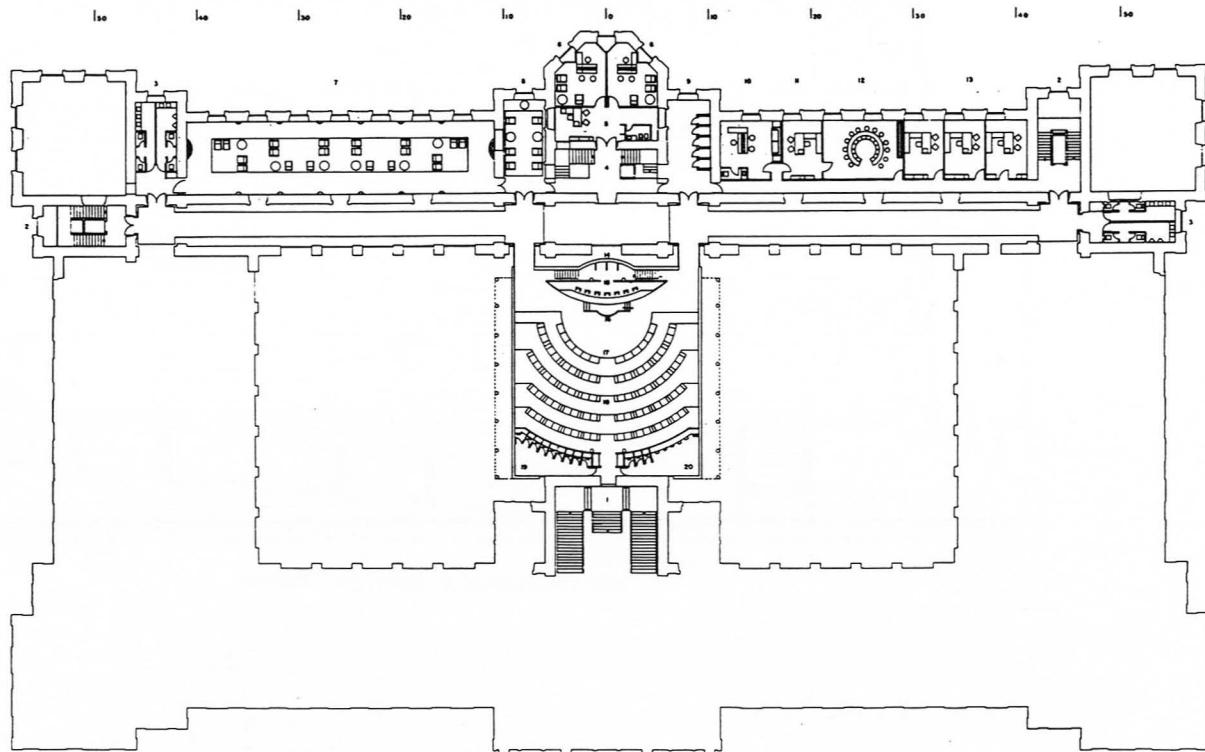
4. ESCALEIRAS DA PRESIDENCIA
5. ANTEDESPACHO
6. VICEPRESIDENTES
7. SALON DE PASOS PERDIDOS
8. SALA DE ESPERA
9. TELÉFONOS

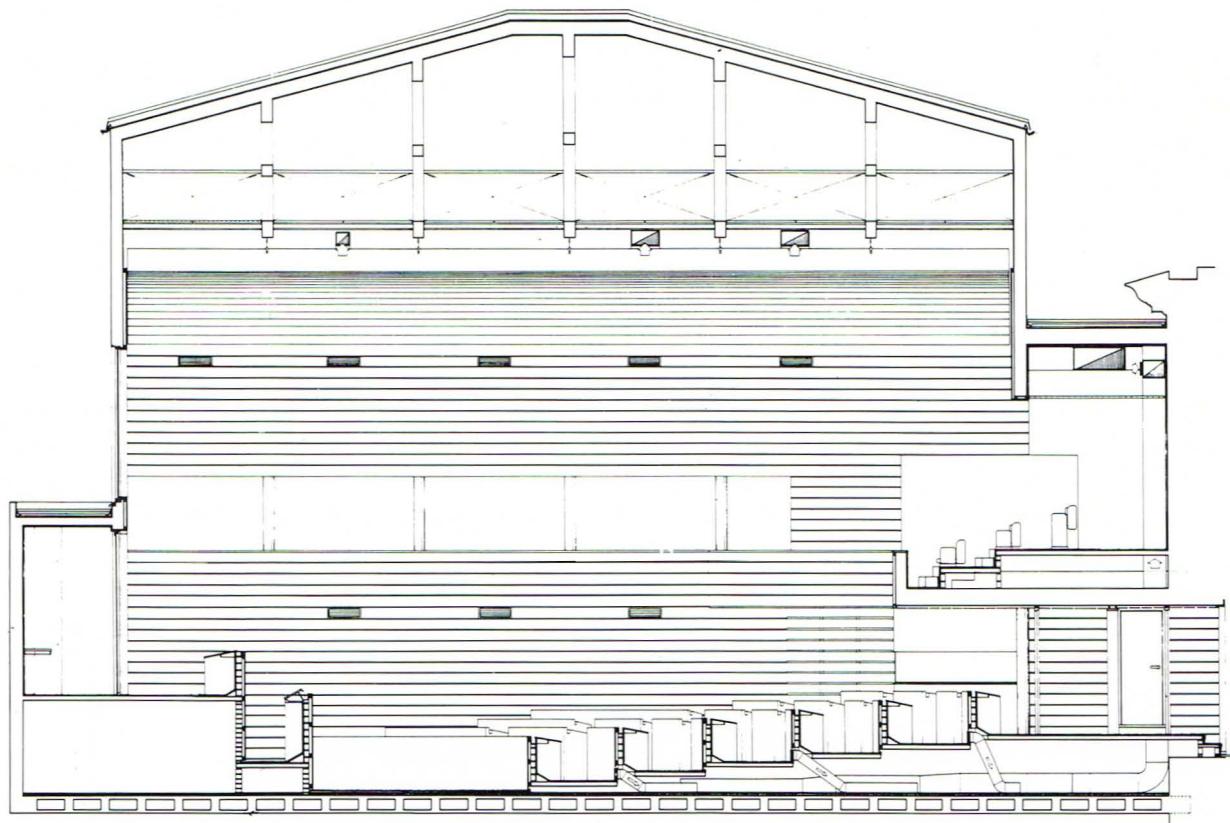
ÁREA DO GOBONO

10. PRESIDENTE DO GOBONO
11. SECRETARIO PERMANENTE
12. SALA DE REUNIÓNS (12 P.)
13. CONSELLEIROS

ÁREA DO SALÓN DE SESIÓNS

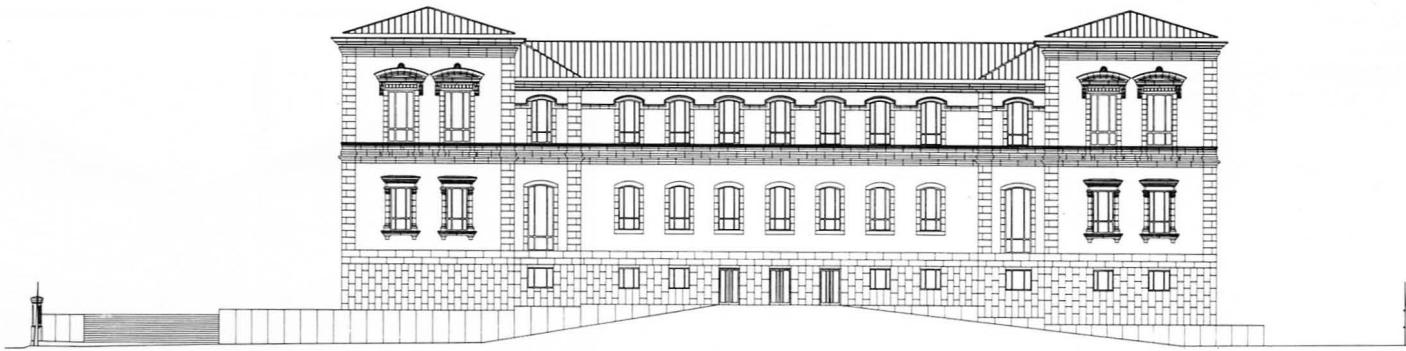
14. SISTEMA DE VOTACIÓNNS
15. PRESIDENCIA E MESA
16. TRIBUNA DE ORADORES
17. ESCANOS DO GOBONO
18. ESCANOS DOS PARLAMENTARIOS
19. CABINAS DE LOCUTORES
20. CABINAS DE LOCUTORES E CONTROL



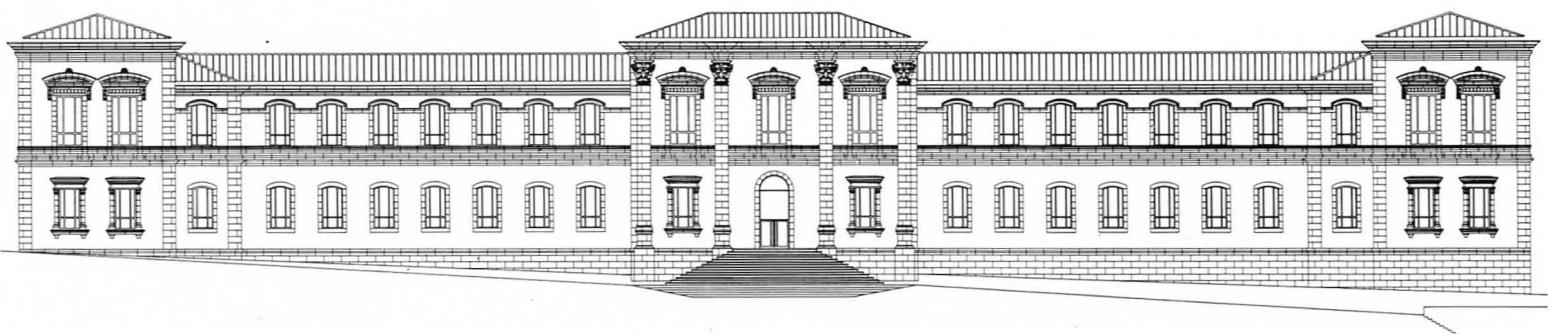


Corte lonxitudinal do Salón de Sesións.

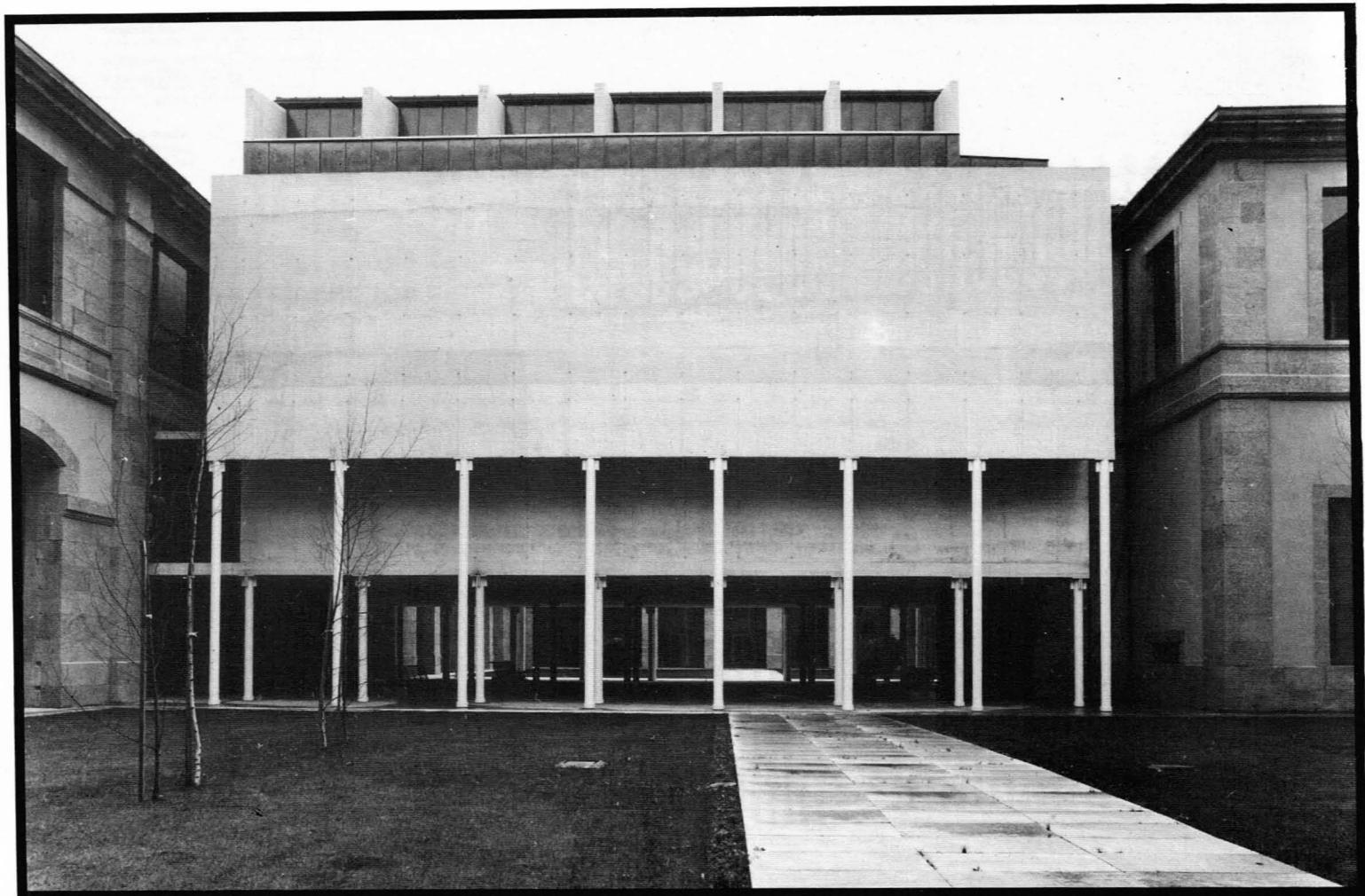




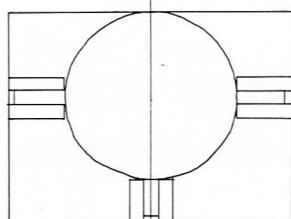
Alzado lateral



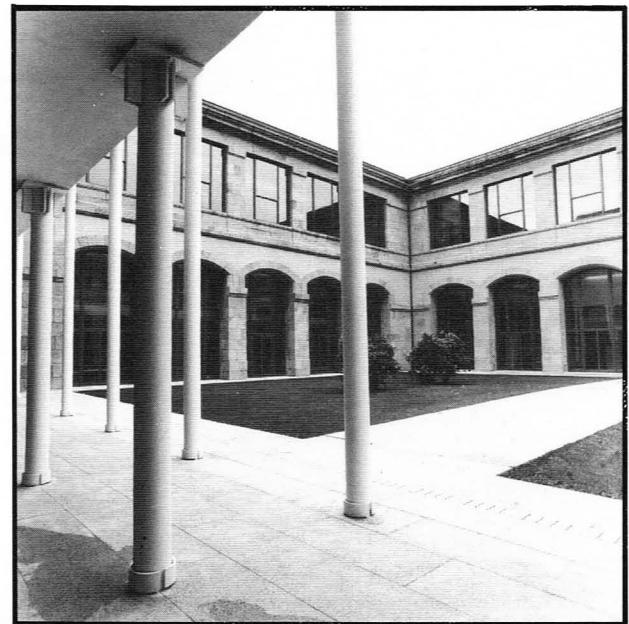
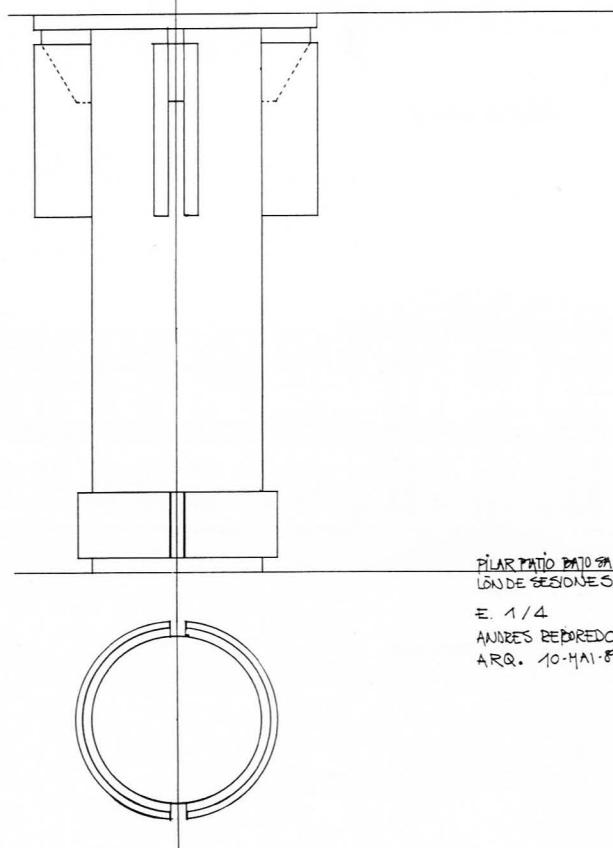
Alzado principal



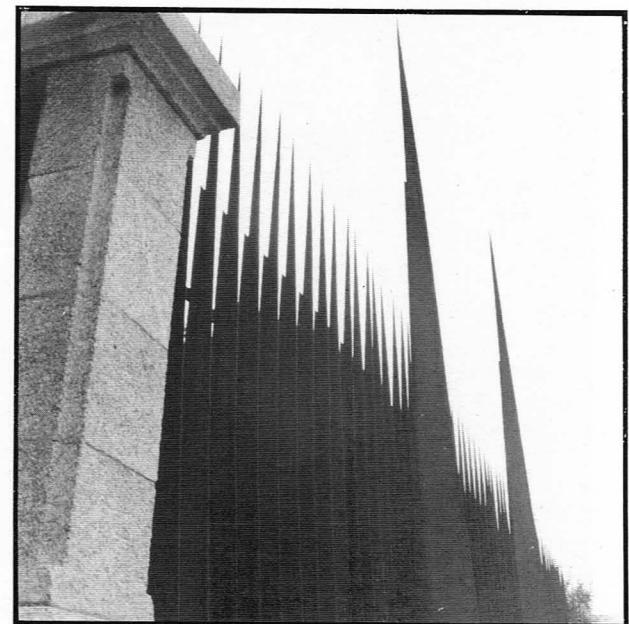
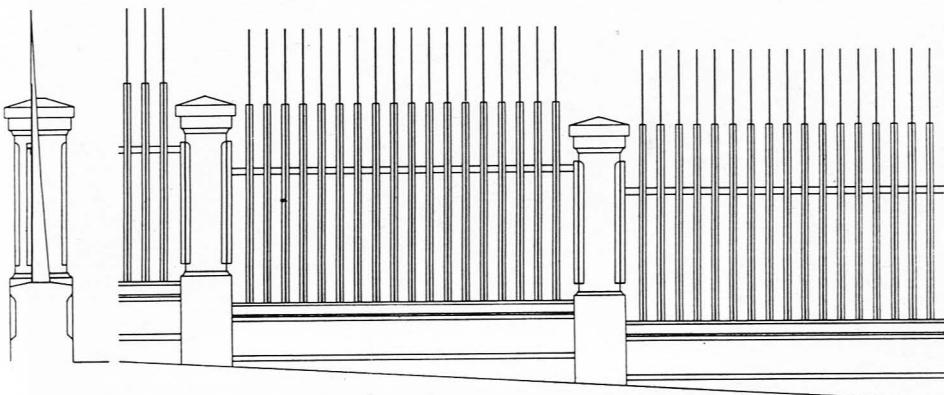
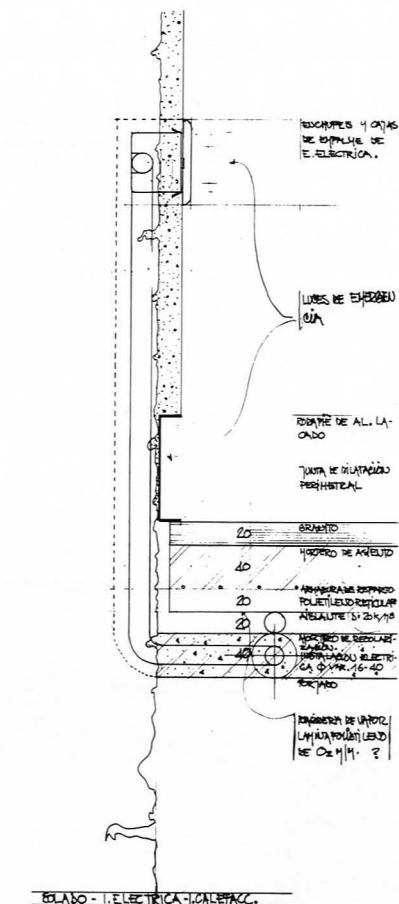
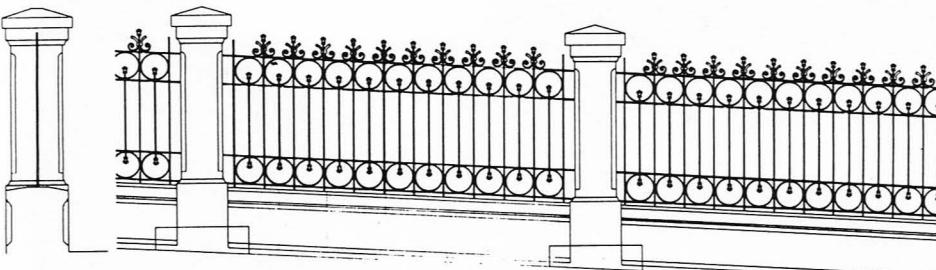
Pormenor dun
pilar baixo o
patio de sesións.

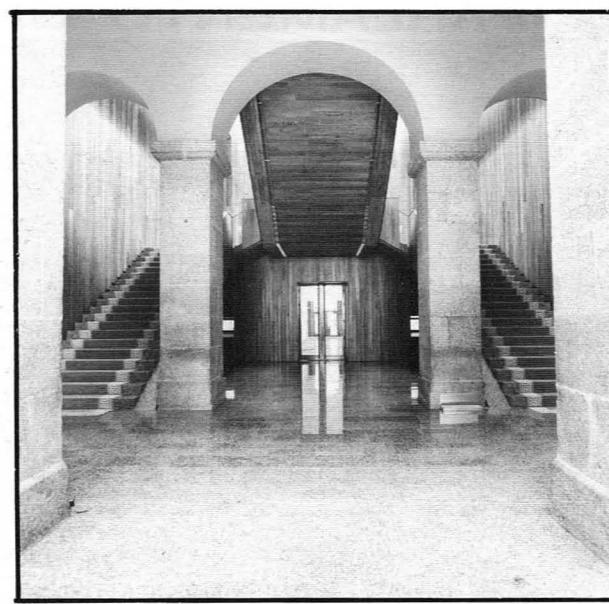
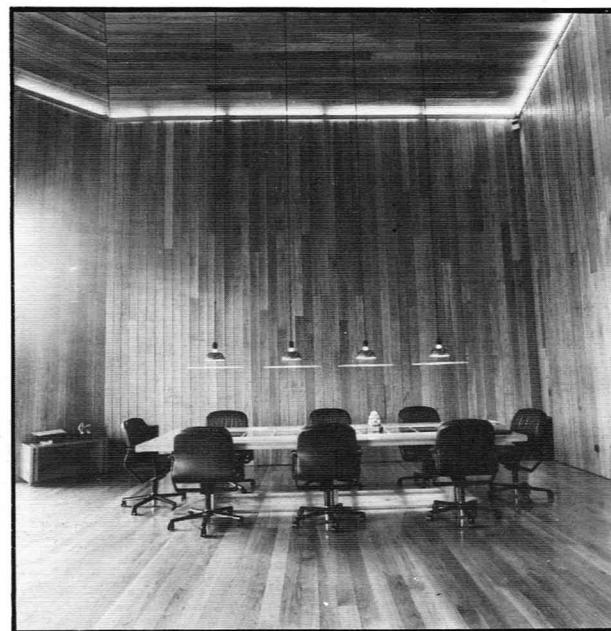


24



Cerramento





OUTRAS REALIZACIONES

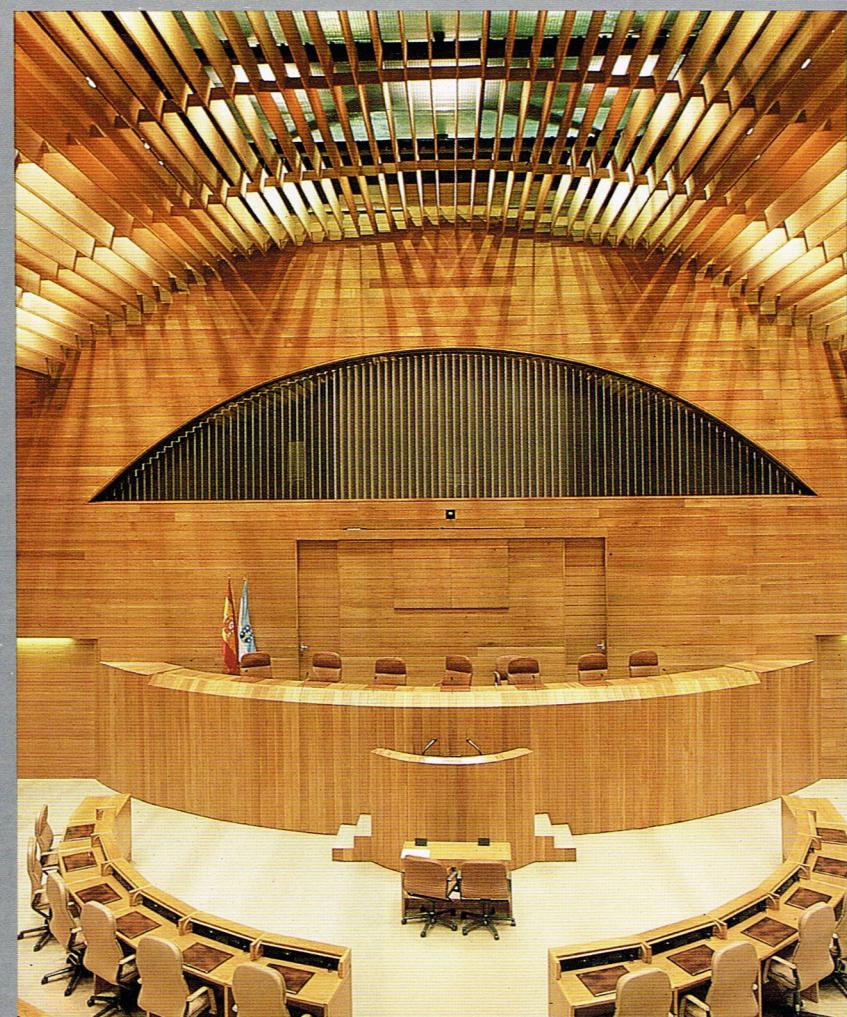
Lledo'

R/ MONASTERIO DE CAAVEIRO, S/N • A CORUÑA
TELFS. (981) 26 25 04 - 08 • TELEX 82.269 LLIC-E

TEATRO PRINCIPAL DE PONTEVEDRA
CASA DE CULTURA DE CHANTADA
PAZO DE CONGRESOS. AUDITORIO DE GALICIA
PARLAMENTO DE GALICIA

ilumina

ción, s.a.





atavica-clima

A I R E A C O N D I C I O N A D O

LA CORUÑA

Polígono El Temple. EL BURGO
15670 LA CORUÑA
Teléfono (981) 66 00 50
Telex 82347 TLAN-E
Telefax (981) 66 37 01

VIGO

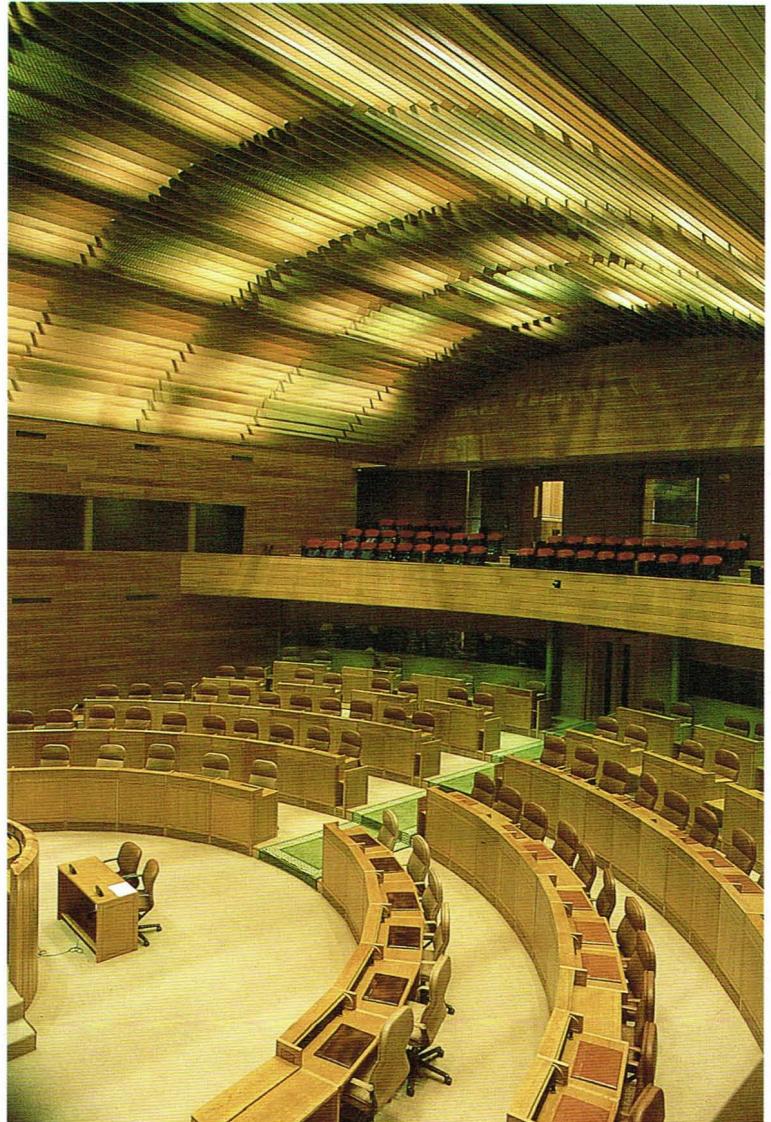
Rúa Camilo Veiga Prego, 40
36208 VIGO
Teléfono (986) 23 74 54
y 23 05 17
Telefax (986) 29 95 71

FERROL

C/ Ponzos, 35-37
15404 FERROL (LA CORUÑA)
Teléfono (981) 32 05 06

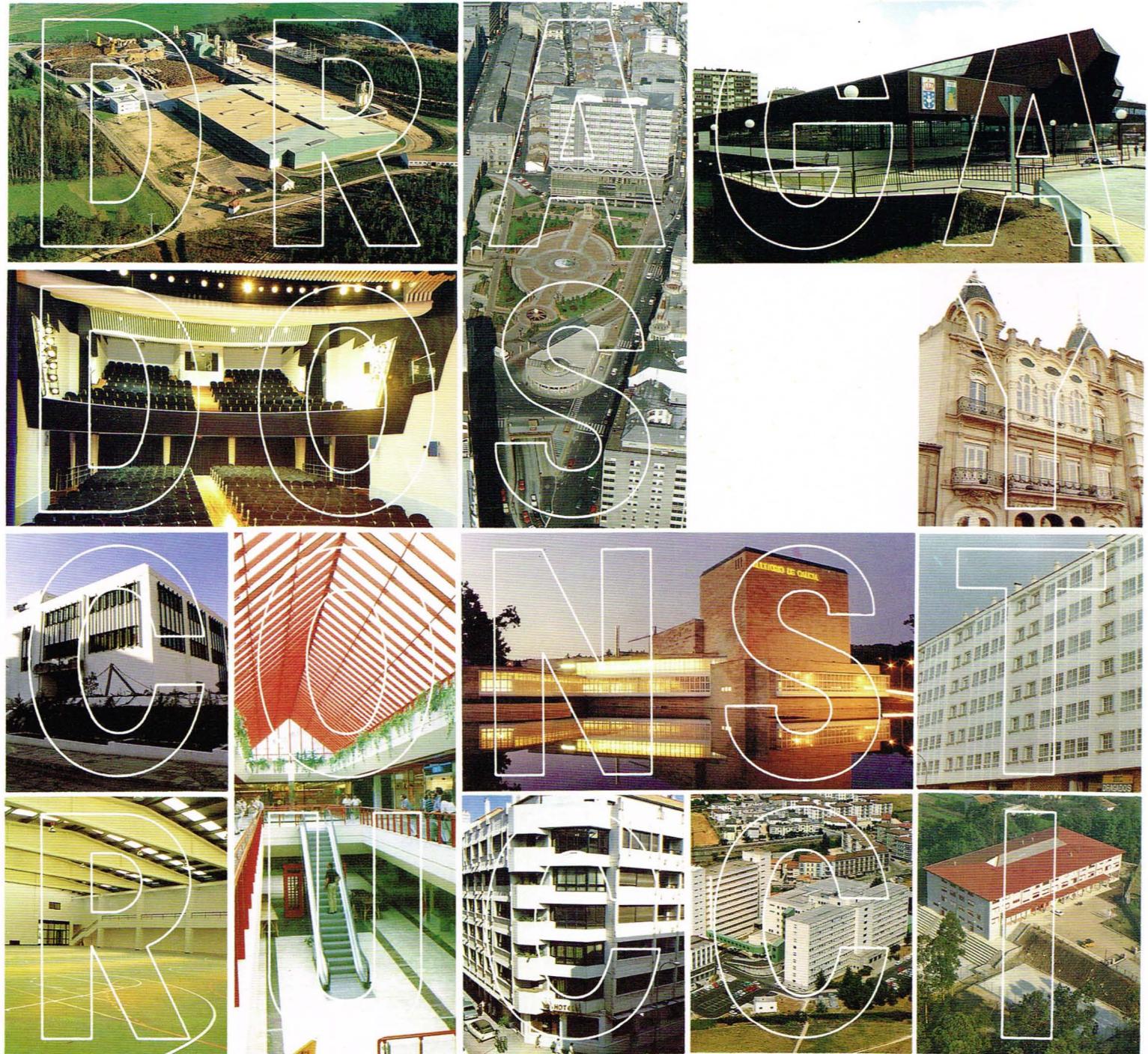
CADIZ

Polígono I. Fadricas
SAN FERNANDO (CADIZ)
Teléfono (956) 88 66 44



Hemos realizado las instalaciones de aire acondicionado

Edificando Galicia



DRAGADOS
Y CONSTRUCCIONES, S.A.

CONGRESO INTERNACIONAL DE ARQUITECTURA INSTITUCIONAL

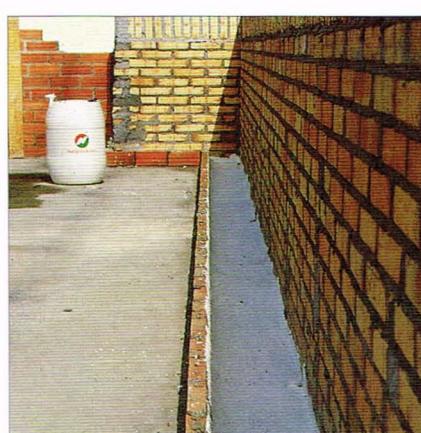
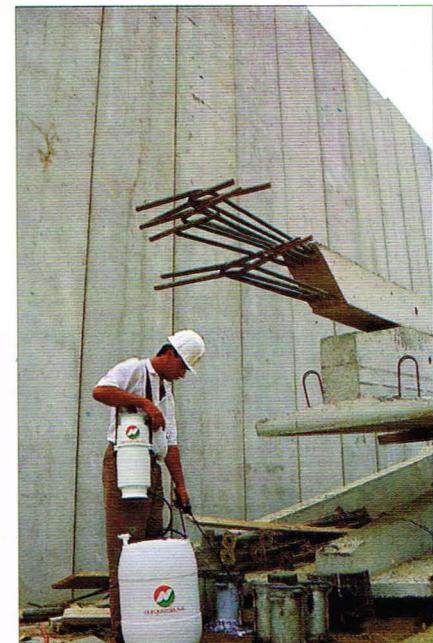
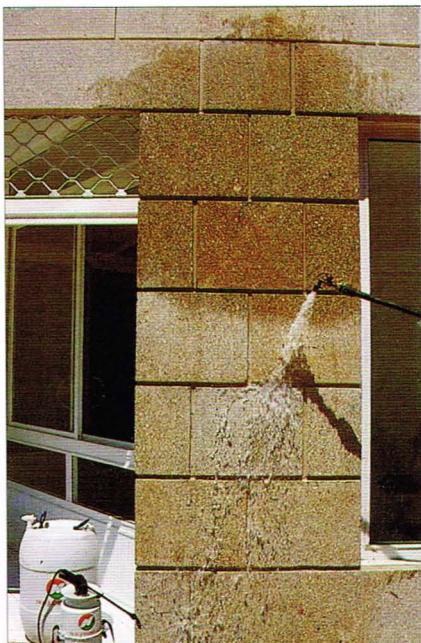
AIIC

14, 15, 16, 17, de Marzo de 1990
Auditorio de Galicia
Santiago de Compostela

CONSELLO
DA CULTURA
GALEGA

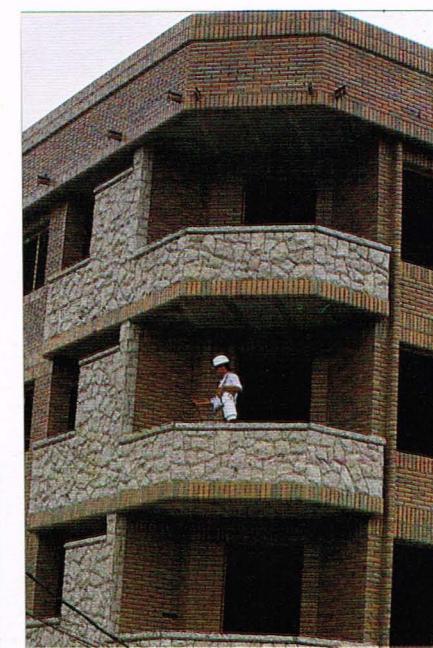
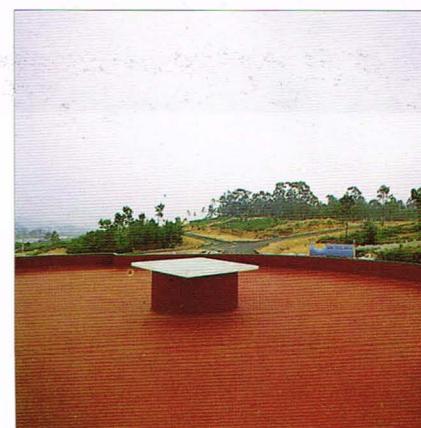
Rua do Vilar, 30. Telf.: 981-58 80 88
15705 Santiago de Compostela

- ANTONIO BONET CORREA
- MIGUEL ANGEL BALDELLOU
- WILLIAM J.R. CURTIS
- ALDO ROSSI
- KENNETH FRAMPTON
- LUIS FERNANDEZ GALIANO
- IGNACIO LINAZASORO
- ALVARO SIZA VIEIRA
- JOSEPH PAUL KLEIHAUS
- NUNO PORTAS
- ANTONIO FERNANDEZ ALBA
- ORIOL BOHIGAS
- FRANCISCO BARRIONUEVO
- EDUARDO MANGADA
- IGNACI SOLA MORALES
- DIONISIO HERNANDEZ GIL



norquimia, s.a.

Técnicas de vanguardia



FABRICA: Polígono Industrial de Sabón • OFICINAS: Durán Loriga, 9-6.^o C. Teléfono (981) 22 80 04 - 15003 LA CORUÑA



PAZO DE CONGRESOS. AUDITORIO DE GALICIA

Santiago de Compostela

Arquitecto: Julio Cano Lasso
 Colaborador: Diego Cano Pintos
 Primeiro Premio en Concurso Público

33

O novo edificio sitúase fóra do casco monumental, nunha paraxe que non hai moitos anos eran campos e praderas, onda un regatiño.

A nosa primeira preocupación foi a paisaxe. A relación coa Natureza, e propuxémonos facer unha obra baseada nos valores intemporais da arquitectura galega. «Aqueles grandes muros de pedra...» era o lema do proxecto e expresa a emoción con que percorriamos na nosa mocidade as rúas santiaguesas, ó pé de aqueles grandes muros conventuais. San Paio, San Martín Pinario... Xa desde aquela admirámo-la forza de aquela Arquitectura de granito na que os grandes muros de sillería, escuros e sombríos, animabanse polo toque lene e humano das galerías acristaladas, finas coma encaixe.

O edificio proxéctase respetando a Praza xa existente do Burgo das Nacións e mantendo as alineacións. Da banda da Praza, o edificio terá un carácter máis urbano e estará precedido dun pórtico ou sopportal que forma dúas das súas bandas, do lado oposto estará a aberto ás vistas e a paisaxe e terá un carácter máis natural.

O proxecto que segundo o programa inicial que serviu de base ó concurso debería ser destinado preferentemente a congresos, foi derivando no transcurso da obra cara a música e o teatro. Resultou finalmente un edificio de usos múltiples, que serve tanto para congresos e exposicións, coma para auditorio de música, teatro e ópera.

O escenario manifestáse ó exterior coma un volume dominante, cerrado e de potentes sillería, reflexándose na auga. A boca do escenario cúbrese con un grande arco de descarga de profundo releve formado por tres ordes de dovechas. As sás de exposición, o restaurante, camerinos, etc., forman un contrapunto horizontal de galerías brancas.

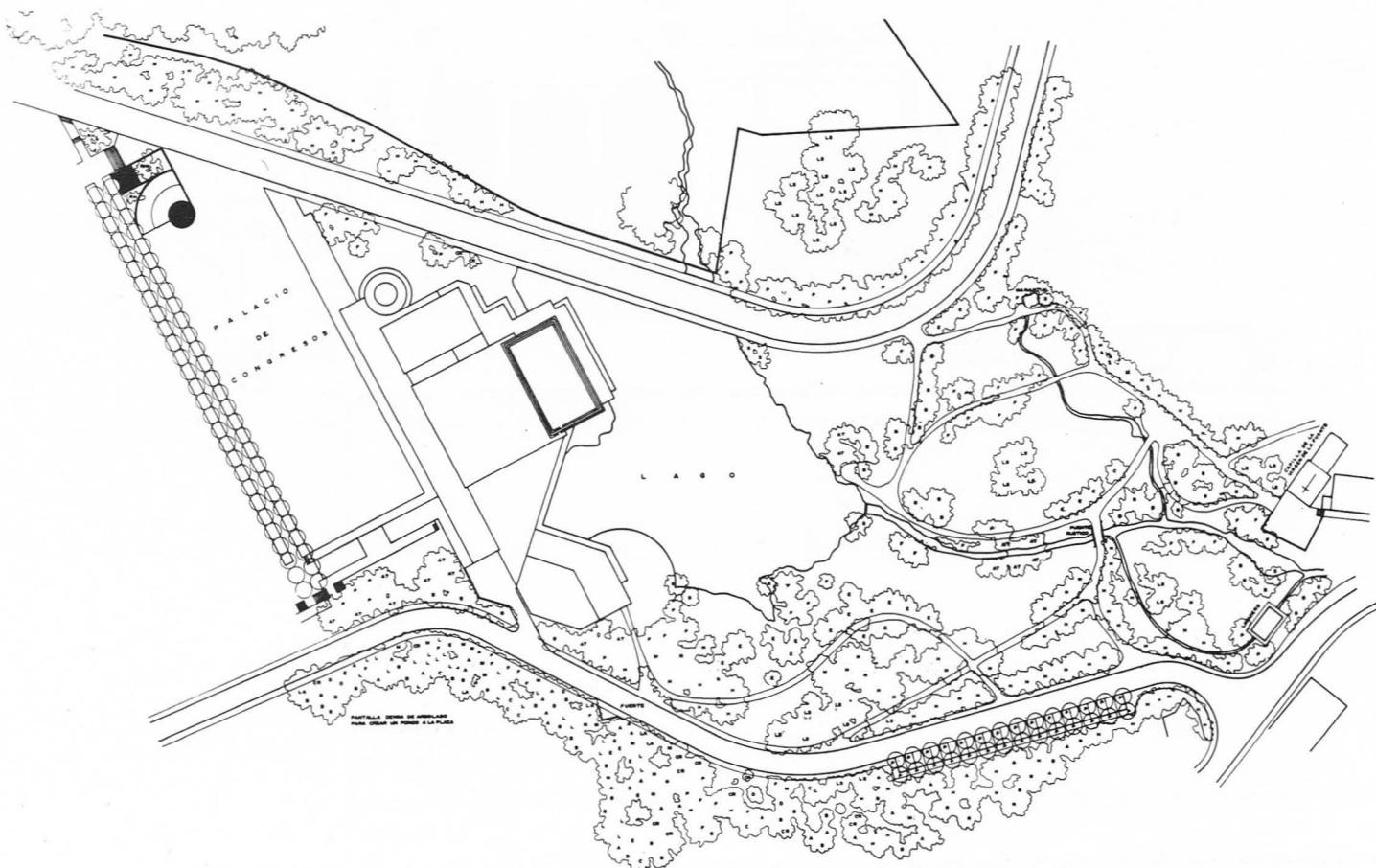
O regatiño que corre ó pé dos muros représase formando unha pequena lagoa e no seu entorno reconstruirase a paisaxe natural de herbais e arboredas frondosas, na que se combinarán as especies naturais galegas que medran á beira dos ríos.

Os materiais empregados foron: Sillería de granito, cubertas de cobre e de carpintería de aluminio termolacado en branco. A austerdade exterior contrasta cun interior cálido e acolledor, no que abunda a madeira con aplicaciones de latón e as moquetas de cores accesas. A sillería de granito penetra ó interior nalgúns paramentos; son de granito os muros da sala principal, con zócalos de nogueira e aplicación douradas; o teito é de raigame de arce, de entoación semellante ó pergamiño, e as butacas, cortinas, telón e moqueta son vermellos en distintos tons que van desde o máis vivo do tapizado das butacas ata o grana da moqueta.

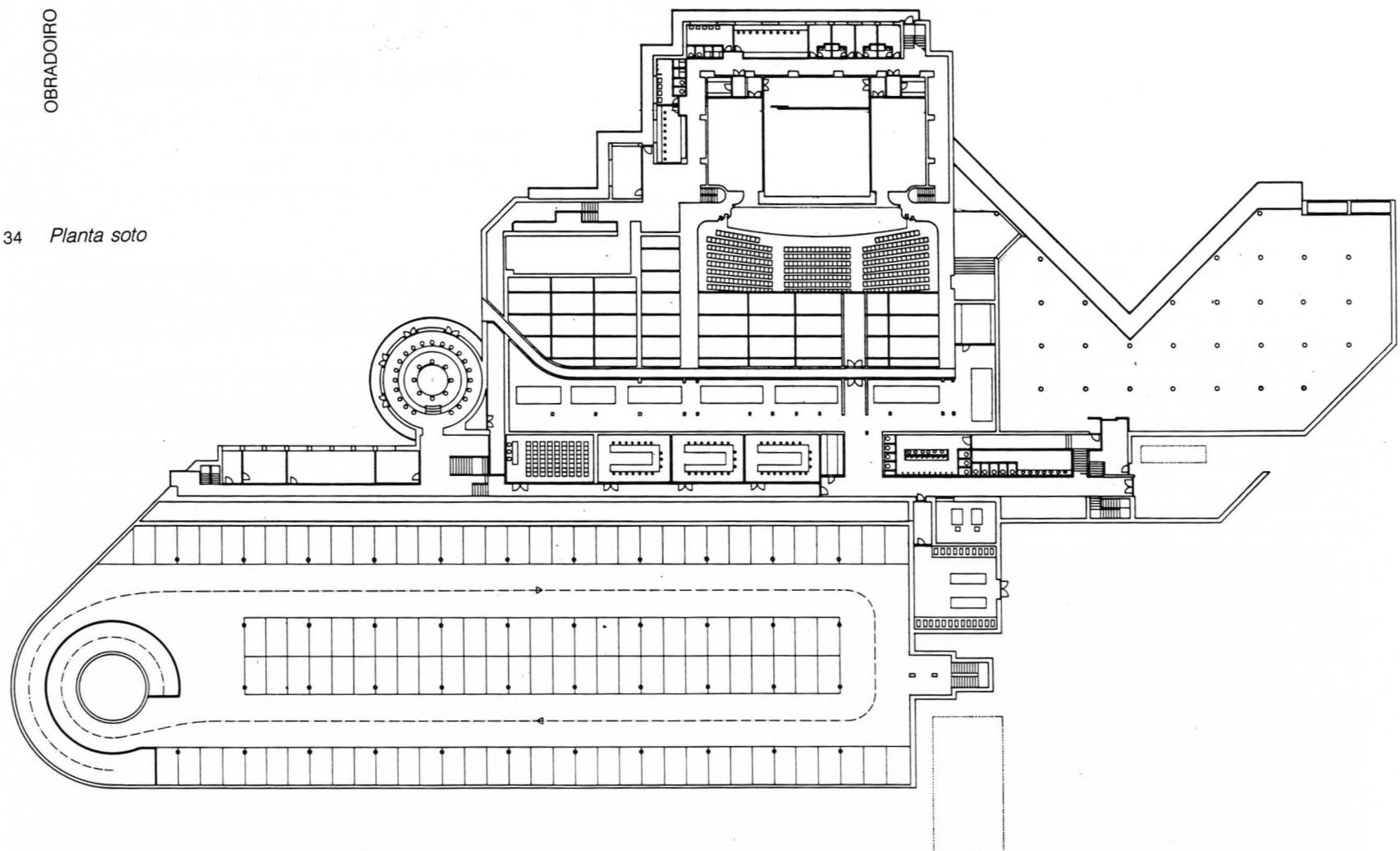
Finalmente, un comentario verbo do emprego da pedra. Sei que para moitos isto pode semellar un anacronismo; sen embargo, e independentemente de consideracións estéticas, a realidade é que o costo do forrado de pedra con 18 cms. de espesor, non foi maior que o que tivese un rematado de tecnoloxía máis moderna, coma podería ter sido a chapa ou o muro cortina.

A razón é que na pedra que temos colocado reducíronse enormemente o emprego de man de obra con relación a tempos pasados. Hoxe extráese da canteira, córtase e lábrase por medios mecánicos, e de alí a súa final colocación en obra, todo se fai por medios modernos, de tal xeito que o emprego de man de obra é mímino. Por otra banda, a pedra é material abundante na natureza, de excelentes cualidades para a construción e dun nobre envellecemento, e áinda que non pretendo que o uso da pedra deba se xeneralizar, si creo que en casos particulares coma este, o seu emprego é axeitado e o resultado excelente.

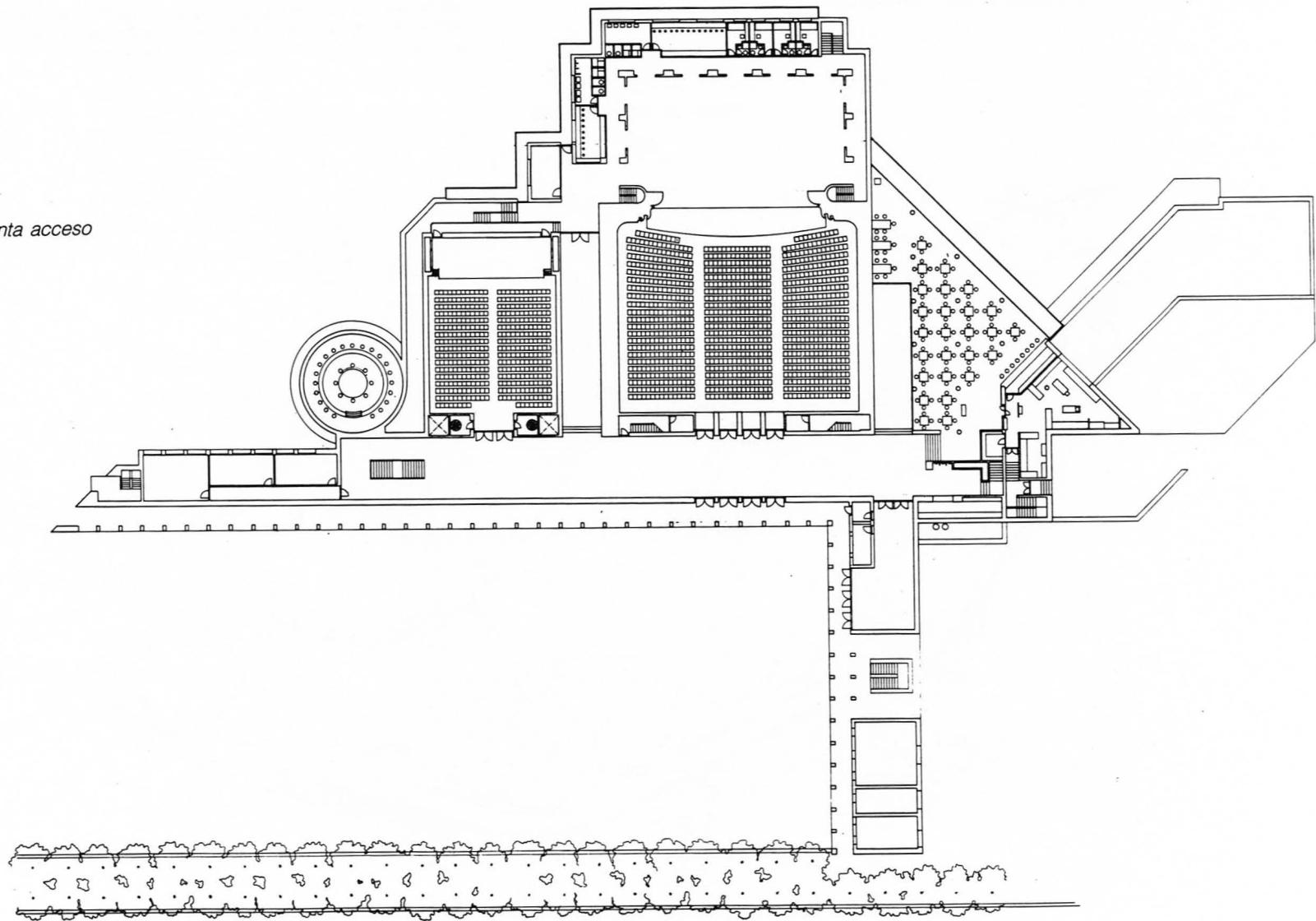
Plano do emprazamento

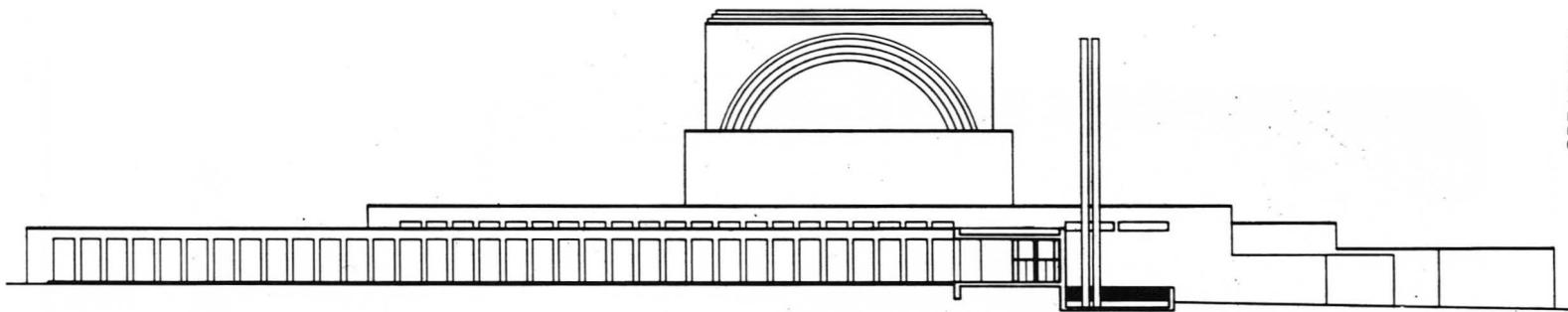


34 *Planta soto*

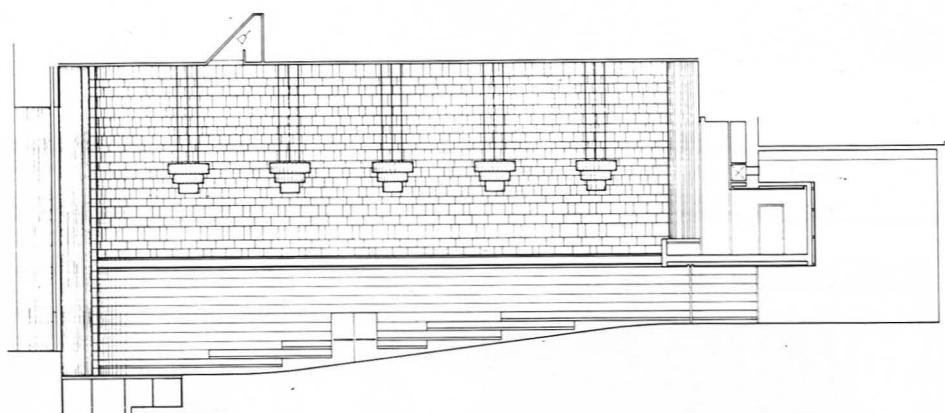


Planta acceso

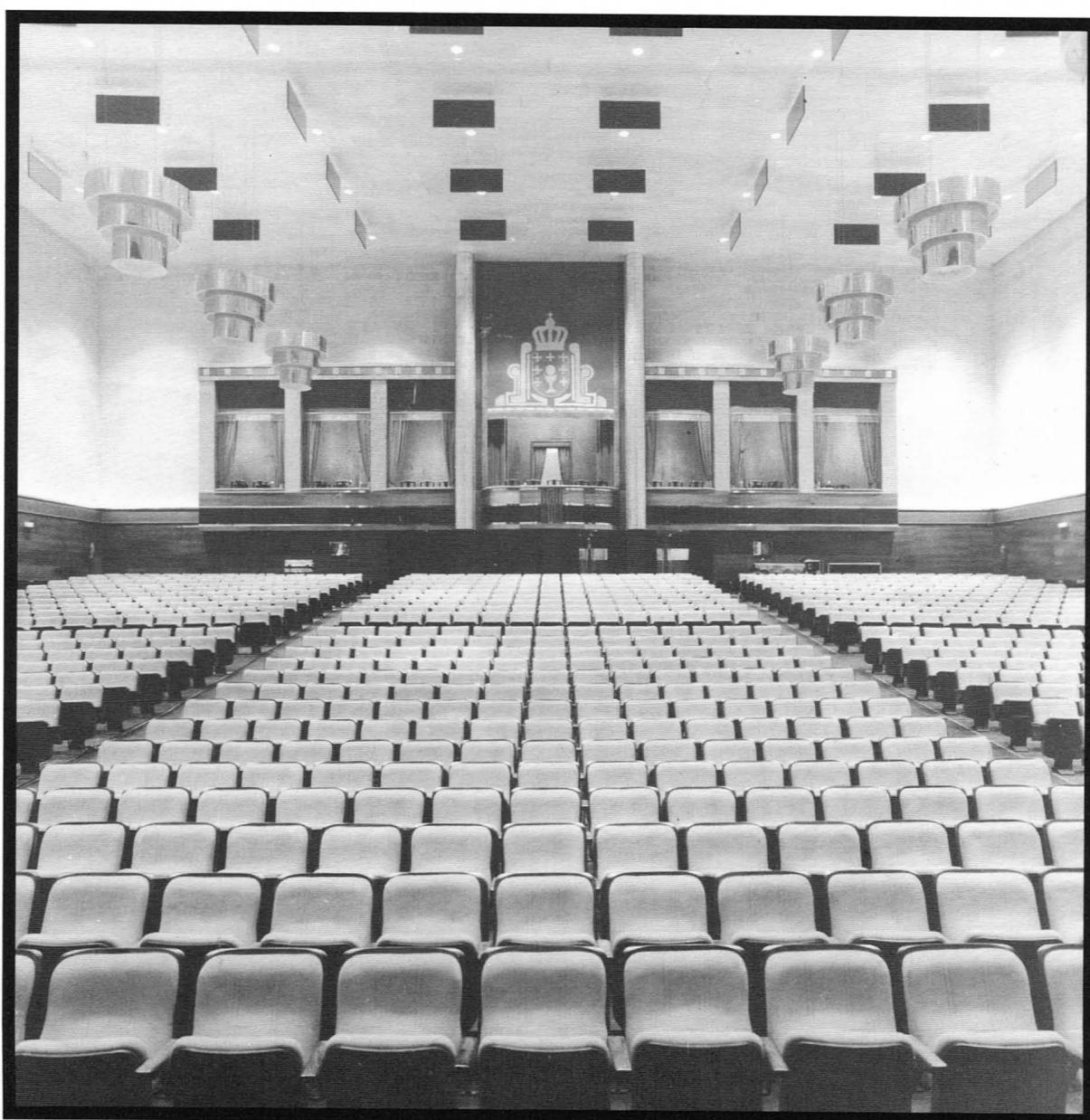


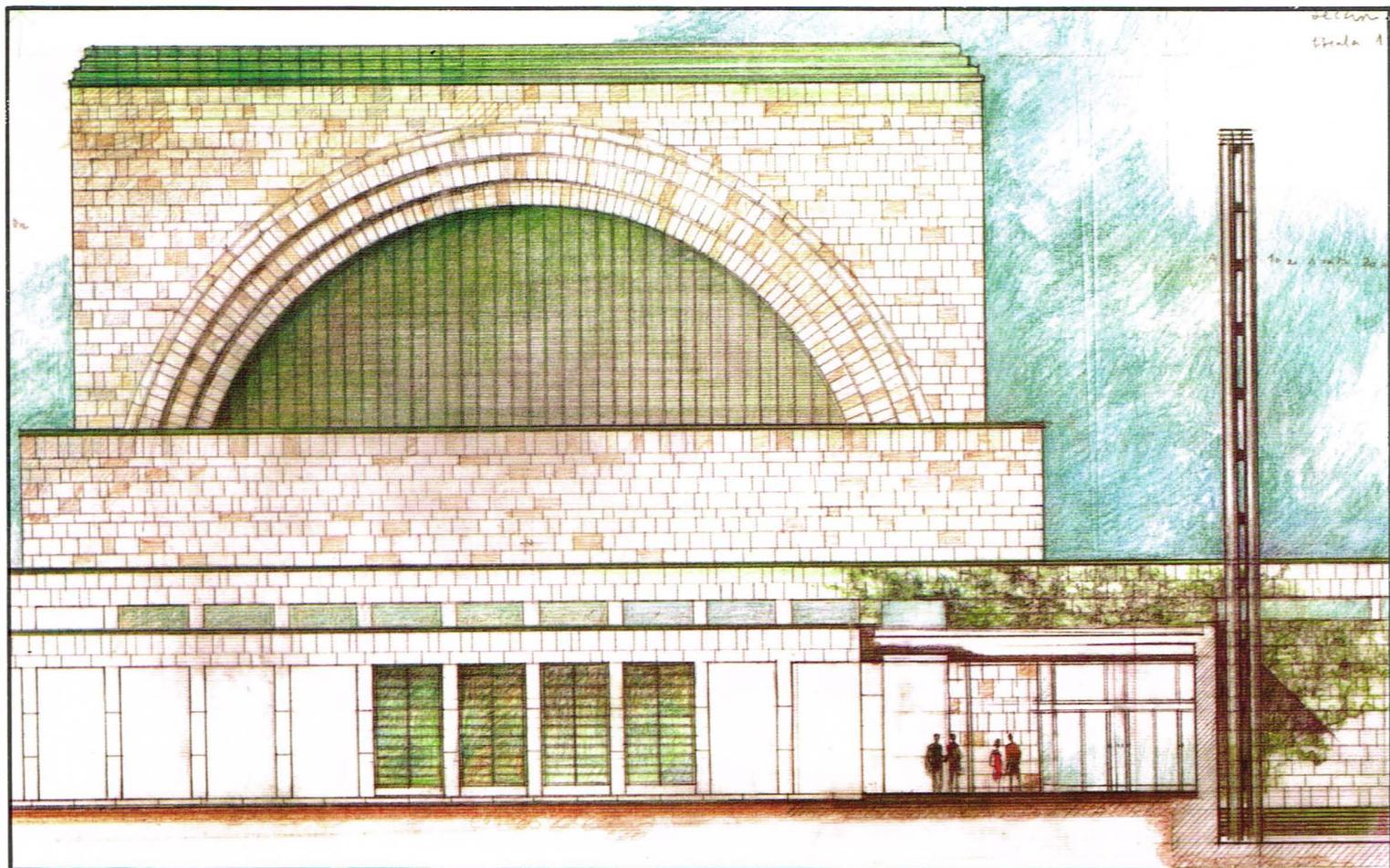


Alzado principal



Corte lonxitudinal do salón de actos principal.

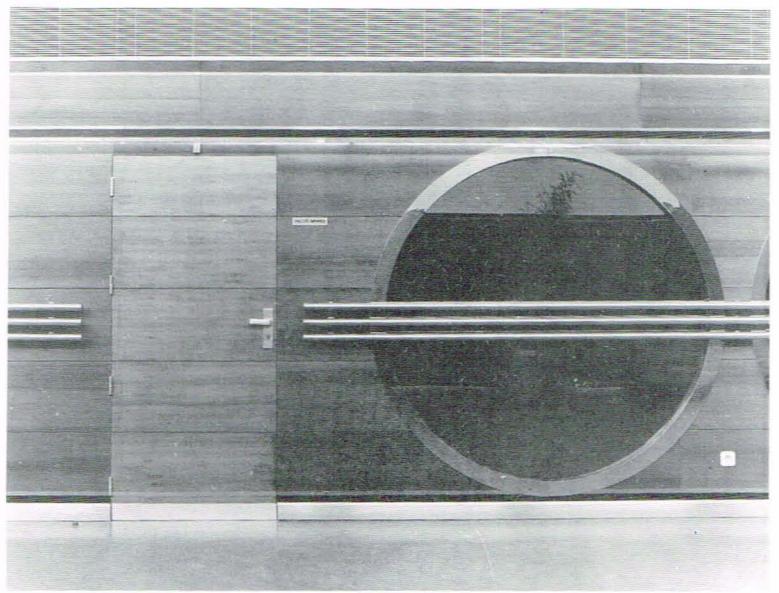
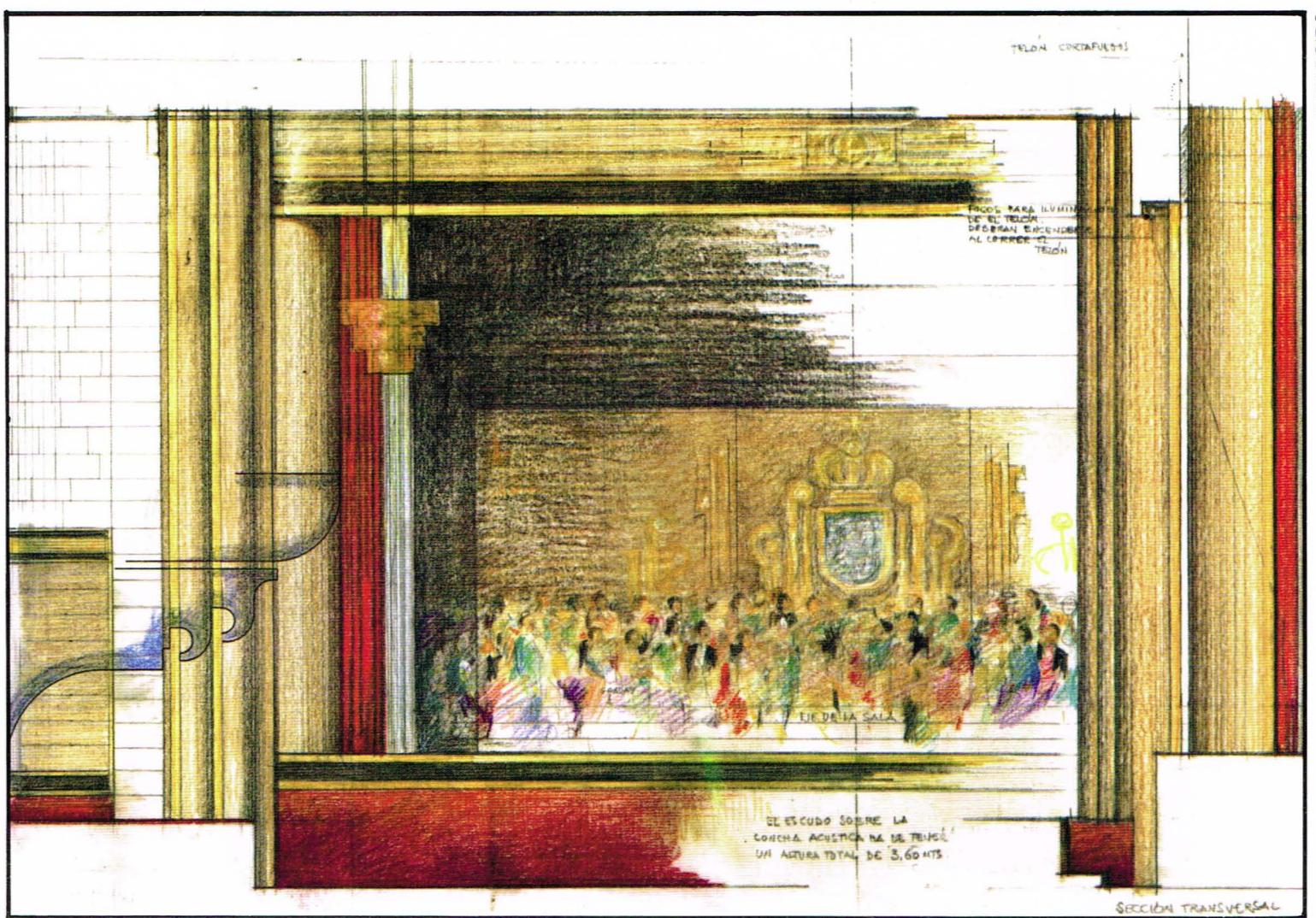




TELON CORTEFULAS

FOTO TABLA ILUMINADA
TECNICO DEBEMBRE
DEBERAN EXCENDER
AL ALTO DE LA SALA
TECNICO

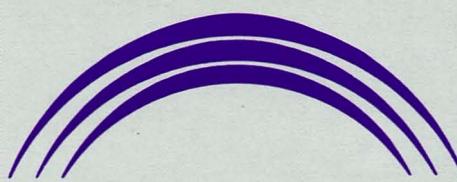
SECCION TRANSVERSAL





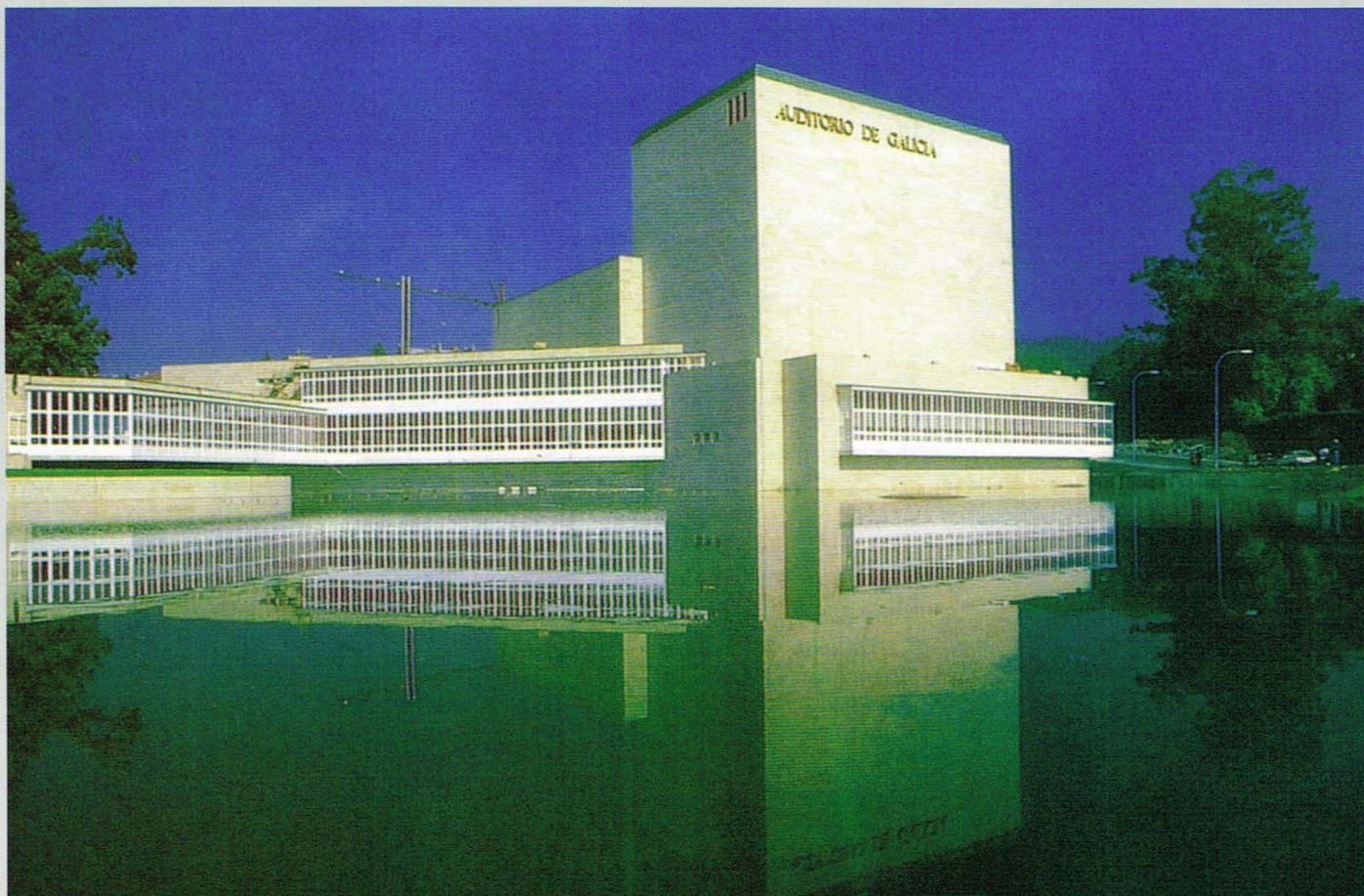
SANTIAGO DE COMPOSTELA: CIUDAD DE CONGRESOS

PALACIO DA ÓPERA,
EXPOSICIÓNS
E CONGRESOS



AUDITORIO DE GALICIA

Avenida do Burgo
das Nacións, s/n
Santiago de Compostela
Teléfonos (981) 57 38 55
57 41 52 - 57 41 53
Fax (981) 57 42 50



PROGRAMACION ESTABLE DEL AUDITORIO DE GALICIA

MARZO

- Días 5, 6, 7, 8, 9, 10. Jornadas de Música Contemporánea. (Universidad de Santiago).
Día 6. 20,30 h. Orquesta Santa Cecilia de Roma.
Día 12. 20,30 h. Lynda Russel. Soprano (G. B.).
Día 23. 20,30 h. Victoria de los Angeles.
Día 29. 20,30 h. Xoven Orquesta de Galicia.

ABRIL

- Día 5. 20,30 h. Pilar Lorengar.
Día 17. 20,30 h. Solistas de Zagreb.
Día 26. 20,30 h. Xoven Orquesta de Galicia.
Día 30. 20,30 h. Orquesta de la RTV Soviética.

MAYO

- Día 3. 20,30 h. Grupo Universitario de Cámara de Santiago. Director: Carlos Villanueva.
Día 7. 20,30 h. Jean Pierre Rampal. Flauta. (Solista de la Orquesta de la Ópera de París).
Día 11. 20,30 h. Coro Universitario de Santiago. (Universidad de Santiago).
Día 16. 20,30 h. I Musici.
Día 31. 20,30 h. Xoven Orquesta de Galicia.

JUNIO

- Día 8. 20,30 h. Orquesta de Cámara de Noruega.

SANTIAGO DE COMPOSTELA, CIUDAD DE CONGRESOS

— **Sala Angel Brage:** De lujo y con un aforo para 1.000 congresistas, dotada de traducción simultánea, escenario de nivel graduable con acoplamiento de módulos, sistemas de proyección, megafonía, etc.

— **Sala W. A. Mozart:** Ideal para congresos, institucionales, científicos o literarios, con capacidad para 320 asistentes, con una dotación idéntica a la Sala Angel Brage.

— **Sala Circular:** Estructurada en dos niveles, capaces de acoger a 100 congresistas, pensada para reuniones relacionadas con la ciencia, la literatura o el arte, plenos, consejos..., con las mismas disponibilidades, en cuanto a medios técnicos, que las salas anteriormente descritas.

— **Sala de Exposiciones:** Con una superficie de 1.000 metros cuadrados.

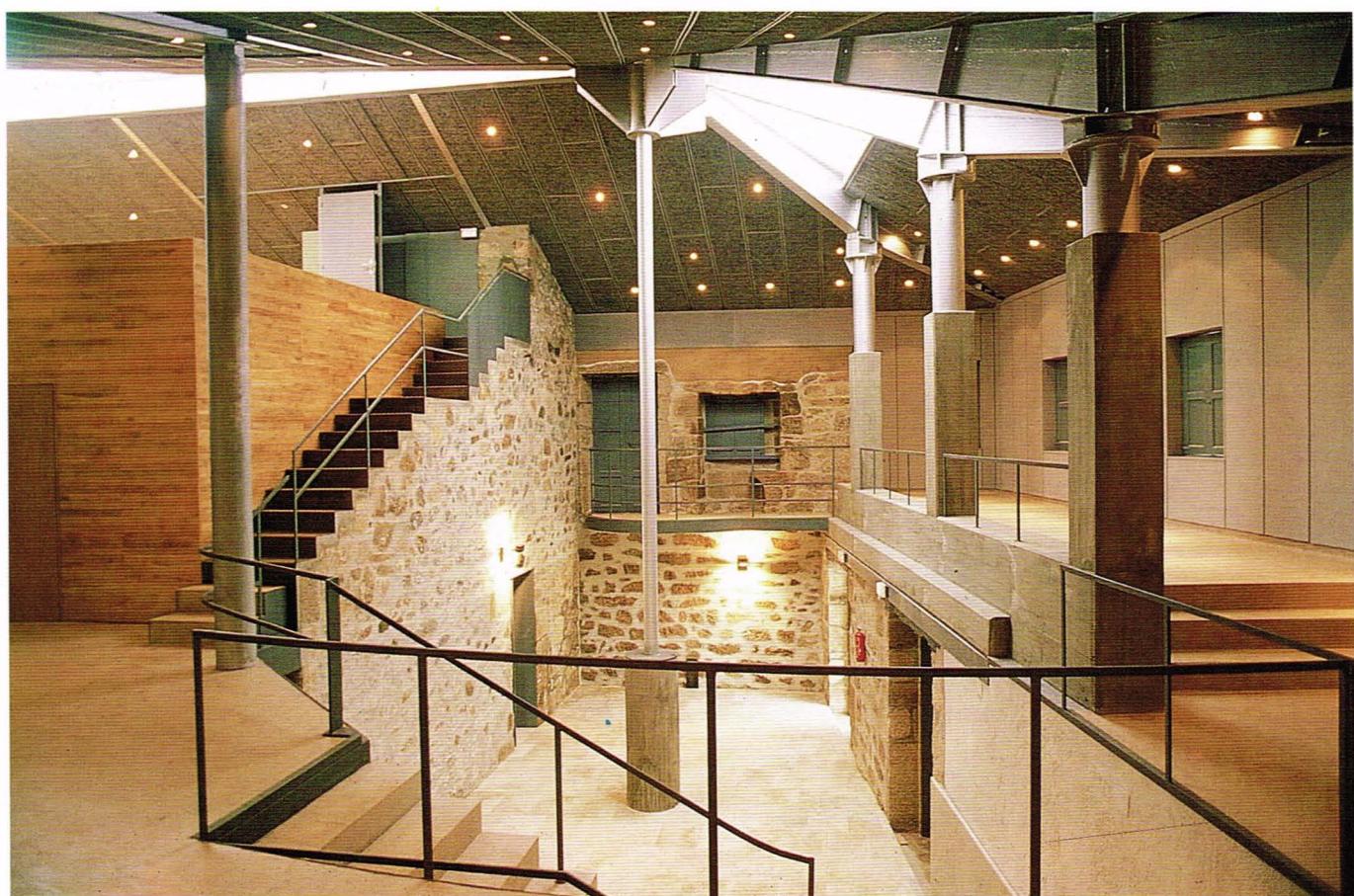
— **Sala 1:** Con un aforo estimado de 80 plazas para exposiciones de trabajos y actividades diversas.

— **Salas 2, 3, 4, 5 y 6:** Pensadas como salas para grupos de trabajo dentro de los grandes congresos, salas de exposiciones, salas de prensa, salas de comunicación de congresos...

— **Sala de Logística para Congresos.**

OTROS SERVICIOS

- Excelente servicio de cafetería y restaurante.
- Aparcamiento de gran capacidad.
- Servicios de apoyo.
- Zonas de esparcimiento.



CASA DA CULTURA DE CHANTADA

Arquitecto: Manolo Gallego Jorreto
 Aparellador: E. González Amores
 Estructura: A. González Serrano
 Empresa: Entrecanales
 Construcción: 1989

41

A valoración do grado de conservación ou de actuación nun edificio coma o que nos ocupa é complexa. Esixe unha reflexión que remata no propio planteamento do proxecto.

Establécense:

- A conservación do volume (creando outro análogo).
- A restauración integral dos paramentos verticais de fachada.
- A conservación con reposicións de balcóns e pasillos, e os elementos horizontais-teitos soportais.

O espacio xerado pola cuberta, que xurda pola formalización constructiva dunha preexistente, presenta dificultades xa que a actual presenta alabeos e desplomes, lóxicos do seu propio proceso e sistema constructivo.

A cuberta organízase atendendo ás dúas fachadas fundamentais, valorando a conservación dos grandes faldóns e a cumieira de taxa horizontal como elementos importantes da súa configuración.

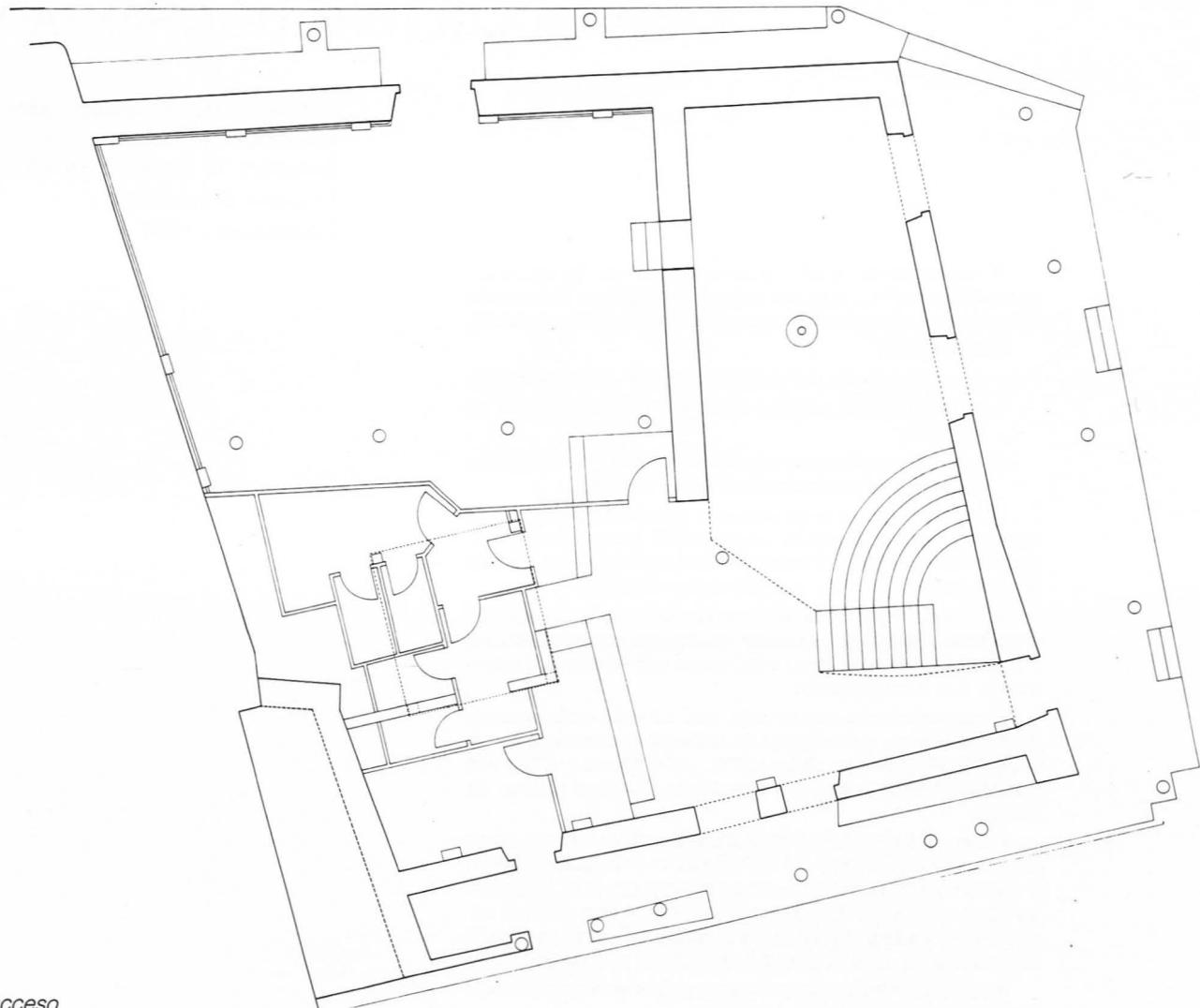
Necesariamente o conxunto, moi cerrado pola escasez de ocos, ábrese xustamente en cuberta acusando a rótula (lucernarios) que, por outra parte, servirán para ilumina-la Biblioteca (baixo cuberta) e a escaleira principal no oco de acceso.

Estes ocos plantéanse buscando acorda-las dúas tramas existentes no proxecto, a de cuberta e a da planta baixa, a dos elementos sólidos que organizan o espacio, aceptando como elemento fundamental, os muros da primitiva casa que vai alberga-lo salón de actos e a Biblioteca, e que van mandar e xera-la trama e a orde do conxunto.

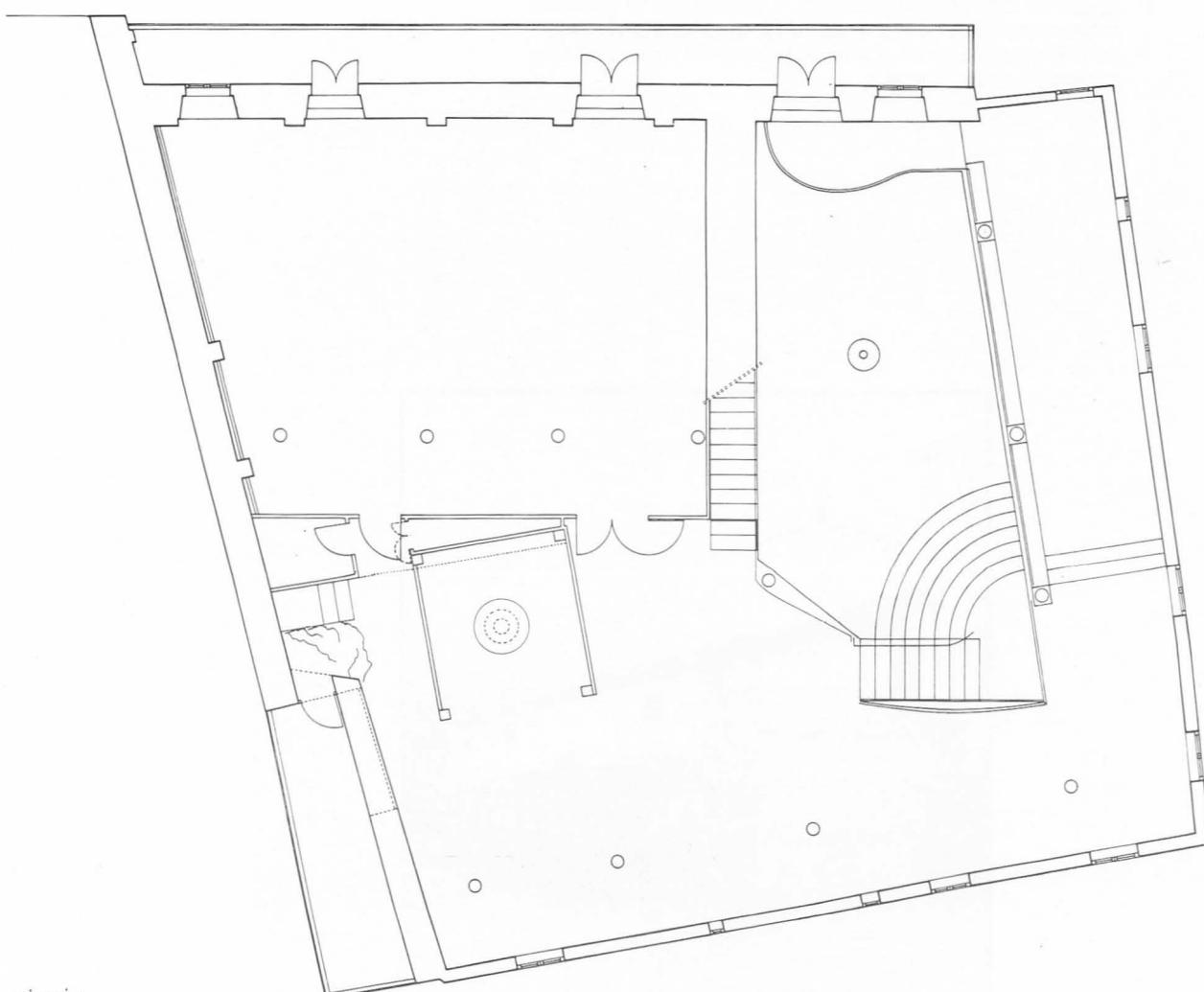
A cuberta independízase coa orde que xenera a súa propia trama marcada polas fachadas.

A incorporación ó proxecto da colaboración do enxeñeiro A. González Serrano permite afinar estes criterios. A fachada conservada, restáurase e trátase coma un lenzo que se adhire a unha trabe posterior e pendúrase. O proxecto móvese no límite dunha restauración e rehabilitación. Cando edificio en si non o aconsella pero a súa importancia no contexto urbano impono.

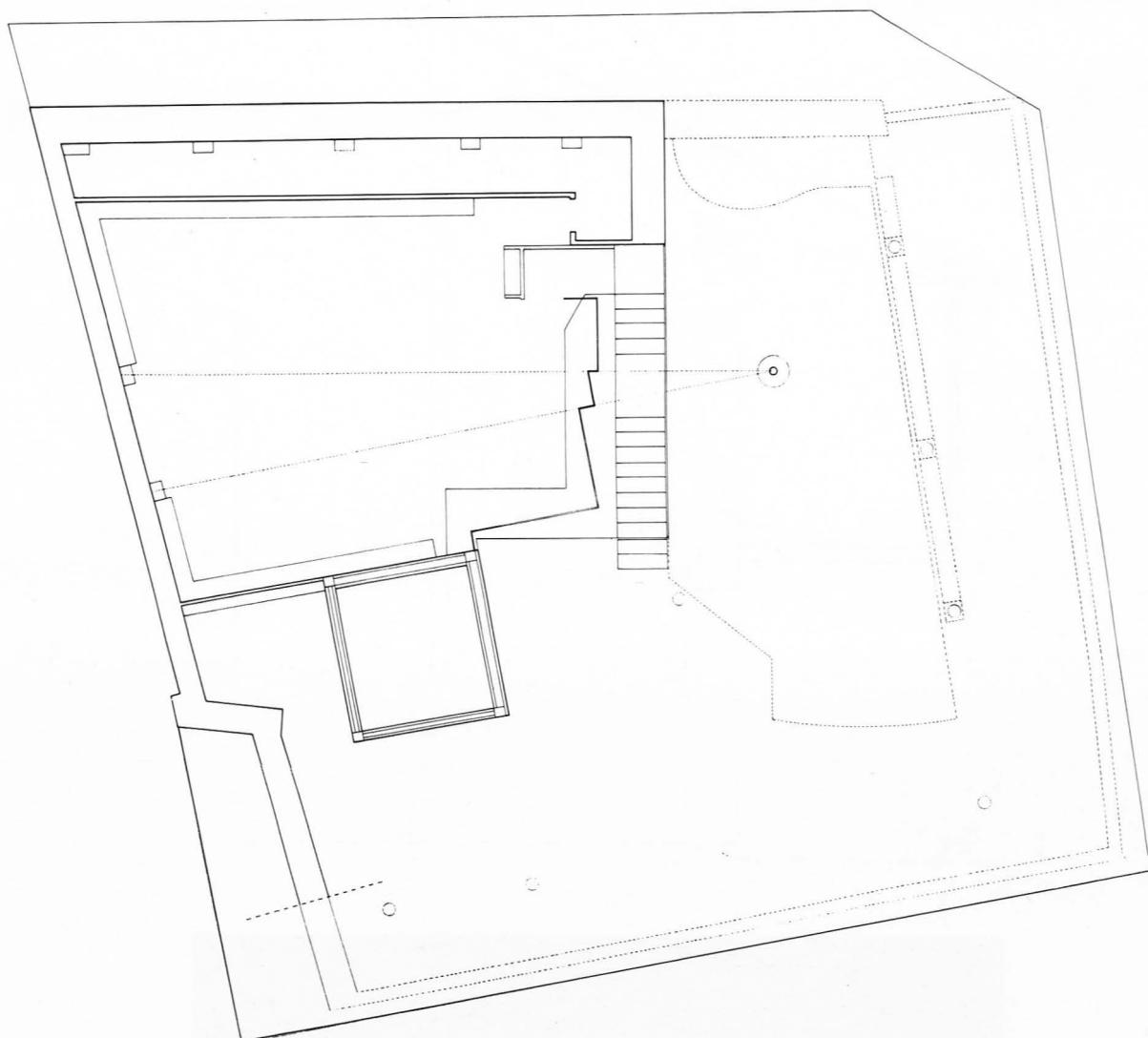




Planta de acceso

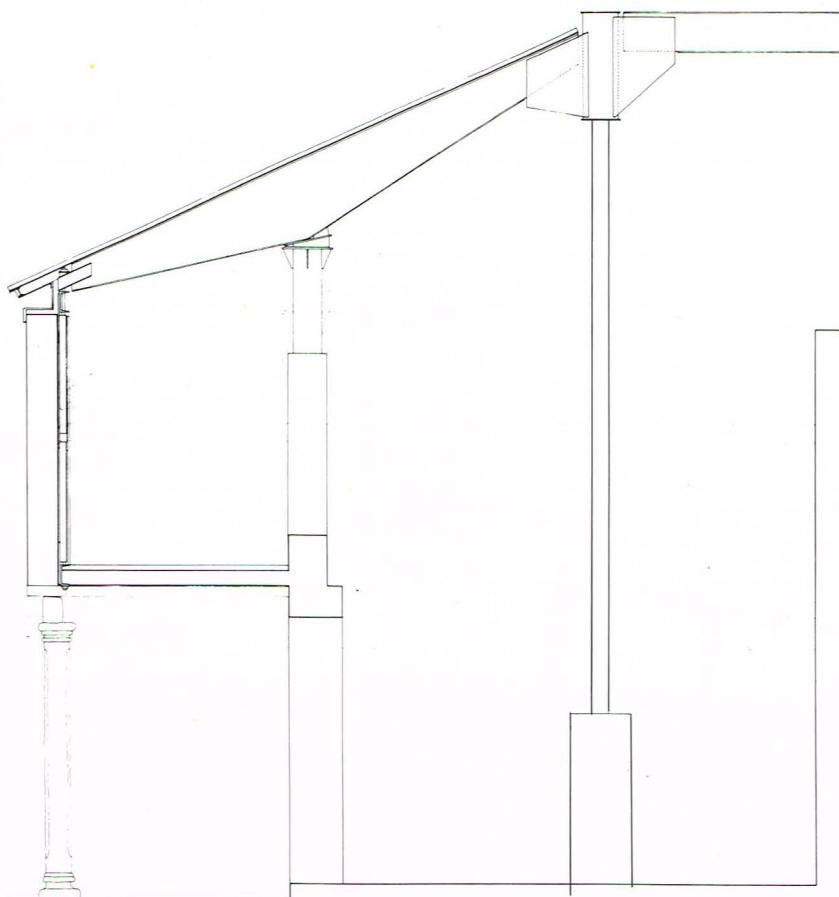


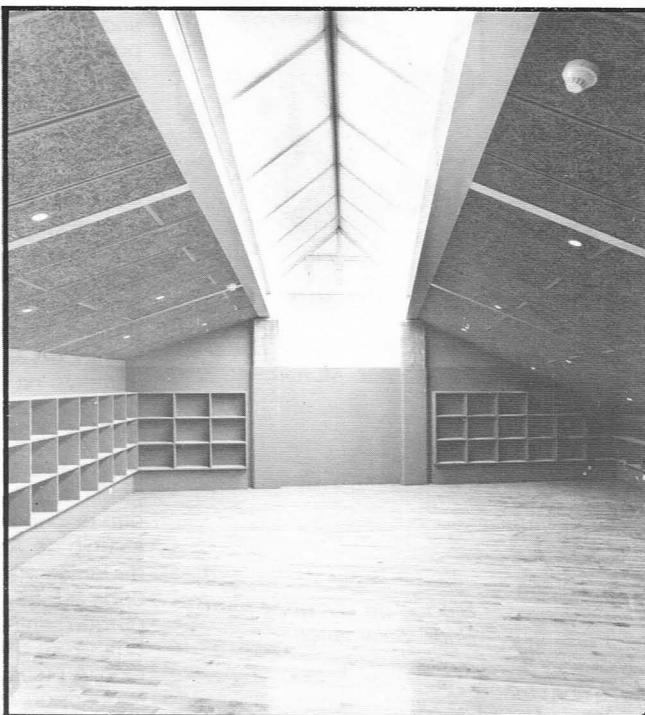
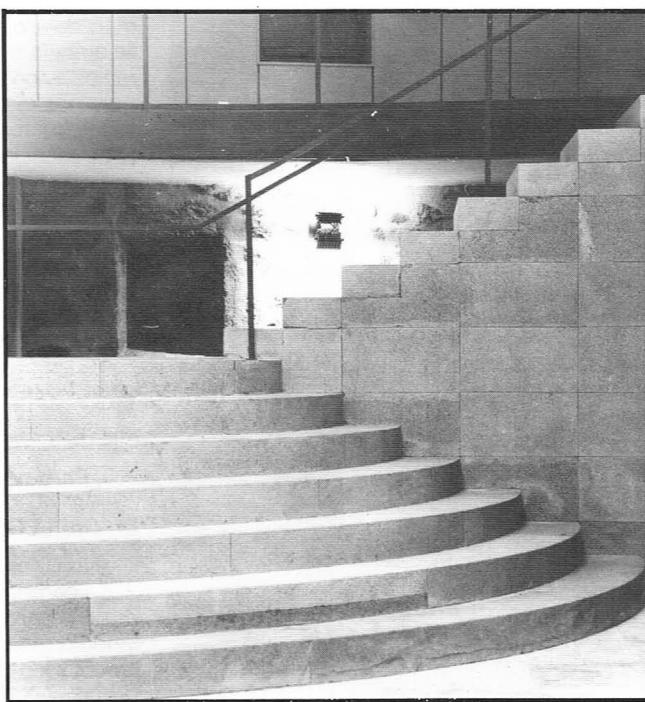
Planta primera



Planta superior







CONVERSA MANTIDA CON MANOLO GALLEGOS JORRETO O DÍA 1.º DE NOVEMBRO DE 1988 PARA OBRADOIRO POR XOSÉ MANUEL CASABELLA

46

OBRADOIRO

Interésanos recoller nesta entrevista algúns temas relacionados coa túa maneira de entender a arquitectura, coa túa personalidade e as múltiples facetas que tes desenvolto ao longo da túa vida profesional como arquitecto, profesor universitario, funcionario do Ministerio da Vivenda, etc. Ti demonstrache un gran interés polo mundo da prefabricación lixeira ¿como influiu no teu traballo profesional e como podería relacionarse co teu interés polas experiencias de Jean Prouvé?

M. GALLEGOS

Teño que empezar dicindo que a miña relación verdadeira coa arquitectura prodúcese fundamentalmente a través do exercicio profesional porque na Escola de Arquitectura que eu vivin non se adquiría unha idea precisa da situación profesional nin unha conciencia clara do que era a arquitectura. Verdadeiramente esta conciencia e esta posición ante o feito arquitectónico claréxase traballando no estudio de Alejandro de la Sota e relación con él marcoume e influiome dunha forma decisiva. Cando se ten un mestre quedan sempre esas referencias, a actitude dese home ant os feitos e non a podes esquenecer ainda que a cuestións e sufras evolucións e cambios. Traballei con Alejandro de la Sota, ó remata-la carreira estiven con el tres anos.

OBRADOIRO

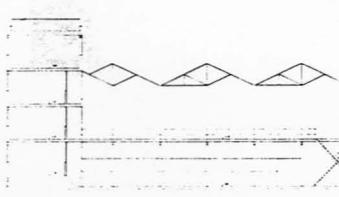
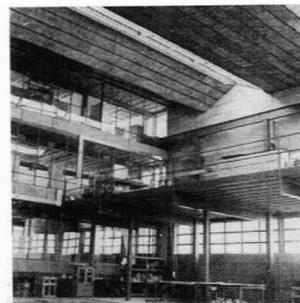
¿En que traballos de Alejandro de la Sota participaches ou colaboraches?

M. GALLEGOS

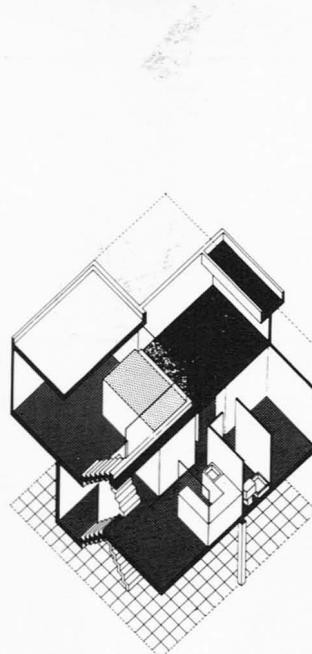
Cando cheguei ó estudio establece a traballar nesas naves tan bonitas de ferro e ladrillo para o CENIN que se construíron na Cidade Universitaria (Madrid); logo traballei no proxecto para a Casa prefabricada de Villalba (Madrid), no de unha Urbanización tamén con elementos prefabricados para o mar Menor (Murcia), e no da Casa de vivendas en Salamanca. Nos últimos anos que estiven alí fixérone algúns proxectos para Galicia como o edificio de elementos prefabricados para o Pabillón Polideportivo de Pontevedra ou un Colexio proxectado tamén con elementos prefabricados por o Cumial (Ourense). Nestas obras denotabase o sentido que debería te-la arquitectura de preocupación por resolver creativamente as verdadeiras necesidades, como algo que ten que estar por riba dos problemas, cáséque poderíamos dizer estilísticos, ou puramente persoais. Esta visión da arquitectura é unha cousa que me quedou moi fondamente marcada e resulta evidente que cando rematei a carreira seguía con esas ideas porque eu pensaba que había problemas na construcción do entorno que o home non tiña ainda claros e que eran problemas que non había que resolver un a un, eran temas xerais e que había que resolvélos con outro tipo de arquitectura. Deste xeito o problema da vivenda debería que resolvélo dunha vez e á prefabricación recurríase non só polo seu valor intrínseco senón por servirse dun instrumento de hoxe que poidera axudar a dar solución á encrucillada con que se confronta a humanidade nalgún dos temas da arquitectura.

No estudio da Sota estudei algúns temas de prefabricación lixeira de paneis para cerramentos e forxados que despois levei á práctica nos primeiros anos da miña estancia na Coruña nun Edificio de Vivendas perto da Estación de F.F.C.C. que fixen en colaboración con C. Meijide, e nos bloques do Polígono de Elviña. En certo sentido tentaba, dun xeito crítico, ver que problemas existían en Galicia, pois resultaba difícil o emprego dos novos materiais nos cerramentos de fachada. Desa maneira, aproveitando as ventaxas da tecnoloxía actual, parecíame que a nova arquitectura sería aquela que respondera, ou dera solución, ós problemas de hoxe tamén con meios de hoxe.

Indo máis concretamente á túa pregunta o interés por Prouvé veume tamén da miña relación con Alejandro de la Sota a través de quen coñecín a súa obra. Despois, en París tiven oportunidade de coñecela máis directamente e con



CENIN. Cidade Universitaria
Madrid. A. de la Sota.



Vivendas en Bahía Blanca.
Mar Menor. Murcia.

Bloque de vivendas na rúa
Prior. Salamanca.
A. de la Sota.



máis detalle. Un comentario que facíamos era aquel que se lle atribuía a Prouvé e que dicía que se os arquitectos fixeran os avions non chegarían a voar, querendo dicir algo que para nós resultaba moi revelador, que o arquitecto, moitas veces, estaba pendente de cousas que non eran propiamente as esenciais, que non responden ao que deberá ser a arquitectura. Non nos referíamos a o mero funcionalismo senón a perda da arquitectura diluida tantas veces en referencias cultas.

Hoxe aínda sigo pensando o mesmo, que a arquitectura que responde á nosa situación histórica, económica e tecnolóxica presente está por facer e que segue habendo moitas referencias nostáxicas. E neste sentido é no que eu penso no emprego da prefabricación, no máis amplio sentido, como instrumento aínda válido a manexar.

OBRADOIRO

¿Pero non a prefabricación integral?

M. GALLEGOS

Non, hoxe eu penso que non se pode. Podería ser para unha campaña política ou de producción dun tipo de elementos para un determinado problema. Pero eu estou falando dunha filosofía, do que supón o introducir os avances tecnolóxicos e todo aquello que sexa a industrialización da propia construcción. O atractivo de Jean Prouvé era a introducción dun elemento lixeiro de cerramento ou de construcción moi de adición de elementos, de superposición, con esa sabiduría tecnolóxica tan constructiva e racional e de unha beleza tan grande. E onde ponse moi en evidencia incluso esa posibilidade de cambio de significado dos propios elementos arquitectónicos.

OBRADOIRO

Paréceme que esa primeira etapa da que falabas, esos intentos de construcción prefabricada, foron tamén nuns anos en que estaba todo iso moi en boga; había que facer prefabricación porque esto estaba moi ligado a uns planteos de tipo social ou sociopolítico, era como se den de a arquitectura houbera que resolve-los problemas sociais. Pasouse de esa situación por parte das élites e da xente más preocupada de tentar resolve-los problemas globais da construcción a unha actitude moi más pechada, mais de resolve-los problemas persoais e más de introspección cara o mundo da arquitectura. Aparece aí, sen dúbida, a preocupación a inquietanza polos problemas da arquitectura popular. Ti eres un experto neste tema, sabemos do teu interés tanto a través dos teus traballos, fotografías, da variedade infinita da arquitectura popular de Galicia, da riqueza do Patrimonio Arquitectónico. ¿En qué medida influe ese achaegamento na túa arquitectura?

M. GALLEGOS

É bastante decisiva porque as cousas van ligadas á biografía dun. A arquitectura é un pouco biográfica no sentido que responde ao que lle vai acontecendo a un; eu deixo o estudio de Alejandro de la Sota, veño a Galicia e despois de tantos anos en Madrid foi como tentar descubri-lo sitio onde estaba, voltei voluntariamente, escollín o sitio de volta porque sentía a necesidade de voltar ao lugar de onde era. Empezo a descubrí-la cultura daquí de onde estiven apartado. A preocupación por coñecer Galicia foi como unha certa obsesión, había como unha prisa por coñecer, por viaxar por todos los lados e estudiar críticamente aquello que me gustaba e porque razóns aquello me producía unha sensación de comodidade. En Madrid xa fixera un Concurso de Fotografía de Arquitectura Galega con Rafael Baltar, pero empecei a vivilo aquí e empecei a estudiar, razoar e investigar porque esta arquitectura podería ser diferente a outra e porque me chamaba a atención. No ano 1974 publiquei algunas reflexións co colectivo Galicia na Encrucillada, na Editorial Galaxia. Este interese non era por publicar senón por unha custión puramente persoal, era o caso dunha persoa que se atopa coa súa propia cultura e ten que aclararse e

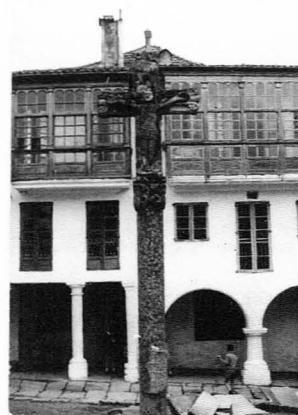
representaba un problema de clarificación no que a influencia do coñecimento da propia cultura era importante. Cando encontrais na propia arquitectura as razóns para entender esa cultura quedas moi descansado e dese xeito penso que a influencia de entender a arquitectura que se está a facer aquí, culturalmente, no pobo galego, era entender se había a posibilidade de facer unha arquitectura relacionada con esto e con todo aquello que eu estudiara, que era toda a abstracción do Movimento Moderno, o que nos ensinaron, porque eu coñecía a arquitectura culta e histórica moiísimo máis tarde. Para mí era moito máis coñecido Mies van der Rohe ou Le Corbusier e todo o que se construiu dende principios do século XX que todo o anterior, había un gran lapsus. Esa abstracción, ese entendemento da funcionalidade, a necesidade da relación formal, da arquitectura coma orde e toda a problemática que se ven plantexando ata a aparición no mundo da arquitectura de Louis Kahn, de Robert Venturi e de Aldo Rossi, que foi pouco máis ou menos o momento en que eu cheguei aquí no ano 1967, vío todo eso dentro dun mundo sen referencias, moi máis abstracto, propio dunha gran cidade ou como unha referencia máis literaria ou máis teórica, pero non o vía enraizado coa forma de sentir da xente, coa forma de facer arquitectura, coa propia realidade. Para mí o estudio da arquitectura popular foi como unha confrontación, como se a traveso desta cultura e desta realidade se puidese falar dunha cultura universal e xeral, pero sin pretensión algúna porque non me interesaba explicar nada nin estudiar o tema máis que dunha forma moi íntima e persoal. Influiume na medida en que entendín o proceso pero non influi na miña arquitectura e si o fixo foi dunha forma totalmente involuntaria xa que non teño ningún intrés en facer unha arquitectura relacionada coa arquitectura popular nin máis ou menos galega e neso estou dacordo con algún comentario que cheescoitei a ti que vai nesa dirección. Un fai a arquitectura que pode ser intentar facela parecida ou non á popular ou a cousa máis vernácula. Outro tema é o de entender e transferi-los conceptos xerais da cultura á propia arquitectura que estaba facendo nun lugar concreto. Recordo que ao pouco tempo de estar en Galicia lin o libro sobre o Brutalismo de Reinhart Banhan e servíume de referencia importante para comprender esto da arquitectura referida a un tempo concreto e a un espacio determinado. Recordo esas lecturas polo que me suixeriron e foron moi importantes para mí como antes o fora da obra de Louis Kahn falando sobre a forma arquitectónica, proscrita de toda a educación anterior baseada na arquitectura más típica do chamado Movimento Moderno. Así pois a influencia da arquitectura popular foi importante pero nunca voluntaria nin consciente.

OBRADOIRO

Ti participache na organización dunhas Xornadas que se fixeron na Coruña sobre as New Towns inglesas. Parécem unha referencia importante porque no resto de España e en Barcelona onde eu estaba, mirábase máis cara Italia, e o que se fixo con posterioridade nos anos 80 no mundo da plástica, o chamado atlantismo, podería ter relación con isto.

M. GALLEGO

Sí, é certo. Pode ser froito do noso aillamento, da falta de conexión co resto de España. Esas Xornadas celebradas no ano 1967 ou 1968 estaban más pensadas de cara a comprender a resolución que se daba en Inglaterra aos temas do Urbanismo e do Planeamento, e estaba moi más presente o mundo anglosaxón que o latino. Era como unha certa teima aíque que non se era consciente do que podería representalo atlantismo. Tratábase de algo caseque inconsciente. Naqueles momentos o mundo da Arte estaba totalmente adormecido, o tema da Atlántica foi doce anos despois, daquela non había ningún movemento. Recorda o Seminario de Desarrollo Regional e Deseño Industrial, onde nos coñecimos, celebrado en Sargadelos no ano 1970 e organizado por Luis Seoane, Rafael Dieste e Isaac Díaz Pardo, artífices do Laboratorio de Formas de Galicia con Andrés F. Albalat, representou o meu primeiro contacto direc-



Fotografías de M. Gallego publicadas na Revista AR. n.º 46 Outubro 1962.

to coa xente da Cultura galega do exilio, que durante tantos anos agardara. Foi un revulsivo porque ademáis era aquél un momento de incertidume, anos de cambios e de esperanzas.

OBRADOIRO

Eso que dis Manolo é moi interesante pero paréceme que foi difícil atopar unha referencia arquitectónica co pasado.

M. GALLEGO

Totalmente imposible. A única referencia que dunha forma culta e marxinada entroncada coa cultura que estábamos a vivir que me facilitou ese enlace foi a arquitectura de Alejandro de la Sota que era, unha vez máis, un exemplo claro e luminoso no que están incorporadas as pautas da arquitectura galega dunha forma tan impersonal. A cultura é unha forma sumida no fondo do home que brota da propia actitude de un, un fai o que pode e que logo veña outra e que diga.

OBRADOIRO

Foron uns anos moi tristes vistos desde o mundo da arquitectura, e desde outros ámbitos da cultura e da vida tamén. Foi unha etapa triste que non nos deixou bos recorridos. A arquitectura que se facía en Galicia non era nin coñecida nin se sabía nada dela.

M. GALLEGO

O arquitecto que viña a Galicia por entón era en xeral e salvo algúna excepción para facer negocio, así de claro. Recordo que cando cheguei a Coruña —escollín esta cidade porque nela non coñecía a ninguén e pensei que estaría máis independente; ainda que os meus pais querían que fora a Vigo porque eles vivían ali e outros dicíanme que debía ir a Ourense que era onde viviu a familia. O que máis nos pesaba aos que voltábamos aquí era encerrarnos nunha sociedade que pensaba que o arquitecto era un home socialmente relacionado e que facía moitos cartos. Voltar aquí era para facer cartos. Coincidín na volta cuns amigos cos que podía esperar facer cousas e había a posibilidade de buscar algunas referencias comúns. E así foi.

OBRADOIRO

Os arquitectos galegos da posguerra abandonaron o seu papel creativo e perderon o prestixio acadado en épocas anteriores; houbo bós arquitectos en Galicia pero foron ignorados xunto aos outros. Esto foi o pero que lle puido passar a nosa profesión, a responsabilidade creativa pasou a mans de segundons que non tiñan a altura necesaria.

N. GALLEGOS

Claro que sí. O arquitecto pasou a ser soamente un axente inmobiliario. Socialmente a resposta foi a lóxica, o desprecio máis absoluto e a indiferencia polo noso traballo que aínda hoxe seguimos padecendo pois o clima da arquitectura en Galicia segue a ser tremenda dura. A sociedade non demanda nin valora a arquitectura, e isto condiciona a laboura profesional.

OBRADOIRO

Podíamos falar dalguns acontecimentos que tiveron unha gran relevancia e que, en certo modo, poideron axudar a mellorar esta situación. Nalgún destes ti participaches moi directamente como na creación do Colexio de Arquitectos de Galicia, na formación da Escola Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña e a tua participación no I S.I.A.C. así como a túa inclusión en importantes Mostras nacionais e internacionais de Arquitectura como 34 Arquitectos, Europana, etc., nas que fuches unha figura destacada.

M. GALLEGO

Sí. A creación de C.O.A.G. representou unha certa ilusión, non só no terreo arquitectónico, porque xurdíu nun momento difícil no que non había institucións democráticas. Dependíamos directamente do Colexio de Arquitectos de León o que xeneraba unha certa e lóxica rebeldía porque tiñamos que ir a León para resolver calquer problema. Coincidimos nesta tarefa varios amigos que, nun principio, tiñamos moita ilusión por mellorar a situación arquitectónica de Galicia porque logo as cousas dexeneraron cara outros plan-texamentos. Os Colexios de Arquitectos, despois, perderan os papeis sobre todo no terreo arquitectónico e a ilusión e o interés que despertou a sua creación debeuse a que coincidimos xente que tiñamos as mesmas ilusións e os mesmos ideas.

Con respecto á creación da Escola de Arquitectura de A Coruña teño que dicir que eu, ao principio, era contrario, non á propia formación da Escola, senón ás circunstancias tan sorprendentes que rodearon os seus inicios. A montaxe fixose sen apenas profesorado, falta de dirección xa que nós pensábamos que tiña que estar en mans dunha figura nacional ou internacional (estas cousas que un pensa cando está soñando e cre que podúa facerse unha Escola de Arquitectura doutra maneira) e despois as cousas foron de outra forma e non foron tan mal como se pensaba. A realidade foi que nun principio eu non me integrei á Escola por desgana ou por pensar que era unha causa mal feita, pero cando empezou a funcionar integreime porque pensei que estaba equivocado e que había que meterse pois estábase facendo o que se podía. En certo xeito a ensinanza interessa-me sempre pois xa en Madrid estiven 3 ou 4 anos impartindo clases de Debuxo. Metimme na Escola de Arquitectura porque penso que é un dos poucos sitios onde o tema da arquitectura está presente e nun lugar como Galicia, ou A Coruña onde o clima cara a Arquitectura é hostil a Escola é o lugar onde podemos relacionarnos coa arquitectura, onde hai un interés, exposicións, debates, etc. Estas reflexions fixéronme velas os amigos de fora e eu coincido en que a Escola de Arquitectura agrupa aos aficionados á arquitectura no máis profundo senso.

Hai que recoñecer que as grandes Mostras de Arquitectura estimulan e facilitan as tan necesarias conexions debendo resaltarse a importancia que supón a inclusión de arquitectos galegos nelas porque axudan a que se comprenda de novo que a arquitectura non é exclusivamente un asunto de negocios senón que forma parte da expresión artística dun pobo e da Arte en definitiva. Participar na Exposición de Arquitectura Española no marco de Europalia en Bélgica no ano 1985 foi unha certa sorpresa para mí pois non soupen o que representaba hasta que se inaugurou. Son cousas que te sorprenden e que se deben á casualidade porque as obras que facemos algunas veces gústanlle a todo o mundo e outras veces que che gustan a ti non lle gustan a ninguén, pero non por iso se desanima ún. Actualmente resulta moi positivo o feito de que existan en Galicia unhas poucas de arquitectos que están facendo cousas interesantes e que se están dando a coñecer fora de aquí. É importante ampliar o número dos que aínda non se coñecen e fan arquitectura.

OBRADOIRO

¿Cómo ves esa dicotomía producida no mundo do ensino entre esa formación tan académica e a ausencia da formación práctica? Dicías da transcendencia que tivo a túa formación, en relación co mundo do traballo e a pouca incidencia do mundo da Escola. Jean Prouvé dicía que a formación académica debía completarse co traballo nos estudios e nas propias obras. ¿Débese aprender traballando nas obras, ter contacto co mundo da producción?

M. GALLEGO

Paréceme grave. Hai unha postura de separar a parte teórica da parte práctica cando non existe a hora de facer arquitectura. Da parte práctica extraes teoría constantemente. A parte teórica ten que axudar a facela, esa é a súa validez.



Edificio de vivendas con prefabricados, pé da Estación do FF. CC. en colaboración con Carlos Mejide.



Vivendas do Polígono de Vite



Hausa. Berlín. Bloque de Egon Eirmann e a torre de Bakema e Van der Broeck.

Cando eu traballei de estudiante participaba nos proxectos sen responsabilidade. Agudizándome a conciencia crítica e a posibilidade de acercarme ós temas sin medo, moi lúcido e cuestionando sempre. Esta experiencia que saquei fai-me pensar que é bo que os estudiantes traballen no estudio doutro, na obra doutro, ou construindo arquitectura na Escola, acercándose á realidade da propia construcción, que é a que fai reao o proxecto, os propios métodos, e o propio entendemento de arquitectura, a propia forma adquire explicacións, cás que se explica a través da propia construcción. Ten que inventarse a práctica do arquitecto ou a práctica do estudiante de arquitectura. Todo arquitecto é un estudiante de arquitectura. Algunhas veces gústame traballar ó lado doutro que colla responsabilidade para estar moi más lúcido nos xuicios: poder criticar, poder xulgar, fazer comparacións. Para mí é unha confrontación importante.

OBRADOIRO

A abundante produción de libros e revistas de arquitectura que poñen de moda formas de arquitectura que logo non poden ser construidas. Debuxos para concursos que non teñen unha finalidade de construirse. ¿En qué medida inflúe no desenvolvemento da arquitectura?

M. GALLEGO

Efectivamente hai unha arquitectura que nace para non ser feita. Unha arquitectura de apariencia, de consumo visual, que non é arquitectura, que é de comunicación, de revistas, que nace morta, que pode ser un proxecto, unha idea, pero que non é arquitectura. Arquitectura é a que está feita.

OBRADOIRO

A propósito da túa recente viaxe a Alemania, ¿qué opinas da Arquitectura que se está construindo arredor do IBA de Berlín?

M. GALLEGO

Para mí Berlín é unha sorprendente lección de Arquitectura. Dende as continuas referencias de Schinkel, ou do Expresionismo, onde non podo esquecer a Mendelsohn, ata o que significaron as sucesivas etapas da construcción do propio Berlín co seu voluntarismo na utilización do texido residencial. Desde os exemplos dos anos 20 ata os exemplos de despois da guerra e agora a IBA. Todo iso resulta moi potente, con moita capacidade de incitar á reflexión.

Foi moi interesante a visita do Barrio Hansa, ó comprobar como canto se fai nos anos 50 representou unha loita desesperada para buscar unha saída. Os bloques están dramaticamente querendo non ser bloques, están entre unidades de habitación ou bloques. Eu tiña un especial interés en vero o de Van der Broek e Bakema, por buscar unhas referencias con outra arquitectura que xa coñecía.

Así resultoume emocionante coma o Edificio de Alvar Aalto que se transforma en algo tan sutilmente diferente; como unha vez más a arquitectura ten a capacidade de explicar a propia organización do espacio, do urbanismo, causa que nos Siedlungen non estaba tan claro. Desde un sentido máis histórico e social parece que nos Siedlungen podese falar deles á marxe da conquista arquitectónica, cás que foron tempos máis de afirmación que de dúbida. Cando se ve o Bloque de Alvar Aalto decátase un como o arquitecto o transforma en algo moi máis rico, e están xurdindo moitas cousas.

Aínda que dentro do IBA hai moitas cousas distintas, domína esa sensación de falta de referencias; ali eu entendín aquello como se existise un eco lonxano do expresionismo pero sen emoción, e de un neoclasicismo sen a capacidade de suxerencia da forma. Había coma un certo vacío de referencias reais, de raíces; é unha arquitectura sorprendentemente decorativa, por dicilo de algún xeito, é entre comillás, está chea de pequenas solucións, floridas solucións, que non cuestionaban nada. E que non me suixeriron nada, é como unha perdida de emoción.

OBRADOIRO

¿A qué te referías cando falabas das diferencias entre a Arquitectura e o Urbanismo?

M. GALLEGO

É unha referencia irónica en atención ós que pensan que o Urbanismo non é só a xestión do Urbanismo ou a administración do Urbanismo, aínda que para moita xente comprendo que sexa así. É evidente que eu falo da mesma cosa, do cerne común para a arquitectura e o urbanismo.

OBRADOIRO

Ti non aceptas esa visión estilística da historia. En eso penso que nos diferenciamos disciplinariamente dos historiadores da Arte que enfocan os coñecimentos da historia desde o propio estilo. Pero tamén é certo que dunhs anos para acá téñense acuñado tantos novos termos: eclecticismo, rexionalismo crítico, postmodenismo, conceptualismo..., un senfín de palabras que están creando unha gran confusión.

M. GALLEGO

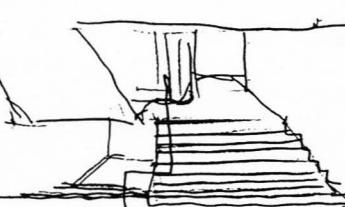
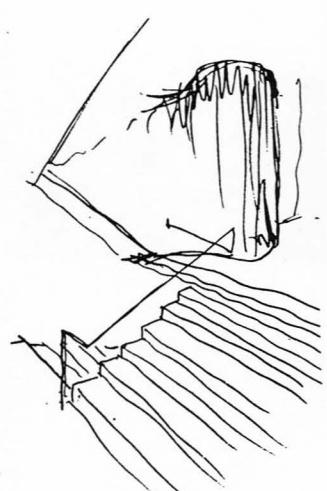
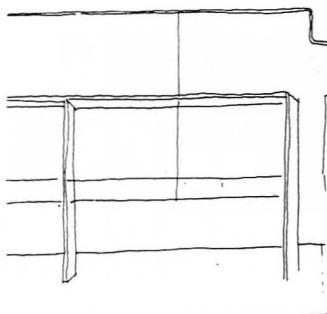
Vexo mal esta situación. Paréceme que son clasificacións «a posteriori», clasificacións dun home culto, teórico, que trata de discernir, de establecer unha clasificación do que hai pero desto o feito de segui-lo como orientación hai diferencia. Paréceme un erro seguir a pauta desto para producir a propia cultura, a propia arquitectura. Neste sentido lémbrome daquello de pecha-los ollos. Un debería moverse por outras canles para producir arquitectura, apartado de posibles etiquetas, totalmente apartado; a cultura non se reduce a establecer clasificacións, nin a esta discusión estéril.

Eu tento de cuestiona-los temas, de apartarme voluntariamente, case con certa radicalidade. A arquitectura ten que responder a outros temas más vitais, moito más relacionados coa idea, coa postura do home, da individualidade do home creativo, dentro da sociedade e dunhas necesidades tecnoloxicas, todo o que supón unha vida de sociedade, do mundo. E por outro lado está a soidade dunhome que está creando, producindo, que non pode estar con esas historias de etiquetas que non van a ningún lado, non pode ser. E se se toma coma un ensaio crítico, histórico, literario, hai que facelo pensando que non pode afectar ó que un fai. Esta inflación de termos novos denota unha situación de incertidume e caótica e o que resulta más sorprendente é que cada vez os cambios son más e más rápidos.

Hai uns anos falar de Kahn, era coma non estar ó día; logo chegoulle o turno a Asplund, non se coñecían; logo Scarpa; logo..., pasan as modas de acordo coas publicacións, coas revistas, cos centenarios, cos mecanismos comerciales. Hai uns anos Le Corbusier non era home cotizado intelectualmente e despois pasou o que tiña que pasar. É todo moi ríxido, como de unha falta de tranquilidade. Penso que nas Escolas cada vez máis, apréndese menos a capacidade de emocionarse coa arquitectura sexa onde sexa. Primeiro porque toda a arquitectura histórica, que é a más difícil de explicar. En xeral está impartida por xente que non son arquitectos, e explican preferentemente as cuestions de estilo, e a outra arquitectura, salvo nalgúns casos, normalmente de Proxectos, non se enfoca como un tema de sensibilidade, case non é tema creativo. Esto pode ser grave.

OBRADOIRO

Das túas obras más coñecidas resulta moi interesante a do pequeno Museo da Colexiata de Santa María, na Coruña. O atractiva que resulta esta minúscula intervención, tan valiosa tanto pola súa configuración exterior, que busca referencias nas arquitecturas próximas, como nos cuidadosos detalles interiores. Polos mesmos motivos a túa casa, onde estamos, constitúe un fito importante no teu traballo, parece ter en común unha conexión co mundo da arquitectura popular sen desdeñalas tecnoloxías más avanzadas. Quizás esa sería a túa preocupación, esa compatibilidade entre o tradicional e o actual, ¿ou é unha visión moi tópica?



Debuxos orixinais de M. Gallego para o Museo da Colexiata da Coruña.

M. GALLEGO

A pesar de que se ten dito eso, e que me agrada, creo que non é así, ou sería involuntariamente. Na miña casa eu pretendía facer unha arquitectura case anónima, é como estou en Galicia e gústame a arquitectura rural e popular, arquitectura sen prejuicios, saíume algo que ten moitas referencias e que está cheo de cousas da cultura popular que eu tiña estudiado... O estar dentro, o estar fora, o estar a cuberto, o mante-lo plano da fachada, o emprego desa lingua cultural, pódese dicir, dun xeito máis conceptual. Pero no fondo está o intento de facer unha casa que cuestione o tema da vivenda unifamiliar. Un pode vivir nunha casa que responde a un esquema tipolóxico que é válido para outros casos. As referencias poden saír da linguaxe ou de certos elementos da propia arquitectura, ou de mecanismos de relación co exterior. Pode haber referencia coa arquitectura popular que me gusta tanto, é moi explicable.

No tema do pequeno Museo agrádame o que dis. Trátase de facer hoxe unha actuación pequena nunha estructura con forte personalidade, un casco histórico. Foi como buscar as pautas de convivencia, como buscar un mínimo común múltiple. Aquí hai esta altura, aquí ten que ter uns ocos que non sexan ventás... Preocupoume mai-la actitude de cuestiona-lo tema, de cómo deben se-los ocos, das contradiccións entre un espacio para guardar e enseñar, unha actitude crítica. Esta actitude, é a idea e o fondo da arquitectura. Despois doutro, fai que tamén haxa unhas pautas de construcción que son as das edificacións do lado de muros de carga coas fachadas formadas por elementos que recercan ocos e elementos de recheo en branco, que foi a pauta que se colleu para fora.

Penso que se non houbese aquela pauta e houbese outra poidera xurdir outra cousa, polo intento de afinar co que está ó redor sonando, pero que non é voluntaria. Preocupoume moito mai-lo que ten interés, que a actitude crítica dos arquitectos sexa un método para coñecer e resolver problemas, para controla-la forma. Esta preocupación por controla-la forma, por entende-los problemas, para entender para qué serve esta arquitectura, por entender cómo deben se-los elementos, cómo os organizou é para mim un tema fundamental; e despois se é en Galicia, e gústame falar galego e vivir aquí, sen querer ó mellor sae o acento, pero a preocupación é outra, a verdadeira, porque ademais penso que é a única preocupación coa que podes sintonizar cos problemas do mundo en que estamos. A cidade de hoxe non é unha cidade galega é un fenómeno que está nacendo; os medios de comunicación serán con acento galego pero os medios de comunicación son universais; esta constante dialéctica entre a diferenciación onde estás, que pesa, e que che da unha cultura e despois a universalidade é emocionante, pero no que estás tan metido que non te decatas..

OBRADOIRO

Dicía Siza Vieira que os modelos son universais.

M. GALLEGO

Penso exactamente igual. E recordando a Siza tamén dícia algo así como que o problema do arquitecto é controla-la forma; estou totalmente de acordo.

OBRADOIRO

Ti volvícheste a enfrentar despois co tema dos Museos.

M. GALLEGO

Sí, estou enfrentado case con face-lo Museo Provincial de Belas Artes da Coruña. Este é un tema tan extraordinariamente difícil onde de tanto estudalo corre-lo risco de perdeste na propia arquitectura.

Hai pouco lin que a R. Meyer gustáballe que o Museo tivese luz cambiante, que entrara o sol. Estou de acordo, a forza de ser un Museo un lugar onde se protexe o obxeto chegas a unha irrealdade, case entras nun sitio como si estiveses flotando. Paréceme que hoxe en día o problema máis grave é que non hai unha idea do que debe ser un Museo,

e casi só sabemos que debe ser un centro complexo. Levo algún tempo estudiando exemplos. O Museo é un Centro de Investigación, de Documentación, de Información; é unha Colección, una Institución Pública, un Laboratorio, é tantas cousas más... e está tan integrado na cidade que inmediatamente perde a forma e sae como saen algúns traballos de James Stirling, e algúns outros importantes, un pouco paradigmáticos que aparecen incrustados como pezas na cidade, repartidos nela, con percorridos caseque urbans. Aquel concepto decimonónico de Schinkel, do que falábamos, tan extraordinario, era un concepto de edificio de unha forma unitaria, é xa unha idea rota, parece que explodiu e non acabamos de encontrar substitutos; siglo pensando que os últimos momentos de encontrar un Museo teórico foron os do Movimento Moderno; as propostas de Mies Van der Rohe, rotundas, claras as de Le Corbusier. O demais é un intento desesperado de buscar o xeito de cómo reaccionar cando a cultura, a cidade e todo o tinglado está en crise.

OBRADOIRO

Tiveches ocasión de trata-lo tema da vivenda: Monte Alto, Elviña, Praza de Pontevedra, Torre dos Avogados (A Coruña), vivendas Santiago de Compostela, etc. Tes unha produción importante e variada.

M. GALLEGOS

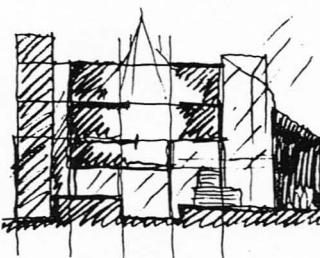
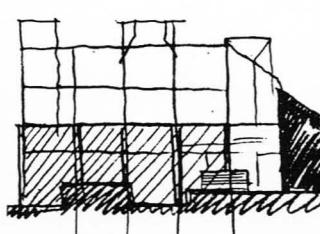
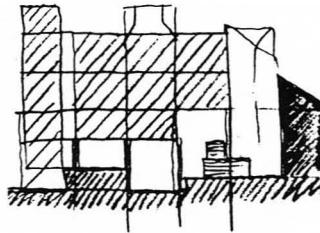
É un dos grandes temas, e que está sen resolver, pendente. Sorprende cómo hoxe en día parece facerse divertimento sobre o propio problema de vivenda ainda que isto que digo é unha boutade e poda parecer un pouco demagógico; a realidade é que hoxe o que se está a facer é construí-la cidade doutro xeito. Hai un intento por definir-la forma de construí-la cidade e que a vivenda non sexa só un número senón tamén arquitectura. Esto é bo e lóxico despois do pasado recente. A teoría de construcción da cidade coa propia arquitectura da vivenda é un paso importante porque representa evitar todo aquel estándar que supón construí-las cidades como números, para mim é un paso adiante, recuperando algo que xa sabíamos, pero o que non é paso adiante é a forma de facelo. Sigo pensando que a vivenda hai que resolvela doutro xeito, non séi cómo, pero penso que non se pode facer así. É un tema dos más importantes e hai que actualizalo. Estamos sempre conservando, arrastrando estandars, conceptos de vivenda ben anticuados desde un punto de vista hixiénico, e de forma de vida.

OBRADOIRO

Os arquitectos tiveron unha época dourada, brillante, na que se facían propostas atrevidas: Mies van de Rohe, Le Corbusier, había toda unha imaxinería. ¿Onde está hoxe esta iniciativa? ¿Qué participación ten hoxe en día o arquitecto? ¿Non se perdeu a iniciativa no tema de construcción da cidade?

M. GALLEGOS

É un momento en que a cidade e a sociedade non demandan esas operacións. Aquí, despois do proceso de desenrollo, cuestiónanse moitas destas cousas: a forma de medra das cidades, a forma de construirlas, a producción dese solo que se estaba facendo, a perda de forma da propia arquitectura. O libro de Arquitectura da Cidade de Aldo Rossi foi un dos exemplos naqueles anos a partir dos cales empezou a falar deses temas doutra forma. Despois parece como se o arquitecto quedase un pouco acobardado. As propostas xa son de arquitecto un tanto historicista, como de arquitecto que ten medo e o único que se atreve a poñerelle unha peza ao que xa existe. Hai como un medo tremendo, unha anguria, unha perda e un vacío; problemas económicos, sociais, políticos e culturais fan que hoxe remendemo-la cidade, engadimos un cacho, conservemos, rehabilitemos, terminemo-la orela, facemos un pouco máis, pero non hai libertade de espírito, de facer unha utopía e non é que reivindique unha utopía pero sí a necesidade de plantear os



Esquema reticular para o Museo de Belas Artes da Coruña.

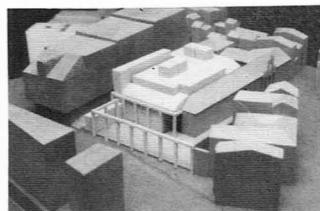
temas con toda a libertade creativa e de forma más global, pero sobre todo pensando que o resultado non é esto de darlle un pouco de cosmética ás solucións que xa están feitas porque ao final o único que conseguimos é reducirlas escalas, controla-los problemas evidentes de especulación; esto son avances positivos dunha sociedade, pero por outra parte os avances creativos da propia arquitectura son nulos, porque non se están resolvendo os problemas claves da vivenda, nin os problemas sociais da arquitectura, establece facendo unha arquitectura temerosa e que se disfraza de estilo, de cosmética, e que se chama histórica, porque ten referencias formais, cunha perda de pudor para utilizar las formas e recordos históricos. Creo que é un tema apasionante o pensar cal é a vivenda do século que ven, que solucións terá, así será un pouco a cidade. Falo de vivendas e das súas formas de agrupación. É un tema case apartado da Escola de Arquitectura, é, repito, un tema apasionante. Despois que quedamos como apestados da vivenda estándar de producción especulativa, de producción masiva, de consumo, quedamos como aillados dun tema tan importante da vida do home e da cidade, penso que é un dos temas más sorprendentes pendentes, hai que meterse con él dunha forma radical, con ilusión. Gústame recordar aquelas grandes loucuras de Le Corbusier, daquelas propostas porque había un espírito libre de especulación naquel momento con todo o que ten de positivo. Ao mellor é un tema irresoluble.

OBRADOIRO

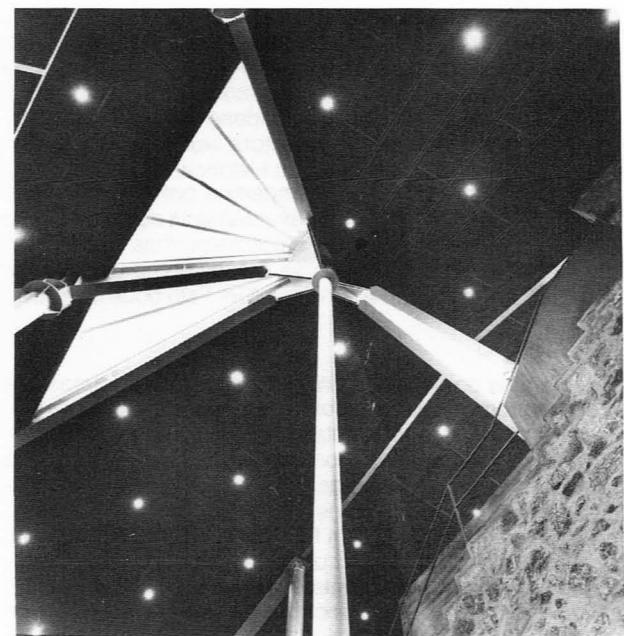
Tal vez, pero ¿por qué foron tan cuestionadas estas utopías?

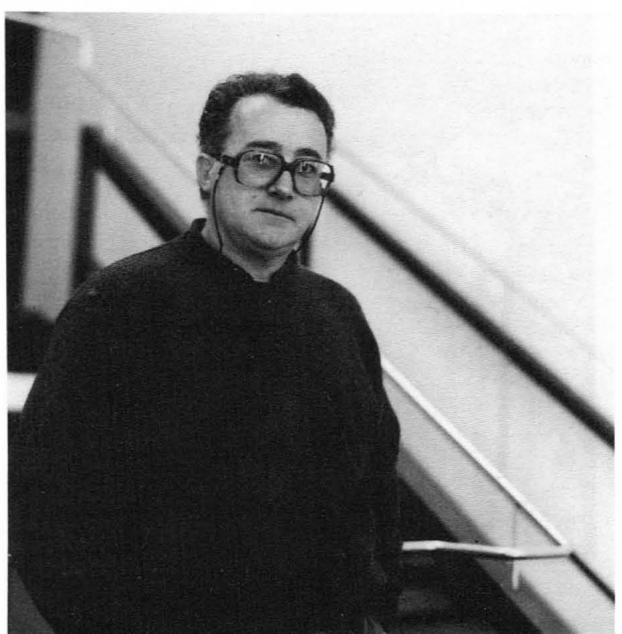
M. GALLEGOS

Sobre as utopías ten-se dito todo, e cada quien levando o tema a onde lle convén. Había que falar de cada unha en concreto. Pero bótase de menos a actitude de libertade creativa e a convicción con que se facían. O que me interesa delas é a súa carga propositiva e a sua visión xeral e global, cousas que se botan de menos na arquitectura que se fai hoxe que reduce o seu fundamento ó xesto e a ironía das linguaxes individuais. Históricamente as utopías do Movimento Moderno foron ademais de cuestionadas mal usadas, foron o escudo e a coartada para facer políticas de construcción de vivendas ilóxicas e de difícil xustificación. Moitos postulados da Carta de Atenas serviron de coartada para grandes especulacións e políticas irrationais.



Casa da Cultura de Chantada







CENTRO ESCOLAR 16 UDS. DE E.X.B. E 4 UDS. DE P.E.

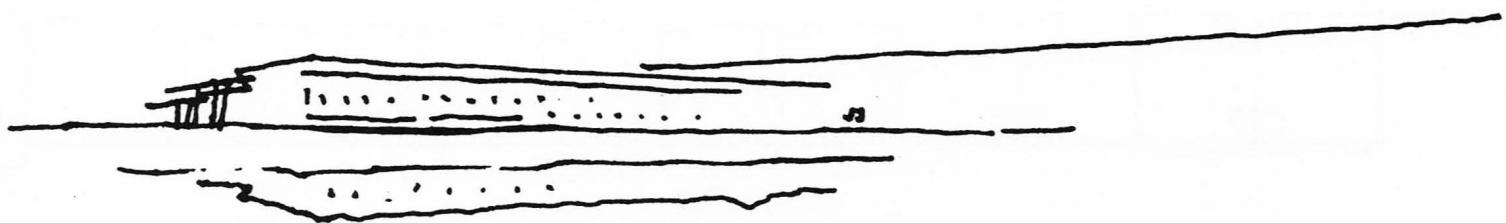
A Barcala. Cambre (A Coruña)

OBRADOIRO

53

Arquitecto/Proxecto: Alberto Noguerol del Río
Colaboradora/Proxecto: Pilar Díez Vázquez
Dirección de obra: Raúl Freire Pérez

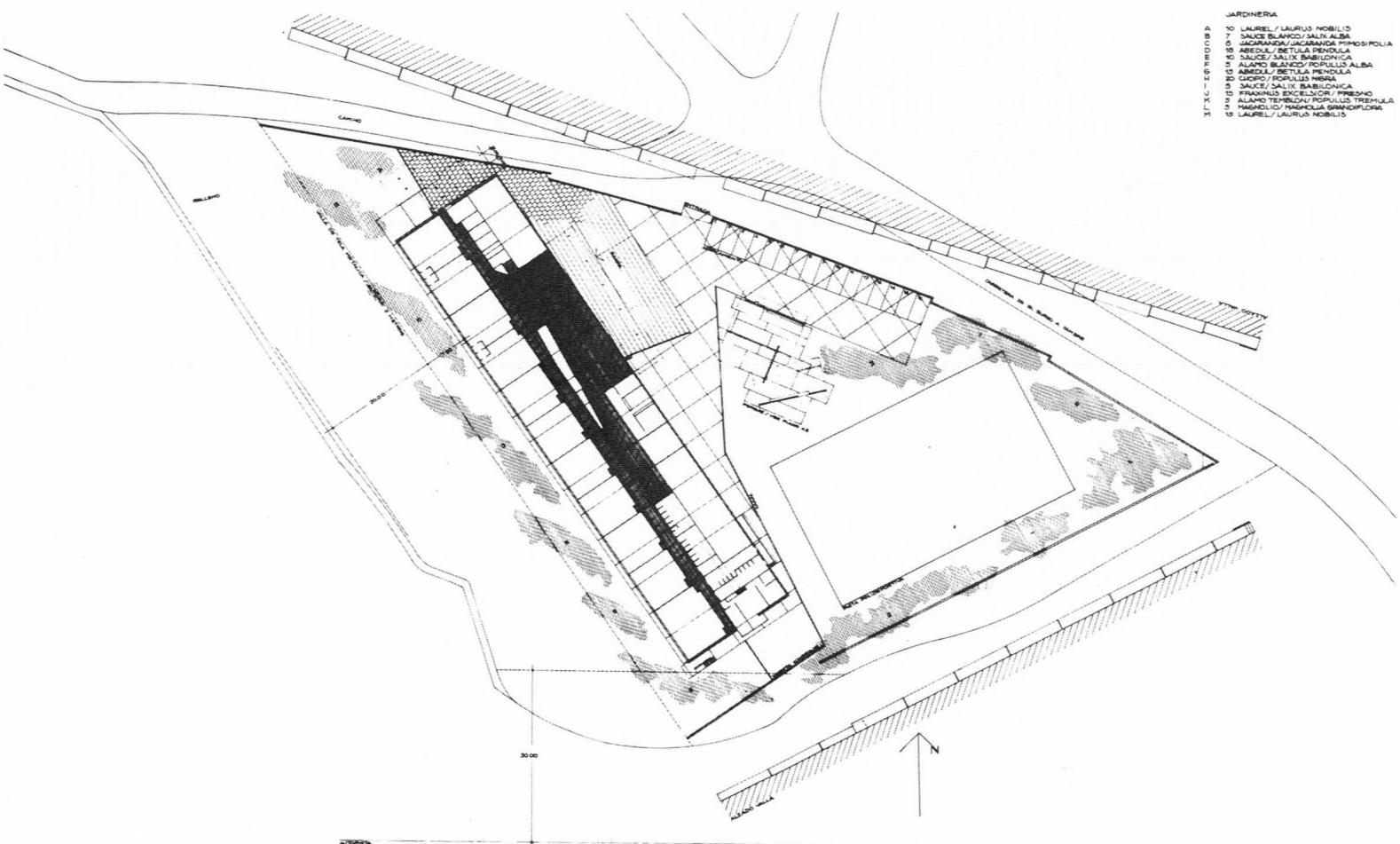
Proxecto: 1987
Construcción: 1989
Empresa constructora: Cubiertas y MZOV

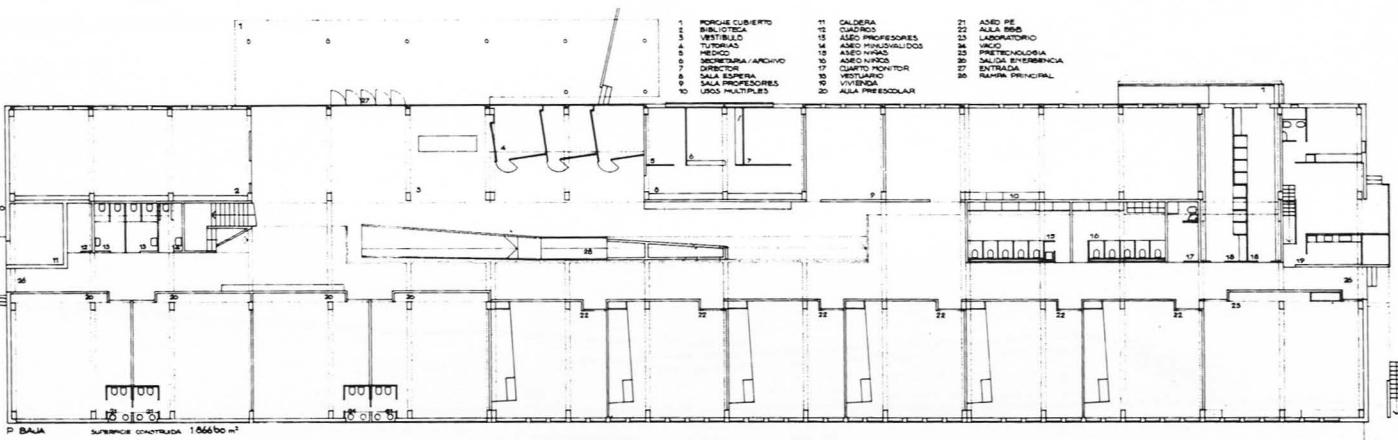


Un recheo na ría, que foi cambiando de forma e tamaño mentres se facía o proxecto, era o solar. Uns bloques de vivendas cercanos, a autoestrada, o que quedaba da mariña e, algo más aló, a vía do tren; o entorno.

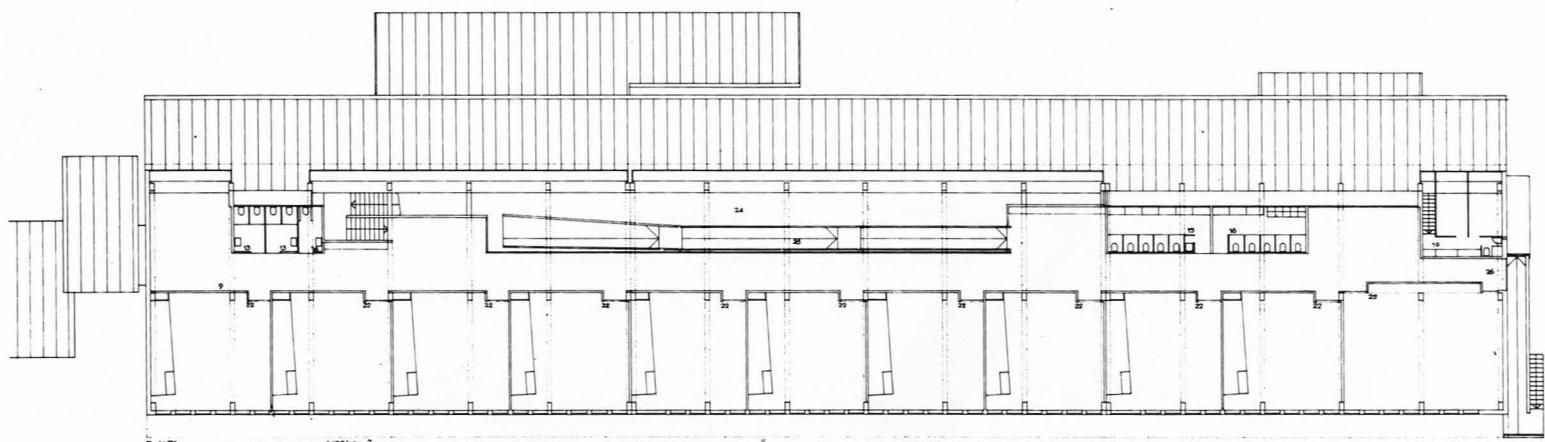
O edificio sitúase á beira da ría e deixa un grande espazo baleiro para xogos. A cuberta de cinc québrase e deixa entra-la luz á zona central ocupada polas circulacións e os aseos.

Ó cabio, o edificio semella ter conta da cercanía rotunda da ponte da autoestrada.

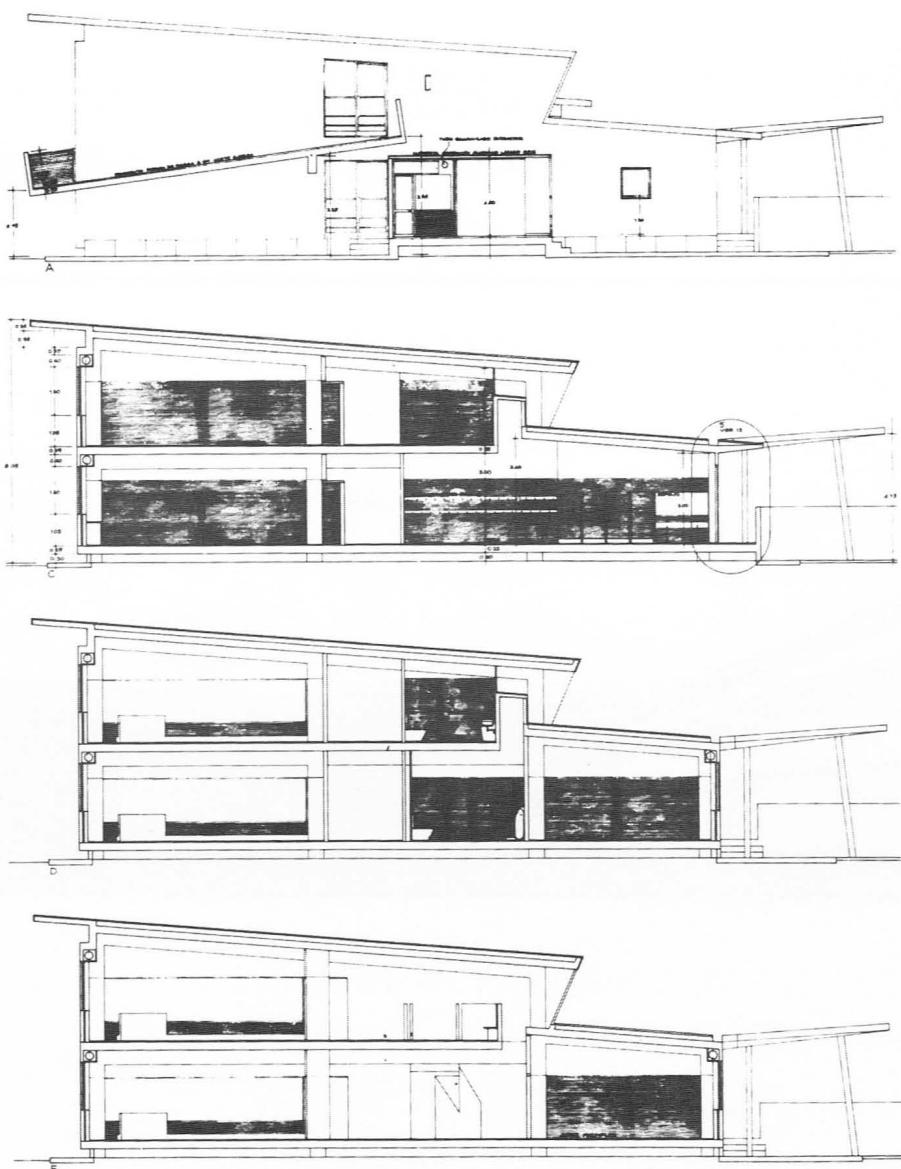




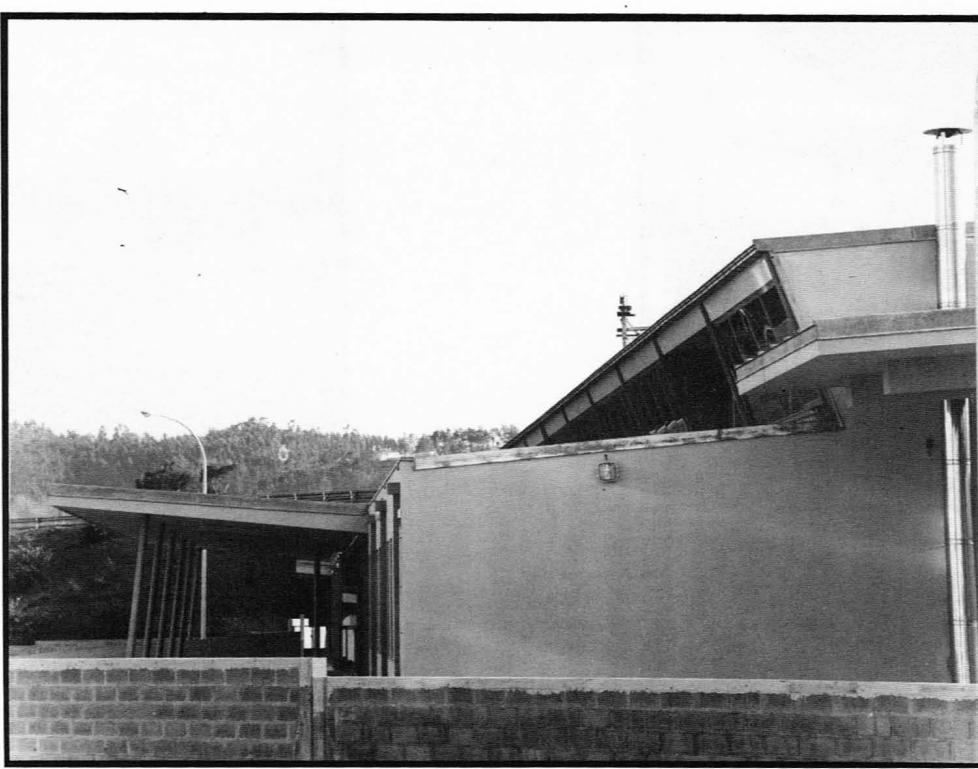
Planta baixa

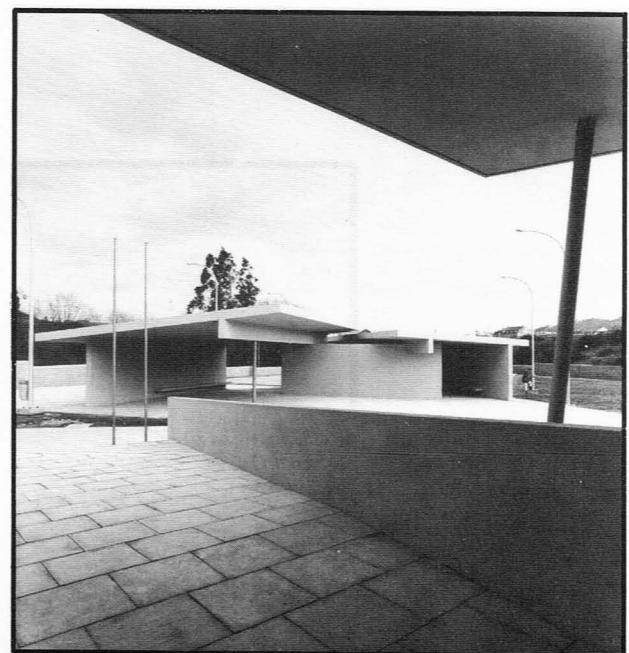
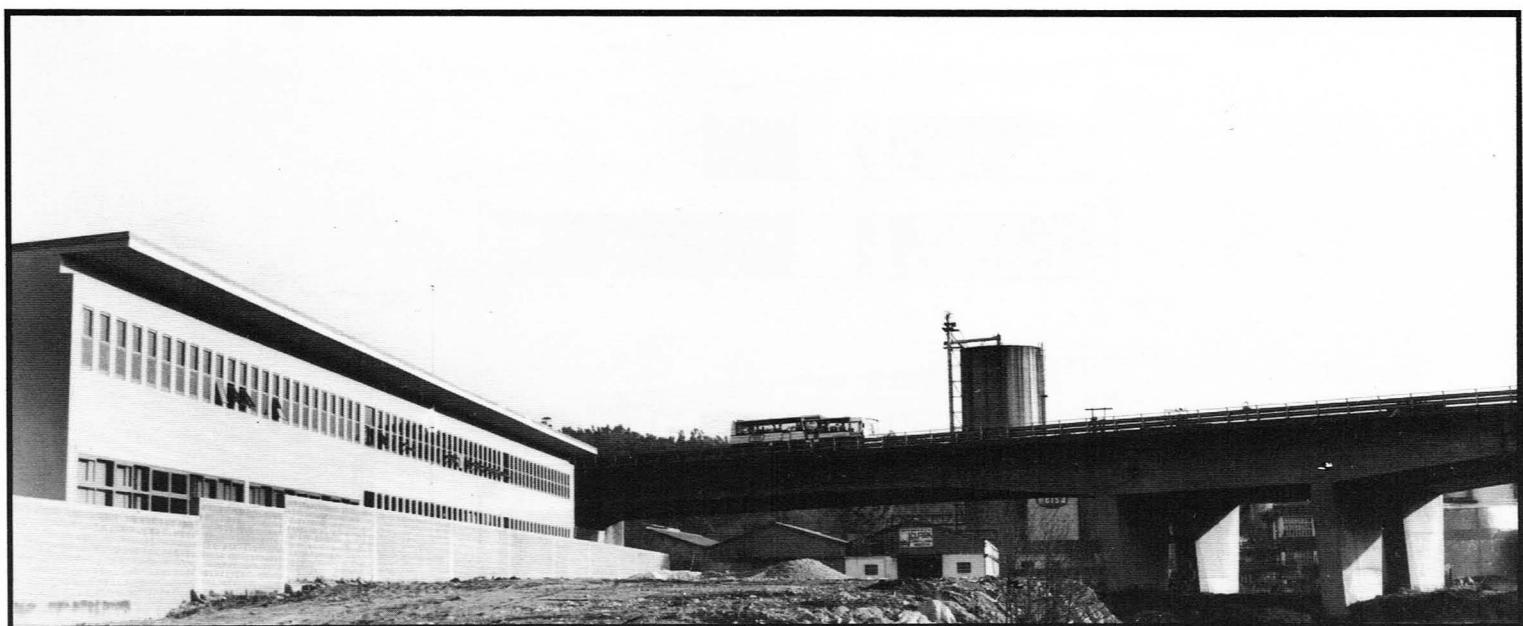


Planta primera

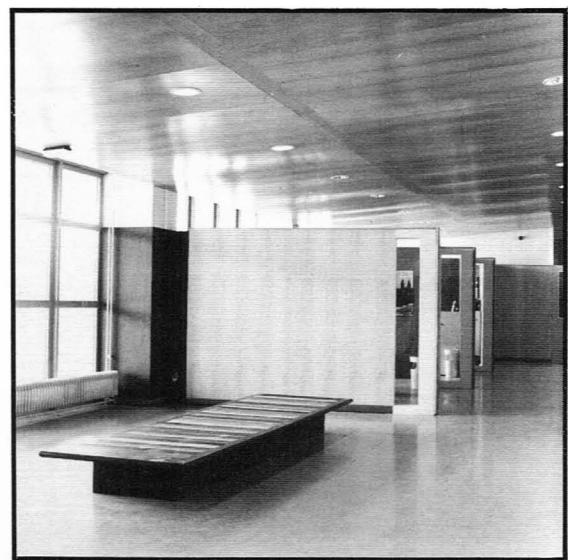


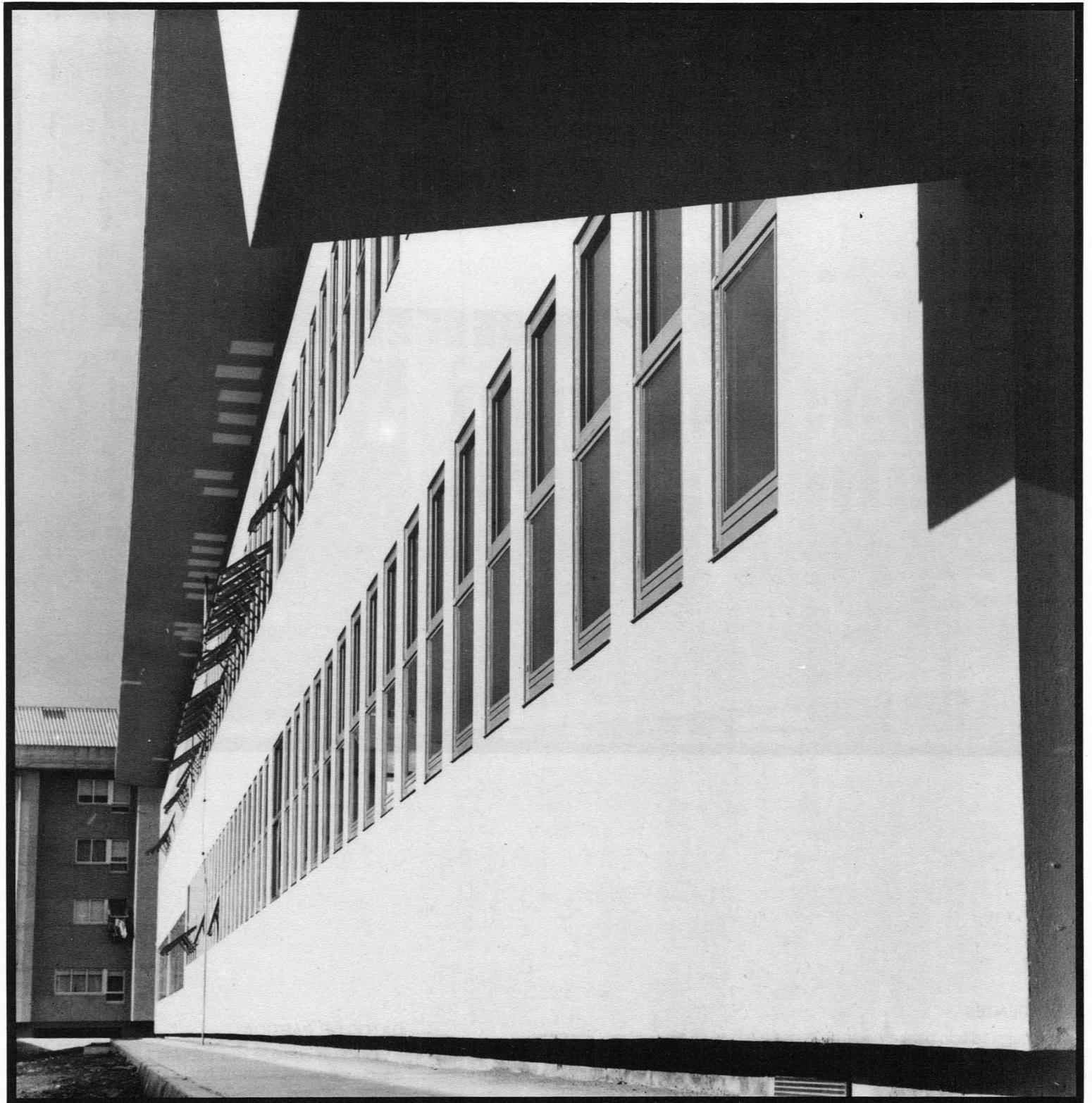
Cortes













ANTECEDENTES

O primeiro edificio para escolas de nenos e nenas na rúa de Juan Flórez foi construído por Angel e Ricardo Labaca no ano 1912 segundo proxecto do arquitecto Leoncio Bescansa.

O edificio consta de semisotarrego, planta baixa de aulas e planta alta coas vivendas do mestre, mestra e a clase de párvulos. Préstaselle unha especial atención á fachada que dá fronte á rúa; mesmo é obxeto de planos de detalle. Pola contra, as outras fachadas non son obxeto de representacións. Esta degradación de calidade sería unha característica ainda apreciable no edificio e que é transmitida ás seguintes ampliacións.

No ano 1922 proxéctase tamén por Leoncio Bescansa o salón de conferencias no interior do solar, adosado a un corte do terreo. O documento técnico do proxecto ten un nivel moi inferior ó anterior e a súa realización manifesta un desinterese por algo que se entende coma rutinario.

DATOS DE PARTIDA

O idílico comezo das Escolas Labaca —un edificio rodeado de vexetación, ó final dun paseo flanqueado por chalets— forase degradando pasenxadamente ata chegar á situación descontextualizada dos nosos días. A falta de protección urbanística e o rápido auxe urbano rematou por rodeala de altos edificios.

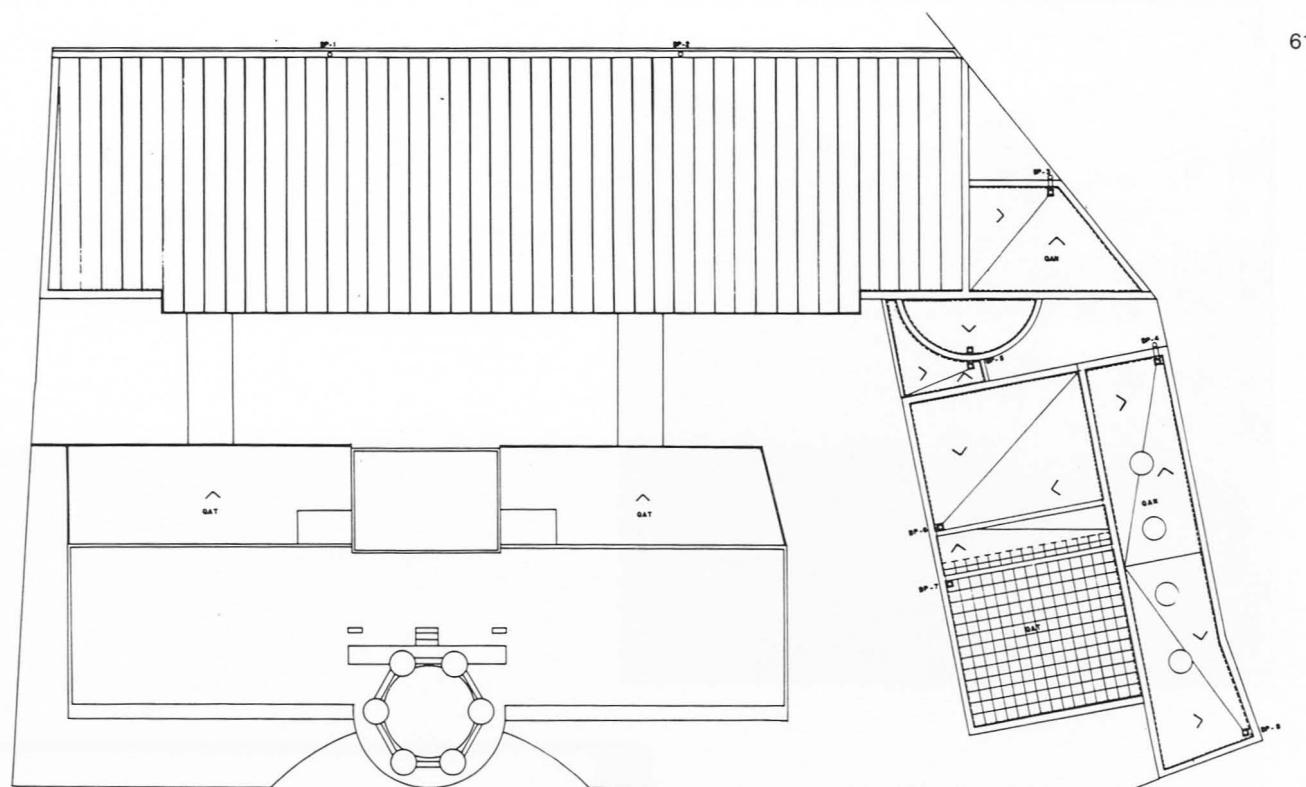
No ano 1985, data na que se decide acomete-la ampliación que nos ocupa, o solar que só ten fachada á rúa de Juan Flórez, vese encaixado entre medianeiras de oito e nove plantas e finalmente ábrese no interior dun grande patio de mazá. Esta particular situación, fai que o solar estea totalmente dominado polas fachadas posteriores de edificios de regular altura, que forman un conxunto desordenado e opresivo. Esta desvantaxe vese algo paliada pola existencia de varios exemplares de distintas especies arbóreas que permiten «ignorar» todo o caos circundante.

AMPLIACIÓN DAS ESCOLAS LABACA (A CORUÑA)

1987

OBRADOIRO

Arquitecto: Joaquín Fernández Madrid.



Planta de cubertas

DATOS NUMÉRICOS

Superficie construída:

—Edificio orixinal	735,15
—Edificio EXB	1.590,61
—Edificio Preescolar.....	368,08
—Porches cubertos	<u>472,41</u>
Total m ²	2.431,09
Costo por m ² construído execución material	40.467

SOLUCIÓN ARQUITECTÓNICA

Óptase por un edificio neutro cunha xeometría sinxela e tersa, que non entre en antagonismo e que sirva de telón de fondo ó edificio orixinal.

O novo edificio retranquéase e exténdese a todo o ancho da parcela. Cérrase dese xeito a mazá e créase un segundo corpo de menores dimensións, que situado na mesma alineación do edificio histórico, harmoniza con el en escala e proporcións.

Do conxunto de volumes planos destaca un elemento cilíndrico —circulacións verticais— que vertebría os novos corpos e vincella formalmente coa torre modernista.

Todo o edificio afástase do terreo por unha planta diáfanas. O escaso espacio libre non se ve reducido pola nova construcción, que, pola contra, conforma así un área de xogos escolares a cuberto da choiva.

O acceso realiza desde a devandita planta. A continuación distribúense as aulas e tutorías, reservando a última planta para o ximnasio e vestuarios. Aproveítase a esgrevia orografía da parcela para ter unha saída directa, mediante unha pasarela en trabe de celosía, cara a pista polideportiva aberta, situada na cota máis alta do terreo.

A vontade de restar importancia ó novo volume, materialízase na exclusión da cor (só se utilizan o branco, o gris e o negro) na fábrica e na carpintería exterior e na superposición dunha celosía que ó cubrir ocos e machóns reduza o seu protagonismo formal. Como contrapunto, ó edificio orixinal reservouse o emprego da cor en consonancia coa súa preponderancia formal e conceptual.

As circulacións resólvense con dúas coxias: pasillo orientado cara a fachada principal, entanto que as aulas abren cara o patio de mazá menos ruidoso e más soleado.

O espacio máis interesante concéntrase na derradeira planta. Aproveítase todo o ancho do edificio para o ximnasio, que se cobre con cerchas metálicas a unha soa auga, co cordón superior de directriz curva e visera e tirante quebrado para libera-lo espacio destinado ós grandes ventanais que, acristalados con metacrilato, difunden unha luz opalina a todo o espacio.

BASES DO PROXECTO

En más dunha ocasión comparei o proxecto a unha cea de gala. O arquitecto é o anfitrión, quen, coa vista posta nun obxectivo previo, invita ós personaxes axeitados e sitúaos do xeito máis conveniente. A harmonía entre os comensais é só a condición para o logro do fin inicial previsto.

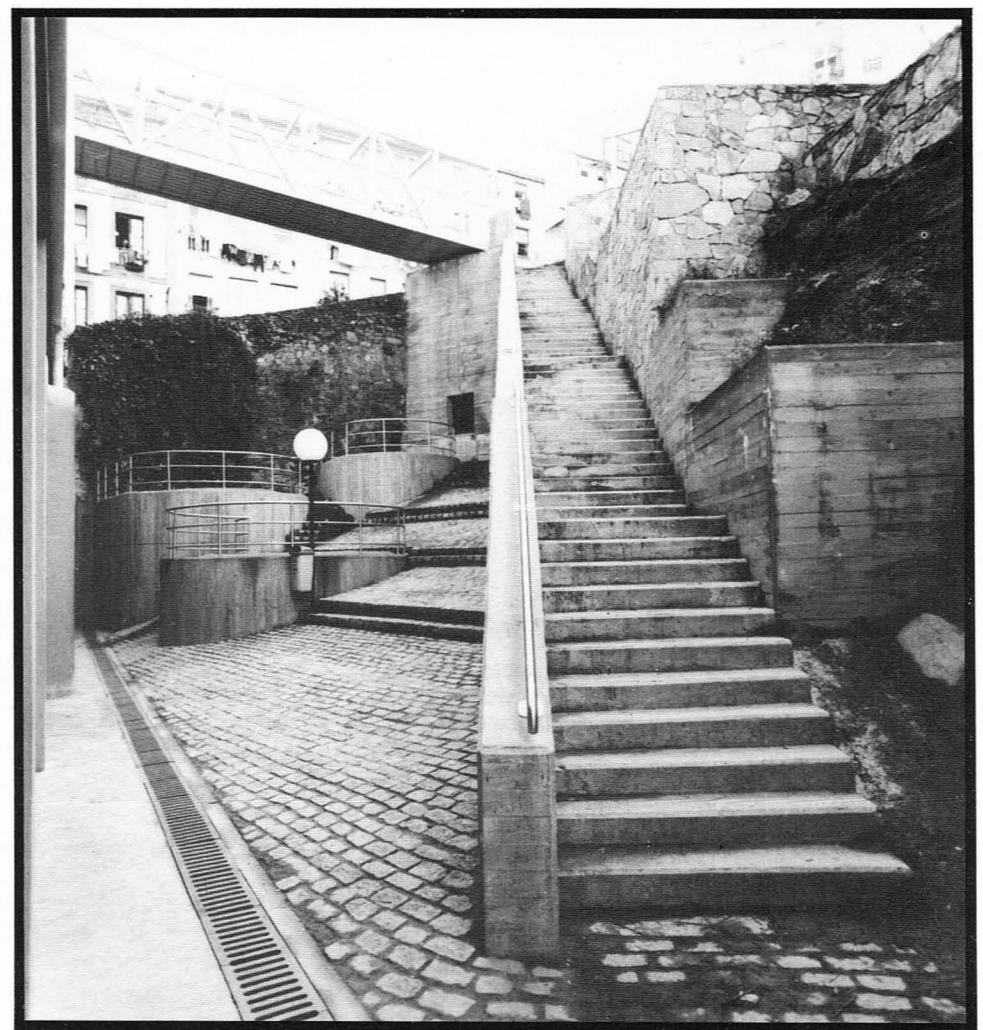
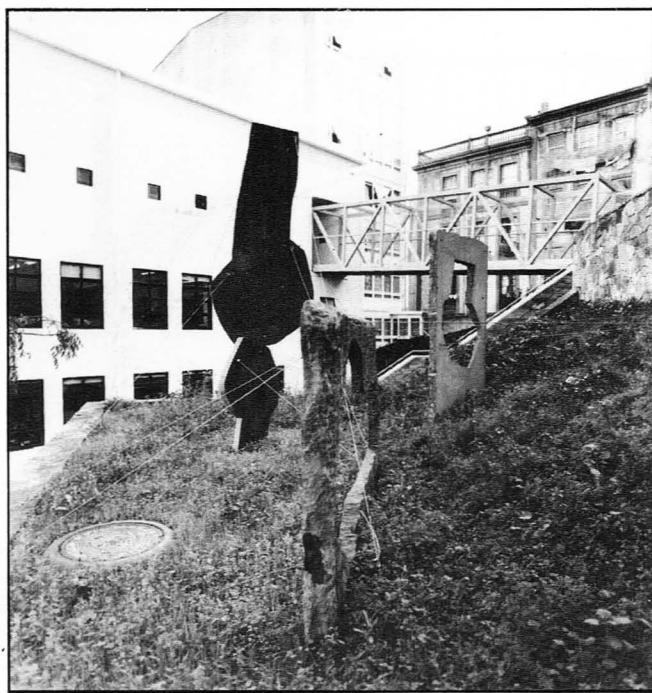
Agora ben, se en todo proxecto débese dar unha resposta ós factores concurrentes, neste caso a solución ven fortemente condicionada polo cúmulo de vencellos externos e internos existentes.

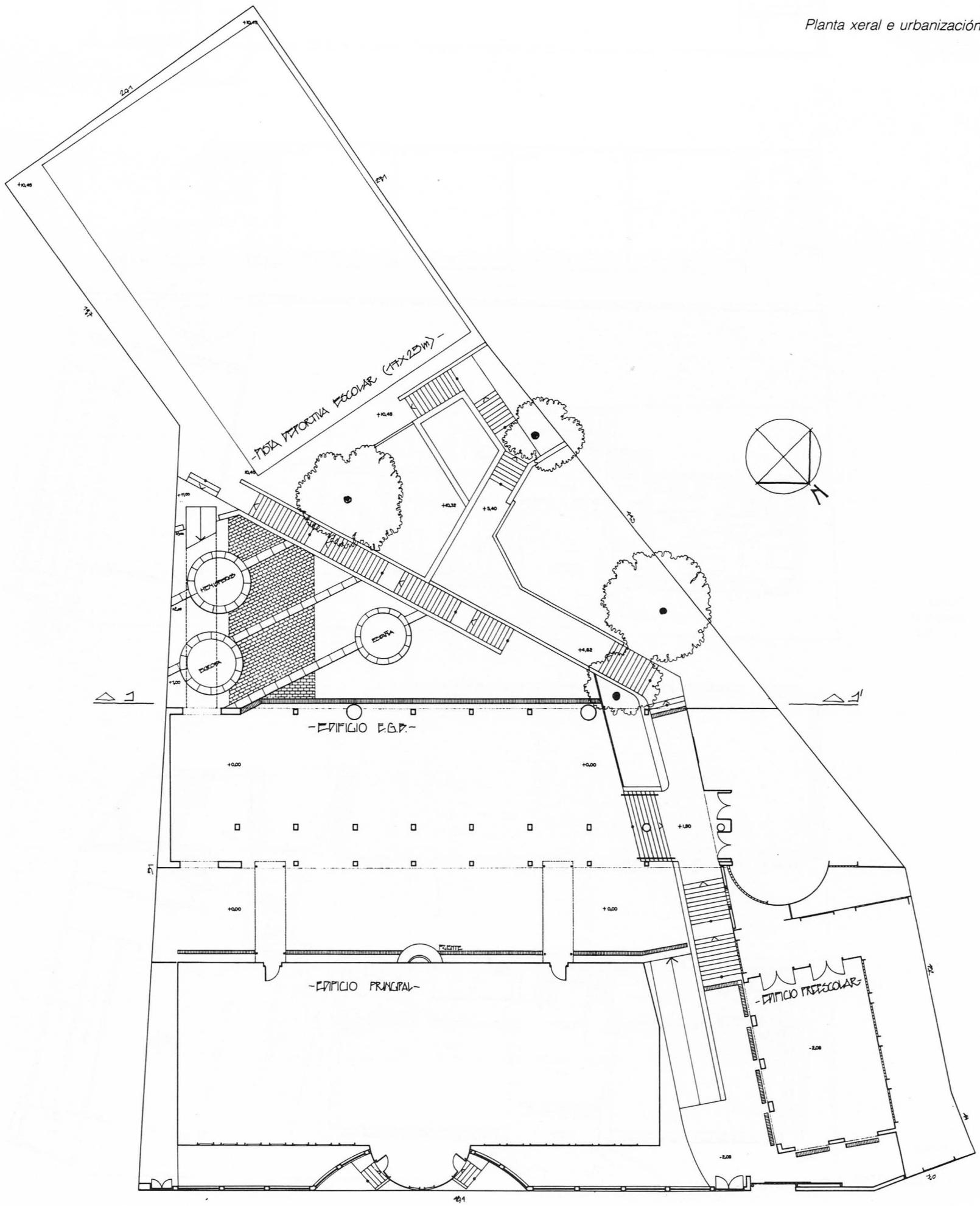
—Edificio orixinal de principios de século, cunha profusa decoración entre ecléctica e modernista.

—Edificio exento, de dúas plantas e torre central cilíndrica rematada en agulla de reminiscencias neogóticas, situado nunha mazá cerrada entre medianeiras de oito e nove altura.

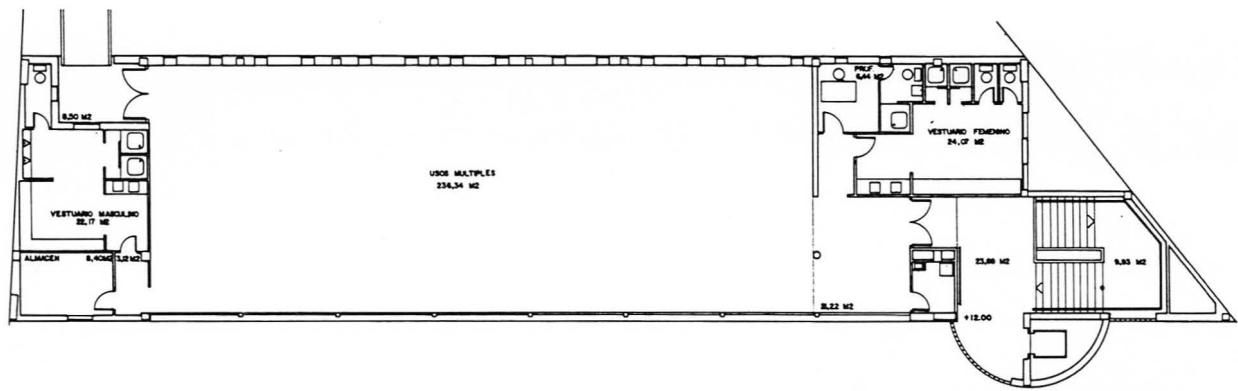
—Pídese unha ampliación que forzosamente competirá co volume do edificio histórico, xa que os locais requeridos para un Centro Escolar de 8 aulas de Educación Básica e 2 aulas de Preescolar ocupan unha superficie tres veces maior cá aportada pola fabricación orixinal.

—Precísase potenciar a consolidación dun Centro Escolar «dentro» da cidade coma contrapunto á tendencia xeneralizada de sitúalas escolas na periferia.

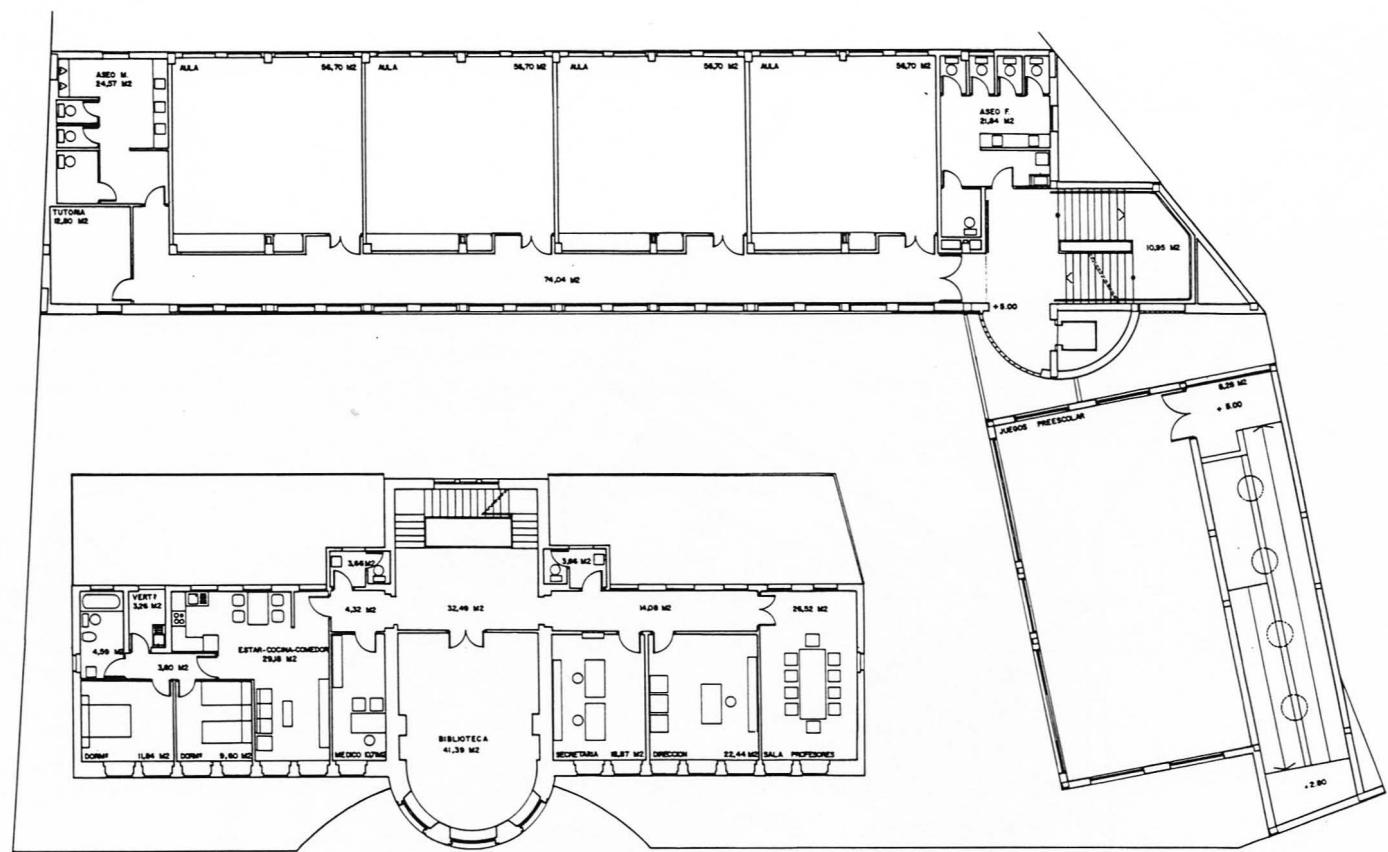




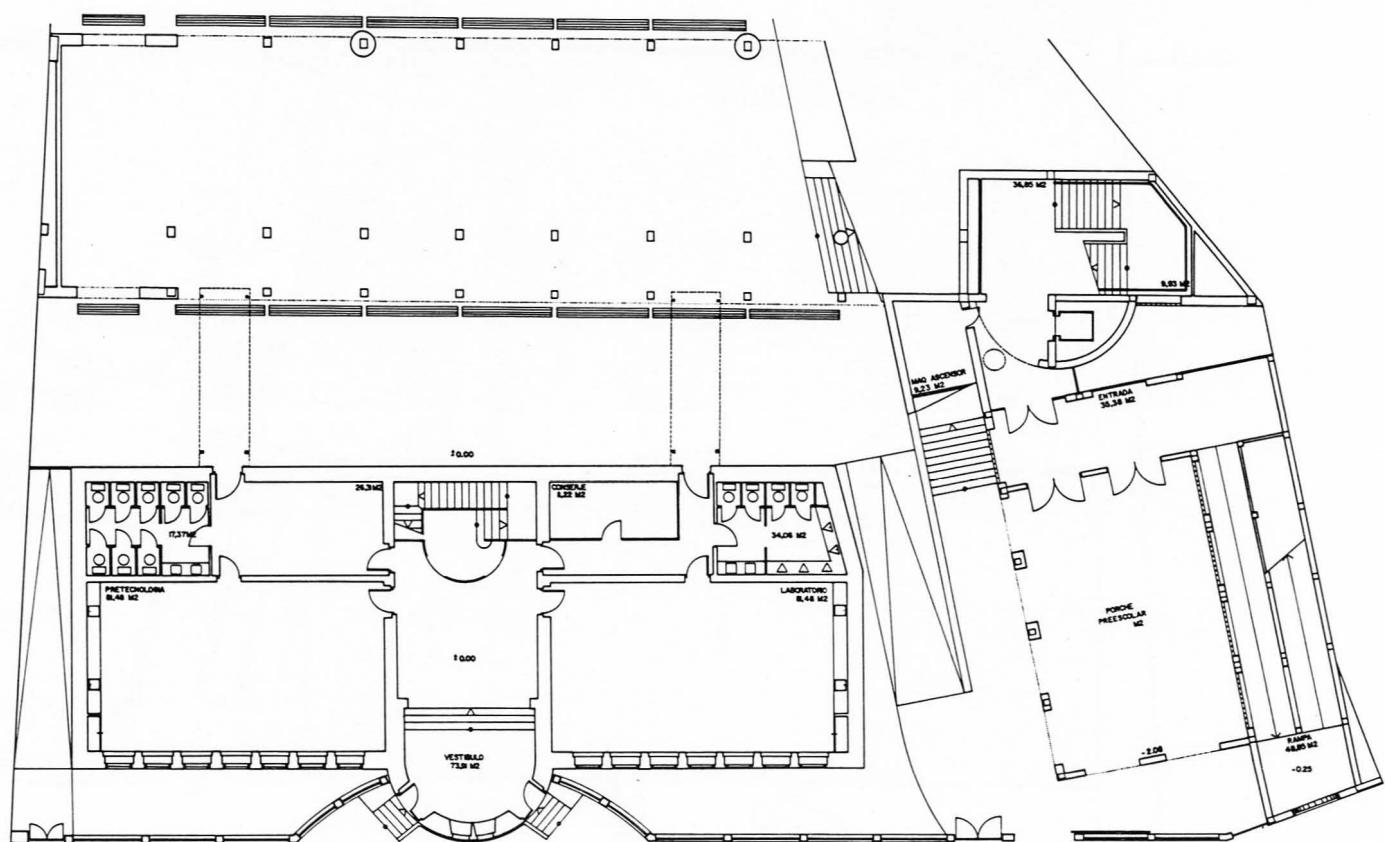
Planta cuarta
(+ 12,00)

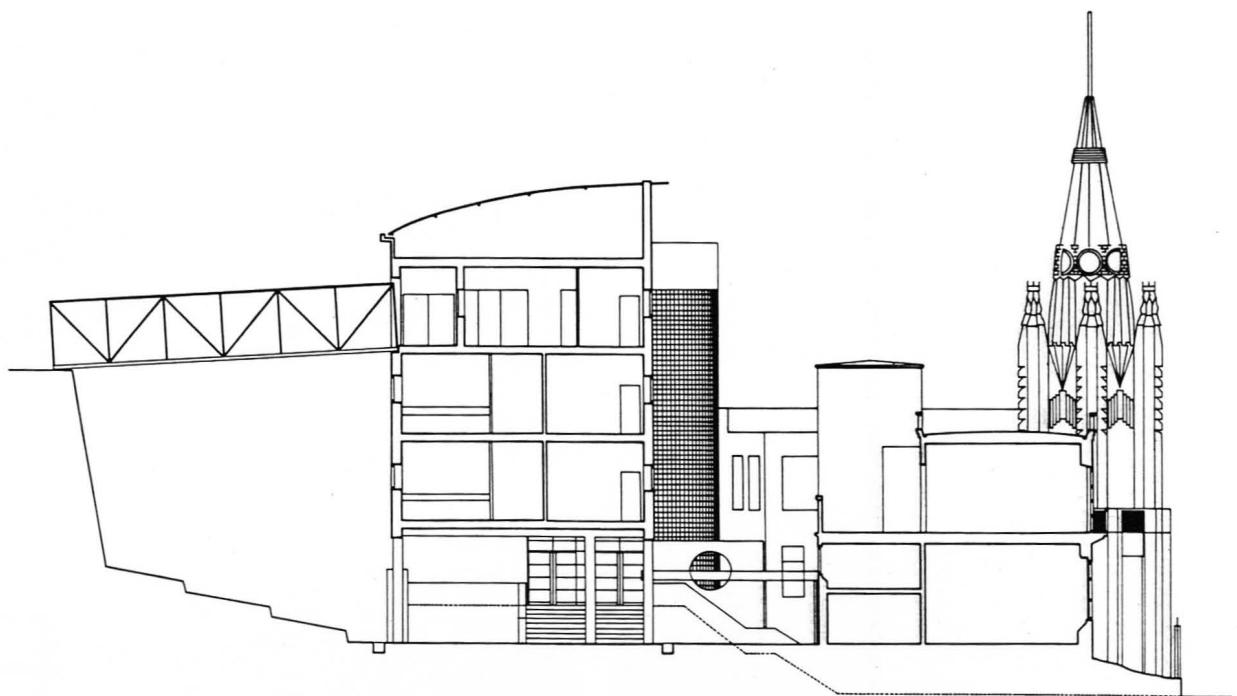


Planta
segunda
(+ 5,00)

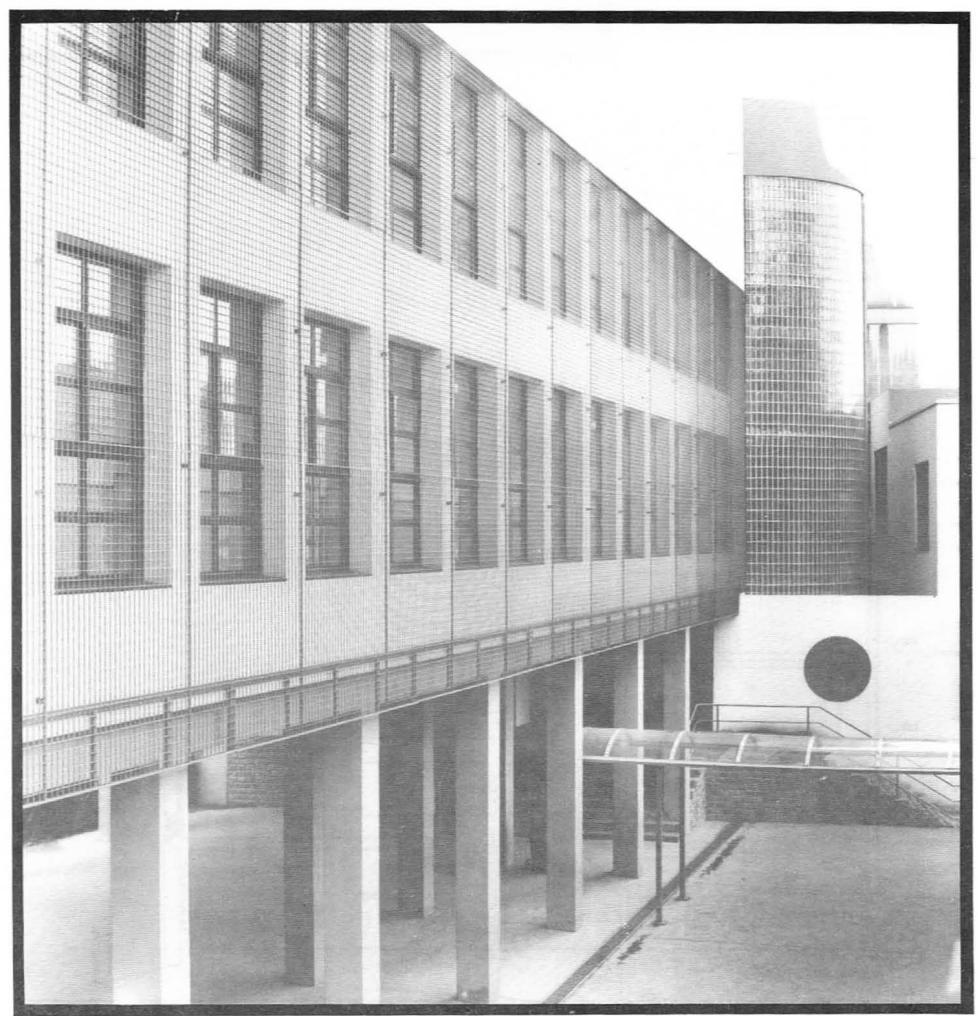


Planta
baixa
(-2,08/+ 0,00)



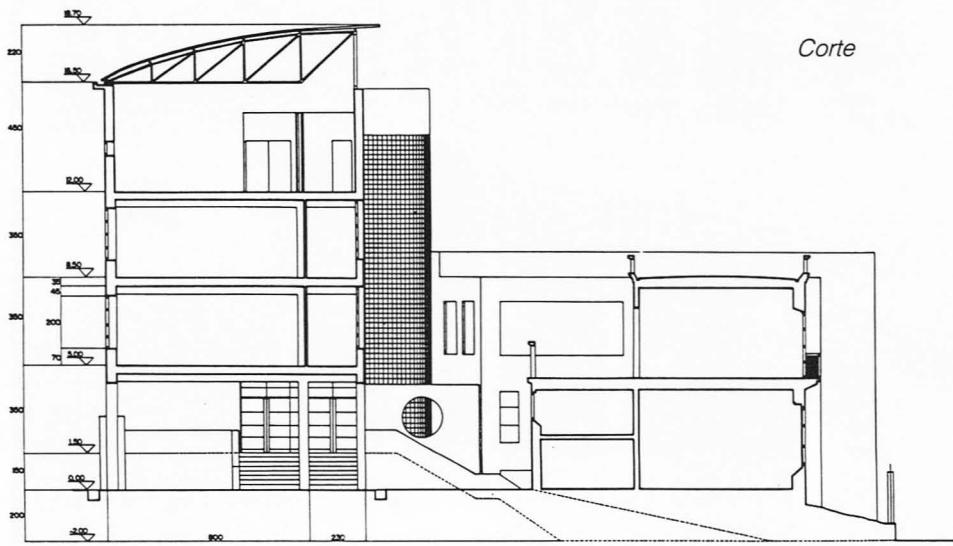


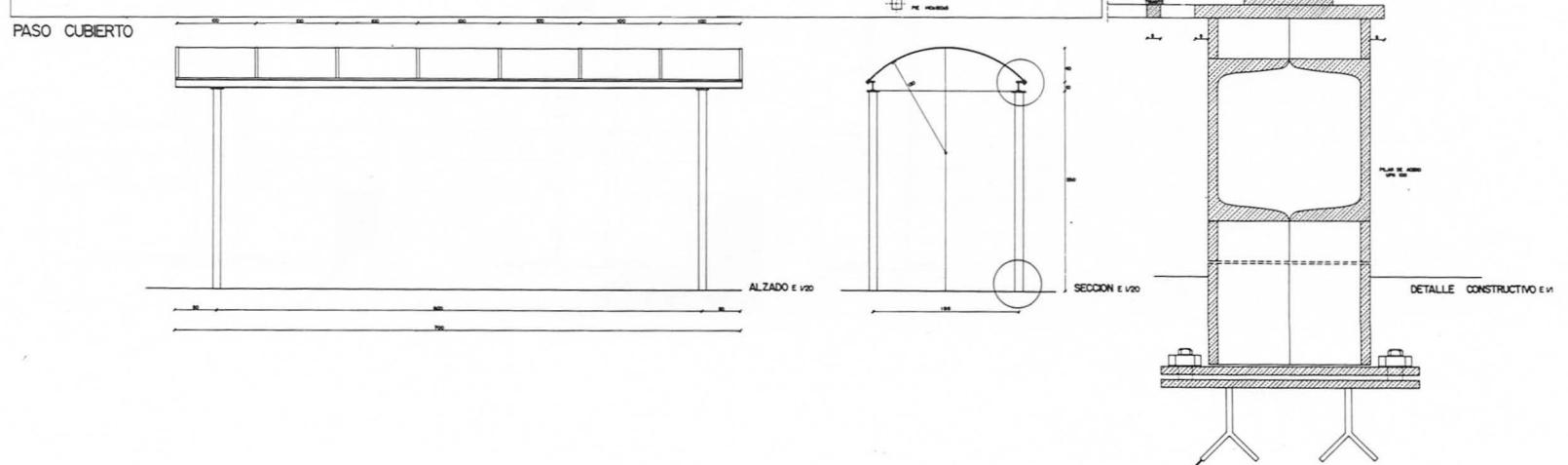
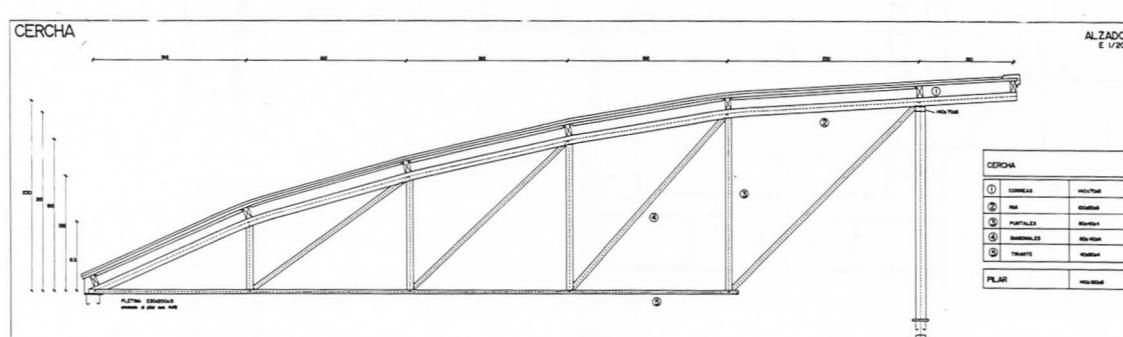
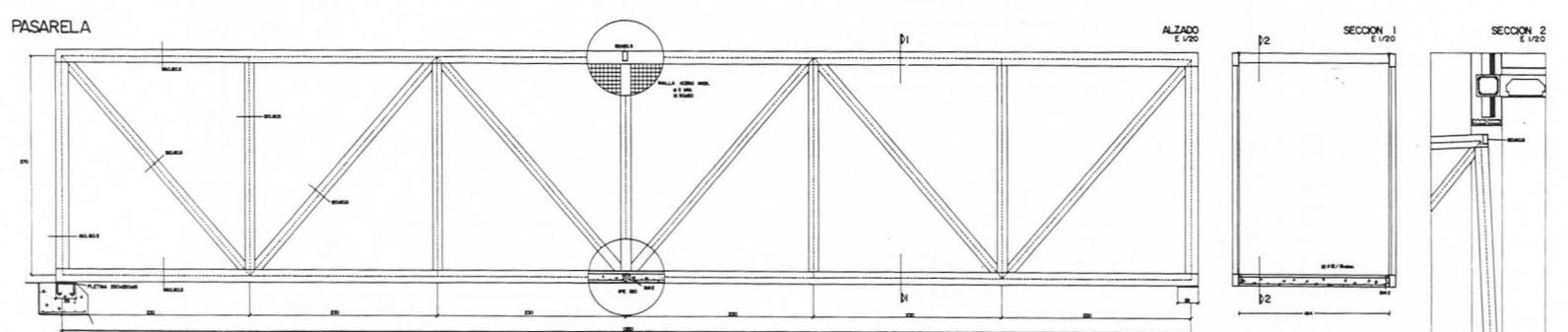
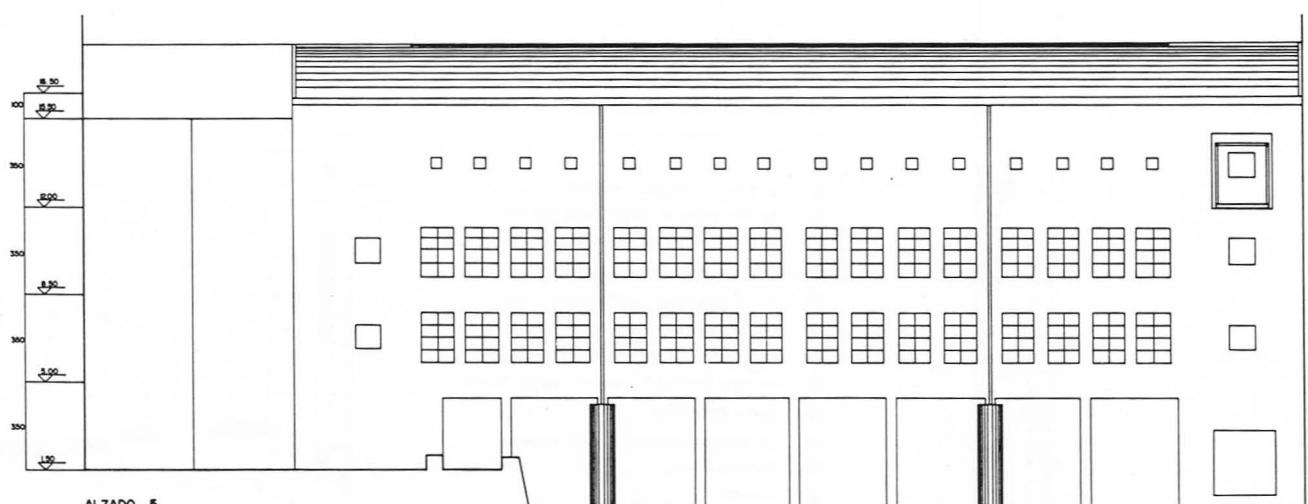
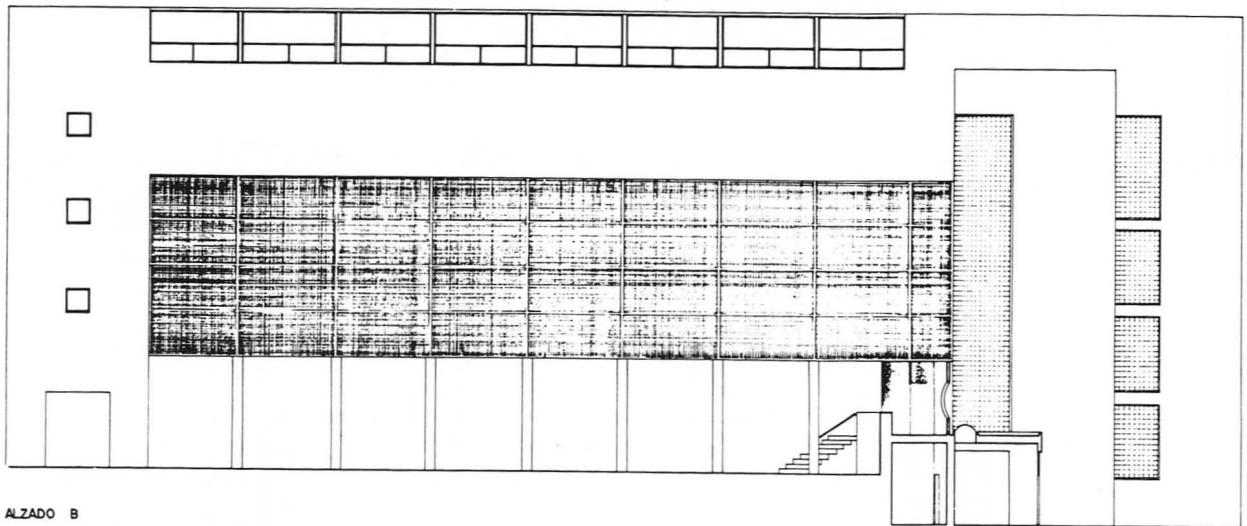
Corte transversal

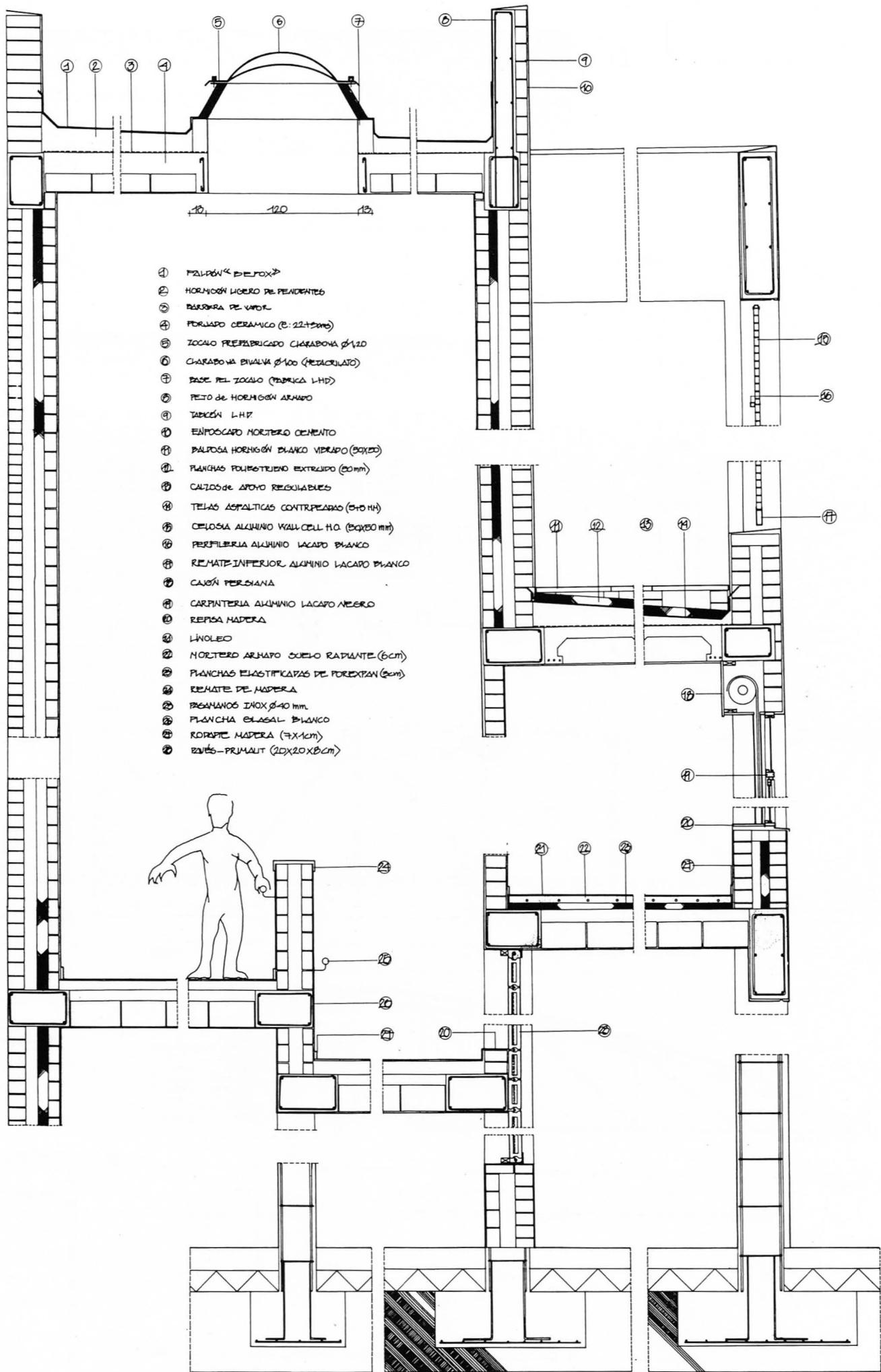




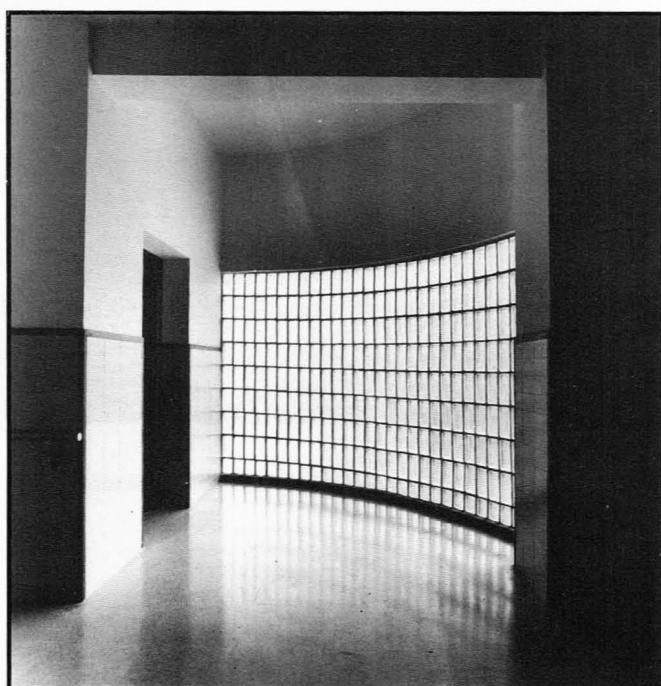
Corte







Pormenor





EDIFICIO DA CONFEDERACIÓN HIDROGRÁFICA DO NORTE

Monforte de Lemos

OBRAZOIRO

Arquitecto: José María Aparicio Alonso
Promotor: C.H.N.E — Dirección Xeral de Arquitectura (MOPU)
Proxecto: 1984
Construcción: 1988

71



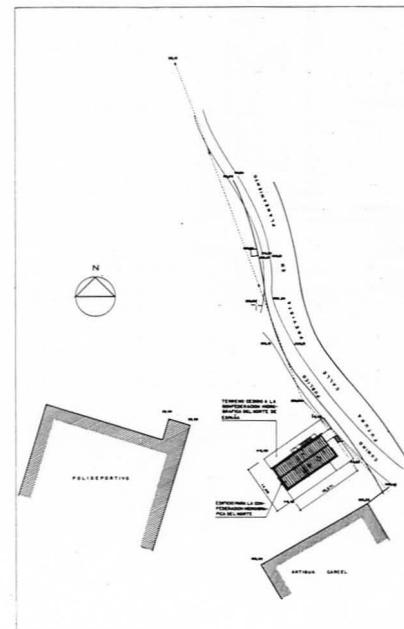
Este diminuto edificio estructúrase en tres plantas con tres funcións diferenciadas: unha planta baixa destinada a garaxe para catro vehículos, a planta primeira organizada cun programa mínimo de catro despachos e a superior que acolle a vivenda do garda, con dous cuartos.

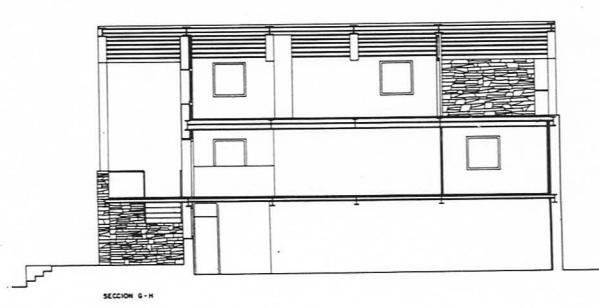
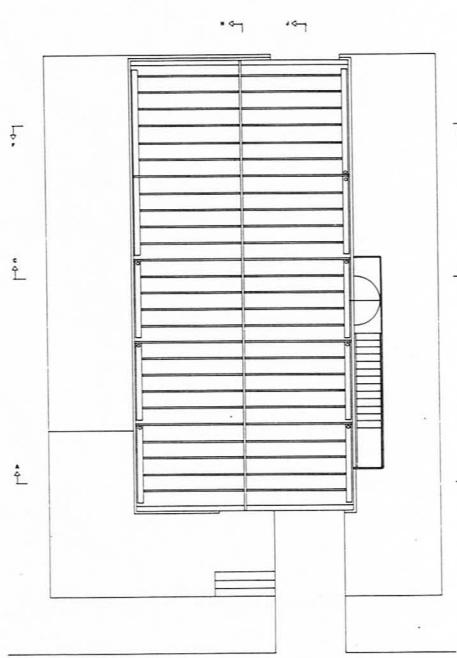
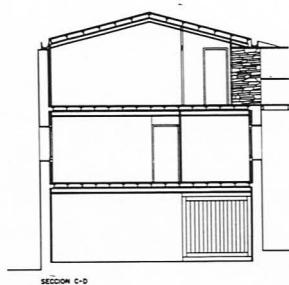
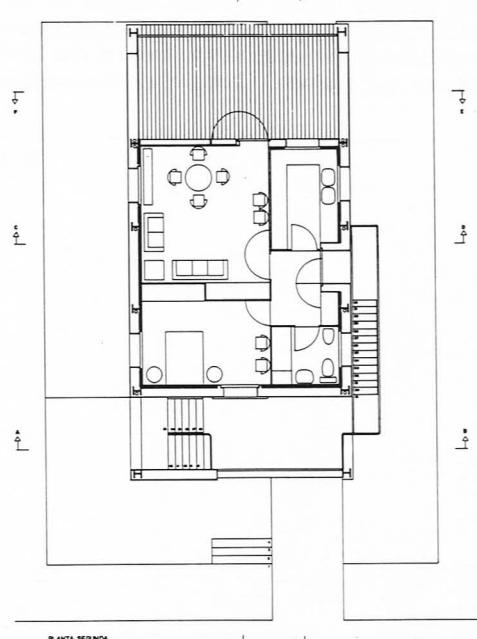
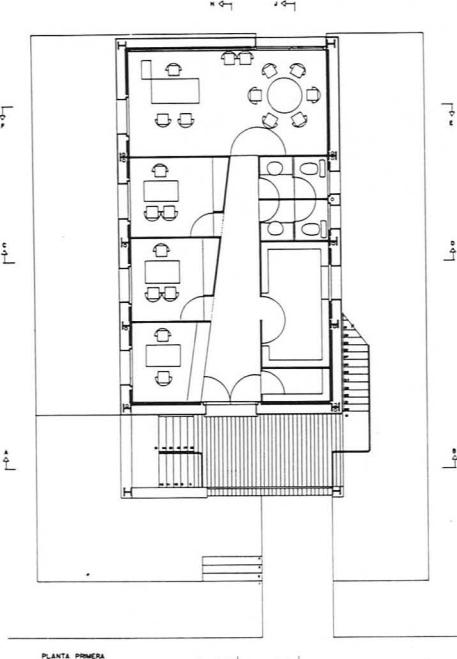
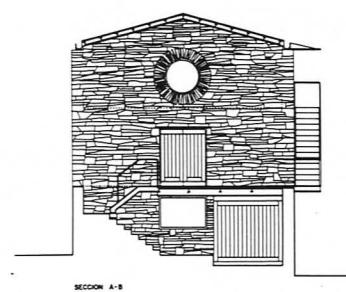
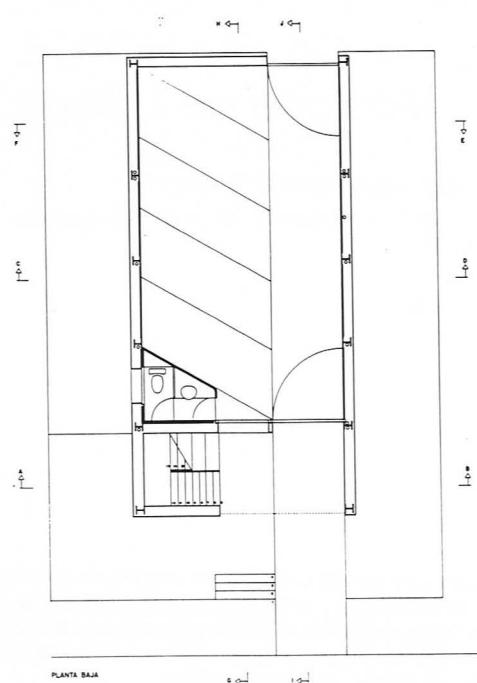
O edificio é un único volume, con cuberta a duas augas e unha cruxía aberta na súa fachada principal pola que ascende a escala de acceso. A rotunda forma do edificio xunto co predominio das masas sobre os ocos enlázao directamente coas construccions tradicionais da Terra de Lemos.

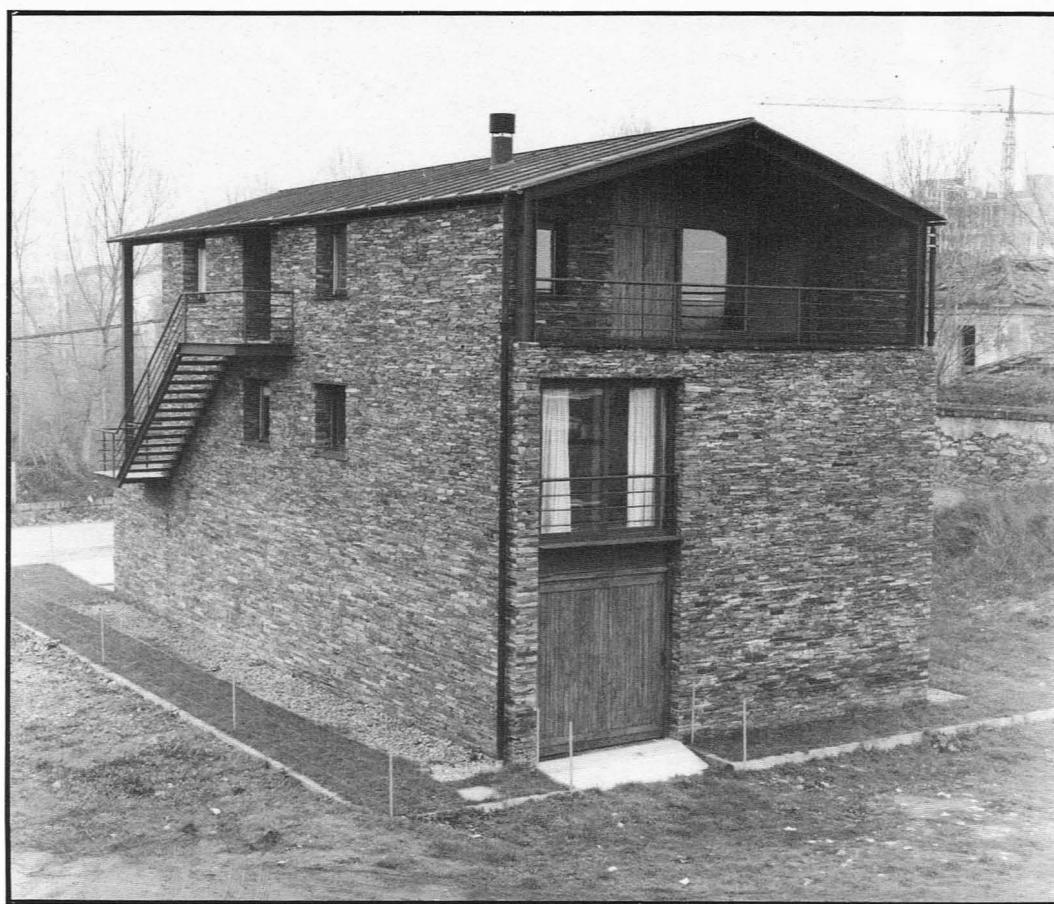
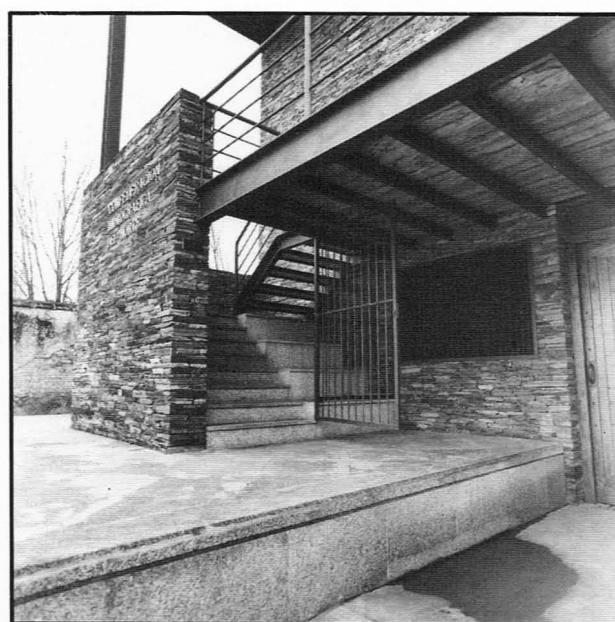
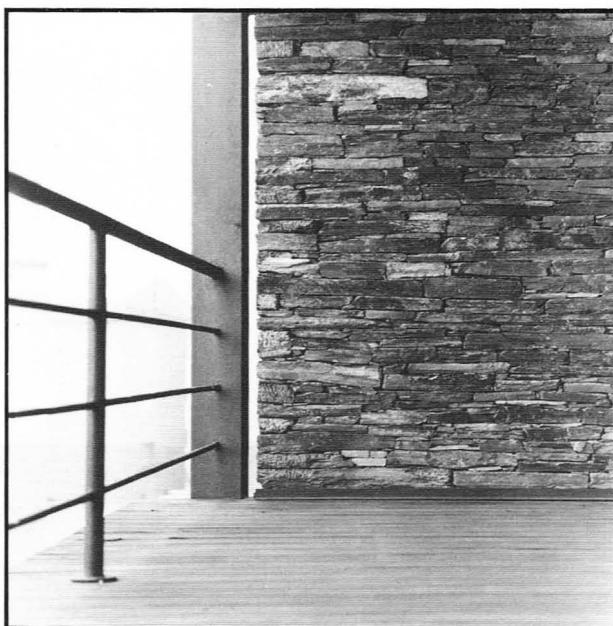
Os materiais de construción tómanse da tradición popular: muros de laxes de pizarra, madeira de castiñeiro (procedente dunha derruba próxima) e granito, mesturados con outros modernos, propios de tecnoloxías avanzadas: aceiro laminado en estructura vista, cobre na cuberta, etc.

Ó autor gústalle pensar que este edificio forma parte dunha familia de construccions emparentadas coa vivenda rural tradicional e con antecesores ilustres na Villa Shellman de Asplund ou na casa en O Carballo, de Manolo Gallego.

P. L. M.









REHABILITACIÓN E RECONSTRUCCIÓN DO TEATRO PRINCIPAL DE PONTEVEDRA

75

Autores	Raúl Freire, arquitecto José R. Miyar, arquitecto Nicolás López Ciprián, arquitecto
Proxecto	1985. Primeiro premio dun Concurso de Ideas celebrado en 1984
Inauguración	Xaneiro 1987
Promotor	Concello de Pontevedra
Observacións	O teatro vello ardeu á mañançña do 14 de abril de 1980
Fotografías	Juan Rodríguez

De nada serviron as toneladas de auga, nen os traballos de retirada dos cascallos.

Ó xérnolo estaba alí, agardando os raios tonificantes do deus Rá.

Ós comenzaos os catro muros eran os mesmos, somentes que aló, no cume, apareceu un novo olló, ciclópeo, coma un interrogante do prodixio.

Os crentes agardaron a resurrección, con saudade do anterior, mais ante o novo.

O milagre conclui e o ámbito ocupouse polos congregantes, neófitos uns e velllos feníxeos outros.

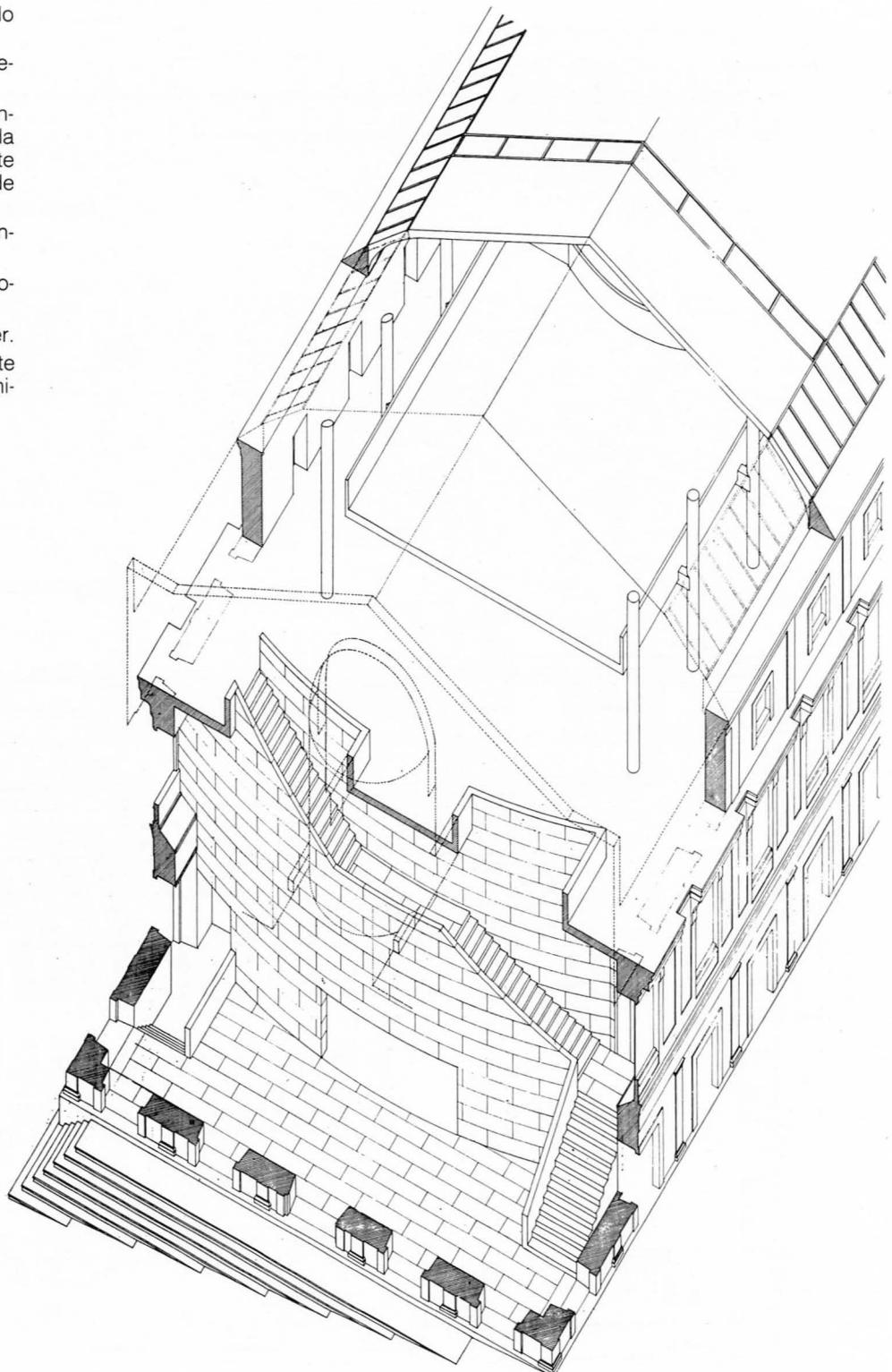
Ós comenzaos todo semellaba igual, a penumbra da entrada impedia precisa-los pormenores, ós poucos a mirada deslumbrada acomodouse ó ambiente e apareceu diante deles unha nova fachada, transposición da anterior, onde os volumes marcaban a pauta.

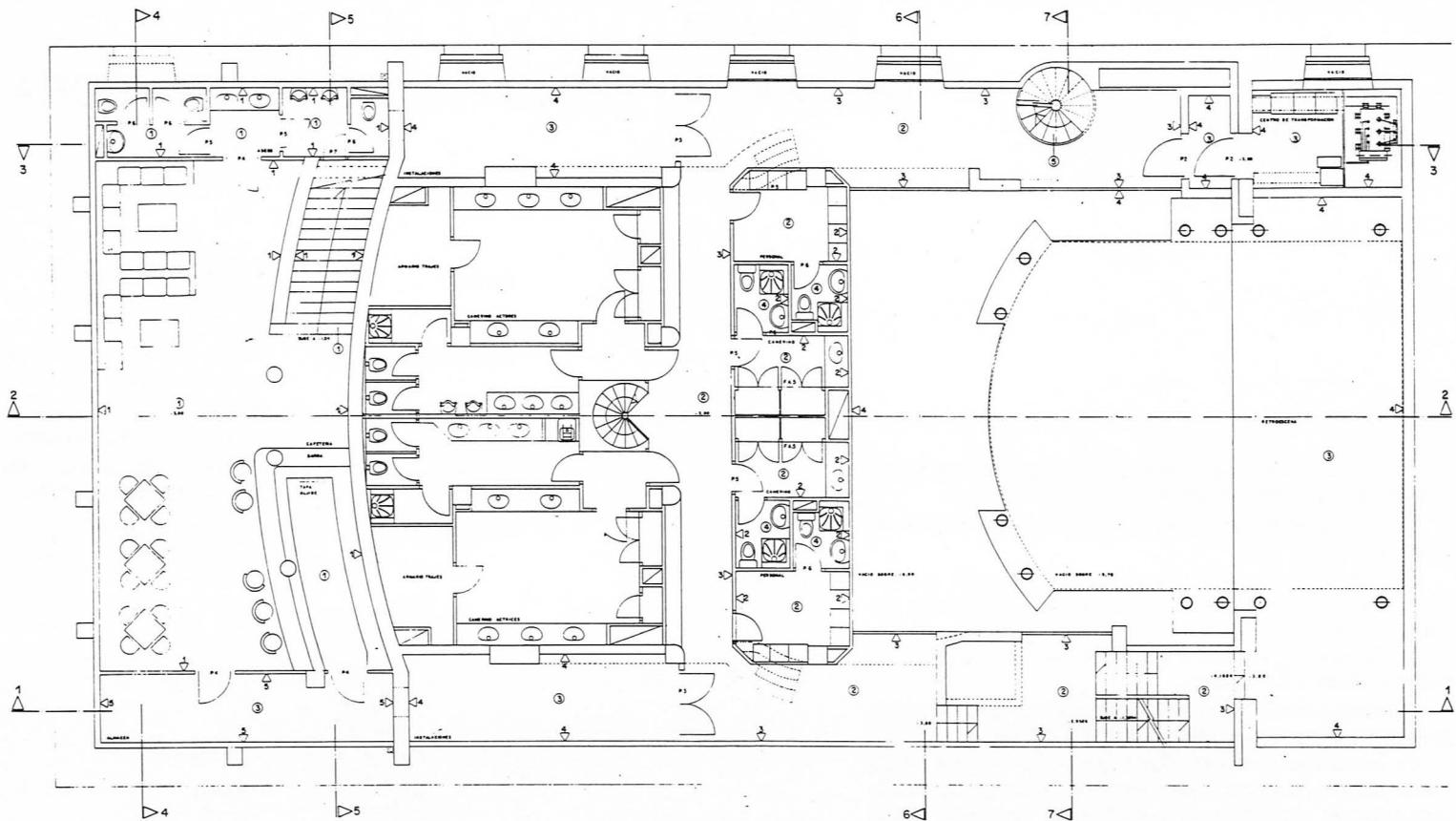
Todos sabían o que había máis aló, era o mesmo: a lenda seguía viva.

Os maís ousados quebraron o engado e ascenderon polas tallas das rochas.

Ademáis a comunicación con Rá volvese a restablecer.

E esta vez sen levitación, como nun mítico Castroforte Torrentino, os iniciados tiveron a visión da Terra de Promisión.



*Planta soto*RELACION DE ACABADOS

SUELOS

- ① MARMOL
- ② SAPIOLAN
- ③ PAVIMENTO INDUSTRIAL CI VERDE
- ④ PLADEITA 10 x 20
- ⑤ ESCALEIRA METALICA PELDAREADO EN GOMA

PAREDES

- ⑥ MARMOL
- ⑦ PLADEITA 10 x 20
- ⑧ SAPIOLAN HASTA 11.30 m. EL RESTO PINTURA PLASTICA
- ⑨ EMPESADO Y CALCEO
- ⑩ PINTURA PLASTICA

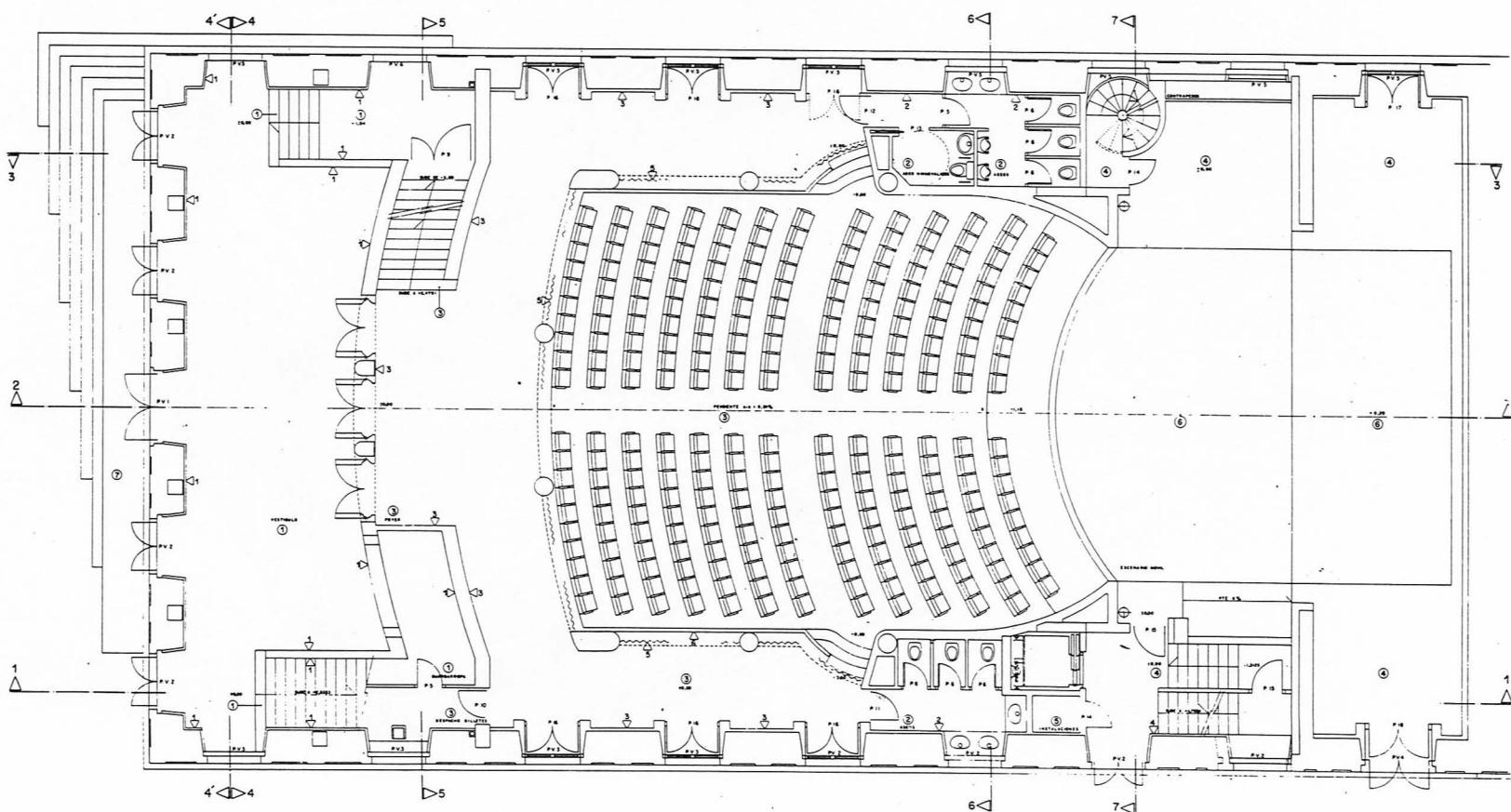
RELACION DE ACABADOS

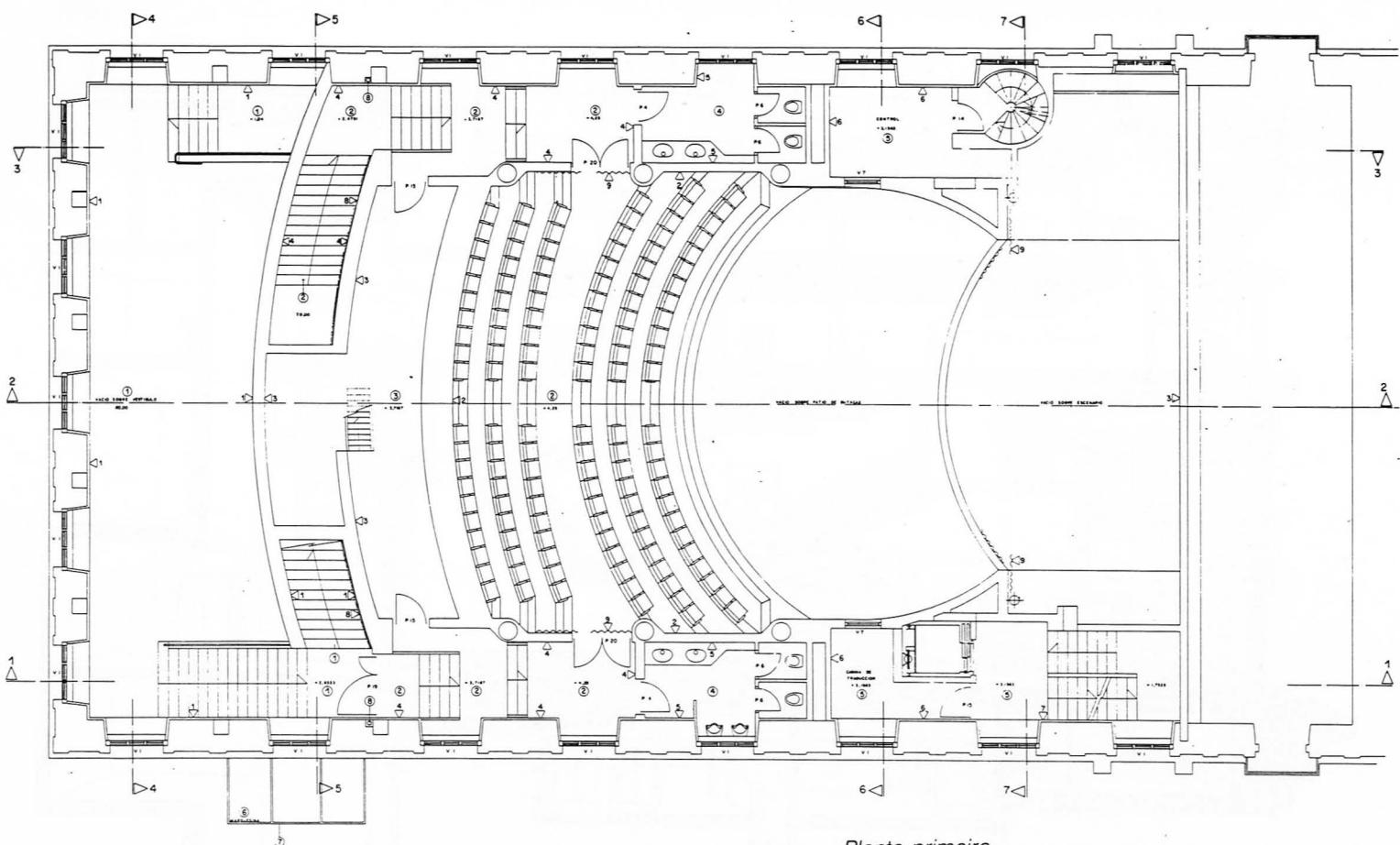
SUELOS

- ① MARMOL
- ② MARMOL
- ③ MOLDETA DE PIEDRA LANA
- ④ SAPIOLAN
- ⑤ PLADEITA 10 x 20
- ⑥ TAPAS DE MASA PRENSADA
- ⑦ PISOADO DE PIEDRA LABRADA

PAREDES

- ⑧ MARMOL
- ⑨ MADERA DE ROBLE
- ⑩ PLADEITA 10 x 20
- ⑪ CORTINA
- ⑫ BARRANDILLA DE LATON

Planta acceso



Planta primera

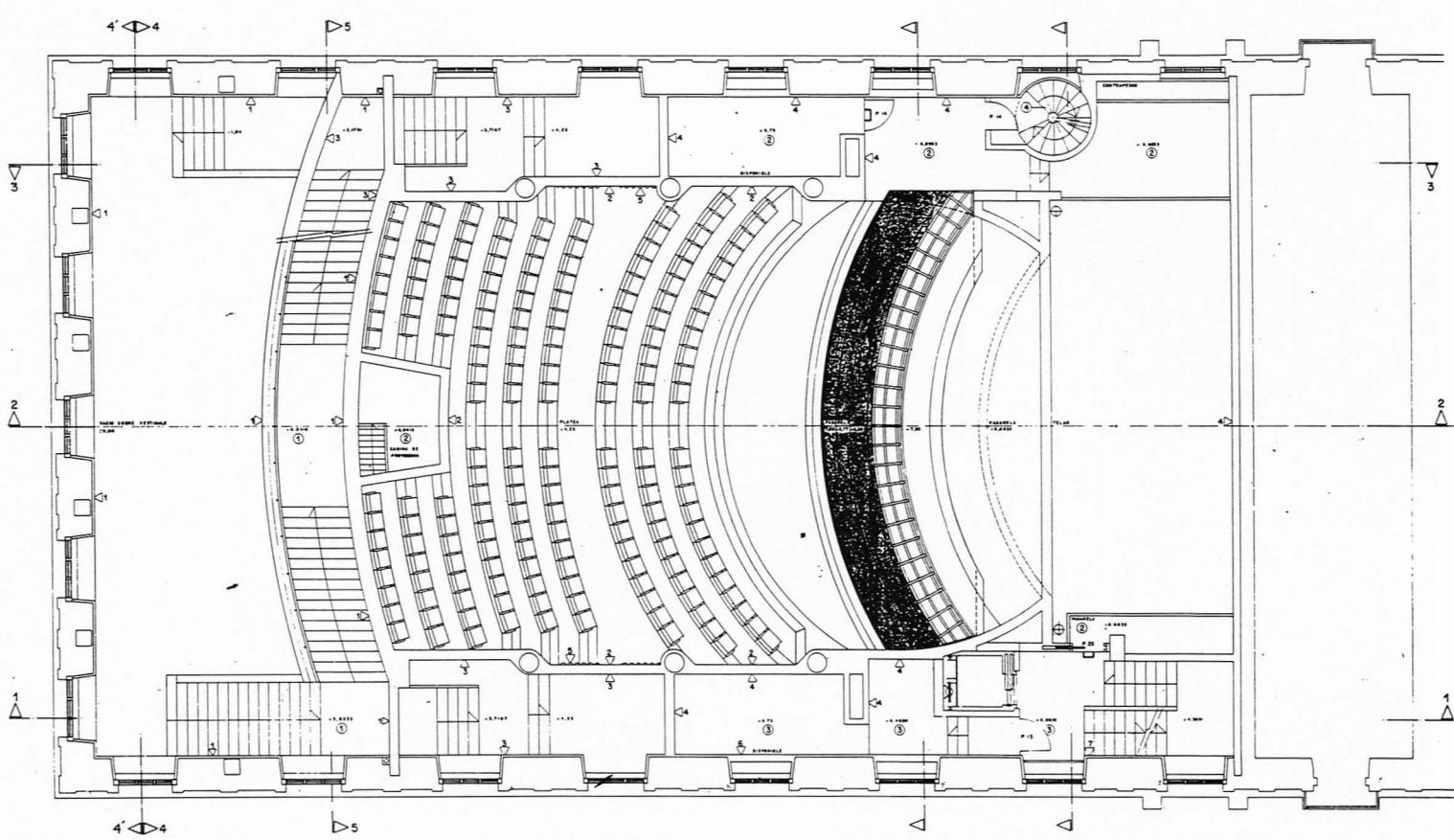
RELACION DE ACABADOS

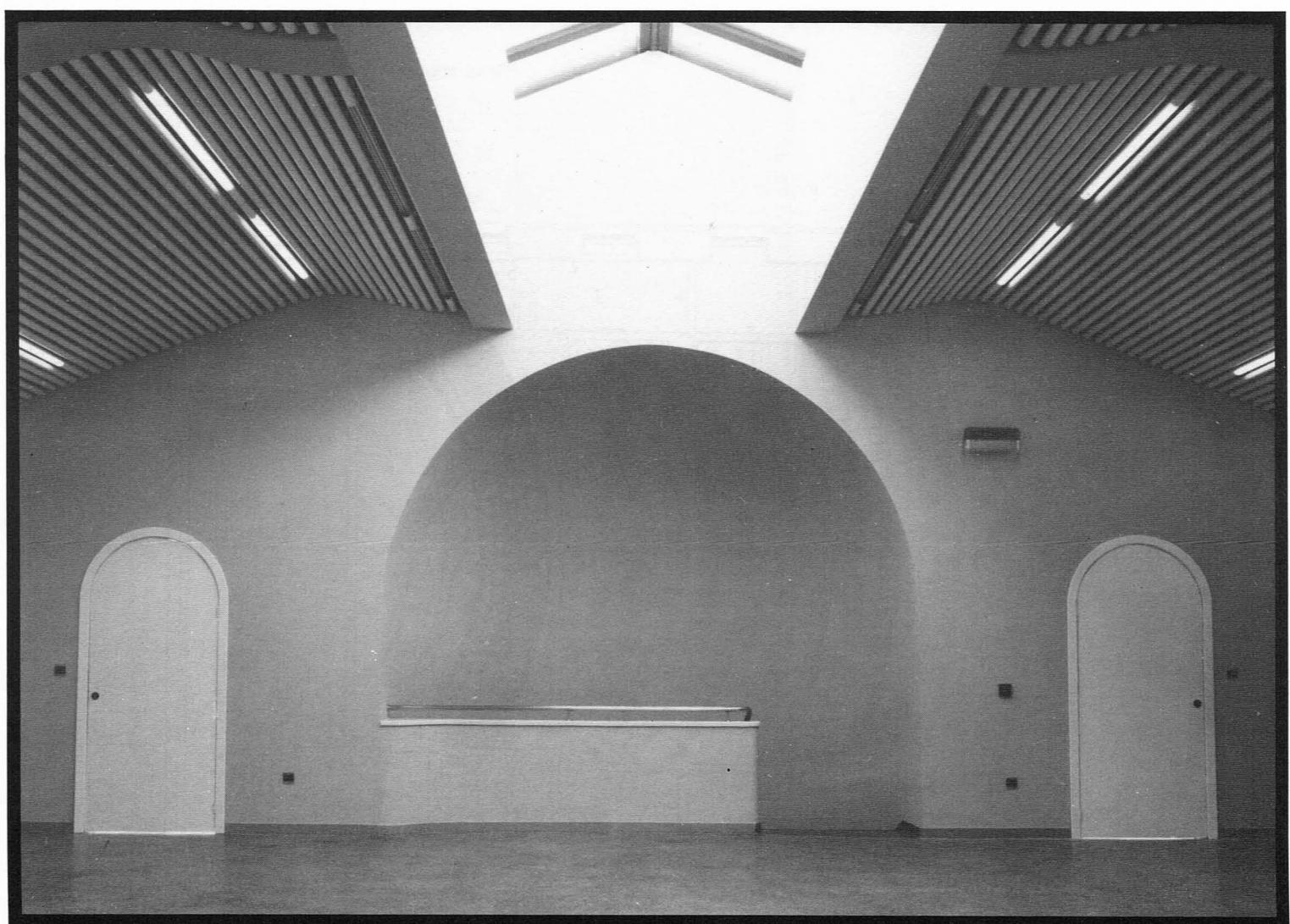
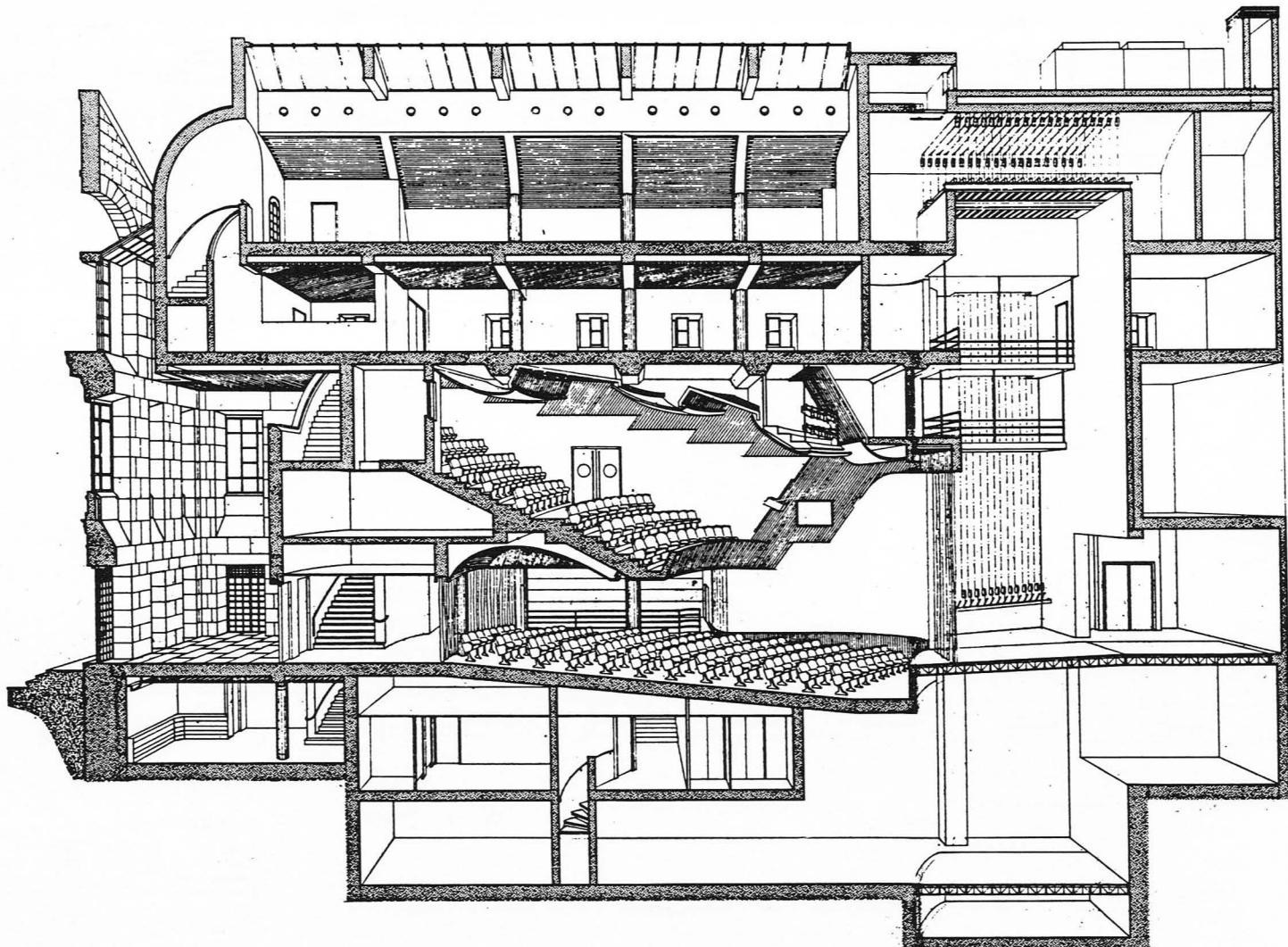
SUELOS	PAREDES
① MARMOL	① MARMOL
② HOGUERA DE PURA LANA	② MADERA DE NOBAL Y ESTELODO
③ PAVIMENTO INDUSTRIAL CI VERDE	③ EMPESADO Y CALCEO
④ MARMOL	④ PAPEL VINYL TETRA SEMI ROJO
⑤ MARMOL	⑤ MARMOL
⑥ MADERA	⑥ PAPEL VINYL TETRA SEMI ROJO
⑦ ACERO INOXIDABLE	⑦ PLAFONETA 10 x 20
⑧ BALANTE DE FUNDICION SUPERMETALLIT 25 TIPO M	⑧ BARRILLOLA DE LATON 8."
	⑨ CORTINA

Planta segunda

RELACION DE ACABADOS

SUELOS	PAREDES
① MARMOL	① MARMOL
② PAVIMENTO INDUSTRIAL CI VERDE	② MADERA DE NOBAL COM ESTELODO
③ MARMOL	③ PAPEL VINYL TETRA SEMI ROJO
④ ESCALENA METALICA PELDANEADA EN COLOR	④ EMPESADO Y PINTADO
	⑤ CORTINA
	⑥ BARRILLOLA DE LATON
	⑦ PLAFONETA 10 x 20

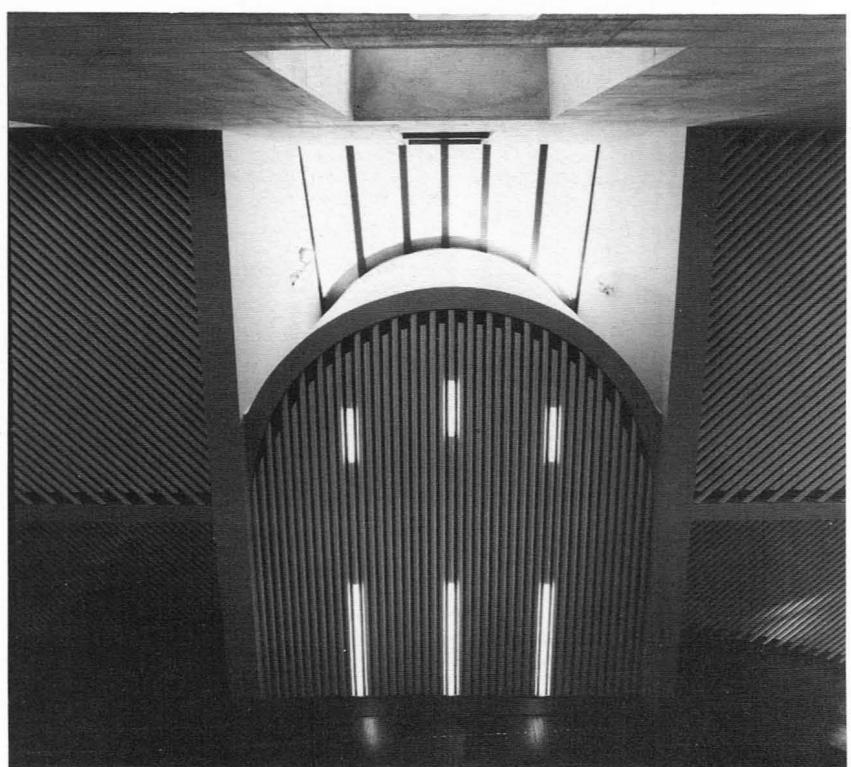


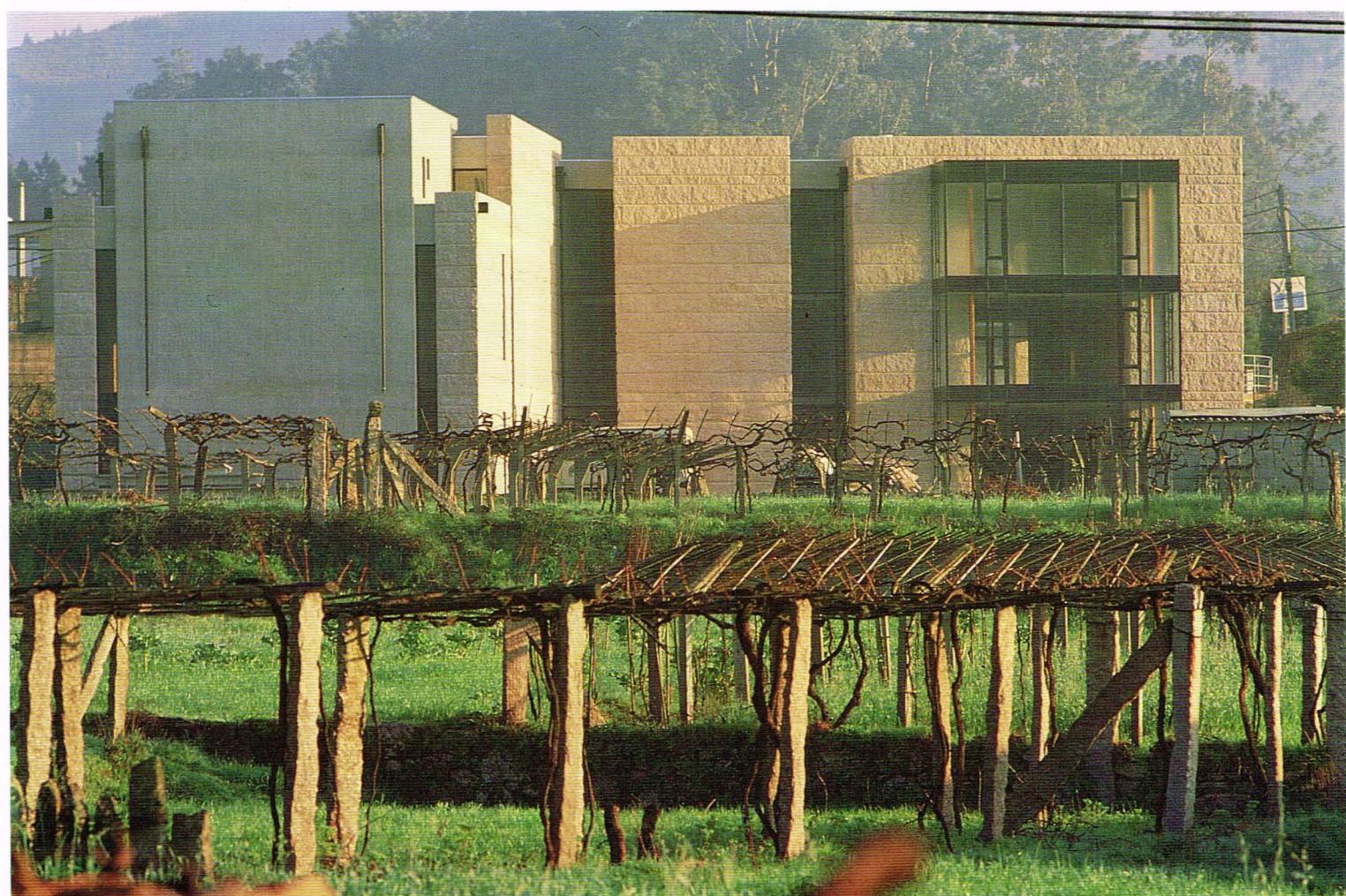




OBRADOIRO

79



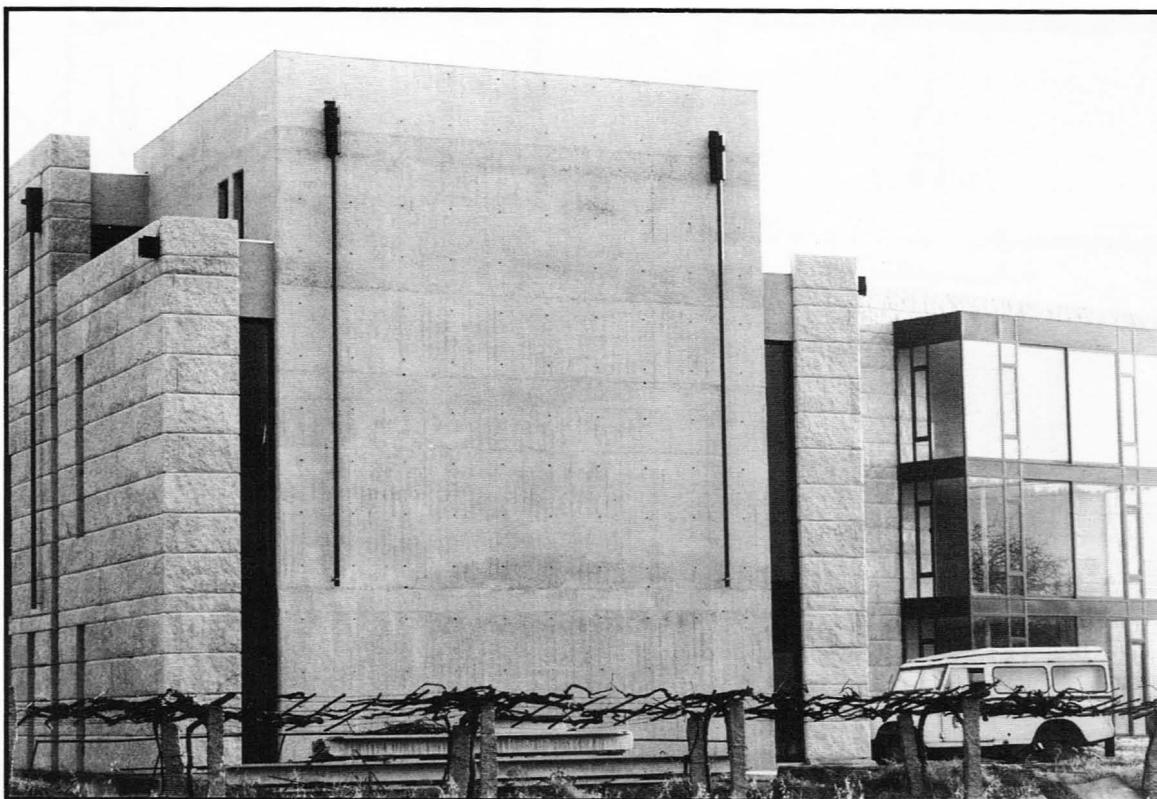


EDIFICIO PARA A SOCIEDAD DE MONTES DE XINZO PONTEAREAS. PONTEVEDRA

OBRADOIRO

Arquitecto: Xosé Manuel Rosales Novés

81



A PROPÓSITO DUNHA OBRA DE X. M. ROSALES

Michael Nyman, inglés, pianista e compositor, contaba nunha entrevista recente, que para a composición da súa música partía dunha partitura clásica, antiga, que estudando a súa estructura e textura aillaba aqueles aspectos que él consideraba de interese e recompoñía a base dunhas secuencias repetitivas nas que en cada ciclo ía engadindo algún elemento novo, todo eso arroupado cun xeito de toca-los teclados vencellado á música rock. Deste xeito con quería pezas do noso tempo partindo dunha composición clásica.

Possiblemente esta obra e outros proxectos dos que temos coñecimento de J. M. Rosales teñan algo que ver con este método de creación, aínda que fose dun xeito inconsiente, e ó que non sería alleo —entre outras cousas— a súa condición de pianista, e a súa curiosidade por afondar en movementos culturais da actualidade.

A obra que aquí se presenta, gañadora no seu día dun concurso público convocado pola Comunidad de Montes de Xinzo en colaboración coa Subdelegación en Vigo do C.O.A.G. e xa praticamente rematada, é unha boa mostra do que estamos a dizer.

Partindo dun programa complexo que había que cumplir, analizao, descubrindo na súa estructura aquelas facetas realmente importantes e aquellas outras secundarias e de matiz. Con ese esquema elaborado **recompón** uns volumes racionais e fragmentados, os cuais no seu sumatorio son a obra que debe satisfacer ós usuarios e ó contexto rural no que está implantado.

Cunha idea bastante clara —esa fragmentación de volumes— conquire dous obxetivos ben diferentes: racionalizar un programa de funcionamento interior complexo, e, adaptala nova edificación á escala dunha paisaxe inzada de vivendas unifamiliares ailladas.

Búscase con elas unha relación de proximidade, semeillanza e harmonía utilizando a pedra nas fachadas, más, ó mesmo tempo, cunha nova mentalidade na concepción do habitáculo, ben patente na ausencia de tellados, ou concentrada disposición dos ocos, ou no propio movemento dos volumes á procura duns ritmos e inquedanzas espaciais que moito teñen a ver cos nosos días... de rock.

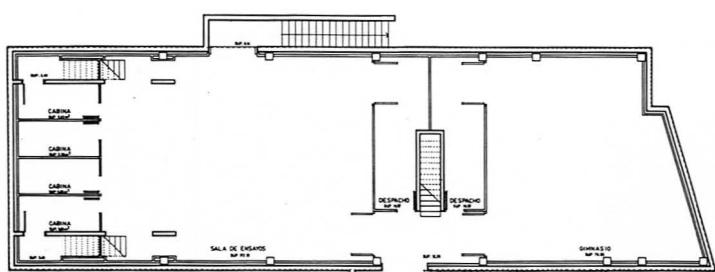
Esta obra, a pesares de amosar falta de madureza e algunha que outra inxenuidade, bebe —coido eu— das augas frescas do manantial orixinario: e un non pode senón lembrar, magoado, a aqueles que bebendo das augas quedas de ríos coñecidos outórganse de xuices en acusadores.

Diante desta Opera Prima de J. M. Rosales e citando ó Kavafis cantado polo tamén pianista Lluís Llach, lémbrome daqueles versos da viaxe a Itaca:

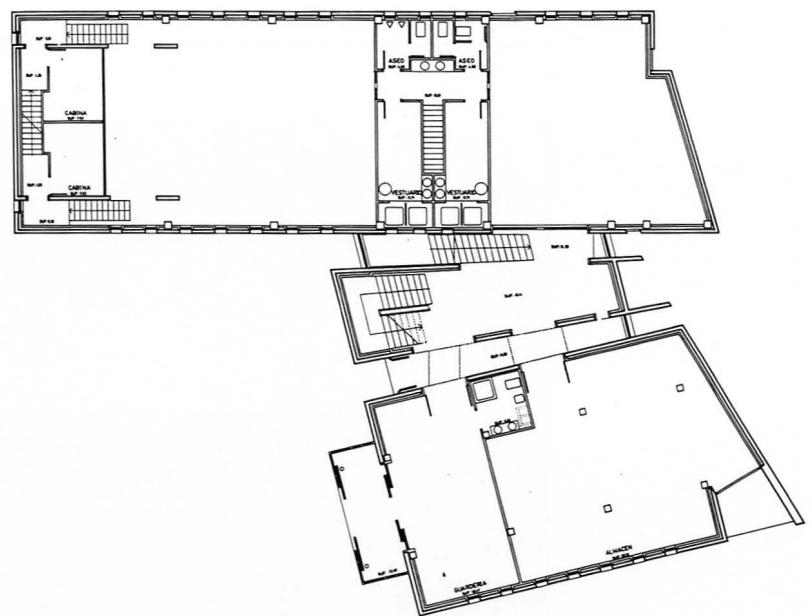
«cando emprenda-la viaxe cara Itaca
debes pedir que o camiño sexa longo,
cheo de aventuras, cheo de coñecimento.
Debes pedir que o camiño sexa longo,
que sexan moitas as madrugadas
nas que entres nun porto que os teus ollos descoñecían,
e vayas a cidades a aprender dos que saben.
Ten sempre no corazón a idea de Itaca.
Has chegar a ela, este é o teu destino,
pero non forzes xamais a travesía...»

«Que o deus dos ventos favoreza a
velamen do teu barco».

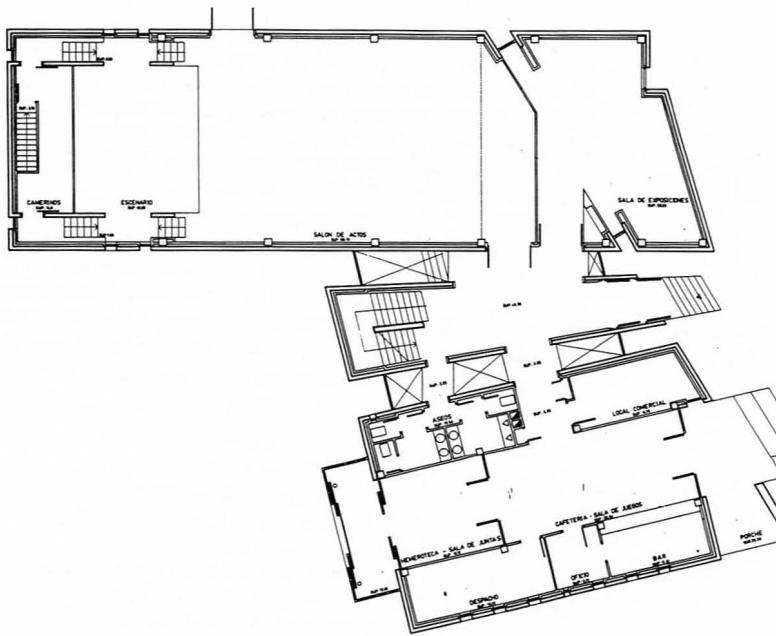
Xan Casabella



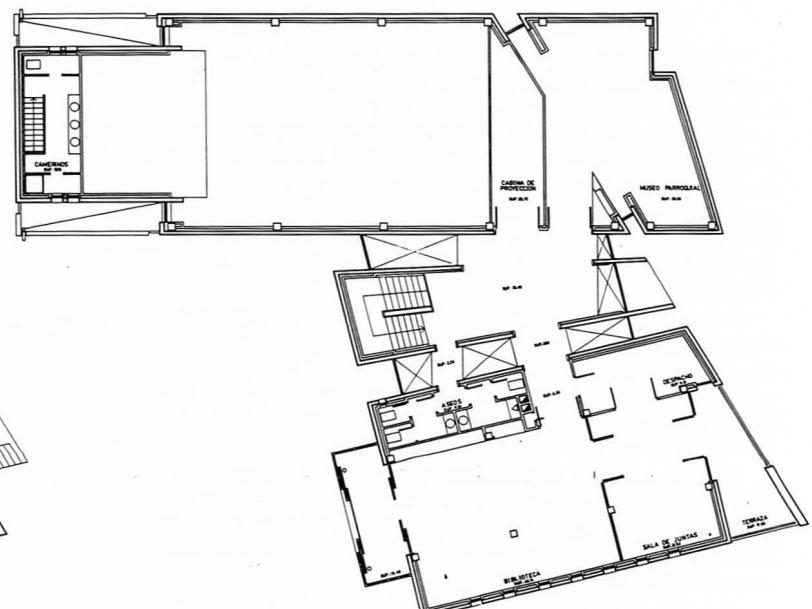
Planta soto



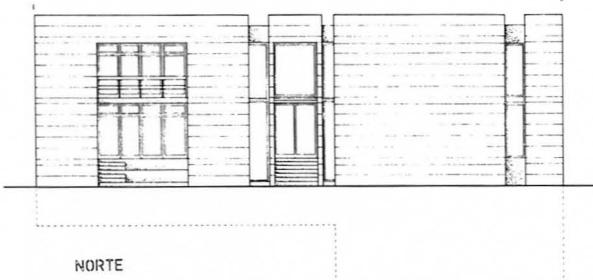
Planta semisoto



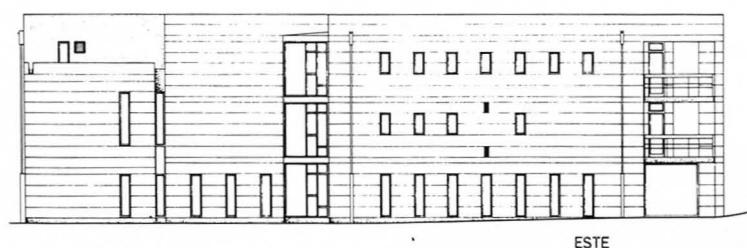
Planta de acceso



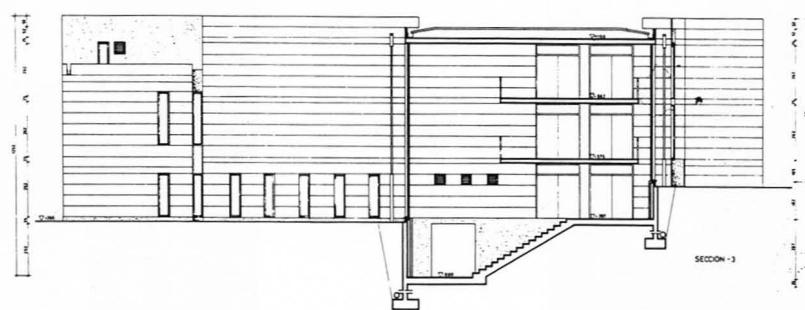
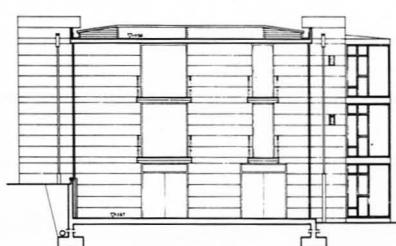
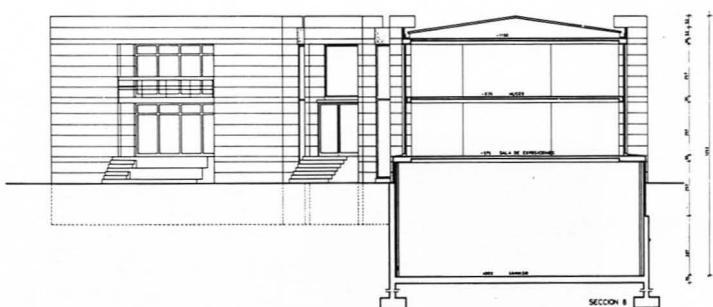
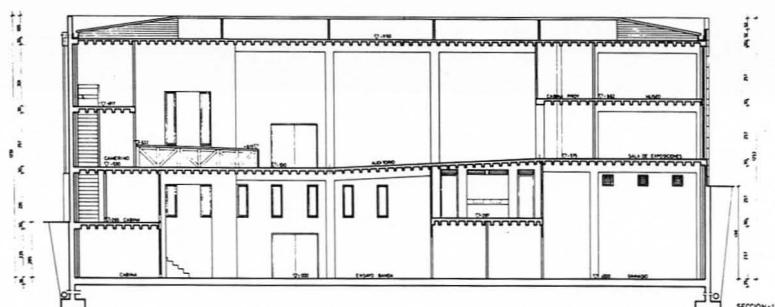
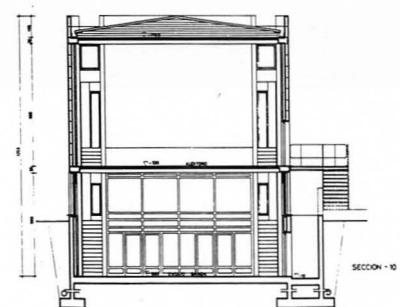
Planta primera

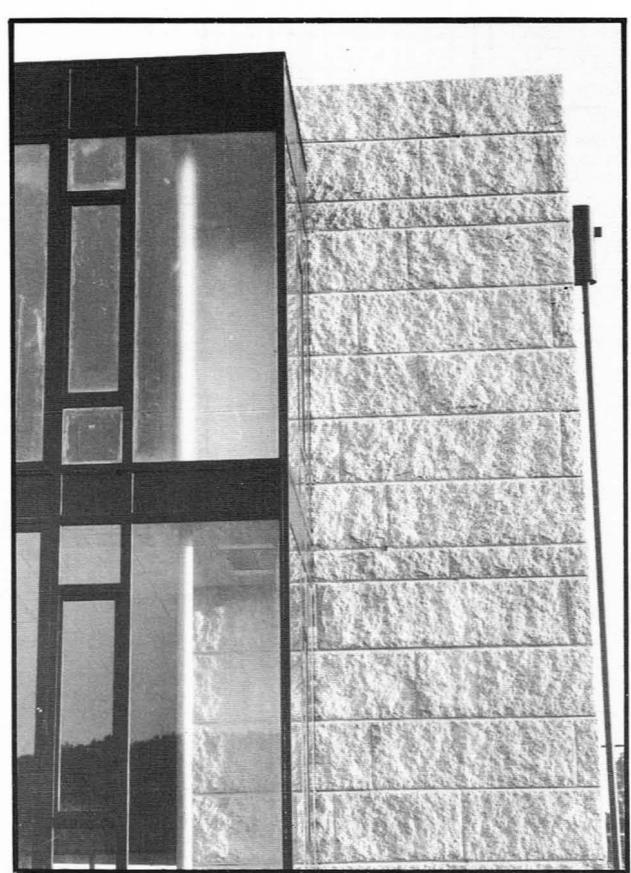
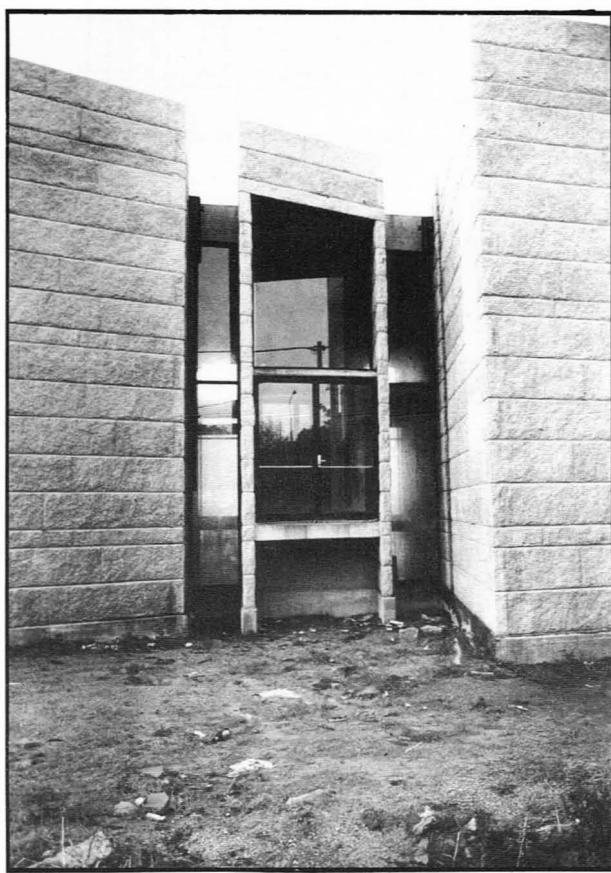
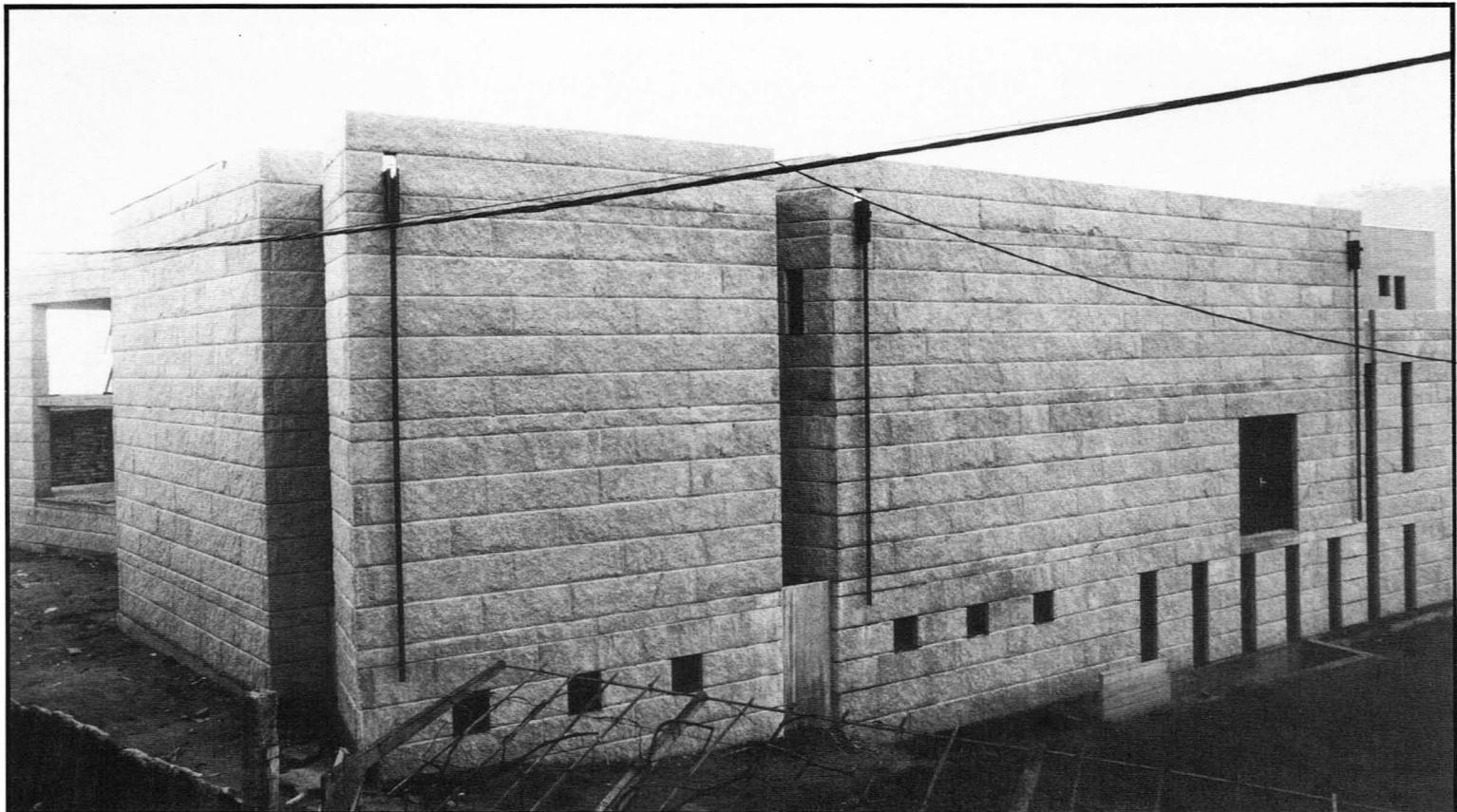


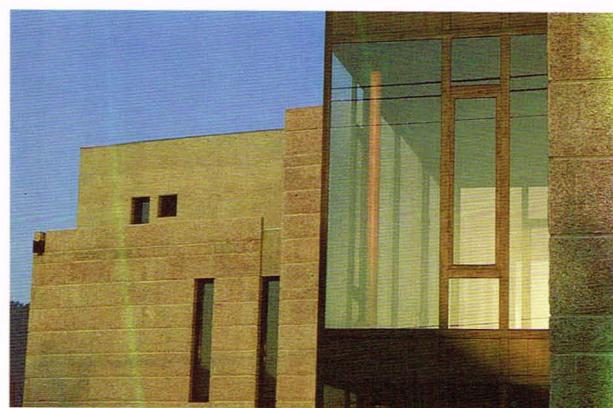
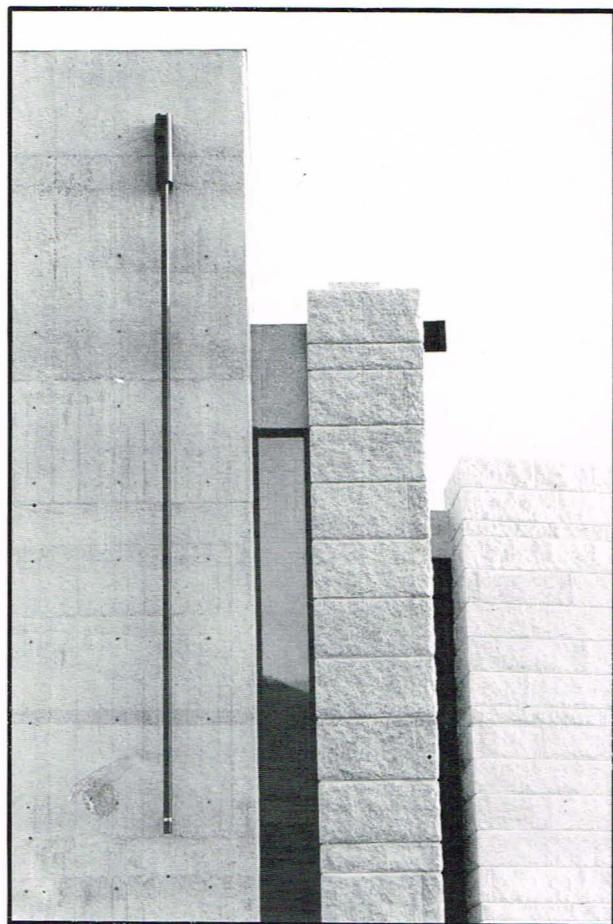
NORTE



ESTE









CENTRO CULTURAL PARA A SECRETARIA DE ESTADO DA CULTURA

OBRADOIRO

87

Qualquer tipo de intervenção naquele lugar, não devia interferir com o jardim existente. Mais do que propor foi necessário omitir, mais do que desenhar foi necessário raspar, mais do que compor foi necessário ser simples como rigor de resposta.

O edifício é fundamentalmente estruturado por um muro em betão, e por um outro em pedra desfasado no sítio da porta. Sobre eles repousará uma cobertura plana revestida a cobre. A construção será implantada aproximadamente a dois metros da linha de árvores que queremos não tocar.

As esculturas (?) serão três. Independentemente da sua qualidade, importa-nos o seu sítio e a atitude no lugar que também fazem. São peças essenciais para a definição e codificação dos três sectores: o Auditório, a Sala de Exposições e a Cinemateca.

A primeira apoiar-se-á no muro que vem de fora do jardim, da cena exterior, e entrando no auditório faz a cena interior —o palco.

A segunda ficará na entrada da sala de exposições servindo de porta ao Centro e de remate ao alcôado.

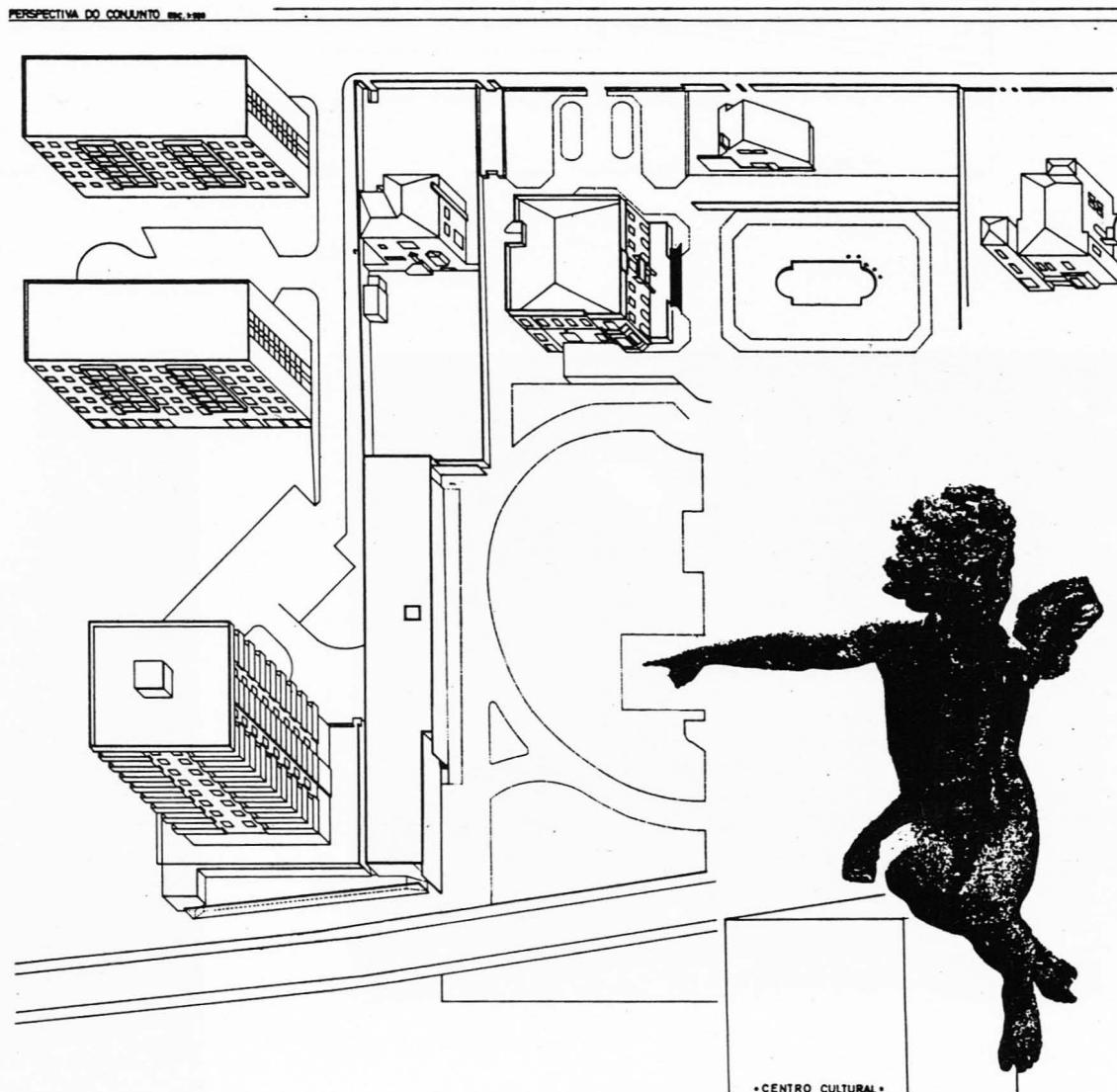
A terceira terá como fundo a cinemateca e será colocada perto do muro que separa o Centro Cultural da torre de nove pisos, mas... «uma torre era grande, não era? Ó anjo era grande, grande, mesmo ao pé de ti?».

«Mas uma torre era grande, não era?

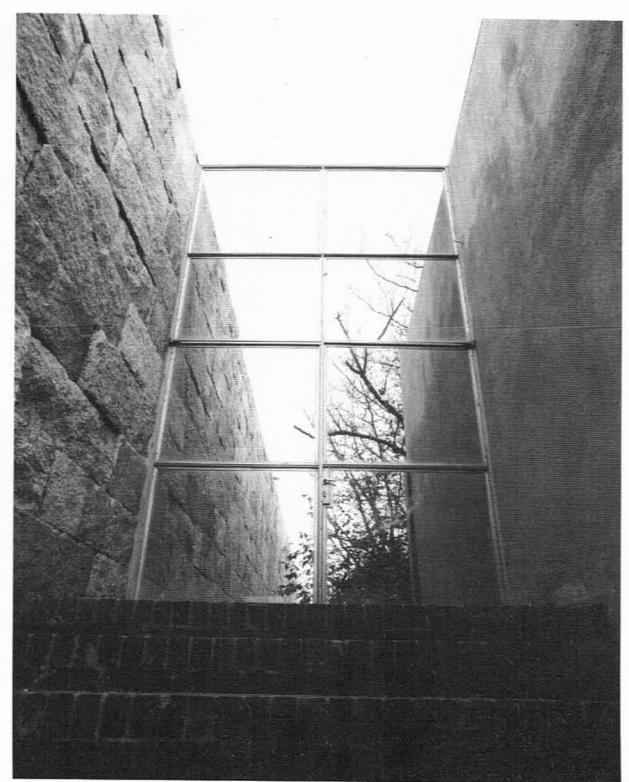
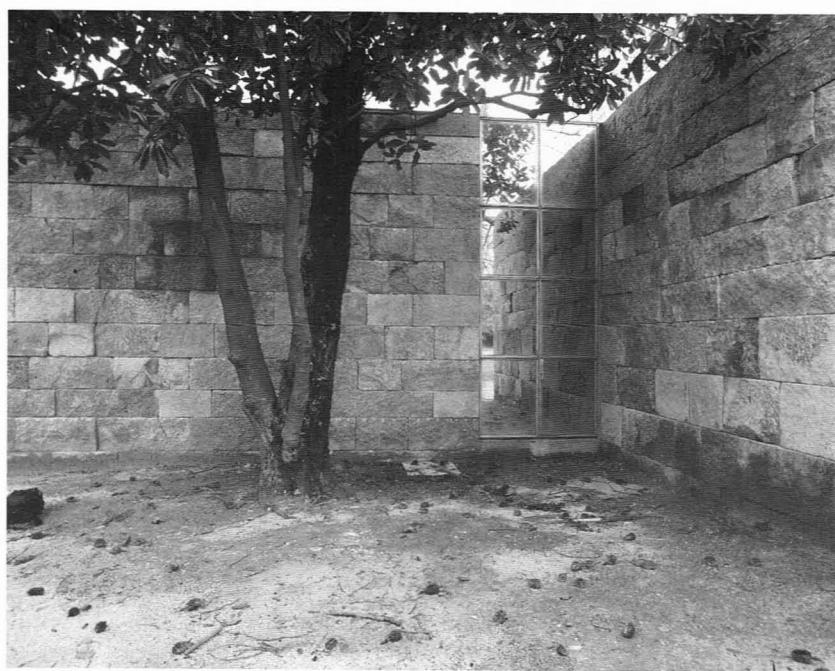
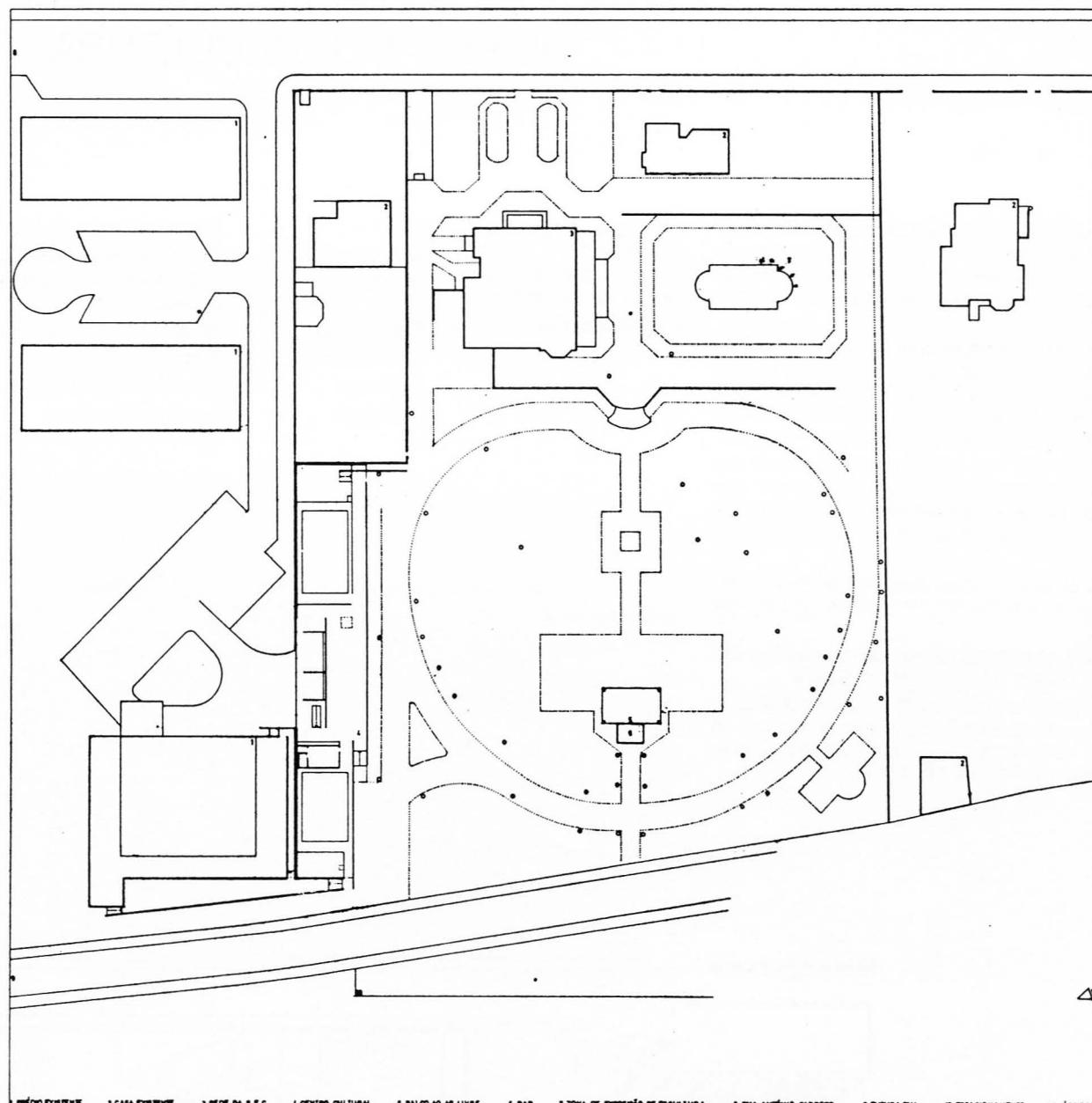
Ó anjo era grande, grande, mesmo ao pé de ti?»

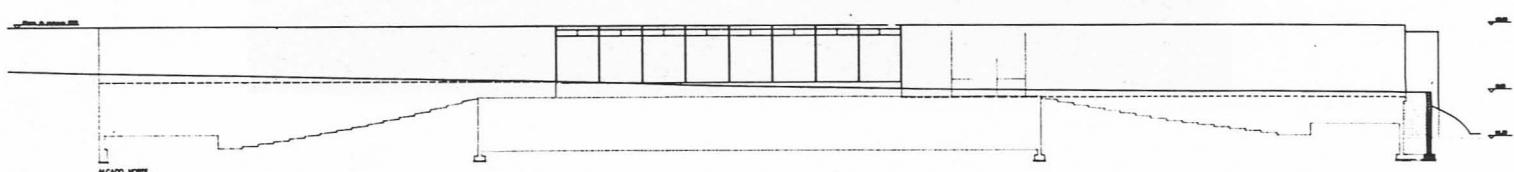
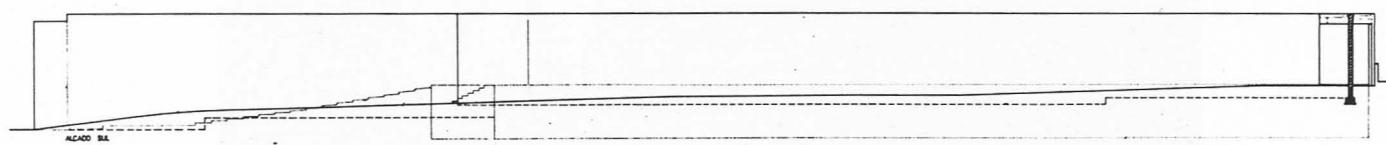
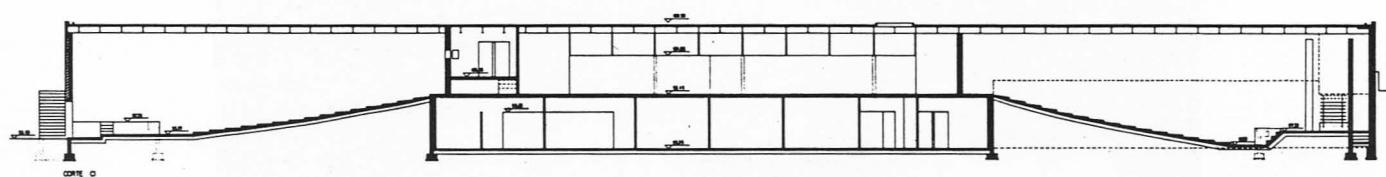
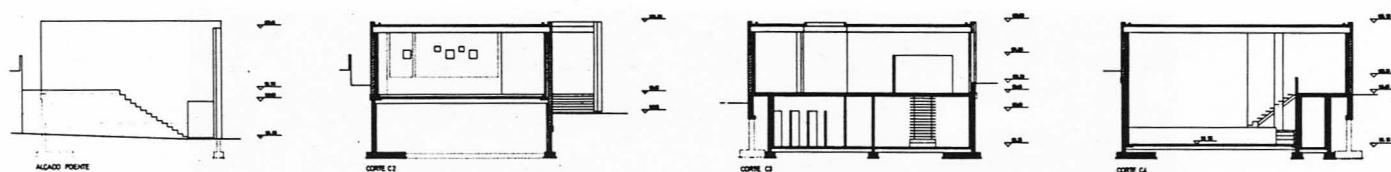
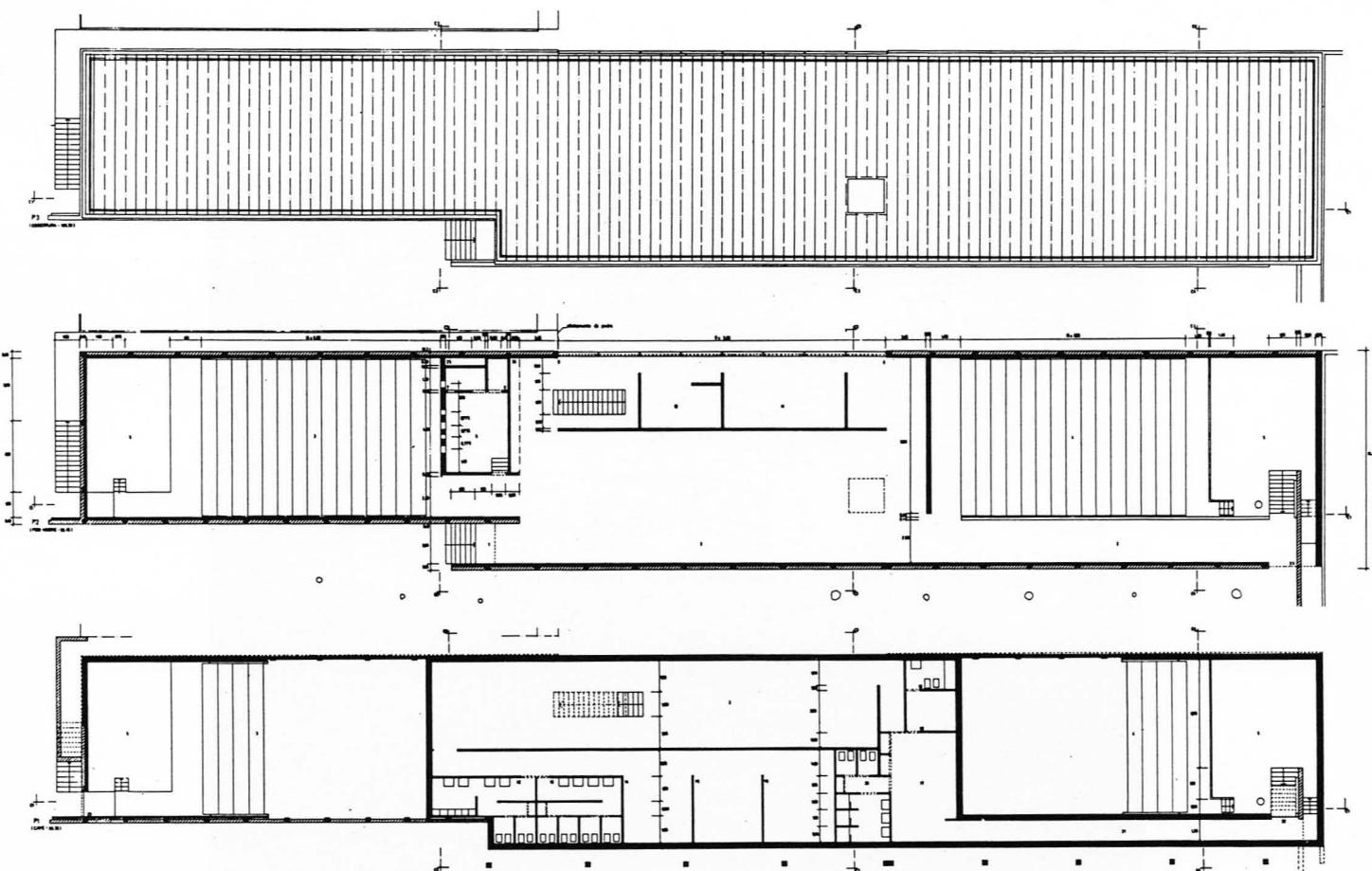
R. M. Rilke. *Elegias de Duíno*

Autor	Eduardo Souto de Moura
Colaboradores ...	Luisa Penha e João Carreira
Projecto	1981. Primeiro premio num concurso público
Construção	1989
Empraçamento ...	Porto
Promotor	Secretaria de Estado da Cultura
Fotógrafo	Luis Ferreira Alves

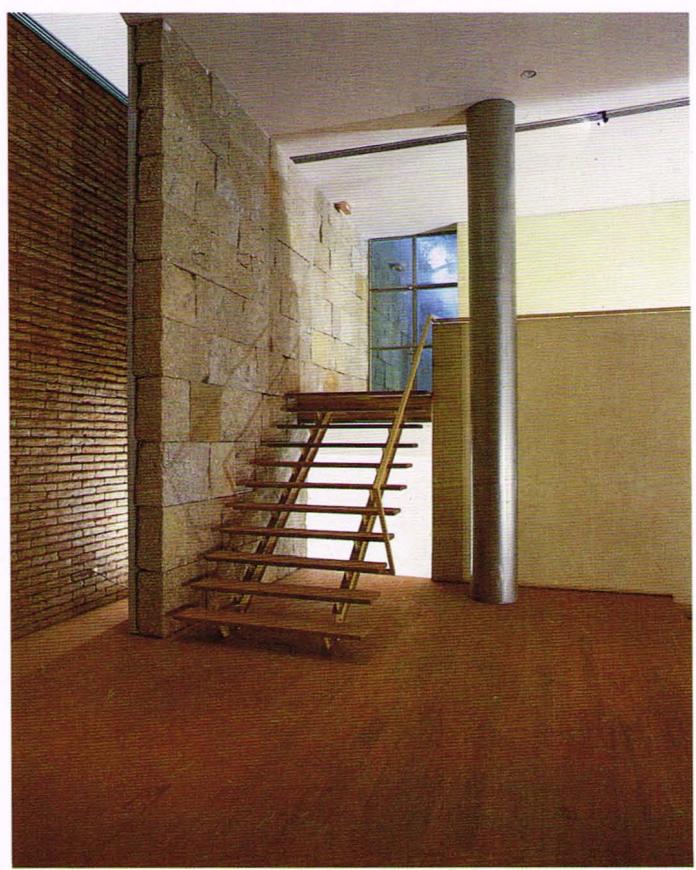
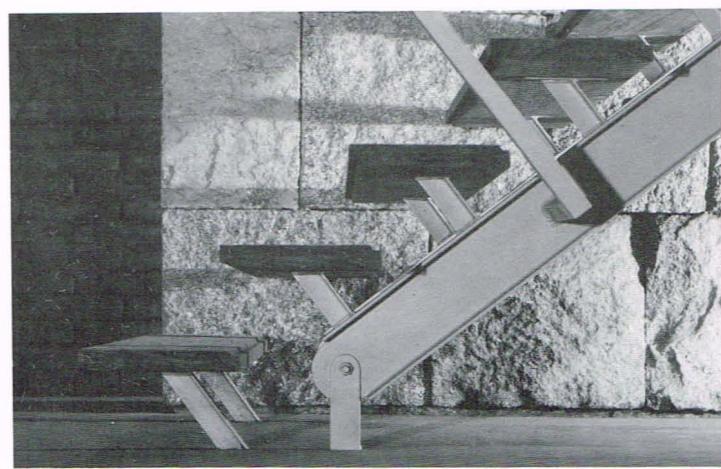
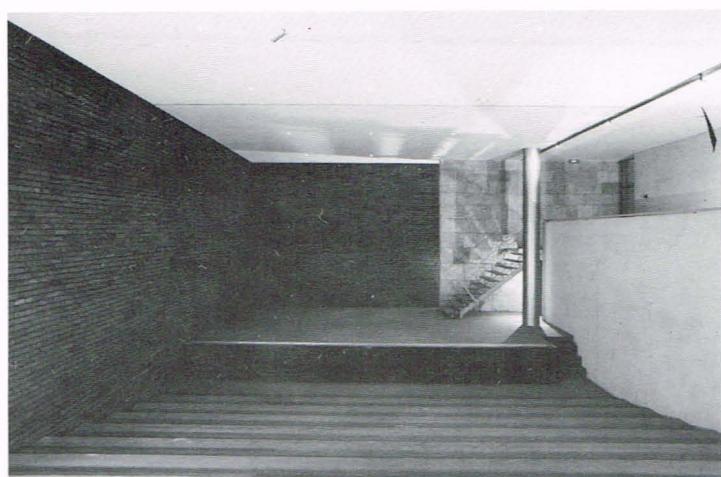
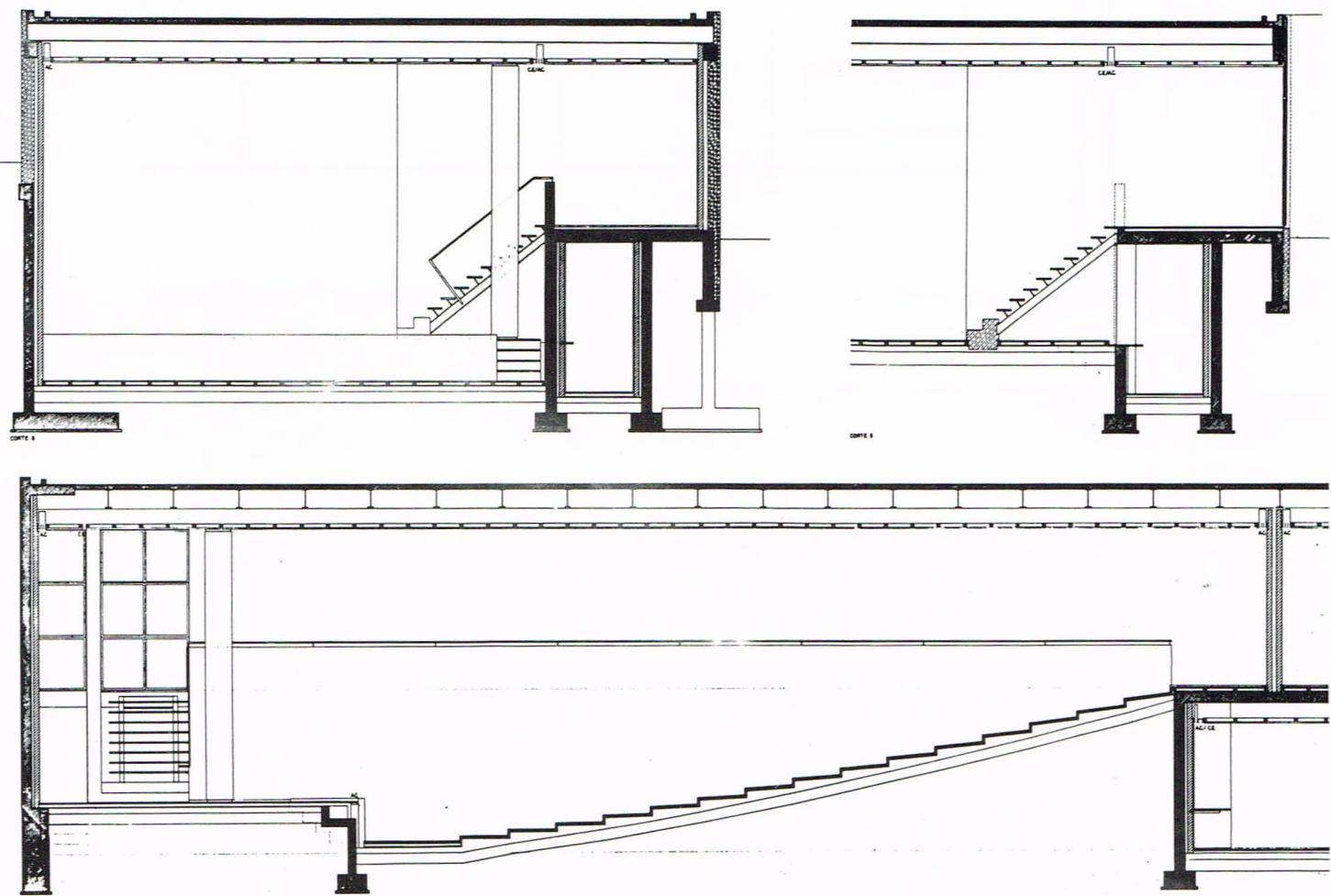


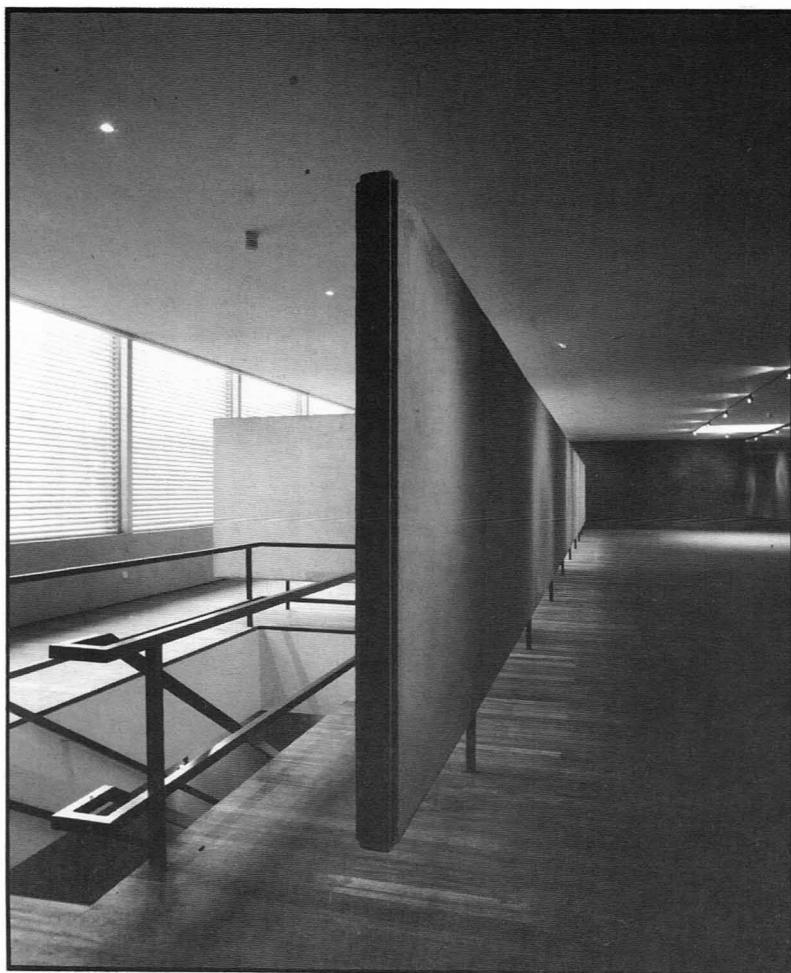
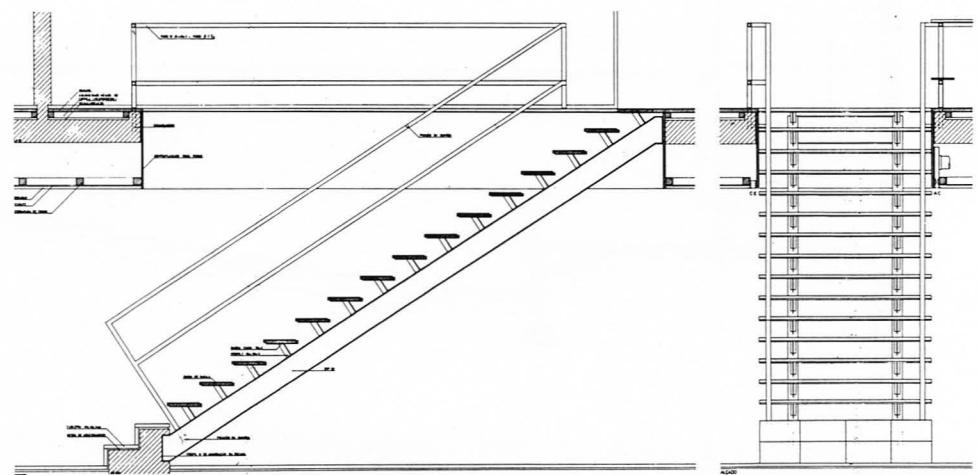
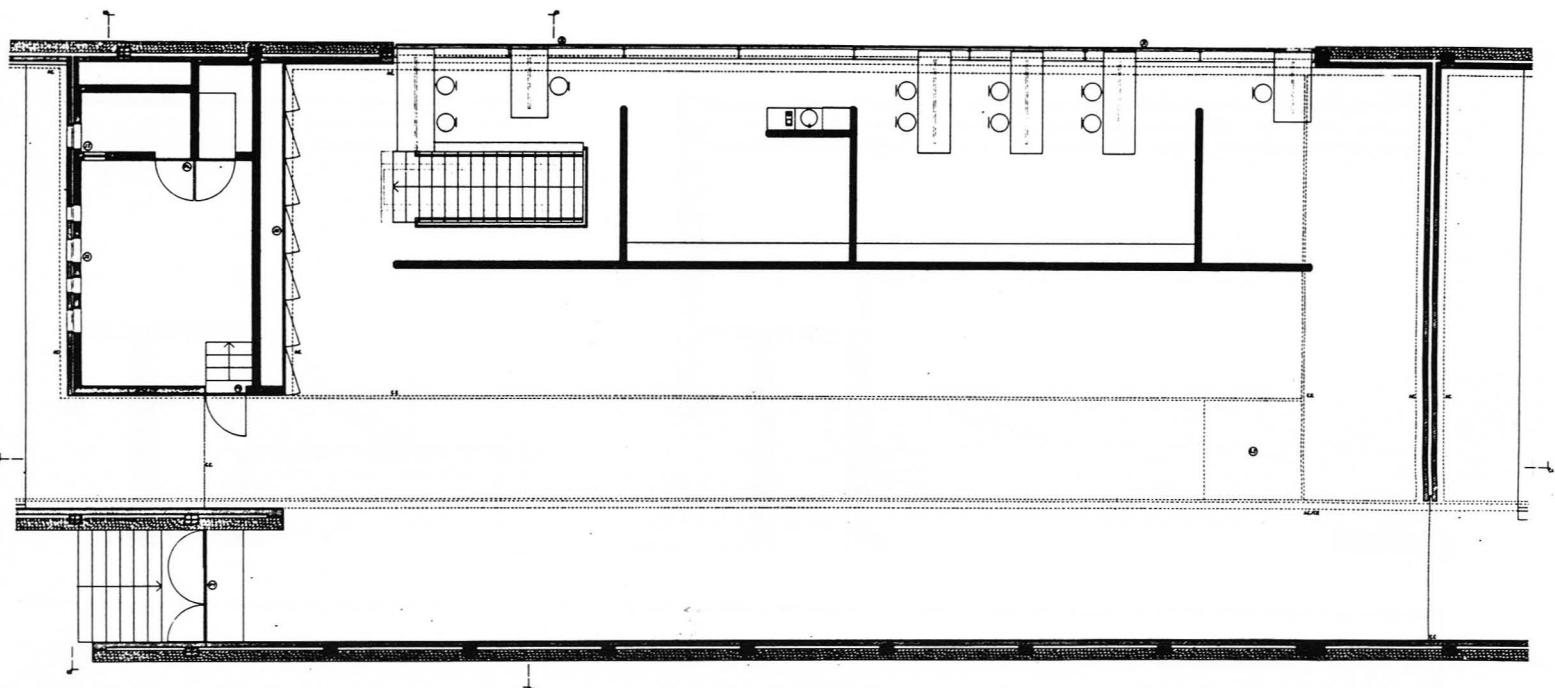
PLANTA GERAL ESC 1:200

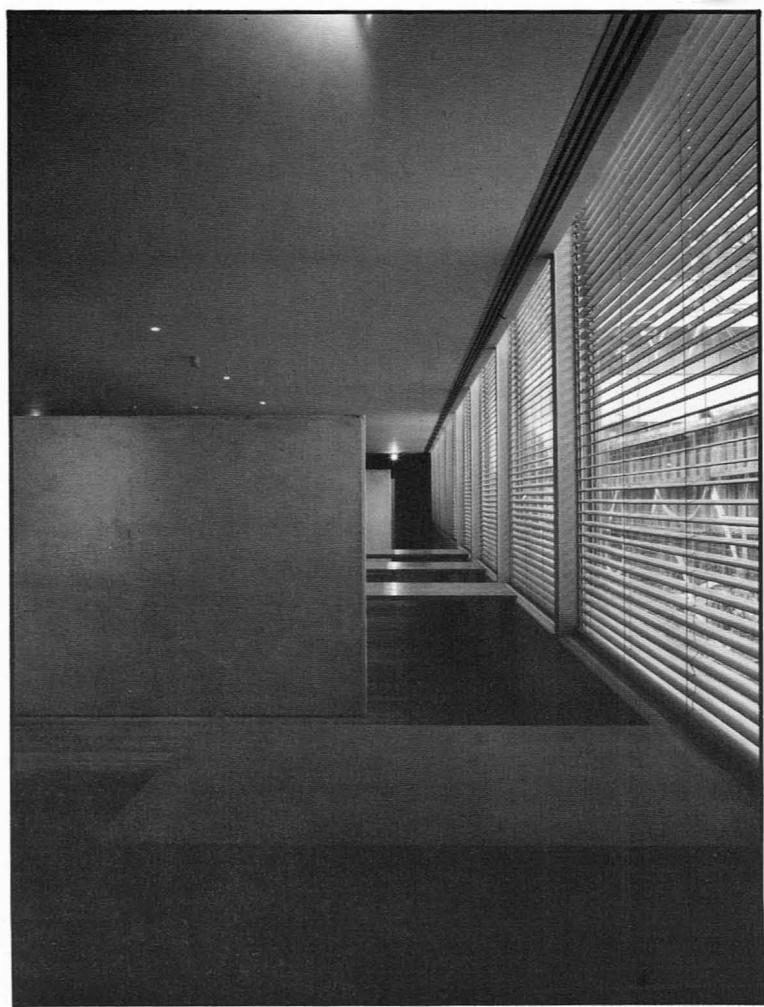
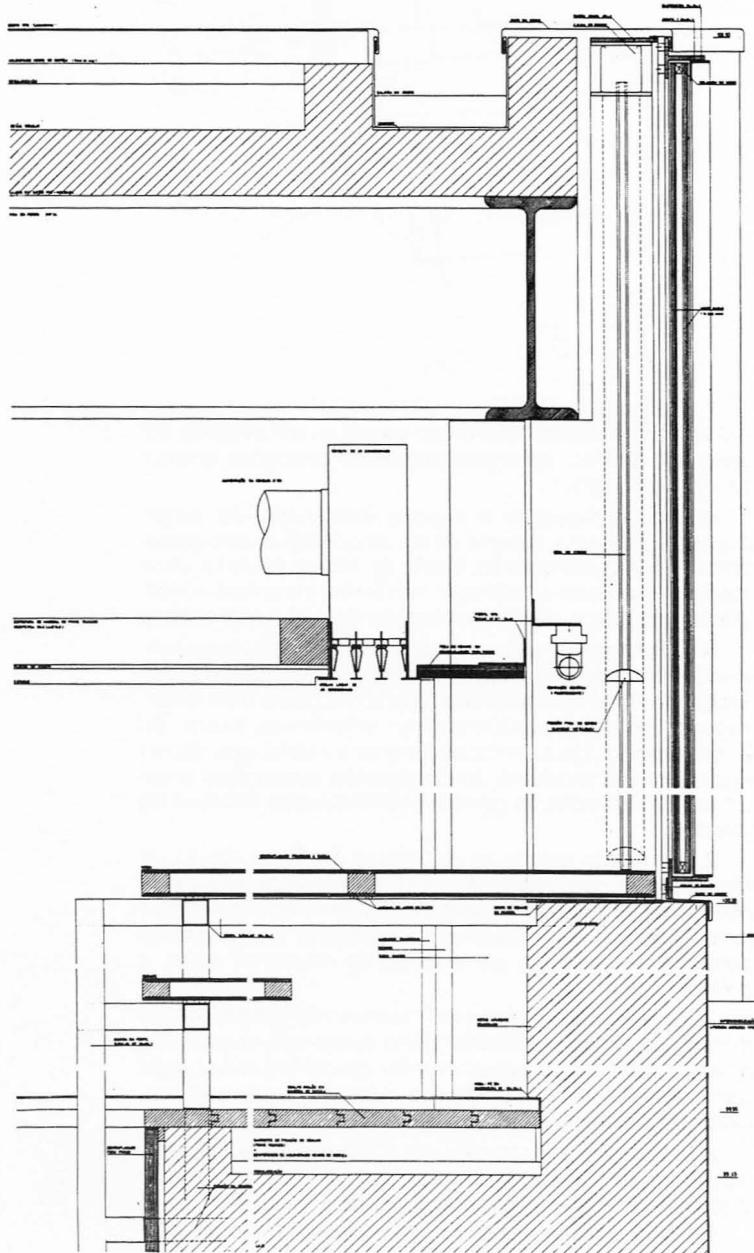
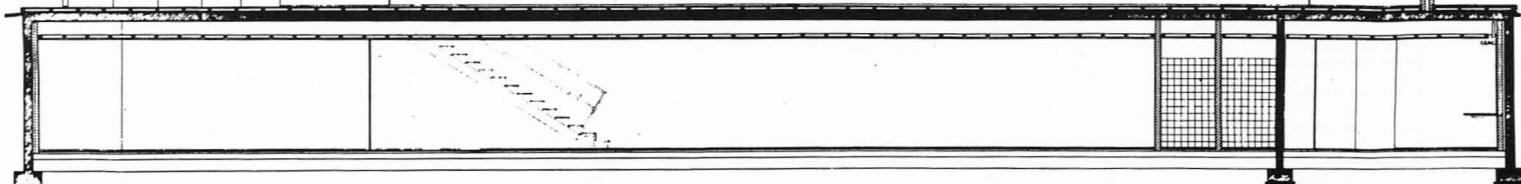
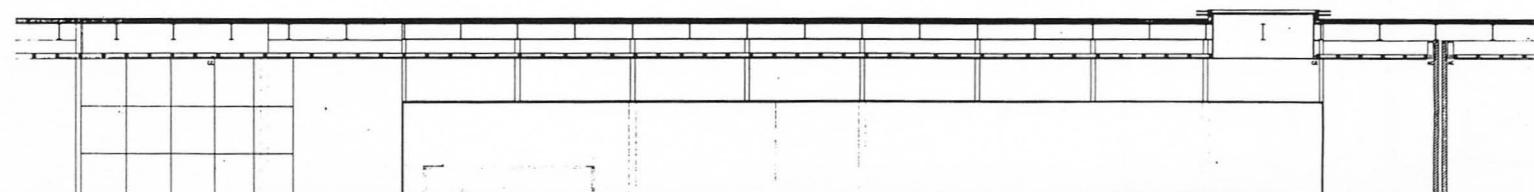
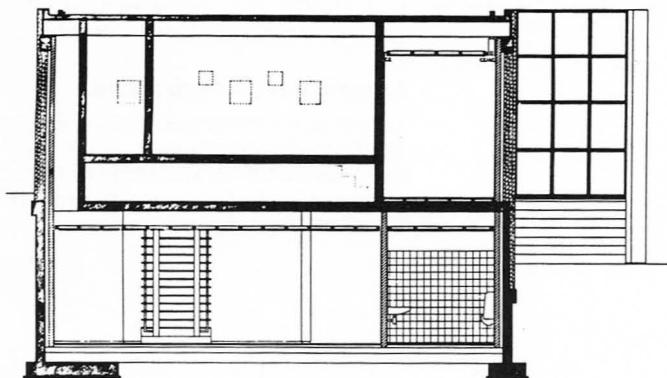








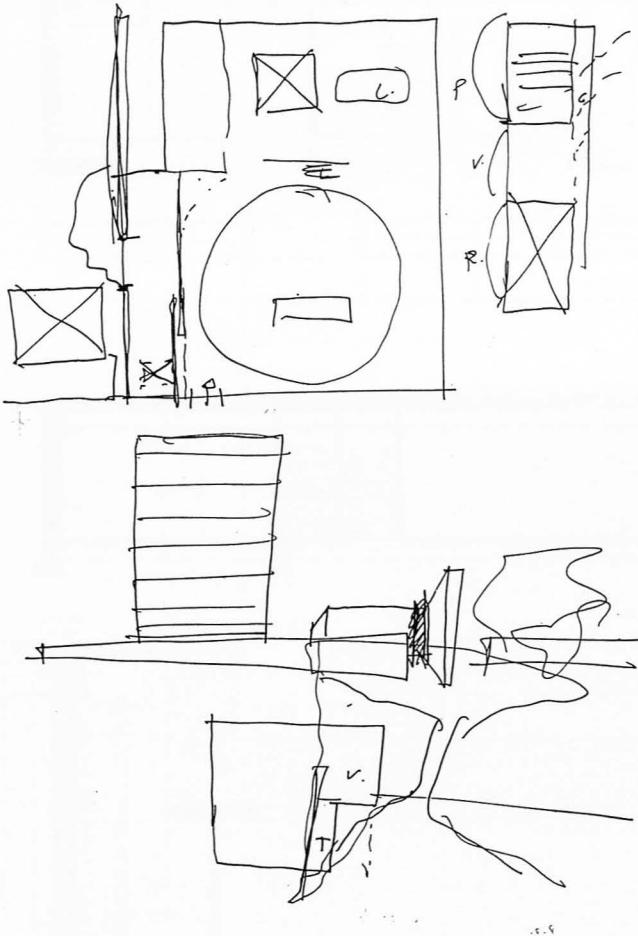




CENTRO CULTURAL PARA A SECRETARIA DO ESTADO PARA A CULTURA

Comentario de Alvaro Siza.

Este texto é a introdução do livro «Eduardo Souto de Moura» que vai ser publicado pela Editorial Gustavo Gili dentro da sua coleção «Catálogos de Arquitectura Contemporânea».



1. Para a quase totalidade dos membros do juri, contou-me alguém, o projecto premiado constituía um mistério; poderia ser, dizia-se, de algum arquitecto portuense anterior ao «Inquérito» (1).

Houve perplexidade e alguma inquietação ao surgir, aberto o sobreescrito, o nome de um recém-diplomado quase desconhecido. No entanto, Souto de Moura havia já construído uma pequena habitação no Gerês, obra logo consagrada pela crítica atenta (publicação em 9H e Obradoiro).

Não surpreende esta reacção a um projecto «singular», atendendo à ideia, já então bastante generalizada, de uma Escola do Porto caracterizada pela correcção e pela uniformidade, em doses variáveis e convenientes ao louvor, ou à condenação. Ideia confortavelmente sumária, que depois viria a incluir a proclamação de algumas excepções, prontamente arquivadas na gaveta «incomunicante excesso de talento».

2. Enquanto estudante da Escola do Porto, Souto de Moura foi um dos insatisfeitos com a orientação então predominante, a qual prolongava indefinidamente uma suposta ilegitimidade do «desenho», contraposto a uma prática pedagógica orientada ao impulso de mudança social e política.

Não serei eu a repudiar esse momento da Escola, de que a coerência escapa facilmente a uma apreciação duplamente distante; nem outros que o viveram desconhecerão hoje a complementariedade de diferentes vivências, de novo as confundindo com descomprometimento.

A prática dos anos posteriores à Revolução de 74, finalmente e por instantes, viria a projectar a Forma das Contrações —luminosa, imperfeita, fecunda.

Foi então que Souto de Moura passou no meu escritório, colaborando no projecto SAAL (2) de São Victor e outros. Depressa comprehendi, com pérfido desgosto e maior alegria, que não tinha colaborador para muito tempo.

3. Observem-se os esquisssos feitos por Souto de Moura quando, a meu pedido, visitámos a obra.

O desenho é firme, esquemático e denso. Traduz a clareza da ideia orientadora do Projecto —tal como se apresenta, depois de concluído este.

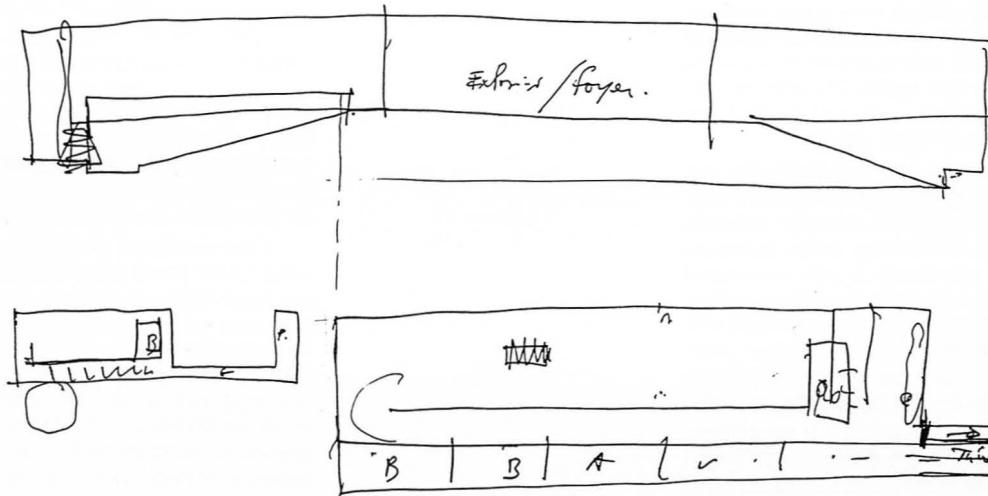
Ao desenhar, a sequência de aparecimento dos riscos foi reconstituído, julgo que por ordem inversa, a construção dessa ideia; terminando onde havia começado, ao expôr dependências e autonomia —a ser justa a minha interpretação.

De dimensão aparentemente reduzida, o edifício articula os elementos contiguos —jardim, muros e casa oitocentista (3), torre de apartamentos de recente construção, muros e espaços que a envolvem— tornando intencional o que antes não o era.

Comporta, quando se isola em corpo inteiro e composto —do geral ao particular— a escala apropriada ao desenrolar de relações. Exclui a condição de anexo, sem afetar a presença da casa-mãe; determina diferentes leituras de preponderância, sucessivamente evidentes e precárias.

O sentimento que esta Arquitectura transmite é de serenidade. No entanto, e por instantes, revela-se quase insólita. Creio que esta segunda «natureza» da Arquitectura de Souto de Moura deve muito à complexidade e singularidade da sua materialização: granito do Norte, tijolo de fabrico artesanal do Sul, perfis de aço inoxidável importados, betão descofrado de cores inesperadas, madeira africana intensamente vermelha, equipamentos de iluminação e de condicionamento de ar distribuídos sem preconceito, estuques com a execução primorosa dos homens do Alto Minho.

Ninguén mais vejo querer e poder utilizar, em área tão limitada, uma tão vasta gama de materiais, cores, texturas; multiplicam-se as juntas —momentos de transformação do desenho.



4. O programa do Centro Cultural distribui-se por dois pisos de igual superfície e de planta sensivelmente rectangular. O único acidente planimétrico corresponde à descontinuidade imposta a um dos planos verticais, a qual determina o acesso ao edifício.

O piso térreo é ocupado pelos espaços de distribuição e de exposição, em cujos topo se iniciam as rampas dos dois anfiteatros.

O piso inferior é longitudinalmente subdividido e engloba os anfiteatros de dupla altura e as áreas de serviços. Desta distribuição de programa resulta um volume contido, que mal se desprende dos muros de vedação do jardim. Sobre este volume explodem os equipamentos. Os alicerces tomam a forma subterrânea de uma ponte, sente-se, sob os pés, o percurso das raízes das árvores.

Os planos rectangulares verticais e horizontais que moldam volume e espaços internos relacionam-se por gradual transição, por juntas, por ruptura, mantendo uma constante capacidade de autonomização.

As tensões resultantes evocam a componente neoplástica de um Mies; a crítica a isso se tem referido, acentuando a novidade contemporânea desta influência. Mas evocam igualmente a materialidade e o peso que, voluntariamente e antes, acompanham o impulso centrifugador das casas usonianas de Wright.

Contudo, a articulação dos planos geométricos não tem aqui origem num núcleo interior, como em Wright, a partir do coração —chaminé— ou, de forma mais fluida, em Mies. Antes reage a episódios exteriores, remetendo a um Mies contextual, que também existiu, envolvendo as relações entre este e o Wright de Chicago.

É inevitável reconhecer a singularidade do percurso de Souto de Moura, e também o que nele se explica pela formação académica, num contexto momentâneo de Escola entregue às grandes tarefas da cidade do Porto, entre fases intensas de extroversão e de introversão (4).

5. A revisita a Mies não constitui, para Souto de Moura, o simples alargamento de referências exigido por uma geração mais inquieta e menos preconceituosa, ou menos «espontaneamente heróica». Nesse reencontro perpassa um lúcido e apesar de tudo apoiado percurso de formação, que inclui o assumir de uma sequência de pesquisas individuais e colectivas, remetendo pelo menos, ou sobretudo, a algu-

mas obras portuenses do final dos anos 50 —particularmente à obra-chave daquele período: o Pavilhão de Ténis da Quinta da Conceição de Fernando Távora.

Por ordem inversa, como nos esquissos que antes referi, reconhecemos —desmontada— a complexa construção das raízes da contemporaneidade: internacionalismo proscrito, entusiasticamente apreendido dentro e fora da Escola e das fronteiras, ecos e participação no debate da postguerra, neorealismo, dissolução do CIAM, redescoberta maravilhada da arquitectura vernacular, de Wright, de Aalto. Fundamentos de uma arquitectura de ecletismo comprometido, muito para além do debate disciplinar, de que um crescente magnetismo potencializa os fragmentos.

6. Por esta e por outras obras, estará Souto de Moura maduro para integrar o arquivo dos «talentos incomunicantes».

Alguma coisa, contudo, poderá introduzir a dúvida nos apologistas de uma pedagogia «mais transmissível», na Escola que o formou: naquele arquivo vaise reunindo, com excludente aplauso, um número preocupante de obras de outros mais velhos, de outros da mesma idade e ainda outros, discípulos.

Parece, afinal, que os incomunicantes comunicam.

NOTAS:

- (1) O Inquérito à Arquitectura Regional Portuguesa foi publicado em 1961 pelo Sindicato Nacional dos Arquitectos, com o título Arquitectura Popular em Portugal. A realização do trabalho, por encomenda do Ministério das Obras Públicas, coube a equipas que integravam professores e estudantes das Escolas de Arquitectura de Lisboa e do Porto. Esta publicação viria a ter grande influência no ensino e prática da arquitectura em Portugal.
- (2) O Serviço Ambulatório de Apoio Local foi criado pela Secretaria de Estado da Habitação após a Revolução de Abril de 1974, sendo Secretário de Estado Nuno Portas, e dissolvido em 1976. Garantia o apoio técnico e jurídico às Associações de Moradores então constituídas, para urgente melhoria das condições de habitação.
- (3) A casa e o jardim adquiridos pela Secretaria de Estado da Cultura foram desenhados por Marques da Silva, o mais influente arquitecto português da viragem do século. Formado em Paris, Prix de Rome, Marques da Silva desenhou alguns dos mais importantes edifícios públicos do Porto e foi Director da Escola de Belas-Artes. Quase todos os protagonistas do Modernismo Portuense foram seus discípulos e passaram pelo seu atelier.
- (4) As equipas de arquitectura do SAAL integravam professores e estudantes das Escolas de Arquitectura de Lisboa e do Porto. Essas equipas iniciaram projectos que, na cidade do Porto, envolviam vastas áreas do Centro Histórico e da Periferia.

O PATRIMONIO ARQUITECTÓNICO DE VIGO A DERIVA

Os centenarios edificios da antiga Estación do Ferrocarril, o Pazo de Xusticia e o Teatro-Circo Tamberlik condenados ó derrubamento inminente.

Xaime Garrido Rodríguez
Arquitecto

96

A historia da arquitectura galega axiña vai sufri-la falla de tres tipoloxías diferentes de edificacións características da segunda metade do século XIX: un teatro-circo, unha estación terminal en U de ferrocarril, e un pazo de xusticia coa súa correspondente prisión de tipo radial. O primeiro será derrubado nunha actuación privada e os outros dous por decisión política do goberno municipal vigués.

Tamén outras edificacións de interese arquitectónico que imprimiron o seu selo persoal ó perfil urbano vigués durante decenas de anos e que corresponden a outras actividades de carácter privado, están condeadas a súa desaparición a curto prazo. Entre elas citaremos ás pertencentes á arquitectura industrial urbana como a Panificador ou a Industriosa e a mesma mazá de casas do desaparecido xornal «El Correo Gallego» e inmediatas, que se atopan á entrada da rúa do Príncipe e son as más vellas construídas na Porta do Sol sobre a estrada de Castela aberta en 1840.

O Concello de Vigo, na época franquista, por simples miras especulativas, xa levava a cabo a demolición de outras dúas importantes mostras da escasa arquitectura de edificios públicos existentes na cidade: o Mercado do Progreso e o Mercado de A Laxe, ambos de estilo modernista, de principios da primeira década deste século. Nin que decir ten que dentro da arquitectura privada, permitiu na nefasta década dos 60, o derrubamento de espléndidas edificacións pétreas e mesmo consentiuse a demolición dunha bela mostra da arquitectura barroca: a Capela de San Honorato ou más coñecida popularmente por Santa Rita.

Cando todos víamos superada esta etapa desenrolista-tecnocrática que tan lamentables consecuencias de destrucción trouxo consigo para o noso patrimonio urbanístico, arquitectónico e paisaxístico, atopámonos de novo coas mesmas actuacións, como se de súpeto tivésemos retornado con nostalxía a un novo desenrolismo. Como se de unha moda se tratase, sen ter avanzado o máis mínimo no terreo cultural durante máis de vinte anos volvemos a arremeter contra o legado arquitectónico dun pobo, ó que nunca se lle quixo educar e culturizar. Se antes eran os tecnocrátas os que utilizaban a piqueta demoledora para o que calificaban como edificacións vellas, inaxeitadas e sen interese arquitectónico, que debían desaparecer en aras do progreso e a modernidade, agora son os políticos os que a tomaron nas súas máns usando a mesma linguaxe.

O caos urbanístico do entorno do Pazo de Xustiza, tal como se aprecia na fotografía pasará a formar parte da señorial rúa do Príncipe o derrube do edificio.

No libro «La destrucción del legado urbanístico español» do arquitecto e profesor Fernando Chueca Goitia describense unha serie de motivacións que son causa de que os ciudadáns cos seus representantes políticos ó frente promovan ou consintan a destrucción total ou parcial da cidade histórica que herdaron. Asegura Chueca que «as maiores catástrofes urbanísticas suceden naquelas capitais onde falta una minoría ilustrada. Neste lugares é onde o urbanismo e a arquitectura presentan os índices de calidad más baixos e se producen os maiores excesos».

A conservación do patrimonio histórico-arquitectónico é unha cuestión de sensibilidade e cultura. Os pobos e países más desenvolvidos e de cultura más avanzada son os que más cuidan o seu legado patrimonial, así por exemplo, no noso país son os cataláns e os vascos os que más estudiaron e divulgaron as súas riquezas arquitectónicas, arqueológicas, paisaxísticas, etc., e consecuentemente os seus máximos protectores. As súas cidades son as que menos degradación sufrieron dentro do territorio nacional. E entre os países europeos, dos que coñeo ben a maior parte deles, teño a impresión de que é o noso o que más deterioro sufrió na súa paisaxe, no seu urbanismo e na súa arquitectura.

Resulta muy triste vivir nunha sociedade volcada a un feroz consumismo onde constantemente se liquidan modelos que se fan pasar por anticuados para ofrecer outros novos más excitantes, e como di Chueca o home-masa «que corre desolado en automóbil botando miradas aviesas, cheas de cómicas e desproporcionadas ameazas, impórtalle un bledo, entre outras cousas, a cidade que herdou. Mais aínda, abrange a cidade coma un obstáculo e ve con ledicia que o obstáculo caia e deixe a rúa vía expedita, unha vía que nin el mesmo sabe a onde o conduce».

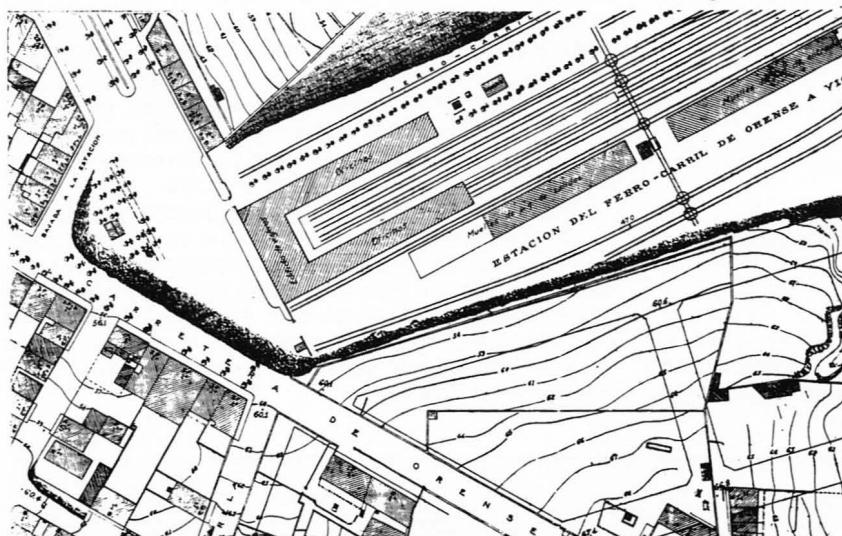
Un día cae un edificio histórico aillado e outro día outro, un derrúbase por vello e ruinoso, o outro para edificar en más altura e outro más fazer unha prazoleta, e así pouco a pouco imos perdendo a memoria histórica e destruindo tódolos sinais de identidade dun pobo, dunha cultura, dunha cidade. ¿Cal é o resultado final? Unha cidade anodina e carente de personalidade, sen historia nin cultura herdada que ofrecer.



A antiga Estación de Ferrocarril. O 27 de setembro de 1825 púxose en circulación en Inglaterra a primeira locomotora do mundo e o 23 de agosto de 1843 otorgouse en España a concesión ferroviaria de Barcelona a Mataró, que non sería inaugurada ata o 28 de outubro de 1848. O primeiro ferrocarril español circulaba xa en Cuba en 1837 e facía o traxecto da Habana a Güines.

Aínda que en 1845 foi outorgada a concesión de León a Vigo, é en 1860 cando o inxeñeiro de Camiños, Canles e Portos, Javier Boguerin presenta o proxecto do ferrocarril de Ourense a Vigo, proxectando a estación de Vigo coma a única de primeira orde e a de Ourense (desaparecida) de segunda, sendo as demais de terceira e cuarta. Ata trece despois non se proxectaría a estación do Norte da Coruña, da mesma categoría cá de Vigo, de semellante composición arquitectónica e que desafortunadamente foi derrubada ficando só a de Vigo coma única superviviente en Galicia en canto a importancia e antigüidade.

Plano de Ramiro Pascual, 1910. A estación de ferrocarril de Vigo e o seu entorno.



Fachada principal da antiga estación de ferrocarril que ata hai pouco foi reutilizada provisoriamente como oficina de correos.



As obras do ferrocarril subastáronse en febreiro de 1861 e iniciáronse en Vigo, pero por causas económicas e políticas non saíra o primeiro tren de Vigo a Ourense ata a madrugada do 18 de xuño de 1881, ficando así unidas polo moderno e rápido transporte de aquel tempo, as dúas cidades más irmadas e importantes do sur de Galicia.

O edificio está construído todo el en pedra, de sillería labrada na súa fachada principal e alternando con panos cegos de mampostería nos laterais. Ten a planta en forma de U, muy utilizada nas estacións terminais. Orixinalmente as dúas alas laterais da U eran de planta baixa ata a fachada principal, en onde se completou a súa arquitectura tal como a apreciamos hoxe en día, con dous ocos a cada lado do eixo central, enmarcados entre columnas xónicas que sosteñen un frontón. A antiestética marquesina e a inaxeitada carpintería de aluminio na súa cor natural foron colocadas non hai moito.

Esta interesante e singular mostra histórica da arquitectura ferroviaria gallega, ten o valor de constituir un MONUMENTO INDUSTRIAL, deste xeito considerado dentro da ciencia chamada Arqueoloxía Industrial, xa que se entende coma unha ampliación do patrimonio cultural, ó igual que un castelo ou unha igrexa. Constitúe ademais o SIMBOLO máis importante do desenvolvemento industrial vigués e do irmandamento entre Vigo e Ourense das que as letras maiúsculas figuran grabadas en granito no máis alto do edificio. Forma parte moi intensa e profunda da memoria histórica de Vigo, é un edificio ben conservado e podía prestar innumerables servicios públicos. Atópase perfectamente integrado no medio urbano vigués xa que polarizou a medra da cidade cara este lado, ficando ó final englobada no tecido urbano de rúas e prazas.

O proxecto de remodelación da Praza da Estación redactado polo arquitecto castelán residente en A Coruña, Felipe Peña Pereda, promove o derribo do histórico edificio, único no seu xénero en Galicia, para sustitui-lo espazo que deixá libre por un bosque de palmeiras.

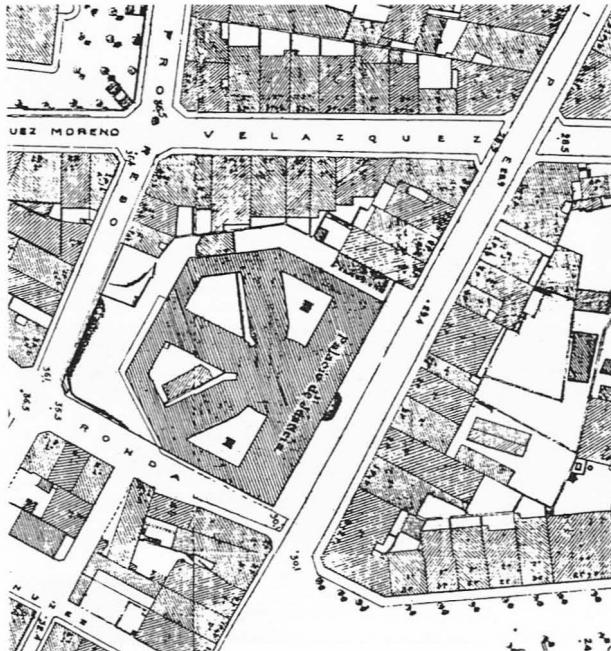
O antigo Pazo de Xusticia. No arquivo do Servicio Histórico Militar de Madrid consérvase o plano do «proxecto dun cárcere para a cidade de Vigo», copiado do orixinal que elaborara o arquitecto da provincia de data 23 de setembro de 1861. É o arquitecto municipal Juan Ancell quen levanta o plano de repranteo das obras de construción o 13 de xullo de 1865, no mesmo sitio onde foi edificado o que sería denominado Pazo de Xusticia, xa que ademais do cárcere, que foi reducido na súa superficie, albergaría tamén os xulgados e outras dependencias relacionadas coa administración da Xusticia. As obras deberon se prolongar durante moito tempo xa que non se finalizaron ata 1880, data que se grabou sobre do mármore branco no seu frontispicio, xuntamente co devandito nome de «Pazo de Xusticia».

Posteriormente fórónse realizando algunas pequenas modificacións e ampliacións, sendo a máis importante a adición dunha terceira pranta na fachada sur.

Desde o punto de vista arquitectónico ofrece unha tipoloxía de xulgado-cárcere moi peculiar da época na que foi proxectado e das que non existen moitos exemplos no país. En pranta compõe dun corpo rectangular principal, duns 66 por 13 metros, situado ó norte e con fachada á rúa do Príncipe, que estaba destinado a dependencias xudiciais. Adosada a este corpo e en torno a un eixo de simetría central e perpendicular á rúa do Príncipe ábrese unha sá circular da que parten tres brazos ou galerías (prisións) que a súa vez se une no seu perímetro exterior con outras naves dunha cruxia, que cos seus cinco lados ou fachadas, cercan o edificio en todo o seu entorno. As galerías e naves laterais de cerre delimitan catro patios interiores que proporcionan unha boa iluminación e ventilación ás diversas dependencias.

A composición radial en pranta, que aquí só se realiza en parte, tivo a súa orixe nas prisións do século XVIII, proliferaron no século XIX e mesmo foron usadas ocasionalmente despois de 1990. O novo modelo de prisión-colonia a base de bloques aillados e paralelos unidos por un pasillo desprazou ó anterior na segunda metade do século XIX.

Esta histórica edificación ofrece unha composición arquitectónica na fachada principal máis ornamentada que nas restantes, pero dentro da sobriedade que caracteriza ó conxunto. A disposición armónica dos ocos exteriores que recer- canse de pedra granito labrado, con entrepanos de mam- postería para receber o correspondente revestimento de mor- tero de cal, xuntamente co tratamento de sillería de granito na totalidade da ampla portada de ingreso, nos esquináis, nas partes baixas ou zócalo e na cornisa, lle proporcionan tódalas características propias da noble arquitectura que real- lizase en Galicia no século XIX.



Pormenor da fachada principal.

Plano de Ramiro Pascual, 1910. Emprazamento e entorno urbanístico do Pazo de Xustiza de Vigo.

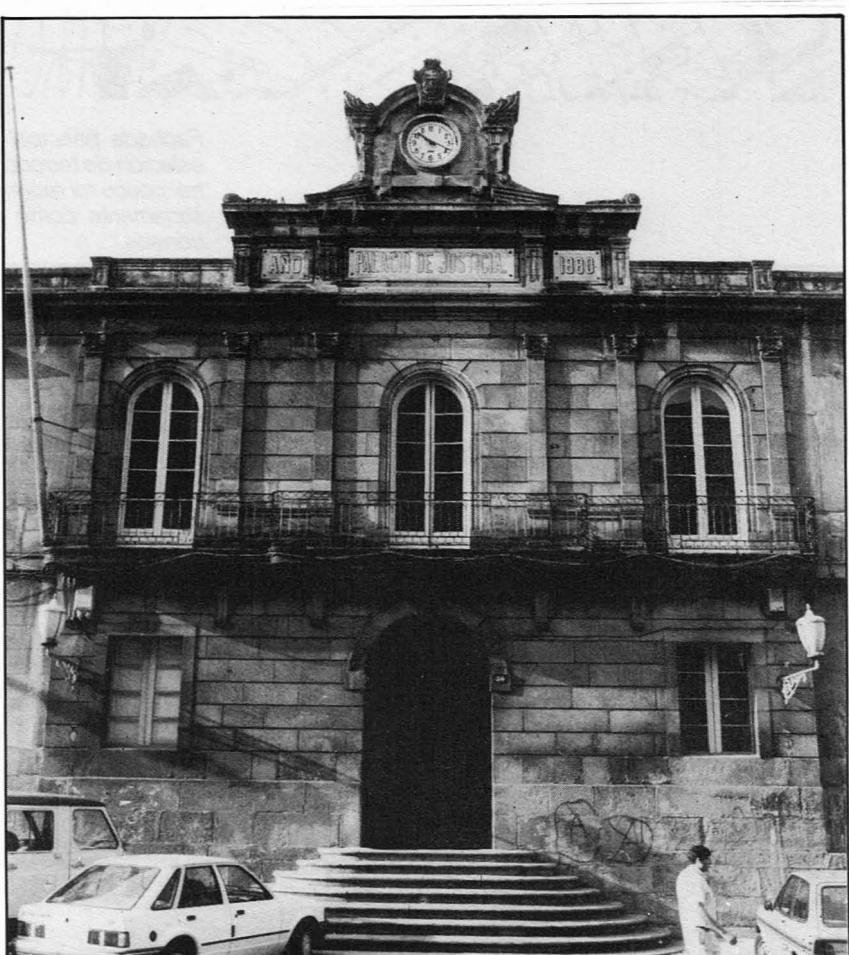
Ainda que actualmente ofrece un estado deplorable de abandono, o seu interese histórico e valor tipológico-arquitectónico resultan innegables. A isto debe se engadir a súa integración no contexto urbano, que se desenvolvíu ó seu arredor e a trascendencia por formar parte da memoria colectiva do colectivo vigués.

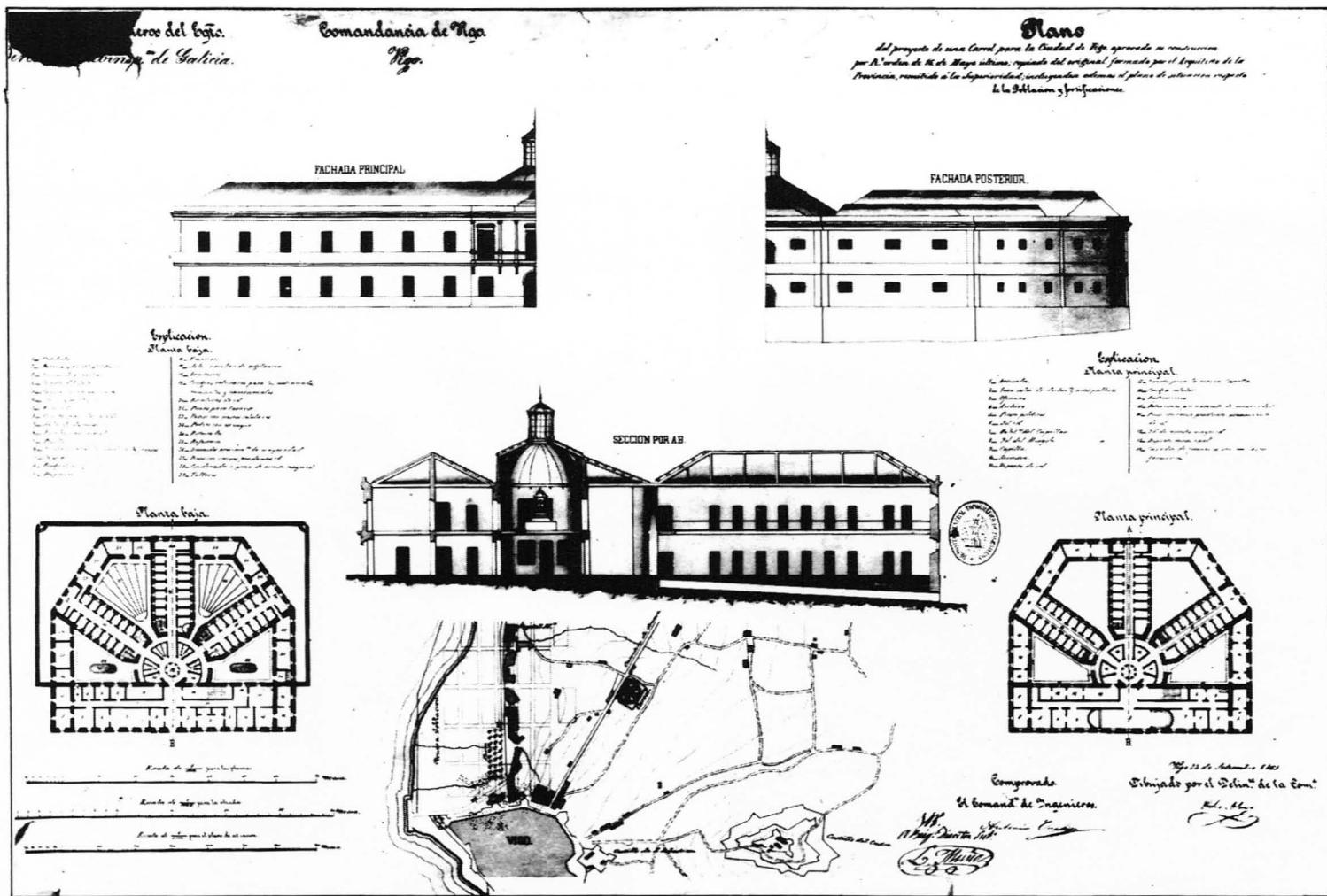
Co derribo do Pazo de Xusticia, ademais do dano irreparable que iso supón para a arquitectura viguesa, establecese unha pérdida de identidade para a histórica, peatonal e entrañable rúa do Príncipe e unhas perspectivas visuais insólitas do caos edificatorio existente en todo o seu entorno.

Pola súa céntrica situación, desde o punto de vista económica (o custo do seu derribo foi valorado en 22 millóns de pesetas), dada a súa disposición en planta con amplas naves comunicadas entre si e cunha superficie total construída de 5.600 metros cadrados (a superficie total do solar non supera os 4.000 m²) sería moito máis rentable ó erario público que este histórico edificio fose restaurado e reutilizado para calquera das múltiples necesidades de carácter socio-cultural existentes na cidade. Adicando os 2.500 m² construídos na pranta baixa a locais comerciais, obteríase un beneficio superior o custo do conxunto da súa rehabilitación e acondicionamento urbanístico no seu entorno.

O Concello de Vigo encargou ó taller de Arquitectura do catalán Ricardo Bofill o proxecto do seu derribo, para construir un edificio de locais comerciais tapando as medianeiras que fican vistas da banda oeste e unha pequena praza aberta á sempre abrigada rúa do Príncipe.

Con anterioridade e a pesar da pronunciación pública do colectivo dos arquitectos vigueses e de algúns intelectuais e profesores de arte a prol da conservación da Estación do Ferrocarril e Pazo de Xusticia, o arquitecto Xosé Bar Boó arremete cunha accesa fobia na prensa diaria contra esta última edificación, asegurando que «ese edificio non ten nada de aproveitábel, está mal composto, e mostrenco, pesadote... ié un cárcere! etc.





Copia do proxecto orixinal dun
cárcere para a cidade de Vigo.
23 de setembro de 1861.
Arquivo do Servicio Histórico
Militar de Madrid.

Publicado nos xornais vigueses o día 23-12-1988.

**DECLARACION DA XUNTA DIREITIVA DO COLEXIO
DE ARQUITECTOS EN VIGO EN RELACION
COAS INTERVENCIONES QUE SE PODEN REALIZAR
NO VELLO PALACIO DE XUSTIZA**

A Xunta Extraordinaria da Subdelegación en Vigo do COAG, celebrada o dia 8 de novembro acordou pregar á imprensa a difusión dos seguintes criterios verbo das intervencións posibles en relación co antigo edificio dos Xulgados e Cárcere do Partido Judicial de Vigo:

1º Os Arquitectos adscritos á Subdelegación de Vigo entender como unha obra cívica pública a súa posición sobre do asunto enunciado pola repercuñación que calquera actuación nesa área terá para a imaxe final dunha das zonas más significativas para a economía da Cidade.

O mesmo tempo que seán ó paso das manifestacións realizadas por outros colectivos, querer asegurar que o fan co máximo respeito e coa maior cautela, codicando de non interferir no desenvolvemento do concurso de ideas que ten convocado o Concello de Vigo, no cal contémpnase as dúas alternativas de conservación, total ou parcial, e do débido de edificio.

2º No noso criterio, non se debe optar pola demolición do edificio, que posúe indubidableza cualidades arquitectónicas. Proxectado en 1851 e construído en 1860, é, xunto co anterior Estación do Ferrocarril, o edificio civil de máis edade de Vigo de extra-murallas. Supón un valioso exemplo de Arquitectura carlista no que respecta ó seu desenvolvemento en planta. É unha rara mostra desta Arquitectura ainda en pé neste país. Cunha fachada principal de indisputable calidade no que atinge ás relacións oco-máetro e o seu acceso de notable valía espacial.

O resto de espazos interiores, conformado polas pasarelas, patios, corredores de celas, cimborrios, etc., é díño de ser contemplado e destruído.

As fachadas laterais ofrecen xa una composición de ocos más rigorosamente predefinida polo uso específico carlista, por seren aquelas as que dan as celas e máis acceso traseiro e, neste sentido, pode que sexa menos postulable a súa integra conservación.

O edificio foi progresivamente cercado polas construcións do noso século; soportou o crecemento da urbe ata que se dispuso o traslado do cárcere e dos xulgados a outros puntos. Quicás ese vaciado total de funcións foi o erro orientado que fa sumir agora as dúbidas sobre da posibilidade de súa conservación.

3º Pertence á lembranza histórica da Cidade. Imaxe de remate e comezo de máis significativa das rías de Vigo, tam sido e inda é punto de referencia, fito urbano e foco de actividades que atraiñan a unha elevada proximidade de cidadáns.

4º Non é contradicción a conservación do edificio ou daquello que ten de máis valioso co tratamento do entorno como espazo público.

Tan boas solucións de deseño urbano poderían acadarse manténdoo como en derribándoo. Todo consiste, en definitiva, nunha cuestión de exercicio protexuctual.

**COMUNICADO DA XUNTA DIREITIVA DO COLEXIO
DE ARQUITECTOS EN VIGO SOBRE DO ANUNCIADO
DERRIBO DO EDIFICIO DA ESTACION**

Perante a importancia que reviste unha intervención que modificaría sensiblemente a morfoloxía da zona na que está situada a Estación do Ferrocarril, a Xunta Extraordinaria da Subdelegación en Vigo do COLEXIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE GALICIA, celebrada o dia 8 de novembro, acordou pronunciarse diante da opinión pública e, polo tanto, pregar á imprensa a difusión das seguintes opiniones:

Os Arquitectos de Vigo, como colectivo, son contrarios á iniciativa do débido do edificio da Estación do Ferrocarril, por razóns que abruman desde o seu puro valor arquitectónico como construcción civil-industrial, ata a apreciación de valores de xines histórica, por se tratar de máis vella estación de ferrocarril de primeira orde de Galicia, edificada na década de 1870/1880, o que a converte en, ainda, dentro da súa cras, de Galicia enteira, posto que a estación similar que había na Coruña foi demolidha hai anos, sen desprazar o seu simbolismo desde o punto de vista social por ter sido o primeiro vínculo directo das comunicaciones da cidade de Vigo con Ourense e, desde allí co resto da península, tenido quedado integrado, sen dúbida, na memoria colectiva da nosa poboación.

1º O argumento de que co débido hase gañar un "espacio libre" carez de consistencia, cando se fala da sua substitución por un recinto definido e ocupado na súa totalidade por palmeras.

2º Así as cosas, todo queda reducido a un exercicio de deseño, onde, en boa teoría, pode estar comprendido ou excluído o edificio, como un dos elementos da composición.

3º Desde logo, o que non fallan son usos culturalmente racionais os que destina-la edificación, desde os simplemente lúdicos ou de esparcemento ata os relacionados co funcionamento ou coa historia da mesma estación do ferrocarril.

4º Polo tanto, desde aquí, os colexios de Vigo permítense interesar que, renunciando á idea do débido, o devandito edificio sexa incluído no catálogo do PLAN ESPECIAL DE PROTECCIÓN DE EDIFICIOS, CONXUNTOS E ELEMENTOS A CONSERVAR, que se atopa na actualidade en trámites de revisión, mediante unha declaración que possibilite actuacións de limpeza, remocionamento e de purificación que contribúan á recuperación do fundamental da dita construcción na súa fazenda orixinal.



Antigo Pazo de Xustiza de Vigo. Capela da prisión convertida en oficina. (Foto Magar)

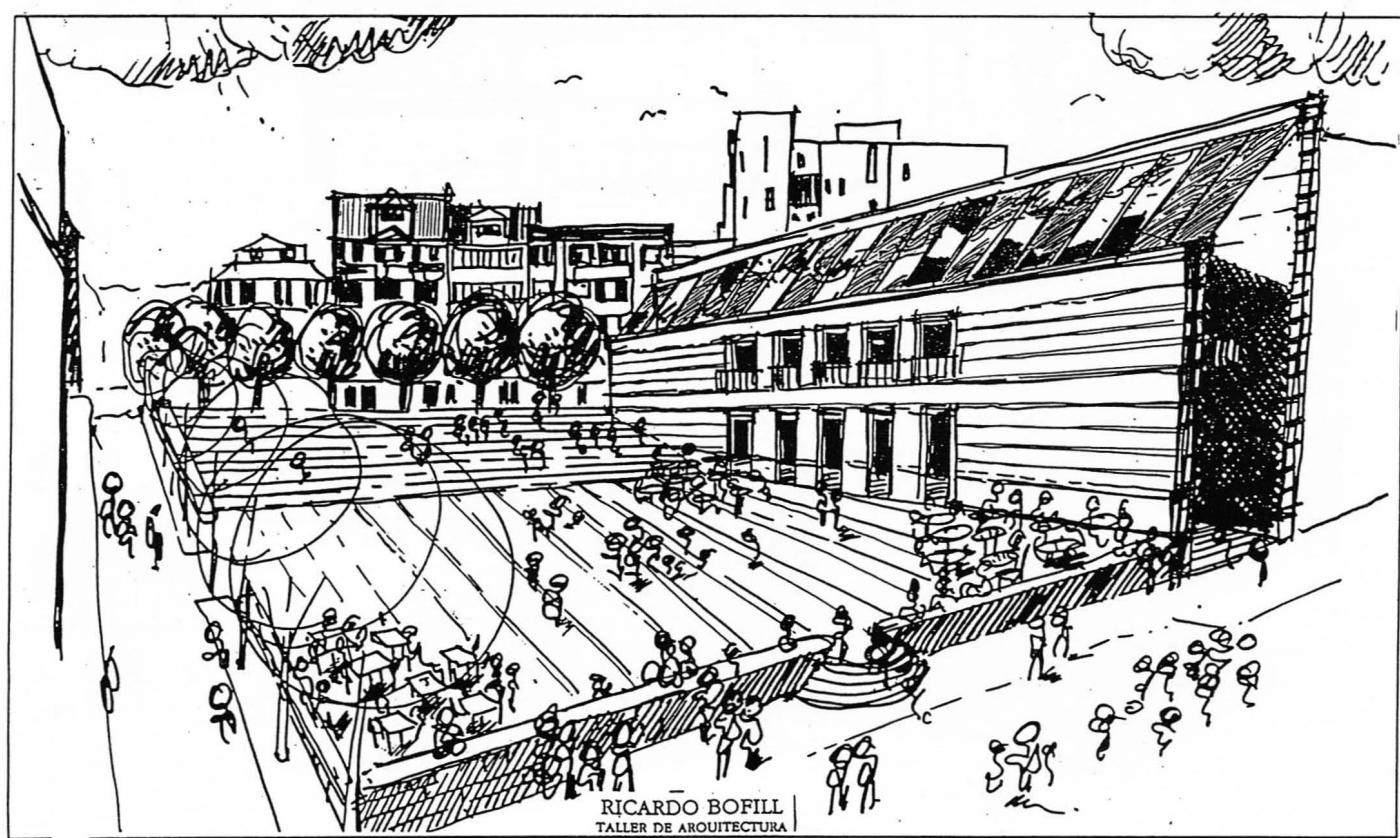


Antigo Pazo de Xustiza de Vigo. Escalera de caracol de ferro fundido no patio interior. (Foto Magar)



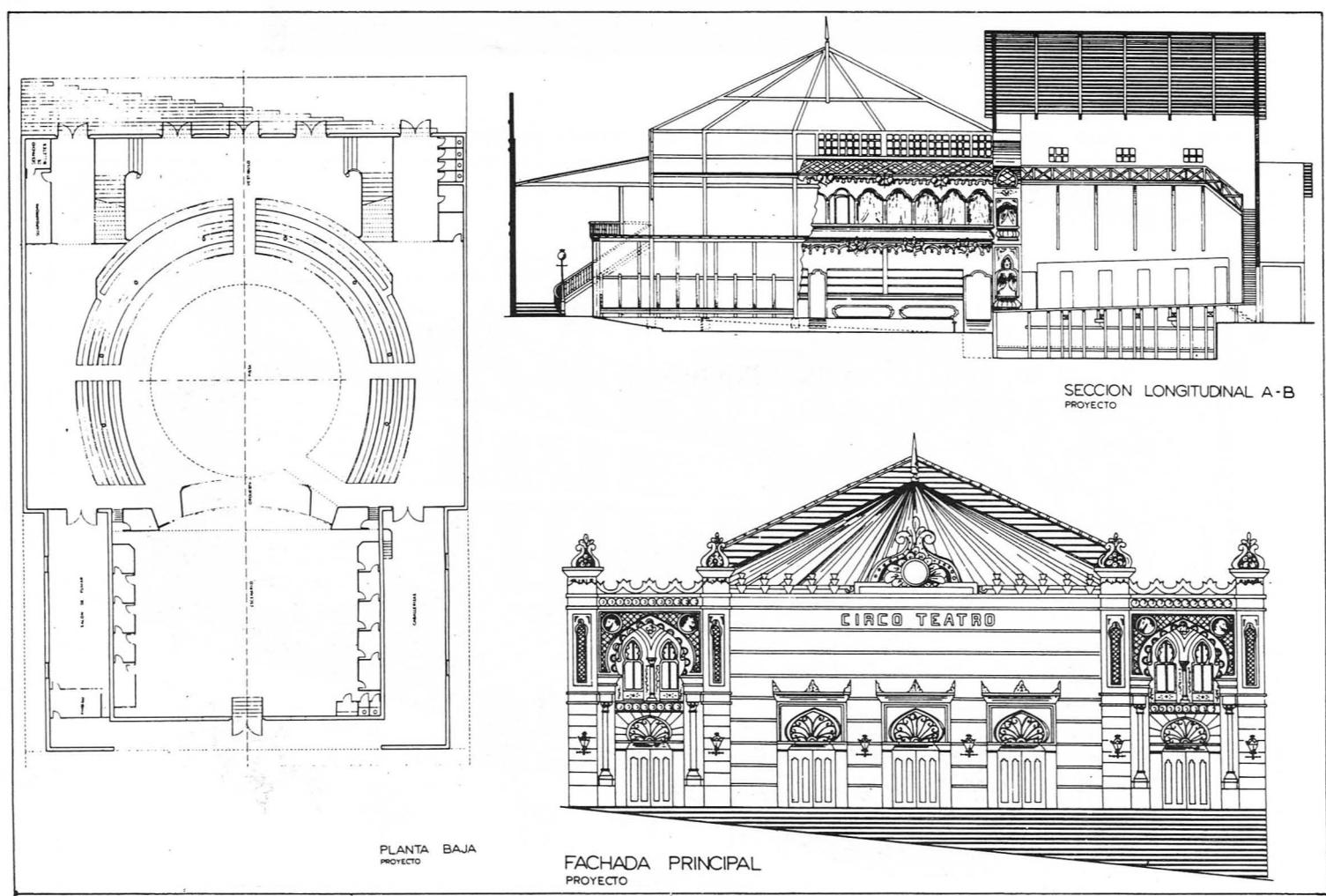
Antigo Pazo de Xustiza de Vigo. Galería de prisiones da primeira planta. (Foto Magar)

Proxecto que sustitúe o antigo Pazo de Xustiza de Vigo. Consérvase o zócalo e as escaleiras redondas. (Faro de Vigo, 19/12/89)





Vista aérea do antigo Pazo de Xustiza cos seus patios e uns arredores arquitectónicamente degradados.



O Teatro-Circo Tamberlik. O primeiro teatro de Vigo do que o seu volume e muros exteriores se conservan, aínda que algo modificados, na esquina da Porta do Sol e Praza da Princesa, foi construído en 1832 e funcionou ata o ano 1880.

Ó ficar Vigo sen sala de espectáculos, formouse a sociedade «Bárcena, Martínez y Pérez» da que era xerente o primeiro deles, Augusto Bárcena Franco, para acomete-la construción do que sería o Circo-Teatro Tamberlik.

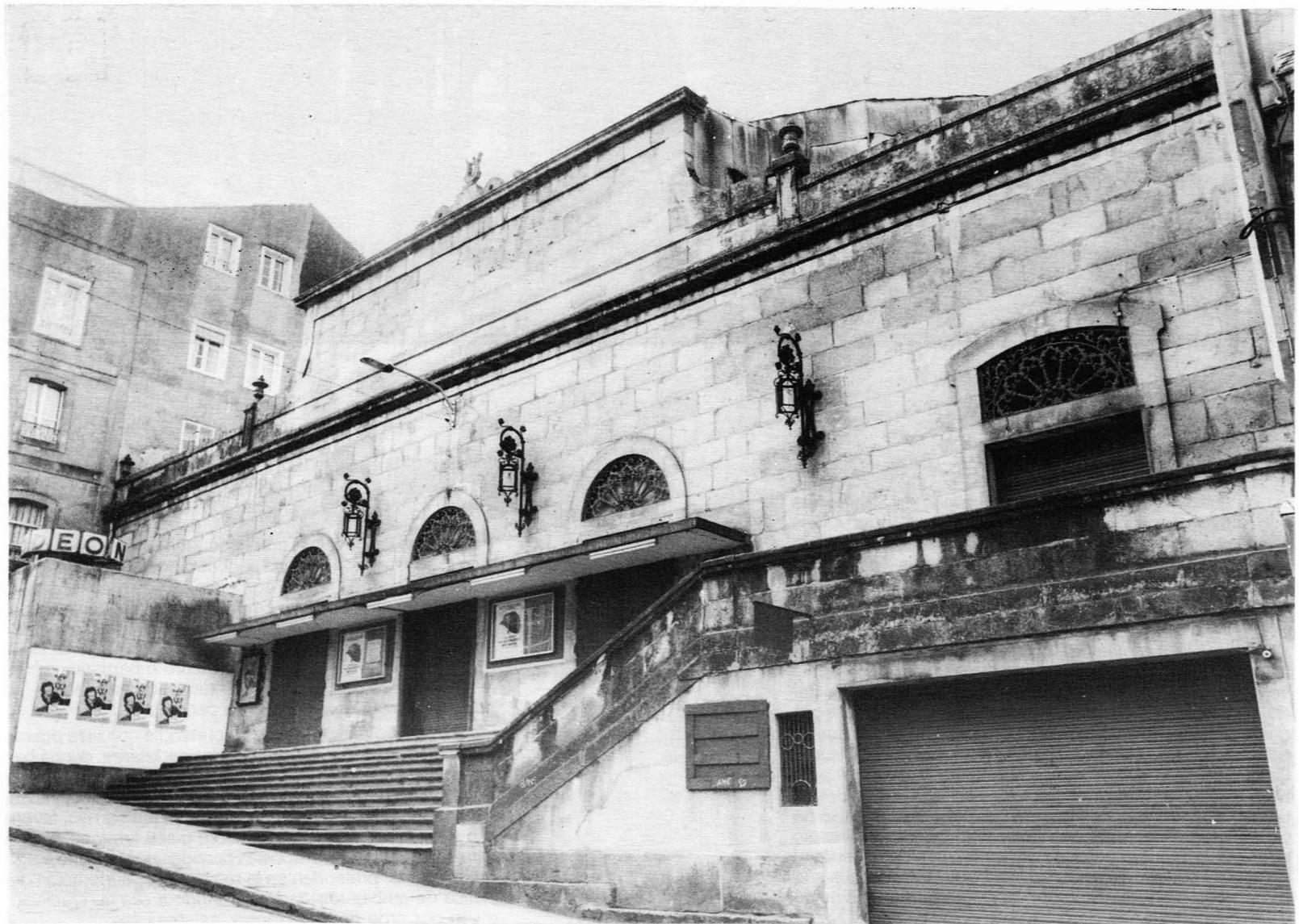
O proxecto, sinado polo arquitecto Domingo Rodríguez Sesmero, o mesmo que construíu o Pazo da Deputación Provincial e a Casa do Concello de Pontevedra, é presentado con instancia solicitando licencia de construcción o 22 de febreiro de 1882. Obtido o permiso o 15 de abril, solicitan de novo o 2 de maio do mesmo ano, modificación da fachada, facéndo-a máis sinxela e económica co que tamén tardaría menos tempo en construirse. A primitiva fachada estaba moi cargada de elementos ornamentais orientalizantes, hindúes.

A principal característica deste foro foi a súa duplicidade de funcións, a de servir de teatro para o cal se lle dota dun grande escenario moi elevado e con foso para teares e tramois, e un patio de butacas circular con cúpula central alta e apuntada que era utilizada coma pista de circo. Por este motivo e mentres funcionou como circo cos seus graderíos en torno á piscina, os asentos era móbiles.

Este histórico teatro-circo situado na daquela chamada Rúa do Circo (hoxe Eduardo Iglesias) reformouse para transformalo en cine. Posteriormente sufriu más remodelación para proporcionar entrada ó novo cine Odeón, situado na parte posterior.

O escritor Xosé Luis Méndez Ferrín sensibilizado na destrucción do patrimonio arquitectónico vigués, apuntaba a posibilidade de restaura-lo vello Tamberlik para Escola de Circo. Coma propiedade privada que é, os seus propietarios prefirirán erguer algún edificio de oficinas ou apartamentos, regalando a cambio ó Concello e ó pobo de Vigo un patio ó exterior que alguén chamará co fachendoso nome de praça e dirán o de sempre, que servirá de lugar de encontro e relación.

Fachada do teatro-circo Tamberlik.





As actuacións realizadas na Carballeira de Santa Miña son consecuencia dunha serie de propostas constructivas contidas nun proxecto encargado pola Dirección Xeral de Arquitectura e Vivenda do MOPU, a instancias do Concello de Brión, tendente a mellorar a calidade medio-ambiental deste singular e característico lugar e do seu entorno inmediato.

O que se dá en chamar Carballeira de Santa Miña constitúe un «locus» poboado por carballos centenarios, de planta sensiblemente cuadrangular, que co tempo ficou delimitado, en tres dos seus lados, por unha estrada comarcal e por dúas pistas de servicio parroquial, e nas bordes das que se edificou ó norte, a ermita-santuário de Santa Miña; ó sur, a Casa do Concello; ó oeste, unha taberna-pousada; e agora, ó este, a Casa da Cultura. Estes edificios foron delimitando e construindo, con grande calidade, este espacio no centro xeográfico, político e administrativo, deste municipio rural e da que a súa principal definición e unidade espacial provén da súa propia masa arbórea que, sen perder-la súa orixe e esencia rural, foise convertendo nun equipamento do núcleo urbano de Brión.

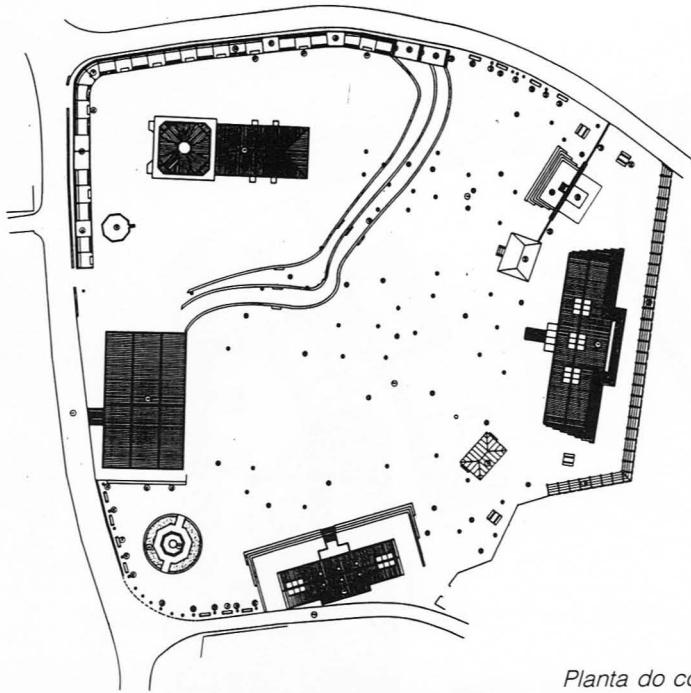
O obxectivo principal que había que acadar coas actuacións propostas non podería ser outro que arrequece-la calidade medio-ambiental do conxunto sen detrimento dos valores arquitectónico-histórico-paisaxísticos existentes, aproveitando para iso a oportunidade de reconstrucción do edificio da Casa Consistorial, a construcción da Casa da Cultura, un palco para a música, un encoro e parreiras, pérgolas, bancos, mesas, gradas, plantación de arboreda..., necesarias para a delimitación do perímetro.

O obxectivo prioritario que se pretendía con este proxecto era o de conxugar dúas realidades necesarias: dunha banda, o respeito á tradición, ó patrimonio cultural, histórico e artístico dun pobo; doutra, a incorporación de solucións que dean resposta a necesidades actuais e que con iso, favorezan a continuidade do home sobre o seu territorio con enteira satisfacción. As propostas contidas no proxecto e agora realizadas, pretenden se-lo resultado da superación dialéctica de ambas realidades, evitando a súa contradicción e son por orde de importancia, as seguintes:

CARBALLEIRA DE BRIÓN

Arquitecto: César Portela

105



Planta do conxunto

Casa do Concello: A vella Casa Consistorial, atopábase nun estado de incipiente ruina, que facía incómoda e perigosa a súa utilización e amosaba un aspecto degradado, tanto interior como exteriormente.

Á Corporación Municipal planteabanselle dúas posibles alternativas: demolición do edificio e nova edificación, e rehabilitación do existente. Optouse pola segunda. Para iso presentábanse dous camiños: O primeiro centrariase e aillariase en planteamentos exclusivamente vernáculos e historicistas e conduciría á reconstrucción mimética do obxecto arquitectónico, tal e como fóra proxectado e construído con anterioridade e situarianos fatalmente no anacronismo derivado da descontextualización histórica do ente arquitectónico, o que quedaría aillado do ambiente social que lle é propio, por disfuncionalidade.

O segundo camiño, tería por assumido que en toda actividade creativa —tamén na arquitectónica— debe existir unha interacción simultánea entre tradición e orixinalidade. Este camiño conduciríanos á proxectación creadora do ente arquitectónico, tratando de conservar ó máximo aqueles aspectos esenciais e vixentes dunha tipoloxía —entendida esta coma a estrutura profunda da forma— facéndoas áinda máis relevantes, e incorporando elementos parciais positivos, conceptualmente posteriores, e máis evolucionados, e mesmo provenientes doutras tipoloxías. O resultado sería a actualización e o arquecemento do obxecto arquitectónico no seu conxunto, facéndoo concordante co medio físico e social no que se implanta, ó respecta-lo entorno ambiental existente e tamén preve-los novos usos que lle agardan. Este é o vieiro que se escolleu.

Casa da Cultura: Que completa, na beira este, o cadrado cásique definido polos edificios xa existentes. A súa tipoloxía é a dun edificio rectangular resolto en dúas plantas más semisoto, con sendos alpendres a dobre altura en ámbitos extremos, todo iso baixo a cuberta única a dúas augas, con fachada principal á Carballeira pola cal se accede a ambas plantas, e importante galería, a dobre altura, na fachada posterior, desde a que se denomina o val da Mahía. O espacio central interior a dobre altura e rematado superiormente por un lucernario permite a sensación de formar parte doutro espacio de maior entidade que é masa arbórea da Carballeira no verán ou a bóveda celeste no inverno.

Quiosco Palco da Música: Esta construción singular, que se sitúa nun lugar relativamente central á Carballeira, sustitúe a un de formigón construído hai pouco, e que, dada a súa baixa calidade arquitectónica, foi demolido. Consuta dunha sólida base rectangular, construída con fábrica de pedra de granito, sobre a que asenta unha lixeira estrutura metálica, cuberta de vidro armado, que permitirá, por transparencia, coma no caso da Casa da Cultura, que a bóveda visual a constitúan as copas dos carballos ou a bóveda celeste.

Actuación na Carballeira: Tódalas actuacións non edificatorias que a continuación se reseñan, e que se realizaron no interior ou nas beiras da Carballeira, teñen por obxecto: A) Defini-las beiras deste espacio singular, que hoxe se atopan desdebuxadas; B) Respeta-los valores existentes: edificacións e construcións de todo tipo, así como elementos vexetais: carballos, camelios, frutais, etc., rehabilitando todo aquello que polo seu valor en si mesmo ou en función do conxunto paga a pena; e C) Doutar a este espacio dunha serie de equipamentos que permitan uso como un parque cómodo e atractivo, sen menoscabo da súa orixinal singularidade. Estas actuacións son:

Acondicionamento da fonte aillada existente. Rodeousélla dun xardín baixo, de planta circular, que enmarca e valore axeitadamente este belo exemplo de fonte, donada por un indiano nativo do lugar.

Fitos de pedra, camelios, bancos. Colocáronse fitos ou marcos de pedra de granito labrado, árbores camelias e bancos de granito na beira suroeste e noroeste da Carballeira, para definir espacialmente esta beira e impidi-la penetración de vehículos ó interior do recinto.

Pérgola. No borde noroeste da Carballeira construíuse unha pérgola formada por pilastras de pedra e arcos de ferro entre os que se colocaron dúas fileiras de bancos que delimitarán un paseo cuberto por glicinias, que ademais delimita espacialmente o adro da igrexa de Santa Miña e impide o acceso ó mesmo de vehículos automóbiles.

Fontes ailladas. Colocáronse dúas fontes ailladas de fundición, en dous puntos extremos da Carballeira.

Reparación do Palco da Música existente. Consérvese a base de pedra e a barandilla existente e soamente se repara e pinta á barandilla e colócase unha nova escalerata de pedra.

Gradas. No desnivel existente entre a plataforma que quidesemos denominar adro da igrexa de Santa Miña e o terreo da Carballeira propiamente dito construironse unhas gradas a base de lousas de pedra, que ademais de impedir que a auga da choiva atravesen en duira a Carballeira e arrastre as terras más elevadas do adro da igrexa, serven de asento para disfrutar do conxunto e dos espectáculos que con certa frecuencia se celebran alí.

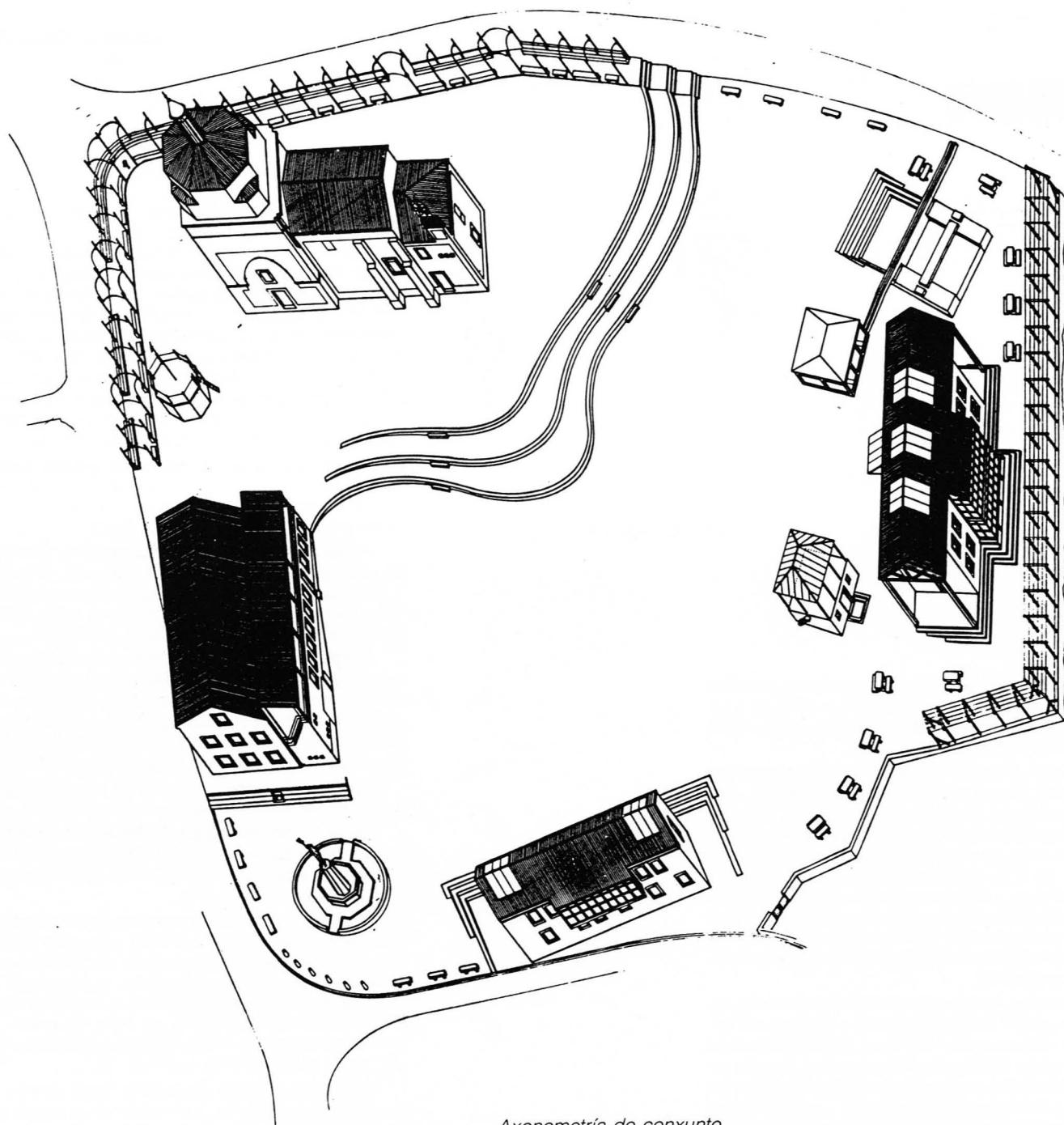
Estanque e canle de pedra. Reparouse e púxose en funcionamiento a canle que conducía as augas dunha mina de captación ata o lavadeiro público, aproveitando aquelas para a formación dun encoro rectangular, construído con granito, á beira do que, un grupo escultórico, Adán e Eva, contribúen a configurar un rincón romántico dentro do conxunto.

Bancos e mesas de pedra. Nos arredores do estanque, a Casa da Cultura e o Palco da Música cuberto, dispúxeronse unha serie de bancos e mesas de pedra que permiten actividades coma a lectura, comida, charla, etc.

Parreira. Cerrando o recinto no seu extremo este, dispúxose unha parreira, sostida por postes de pedra de granito, que cumple a dobre función de paso cuberto e delimitación de borde do conxunto na única zona do perímetro non bordeada por vía algúna.

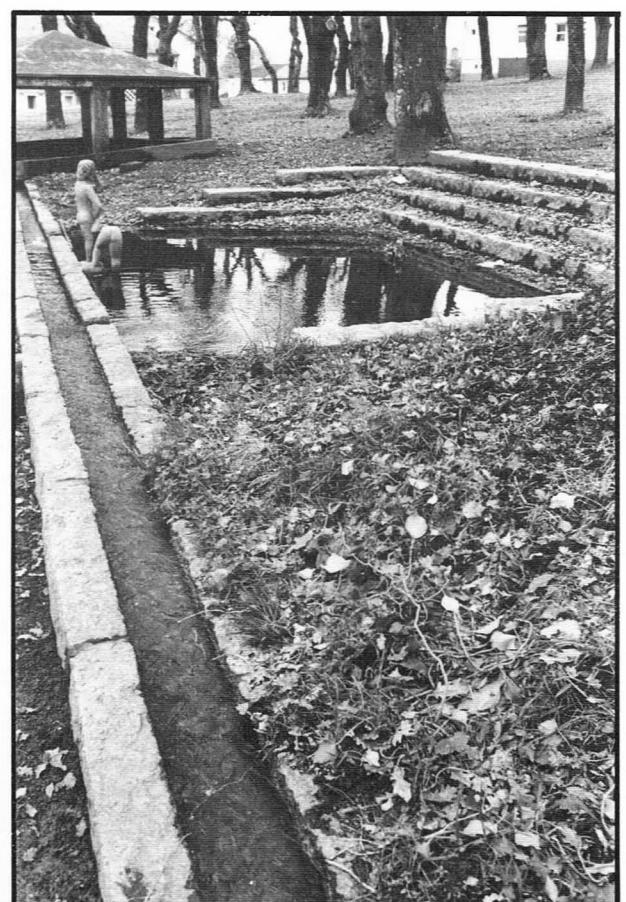
Empregouse coma material básico en tódalas actuacións a pedra, polas súas características de textura, durabilidade, permanencia, e tamén para unifica-lo conxunto resultante, dotándoo dunha presencia sólida e atemporal tan necesaria en espacios públicos e tan característica destes espacios.

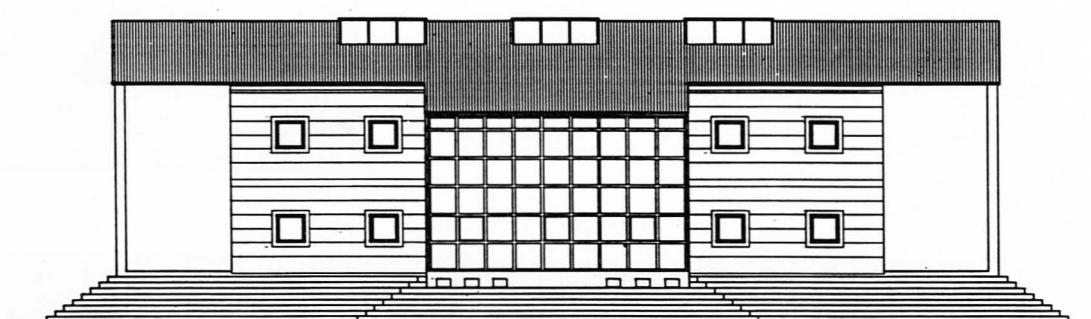
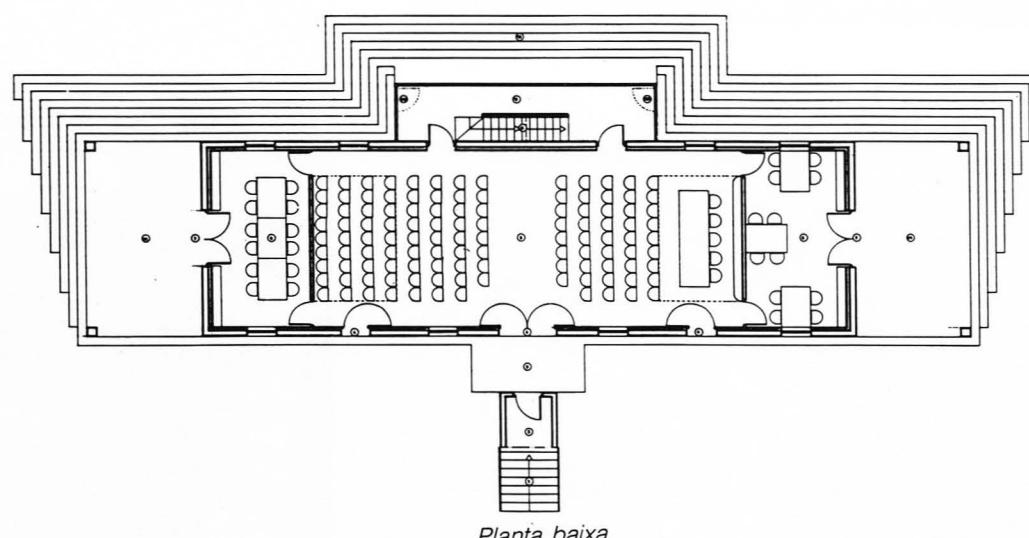
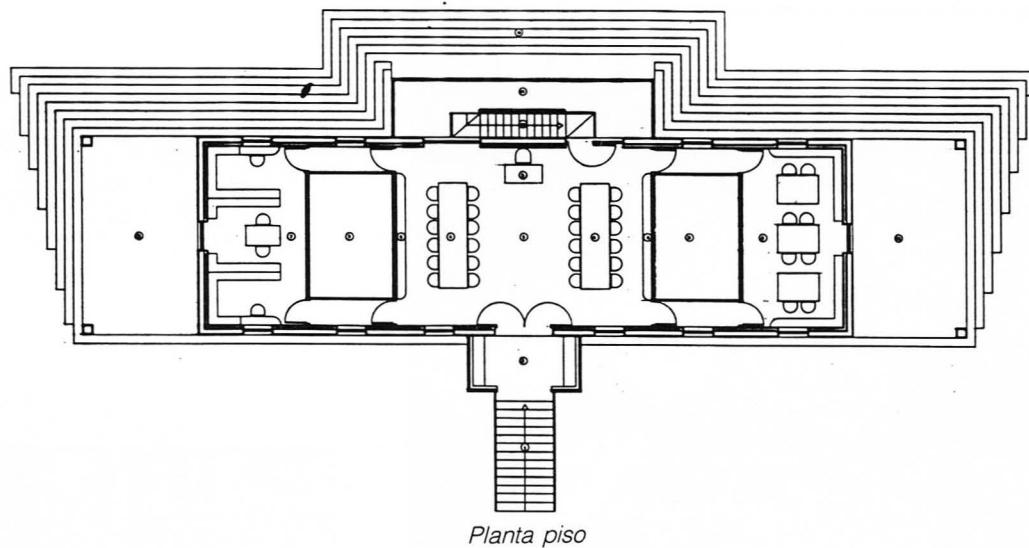
O outro criterio unificador e dominante é o espacial, que consistiu en potencia-la unidade do Conxunto, favorecendo o que todos e cada un dos edificios e elementos constructivos xa existentes, ou os construídos na presente actuación, pese a estar dotados de funcións e formas singulares e diversas, se comporten espacialmente coma parte dun todo único e de maior entidade, constituído e delimitado pola bóveda vexetal das copas das árbores: factor espacialmente unificador e dominante en todo este conxunto rururbano e paradigma dialéctico de natureza e artificio.



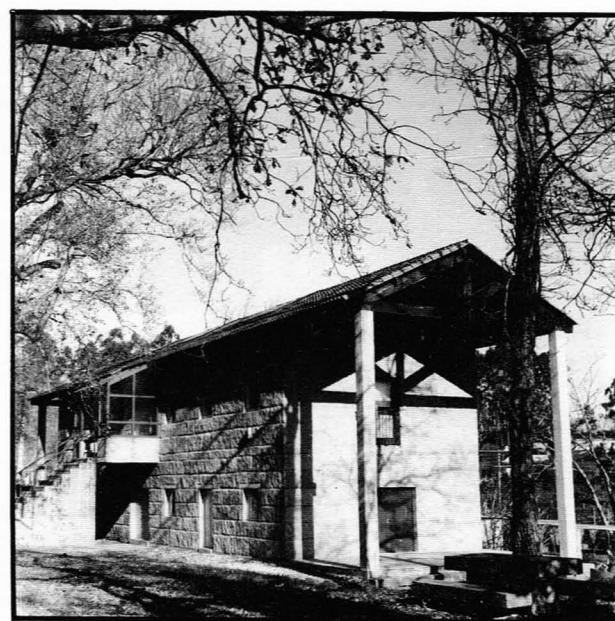
Axonometría do conxunto

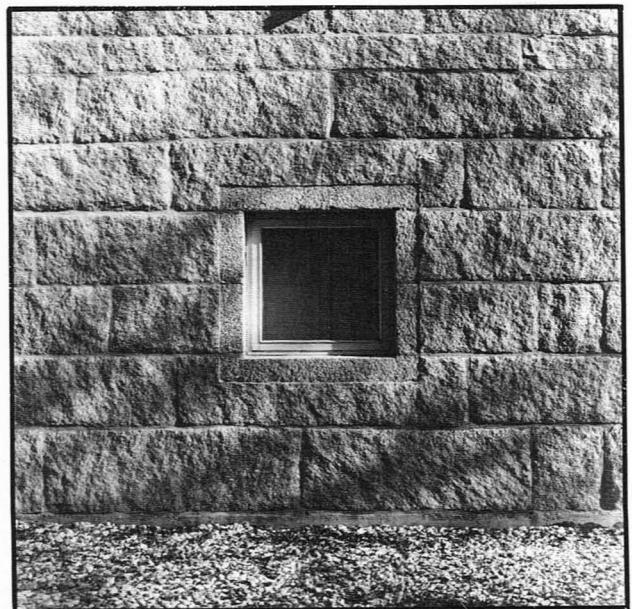
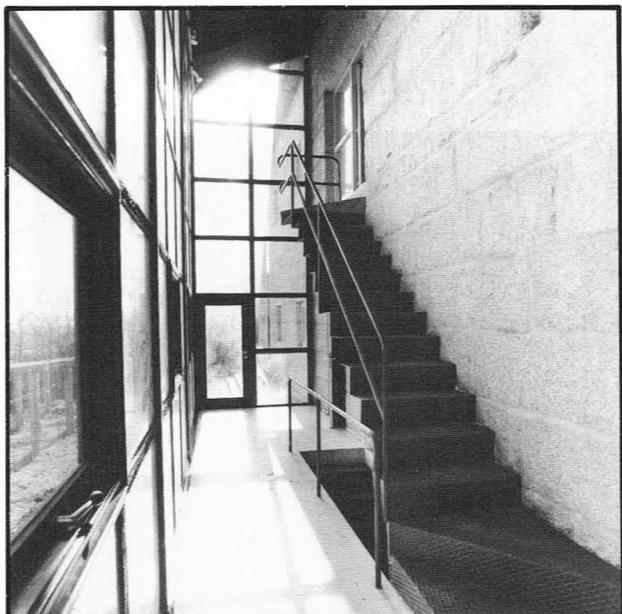
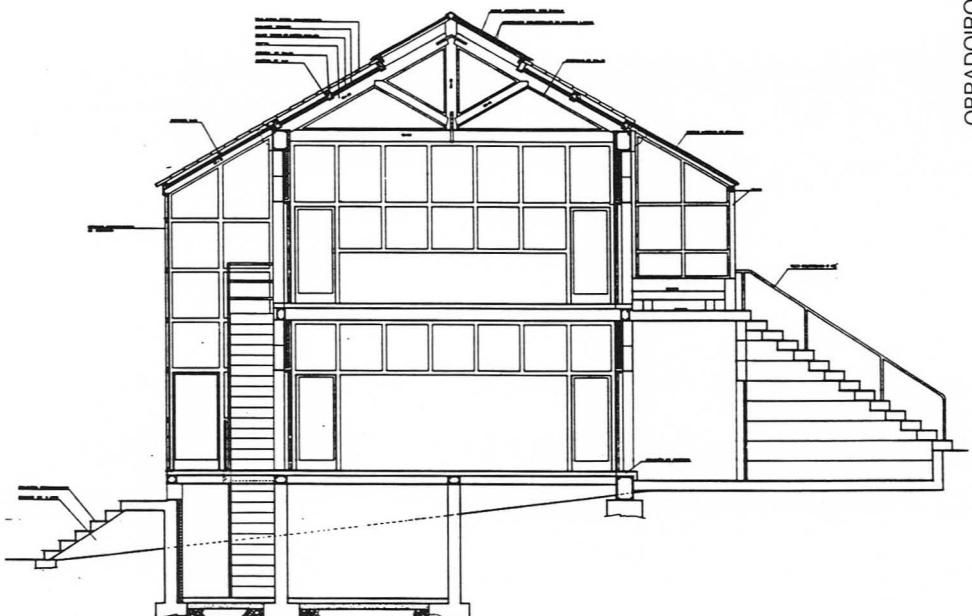


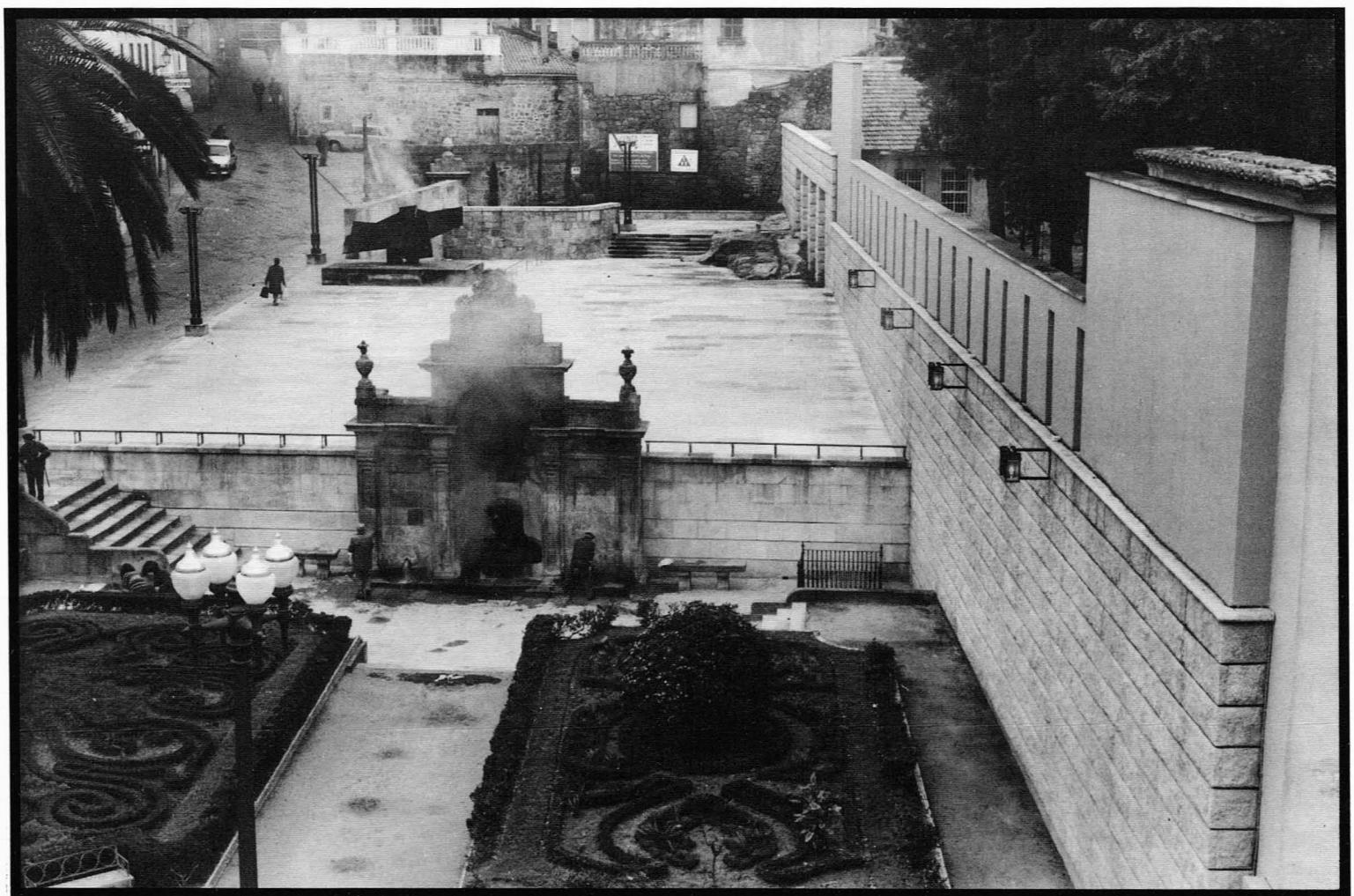




Alzado posterior



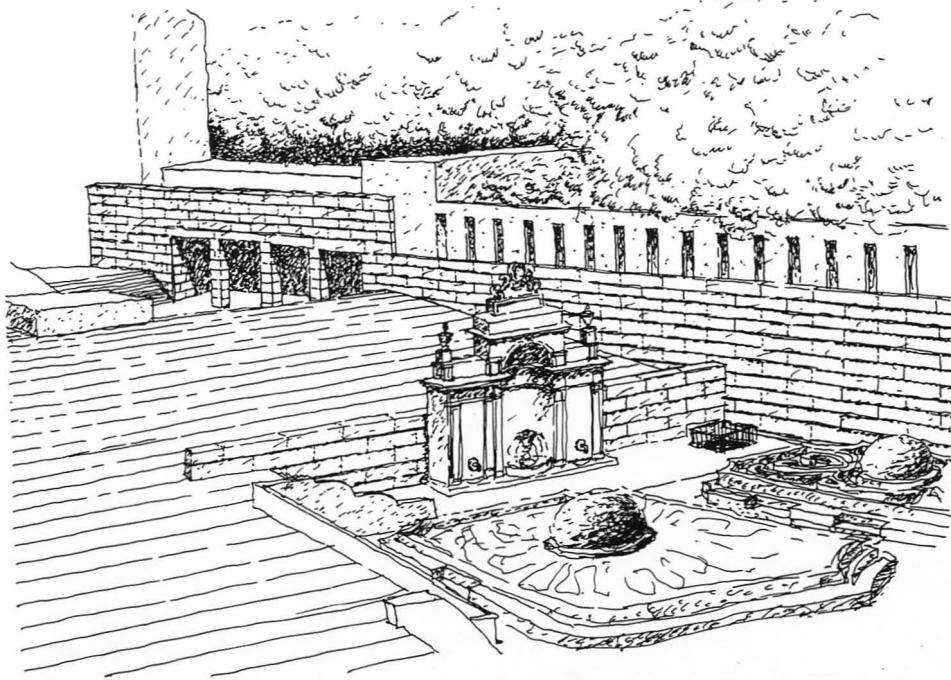
Corte transversal



REMODELACIÓN DAS BURGAS. Ourense

Arquitecto: Xosé Manuel Casabella López

Premio en Concurso Público,
e Primeiro Premio COAG 1989



1. INTRODUCCION.

No mes de outubro de 1985 realicei un primeiro traballo para presentar ó **Concurso de Ideas para a actuación no entorno das Burgas** baixo o lema CALPURNIA ABANA, polo que o xurado me concedeu o segundo premio, despois de ter deixado o primeiro deserto.

Este primeiro proxecto sería obxeto de posterior estudio por un xurado creado para resolve-lo impasse producido tra-lo fallo do Concurso, formado por dona Olga Gallego, don Anselmo López Morais, don Xoaquín Lorenzo Fernández, don Xosé Antonio Fidalgo Fariña, don Luis Moreiras Valencia, don Segundo Alvarado Blanco e don Gonzalo Guerra González, baixo a presidencia do Alcalde da cidade, don Antonio Caride-Tabarés Castro. Na reunión do devandito Xurado, celebrada o 22 de abril de 1986, acórdase, por unanimidade, adxudicarme a redacción do Proxecto de Execución a proposta de don Xoaquín Lorenzo Fernández e o 7 de outubro de mesmo ano formalízase o encargo coa Consellería de Cultura e Benestar Social.

2. DESCRIPCION DA PROPOSTA.

Ó meu modo de ve-lo aspecto máis interesante do tráballo é a posibilidade de recuperar para a cidade a **Burga do Medio**, xa que ata o momento permaneceu oculta e descoñecida para a maioría da poboación de Ourense, por se ter situada en terreos particulares, tentándose co Proxecto que este terceiro manancial adquirira a relevancia e singularidade que ata agora ostentaban, exclusivamente, os más coñecidos das outras **Burgas de Abaixo e de Arriba**.

As dimensións e forma do terreo sobre o que asenta a intervención impedían plantearse a súa resolución desde unha perspectiva urbanística más ambiciosa, que dese coma resultado unha remodelación a maior escala de toda a área afectada, polo que se optou, desde o primeiro momento, por cingui-la proposta ós límites establecidos pola entidade convocante do Concurso, sen prexuicio de que no futuro poda se acometer cando o Concello consiga o dominio dos solares próximos.

O ámbito do estudio incluido no presente proxecto divídese a efectos metodolóxicos, en tres partes, e a súa compartmentación faise coincidir coas zonas de influencia de cada unha das tres Burgas, localizadas espacialmente na parte baixa, media ou alta do solar. Conceptualmente as tres zonas do solar estarán unificadas pola **taipa** proxectada no borde do mesmo que o separa do xardín do colexiu de relixiosas e que o percorre en toda súa lonxitude.

Esta **taipa** foise convertendo, a medida que avanzaba en traballo, no **soporte físico e conceptual** do proxecto, pois a súa presencia serviu non só para equilibrar e regularizar xeométricamente a área de intervención (ó establecer unha referencia lineal e uniforme no desigual contorno da finca) senón que se converteu no elemento que cerra e organiza o espacio conferíndolle unha orde e consistencia do que carecía.

A forma e sección desta **taipa** varía segundo á cal dos ámbitos do solar pertenza, facéndose máis maciza, máis transparente ou máis penetrante en cada unha das distintas zonas.

O trazado dos xardíns existentes na parte baixa do solar respetouse íntegramente segundo era desexo da entidade convocante do Concurso e a única intervención foi a de ampliar a plataforma sobre a que asenta a **Burga de Abaixo** para mellora-la súa visibilidade e reforza-la imaxe da súa ben proporcionada fachada.

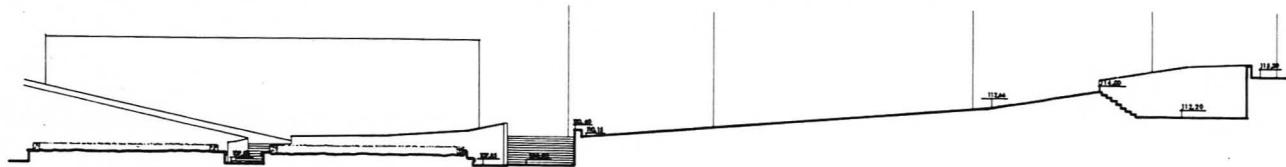
Na parte central do terreo é onde se efectuará unha maior transformación xa que será preciso realizar unha importante excavación para deixar accesible o manancial existente e convertelo na nova **Burga do Medio** de características e formas actuais. A imaxe que se pretende dar desta Burga debe estar en consonancia coa estética actual e cos gustos e modas dos nosos días, por este motivo non debe extraña-lo feito de que para afianza-los seus aspectos representativos e simbólicos non se teña recurrido a un elemento arquitectónico procedente da linguaxe clásica e que, no seu canto, se teña pensado adoptar elementos escultóricos e arquitectónicos que amosan máis directamente a súa mensaxe.

Entre os elementos que configuran esta nova Burga caben sinalar: a **plataforma** rectangular elevada sobre o nivel do pavimento que debe servir de pedestal dun grupo escultórico, o **encoro** de auga quente que poda facer recupera-lo antigo costume de celebrar abluciones e baños rituais; e o **muro** de cantería do que xorde a auga quente, xa sexa en forma de chorro ou de cortina, que servirá de fondo da composición e onde irá colocado o texto alegórico e o baixo-releve alusivos ó pasado histórico.

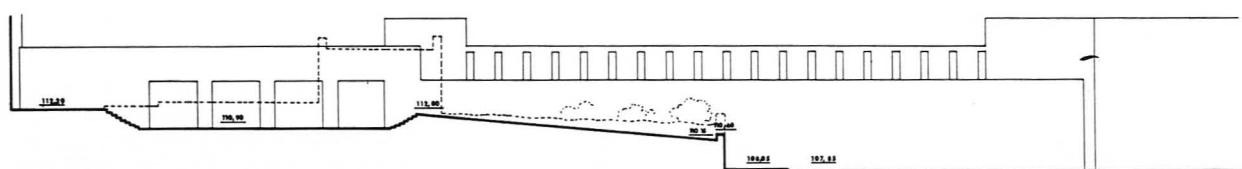
A parte excavada, pavimentada de cantería, extenderase ata o límite do solar onde se proxectou un pequeno pórtico axardinado para aseos e outras dependencias municipais, ó tempo que protexerá ó lugar do mal efecto que produce a visión das edificacións cercanas. O resto do espacio central, actualmente ocupado por unha pequena edificación e solar anexo, pavimentouse seguindo a pendente da rúa e do mesmo material pétreo para acadar o efecto de unidade e continuidade espacial que un lugar destas características require, con fin de o utilizar para actividades do máis variado: bailes, mitins, sesions de teatro, concertos ou outros que podan se programar pois a lixeira inclinación do pavimento favorece este tipo de utilizacións.

Na parte superior do terreo respetouse íntegramente o trazado e características existentes, limitándose a intervención na realización dun pequeno parterre axardinado e os pequenos arranxos e necesarias limpezas tendentes a mellora-la calidade ambiental actual.

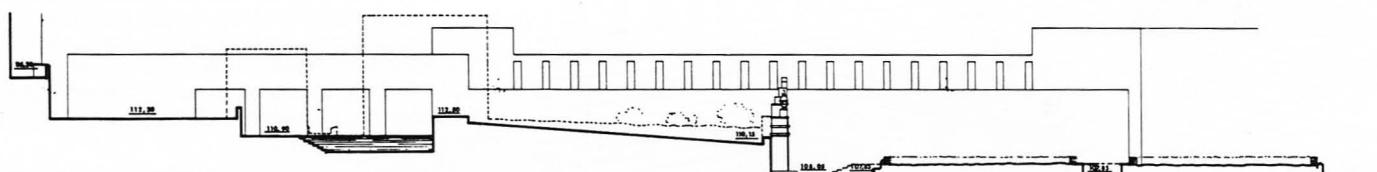
A Coruña, setiembre de 1989.



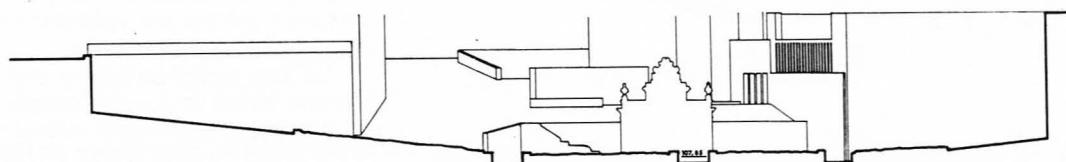
Sección A-A



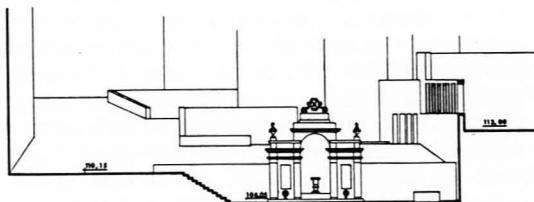
Sección B-B



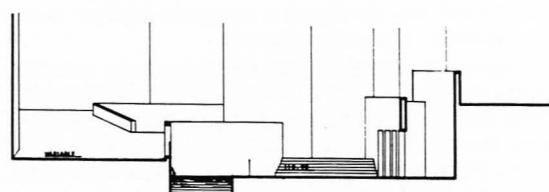
Sección C-C



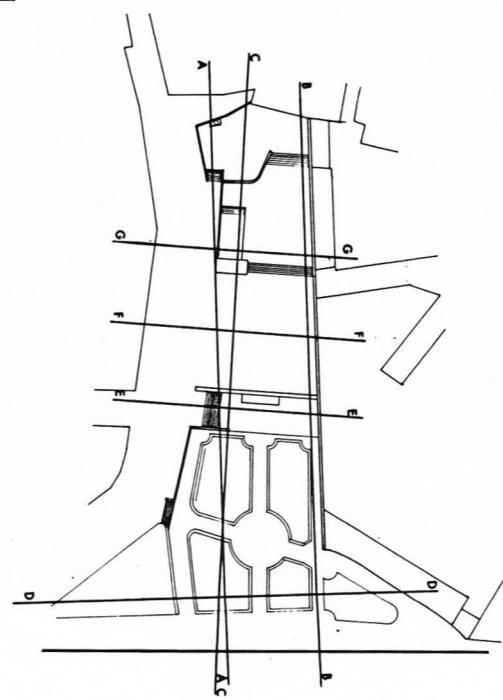
Sección D-D

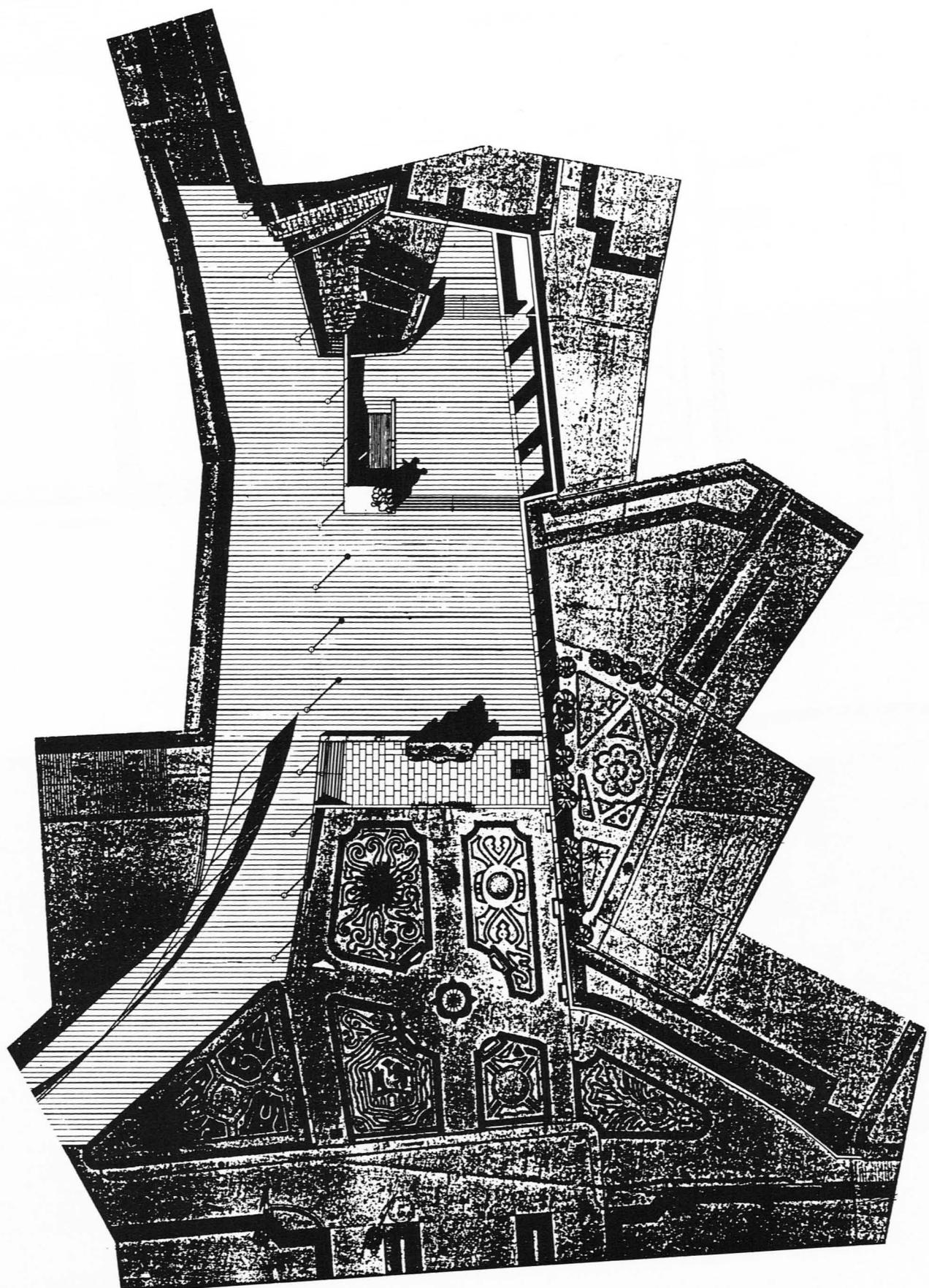


Sección E-E

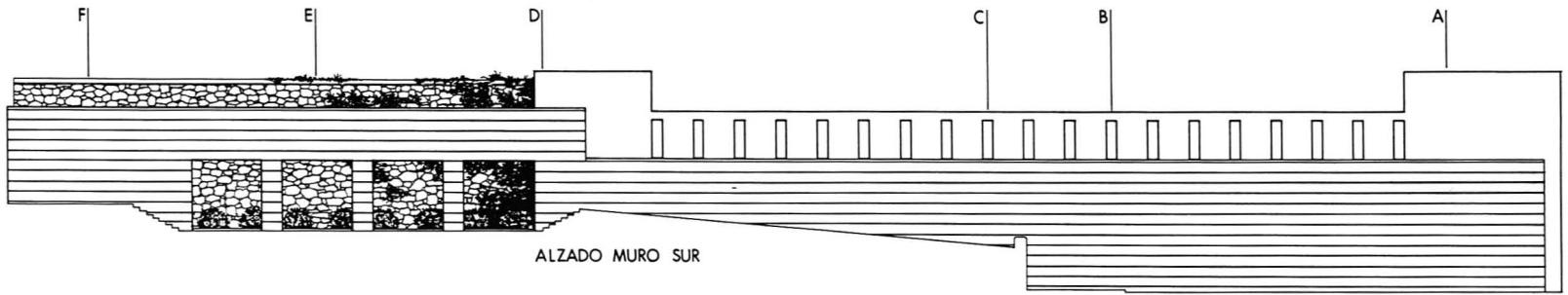


Sección G-G

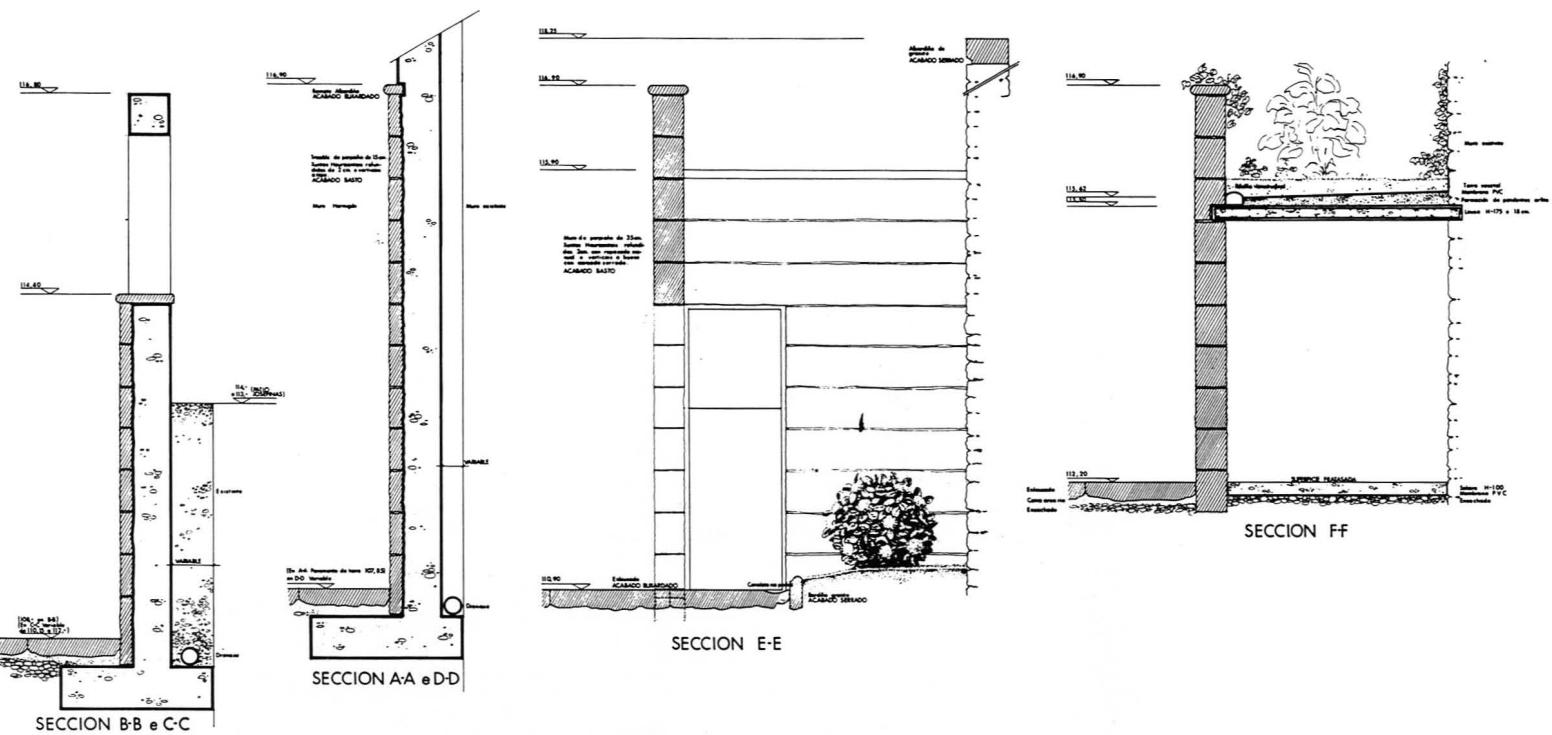


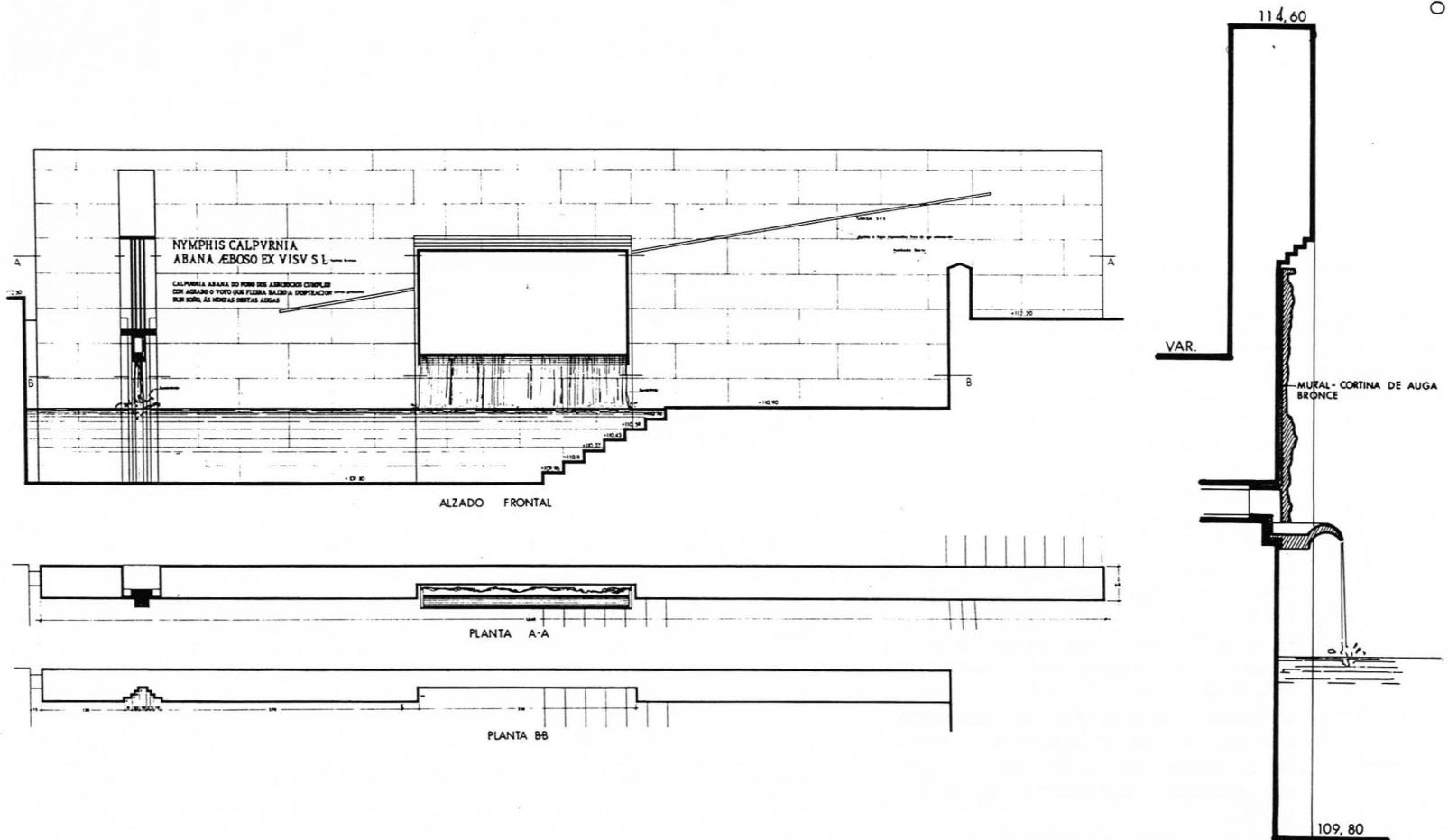


Planta de conxunto



114





AS BURGAS. PREMIO COAG.

En Santiago de Compostela, na Sé do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, sendo as 14,00 horas do día 3 de novembro de 1989, constitúese o Xurado do III Premio COAG de Arquitectura, formado polos seguintes membros:

Presidente: D. Andrés Fernández Albalat-Lois, en representación do Ilmo. Sr. Decano do COAG, por se encontrar este ausente. †

Vocales: D. Manuel de las Casas Gómez, como membro electo pola Xunta de Goberno do COAG.

D. Guillermo Vázquez Consuegra, como membro electo pola Xunta de Goberno do COAG.

D. Rafael Baltar Tojo, en representación da Escola Técnica Superior de Arquitectura de A Coruña.

D. Plácido Lizancos Mora, en representación da Comisión de Cultura do COAG.

Secretario, con voz e sen voto, D. Manuel Villar Alvarez, Secretario da Xunta de Goberno do COAG.

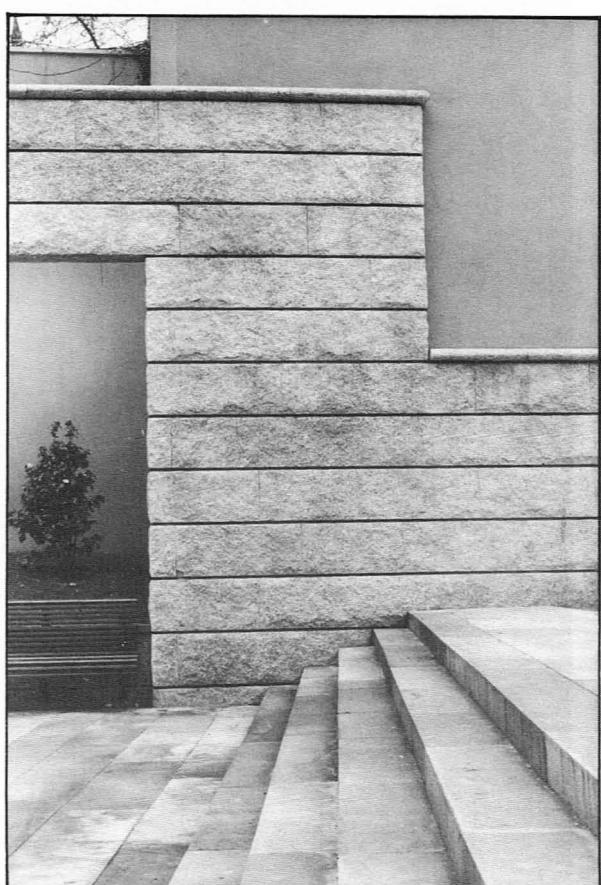
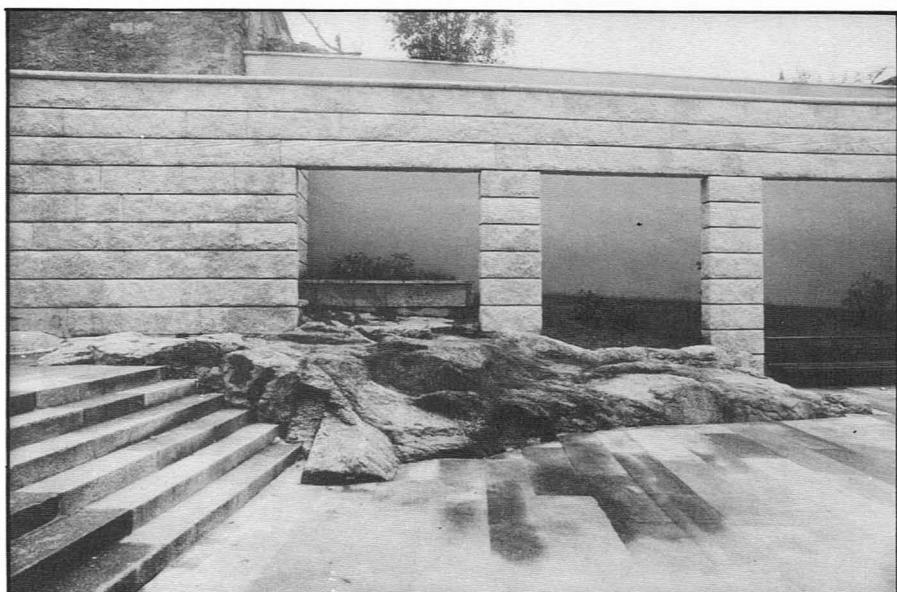
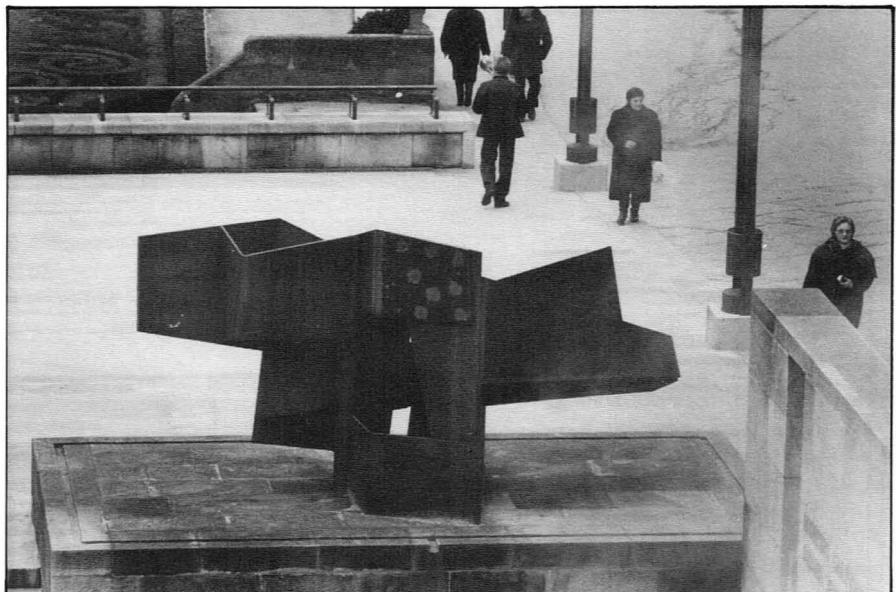
O Xurado procede á recepción dos traballos que se presentan a concurso, comprobando a súa presentación en plazo e forma.

Analizados todos e cada un dos traballos, nas súas correspondentes categorías do Premio, e tralas pertinentes deliberacións, o Xurado resolve:

1.º Conceder, por unanimidade, o primeiro premio na modalidade de edificio de nova planta á remodelación do entorno das Burgas, en Ourense, do arquitecto Xosé Manuel Casabella López, considerando que esta obra ha de incluir nesta categoría, con independencia de se tratar dunha intervención sobre unha estrutura histórica e de manter elementos preexistentes.

2.º Declarar deserto o Premio na modalidade de rehabilitación.

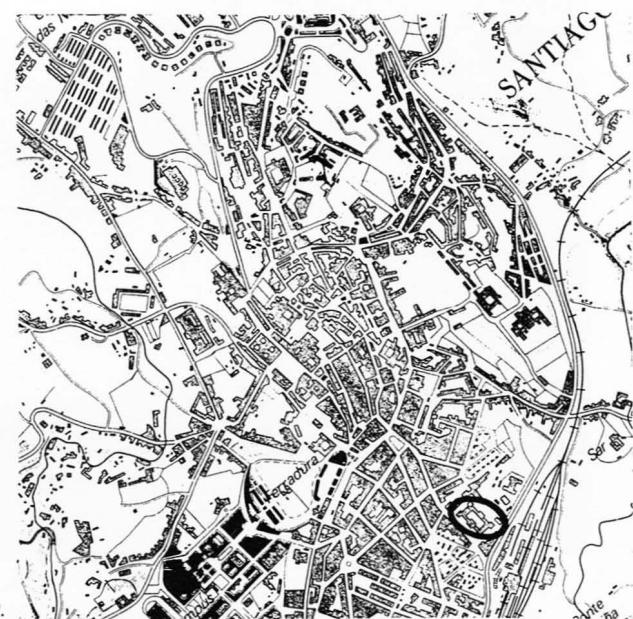
3.º Declarar deserto o Premio na modalidade de decoración e interiorismo.





EMPRAZAMENTO DAS OBRAS PUBLICADAS

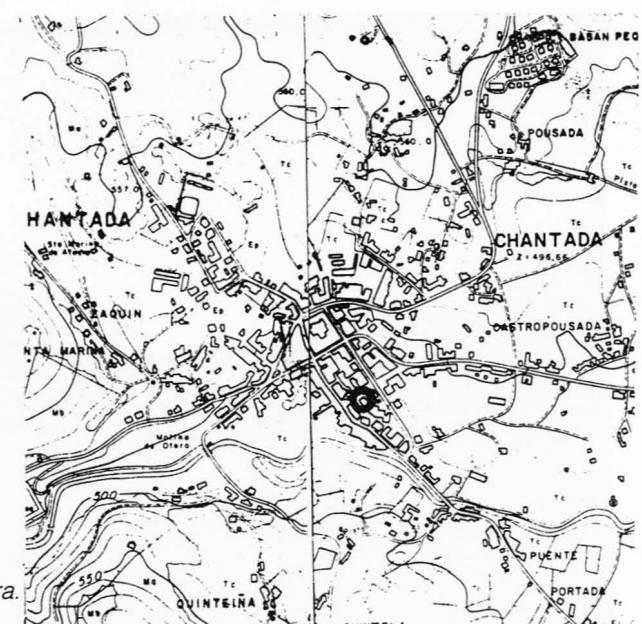
118



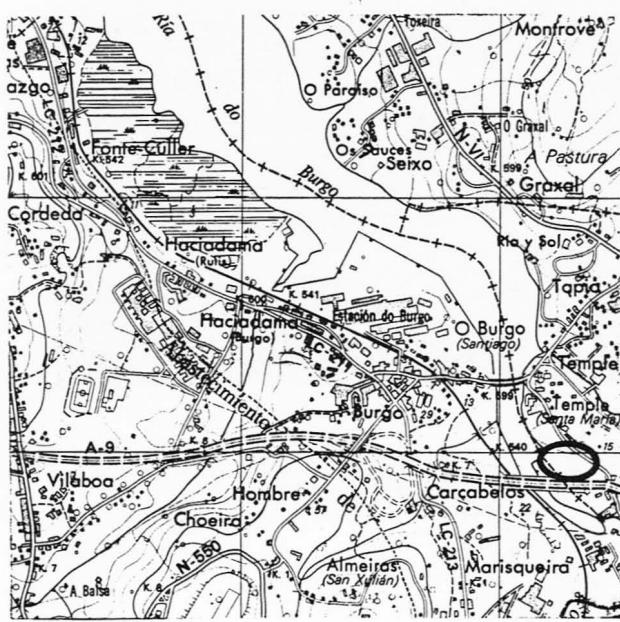
Parlamento de Galicia.
Santiago de Compostela.



Auditorio de Galicia.
Santiago de Compostela.



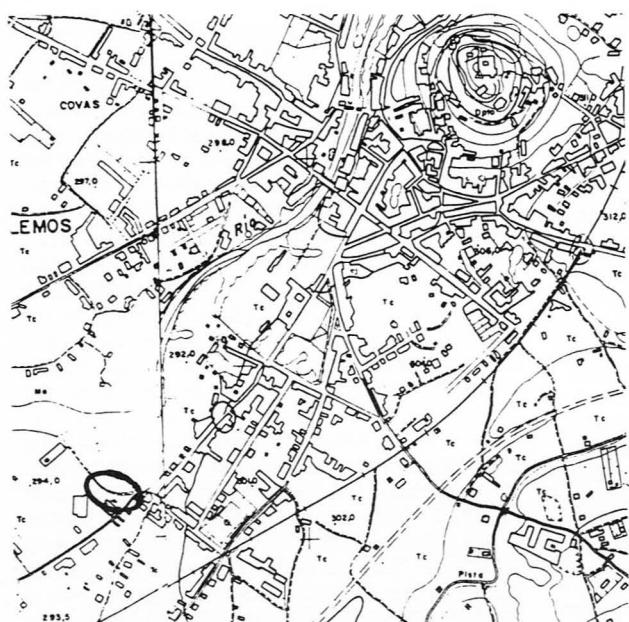
Casa da Cultura.
Chantada.



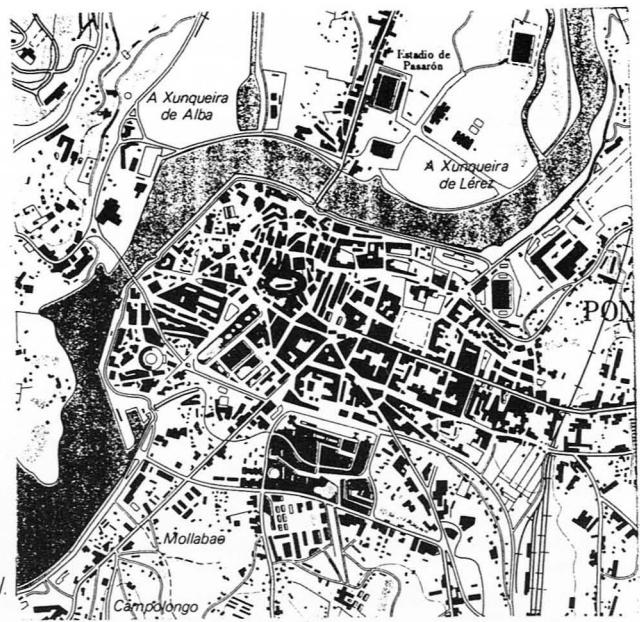
Centro Escolar.
O Temple.



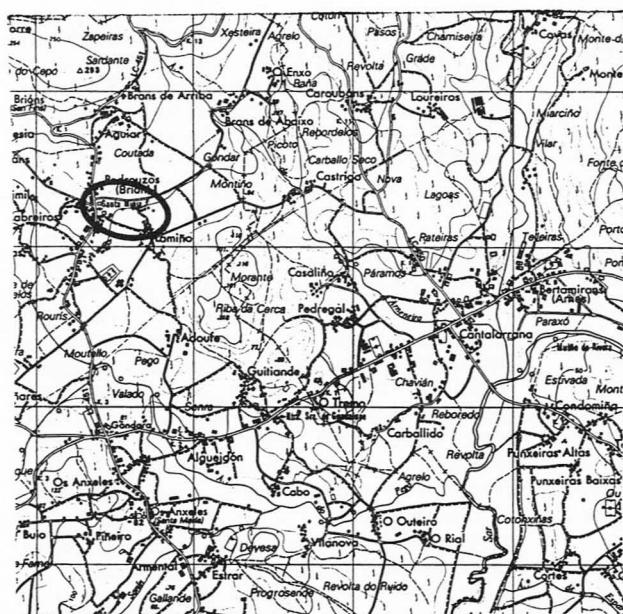
Escolas Labaca
A Coruña



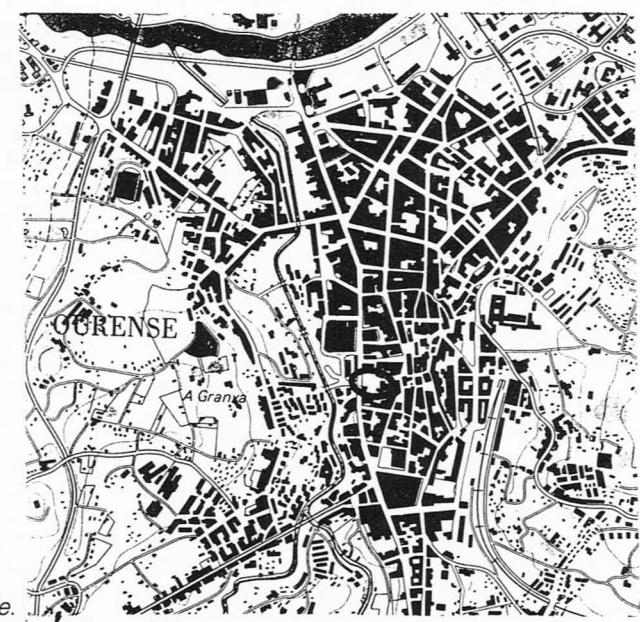
*Edificio Confederación
Hidrográfica do Norte.
Monforte.*



*Teatro Principal.
Pontevedra.*



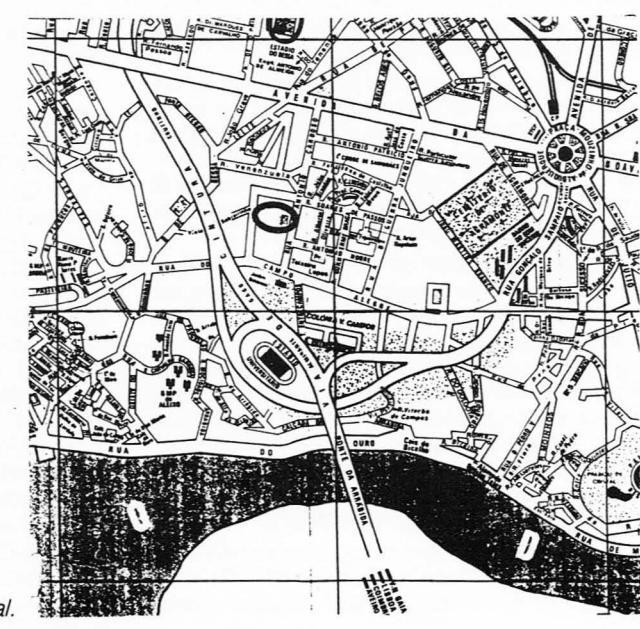
*Carballeira
de Brion.*



As Burgas. Ourense.



*Edificio da Sociedade de
Montes. Xinzo. Ponteareas.*



*S.E.C.
Porto. Portugal.*

AFONDANDO NA POLÉMICA DO PRÍNCIPE DE GALES

«A SEGUNDA OPORTUNIDADE»

Cristopher Martin

120

A frase «a segunda oportunidade» foi usada polo príncipe de Gales no seu famoso discurso na Mansion House en decembro de 1987 e na súa película para BBC TV «Unha visión de Inglaterra», «Temos esta segunda oportunidade, grazas a Deus», dixo, «podemos facelo ben esta vez».

A «primeira oportunidade» cando o fixemos mal foi na reconstrucción de Inglaterra durante a postguerra. Poucos entre os críticos do Príncipe están en desacordo coa súa denuncia da destrucción causada polos urbanistas nos centros históricos das cidades (peor que a Luftwaffe alemana); experimentos sociais utópicos que nos levaron ós rañaceos e a erradicación de antigas comunidades, a destrucción dunha identidade local e a desarticulación non só das e pobos senón da paisaxe rural británica que durante un tempo foi «a maravilla do mundo».

Poucos entre os profesionais da arquitectura están de acordo coas súas prescripcións para o futuro.

Cun descanso para recuperalo folgo despois do asalto do Príncipe, algúns arquitectos comenzaron a contraatacar, disfrutando das posibilidades dos medios de comunicación nunha situación onde se «O príncipe aplasta ós arquitectos» obtén os seus titulares tanto coma se «os arquitectos aplastan o príncipe». A liorta pódese ver coma un xeito agradable de estimula-lo que se vén en chama-lo «debate» sobre da arquitectura e o medio ambiente británico. Coa apertura da exposición «Unha visión de Inglaterra» Na V. e A. e o libro do príncipe ó sair ó mercado simultaneamente, o debate non amosa sinais de esmorecer. Está totalmente a ton co xeito de dirimi-la diversidade de opinións neste país nos xulgados e no Parlamento.

Non é necesariamente a mellor maneira de resolver con exactitude como este país vai tomar esta «segunda oportunidade»; con que estilos, con que materiais, con que tecnoloxía, con que sensibilidade cara as cambiantes necesidades da sociedade. No seu lugar, fixou na mente do pobo posicións extremas, coma se non existisen alternativas entre as opinións e os edificios de Richard Rogers e Quinlan Terry. Pero é posible que entre os extremos pódase atopar algúns consenso sobre do que se poida chegar a algún nivel intermedio que nos axude a liberarnos da súa introversión ó deseño e a planificación. ¿Existe dentro das formas evolutivas da arquitectura moderna, unha banda humana inherente a ela que o faga accesible ó público en xeral?

O príncipe declara que presentou o seu caso e menciona os milleiros de cartas de apoio que recibiu despois da presentación da película en outubro. Tamén recibe un bo número de cartas cada mes de moita xente que acode a él como «a voz» do home da rúa nun mundo dominado por profesionais agresivos.

O príncipe é para os que o apoian «a voz» do sentido común; manifestando o que poucos na súa posición dixerón antes, que algo terriblemente está a suceder coa cultura do país cando resulta totalmente inexplicable á maioría dos seus cidadáns. Non só arquitectura, senón tamén a música sen ton ou melódica, a pintura (onde exista como tal) que non garda semellanza con realidade algúna, a poesía e a escultura que é tan desconcertante como a pintura pero cunha crecente presencia en lugares públicos.

A súa presencia explosiva, fachendosa e ás veces desafiante inunda ó transeúnte quen sosteita (ás veces con xusticia) que nalgún momen-

to ó longo do proceso él pagou por ela, con resentimento e caraxe arremete contra a xente «progresiva» ós que lles parece gustar todas estas cousas e acadaron camuflarse nas institucións culturais do país con poder dabondo para imponlos os seus gustos liberais e futuristas sobre os demais.

Por outra banda, Richard Rogers está visto coma o progresista máis radical e é o totem da causa moderna. É un carismático e no seu día coherente portavoz das forzas democráticas, progresivas e da necesidade do que el chama «nova ética», da que a súa natureza aínda ten que ser revelada, pero que, unha vez adoptada, promete transformala retardada reconversión do pobo nun entusiasmo xeralizado polas inmensas posibilidades da vida e a arte modernas, de xeito que o pobo non só gustará do seu edificio Lloyds, o que como di Rogers xa é tremendalemente popular entre os que o visitan, senón ade más o pobo tamén gustará de Gilbert e George, Andy Warhol, a nova música e a pintura.

Se a división cultural representa unha especie de «esquerda» e «dereita», ¿ten a opinión intermedia algunha outra oportunidade de existir que non teña tido o seu equivalente político?

O debate xurdíu nun momento vital. A «segunda oportunidade», xurdíu nun momento cando o que se está construindo, non só en Londres —no porto, a cidade, King's Cross— senón en toda Inglaterra, en Birmingham, Cardiff, Glasgow, Newcastle, Leeds e Liverpool, transformará a apariencia e o carácter do país na próxima década. A escala dos cambios excederá en moitos casos a todo o que se construiu durante os anos 50 e 60. A bonanza da construcción xorde debido á nosa suposta necesidade de novas edificacions e complexos perfilados polas novas demandas e a nova tecnoloxía da Inglaterra post-industrial —dependente en industrias de servicios, entoada coas novas posibilidades de lecer, e que responde á ilimitada presión que dicimos ter por consumir— e alén de todo isto, está a procura de novas vivendas, non simplemente novas casas, senón novas urbanizacións, novos pobos no corazón do que unha vez foi unha paisaxe inviolable.

A repetición da película na BBC, a publicación do libro, e unha importante exposición (a máis comentada de todo o 89, dixerón modestamente os seus promotores) asegurarán que os argumentos do príncipe non sexan esquecidos e que os seus críticos xa non podan acusalo de non pór en práctica as súas teorías.

Ultimamente comezou a explora-las maneras mediante as cais as consecuencias ambientais do cambio se fagan populares, unha mellora sobre o que existía antes, que resulte ata maravilloso. O Duchy of Cornwall posúe grandes extensións de terra no Oeste de Inglaterra e pequenas pero valiosas propiedades no Kensington de Londres. Como Duque de Cornwall o príncipe ten un grande poder de persuasión na política do Duchy. Ultimamente o Duchy, non ledo con só exercela influencia da maneira máis tradicional, tomou parte no deseño de novos edificios, traballando con arquitectos clasicistas como John Simpson quen ve polo mesmo ollo que o príncipe; deste xeito o Duchy convértese prácticamente nun promotor. Coma o príncipe di, «eu non estou contra o desenrollo».

Nas aforas de Dorchester hai hectáreas da terra do Duchy rodeadas por unha estrada que o Concello quere urbanizar para prover vivendas e outras posibilidades para a pintoresca pe-

ro estancada cidade do condado. O Concello intereso ó Duque e acto seguido pediron propostas. Esta era a oportunidade do príncipe para por en práctica as ideas que propuxera «unha visión de Inglaterra», unha oportunidade para construir «algo que engada, no canto de sustraer da paisaxe inglesa». Este non debía ser outro curruncho inglés cheo de deloirado engado co centro comercial coma o seu foco principal. Pero o Duchy non pode se-lo instrumento dun capricho experimental —ten a obriga de ser rendable. A nova urbanización en Dorchester non pode ser un monumento ó seu brillante patrocinador real. Ten a esperanza de se converter nunha urbanización que inflúa a outros promotores e que teña un efecto transformador noutros edificios. León Krier foi electo para elabora-lo plan xeral coma o primeiro paso na realización do proxecto. A elección de Krier desconcertou os críticos do príncipe os que obrigadamente recoñeceu a reputación de Krier coma un téorico serio e brillante. Sen embargo el non é home que teña en mente a tradición vernacular da zona e moi menos nas teorías e debuxos que precederon a súa designación. A tradición de que el é tan ciumento e amante, nace da antiguidade clásica e non da Tess dos D'Urbe Villes.

A impresión que un tira dos seus primeiros debuxos e dunha maqueta preliminar é a do foro e as termas romanas, no canto da do Dorset de Thomas Hardy. Sen embarazo como di Krier o renacemento chegou tamén a Dorset. Observámos Blandford Forum reconstruído cun bo clasicismo despois do seu grande incendio en 1731. Krier non ve contradicción alguna entre as dúas tradicións. «O máis importante», dixo nunha reunión do Grupo de Arte e Arquitectura e Londres, «é que a xente desexa beleza é seu arredor, e en tódalas partes négaseselle». No seu lugar ofréceselle-las neuróticas expresións de artistas e arquitectos que celebran as tensións e degoiros da súa época. «A xente pode que necesite estas cousas de cando en vez» —engadiu dubidoso— «pero tamén queren harmonía, seguridade familiar e beleza». Pero estas cousas en Dorchester teñen que estar equilibradas coas necesidades de futuros inquilinos, os requisitos para aparcamentos, zonificación cul-de-sacs, tendas e a necesidade de talleres e de oficinas.

Ademais a proposta ten que se axustar a outro argumento do príncipe cos profesionais da arquitectura: arquitectura comunitaria.

Certo, non hai comunidade algúna dà que falar vivendo actualmente en Poundbury onde a nova cidade vai ser construída.

Pero a maioría da comunidade será consultada, e a voz do pobo, —desafortunadamente erradicada do proceso de transformación do seu propio ambiente—, será oída en Dorchester.

Hunt Thompson e asociados, arquitectos de comunidades (de veciños) cunha reputación de gardiáns evanxélicos da comunidade xa realizaron traballos para o Duchy en Kennington e John Thompson foi contratado para dirixi-lo proceso de consultas. Non se regatearon medios para asegurar que a comunidade fose consultada. Thompson organizou os «encontros», un evento que tivo lugar durante cinco días en onde expertos de todo o país, ben formados nos entresilos de participación, coñecedores de temas coma infraestructura, axudaban á xente de Dorchester a entende-lo destino que lles esperaba e se non lles gustaba o que se lles propoñía, Thompson estaba alí para articular e clarifica-las súas obxeccións. Nestes «encontros» os usuarios coñecerían a Leon Krier. O encontro de Krier coa

poboación creara grande espectación no país, xa que sería a primeira imaxe pública do que non só os amigos senón tamén os críticos estiveran dicindo que podería se-lo exercicio máis importante en deseño urbano en Inglaterra desde a guerra, ou quizais en todo o século.

Krier foi todo un éxito. Con traxe branco, sombreiro branco, unha bufanda branca de seda casualmente colocada, unhas curiosas gafas de sol que o facían parecer unha figura do expresionismo alemán.

A diferencia de Krier do que se podía ter esperado foi tranquilizadora. Non se trataba de un relacións públicas vendendo planos a través da seducción e verborrea doada. Krier, pola contra, foi directo ata o punto de ser ofensivo. Se a «comunidade» non lle gustaba o que el levaba, voltaría a casa e eles podían ficar co de sempre.

Evidenciou as dificultades, admitiu a súa ignorancia sobre temas coma a auga («¿secaríase o río con tanta demanda?») e pensou que os coches estacionados na rúa era algo bo (evitan o exceso de velocidade e eliminan ruido...) comentou que os lugares de traballo e negocio debían se mesturar co lugar de residencia e pensou que todo o «petate» sería rendable se se adoptaba unha inversión ó longo prazo nun lugar da normal optimización de ganancias.

A xente de Dorchester que asistiu, resguardouse da calor debaixo de un grande toldo e suaron o seu dentro de un graneiro con teito de metal (con escuridade dabondo para pasar diapositivas). En xeral parecían ben impresionadas pola proposta. Agotaron ós expertos, asistiron a tódalas conferencias. Se a maqueta presentaba elementos extraños preguntaban —¿para que serve este grande edificio con forma de rotonda?— certamente non parecía unha vivenda convencional. En definitiva eu sospeito que moitos desexarían que todo o lugar se lle deixase para as vacas como ata agora. Pero dada a inevitabilidade do cambio, a proposta de Krier era indudablemente integrante e ata o príncipe mesmo fixo acto de presencia para os comentarios de rigor. De xeito que John Thompson desde logo podía asegurar que a «visión» estaba encamiñada e contaba co apoio popular.

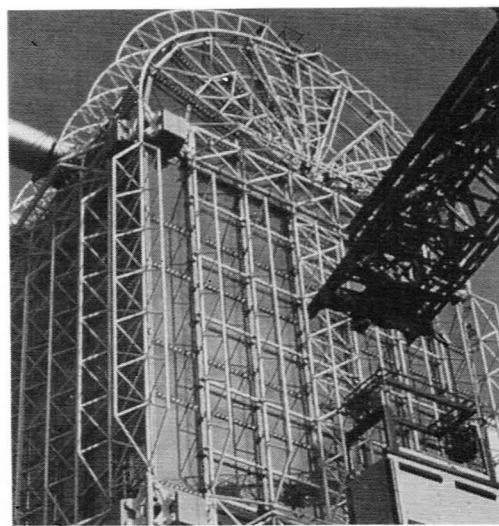
Mentres tanto, noutra parte do país, ía ser inaugurado un enorme centro de negocios de características ben diferentes.

Pero aquí servíase champagne e salmón no canto de té e bocadillos: Stockley Park, unha milla ó norte do aeroporto Heathrow. O promotor, Stuart Lipton, construiu a súa «visión» non para o inglés de a pé, senón un lugar deseñado para atraer ó home de negocios, as multinacionais. É unha empresa colossal.

Lipton construiu lagos, arte en lugares públicos, canchas de squash, piscina, clubs, tamén haberá un campo de golf.

O proxecto está dentro dun plan xeral realizado por Sir Philip Dowson de Arups asociados. Sir Philip e Lipton non son descoñecidos. Arups deseñou os preliminares e de Broadgate —unha mega— estructura para oficinas en Londres inaugurada sen moito convencimento polo príncipe. Arups deseñou o plan xeral de Paternoster Square —unha proposta que non convenceu ó príncipe—. Stockley Park tamén foi agraciado coa visita do príncipe.

Lipton ten a reputación de ser un dos promotores más brillantes do país. As súas obras revelan a forza da nova arquitectura moderna británica. Arredor de mil persoas asistiron a súa inauguración —promotores, arquitectos, xornalistas e homes de negocios.



Edificio da Lloyd's. Londres

O edificio de Foster non é pequeno pero non só ten arquitectura moderna senón tamén ten enormes zonas axardinadas. Posúe as árbores más grandes nunca transplantadas (desde Bélgica) e había helicópteros disponibles para ofrecerles vistas aéreas do complexo rodeado por unha grande avenida.

Lipton levoume a min e a un equipo da BBC no helicóptero. O seu orgullo sobre Stockley Park era evidente —o más importante que fixera—. Mencionou alguma pequena similitude con Dorchester. Pero Stockley olla ó futuro, utiliza a lingua do seu tempo, non de onte.

O príncipe, di Lipton, ten que aprender a ollalo futuro tamén (...).

Con frecuencia dise que os fracasos da arquitectura moderna teñen tanto que ver cos fracasos do promotor como cos problemas dos arquitectos e urbanistas. Pero os promotores teñen que obter axiña unha ganancias sobre o capital para satisfacer ós inversionistas dos fondos de pensións e outros que puxeron os seus millóns disponibles. A consecuencia foi a arquitectura «baixo mínimos» que configura a maioría das novas promocións británicas. Nesa interminable proliferación de mediocridades, pobemente construidas e horribles, as que debían acaparar os obxectivos do príncipe; non os poucos exemplos que temos neste país de traballo excepcionais de arquitectos como Stirling, Lasdun, Dowson, St. John Wilson, os que están totalmente comprometidos coa arte na que son mestres, e os que ademais desde outra posición, comparten co príncipe a preocupación e a anguria do deterioro urbanístico.

Lipton é consciente do seu poder, consciente dos ollos que o miran cando toca algo, consciente das súas responsabilidades (...). Amosouse sorprendentemente cándido sobre as dificultades coas que se atopa ó tomar decisiones que afectarán a nosa forma de vivir. ¿Como se selecciona un arquitecto, un estilo, nun país onde non hai consenso algúns sobre a «boa» e a «mala» arquitectura?

Lipton vese a si mesmo como o mecenás de toda a boa arquitectura moderna. El tería traballado con Quinlan Terry en Spitalfields se as cartas tivesen caído doutro xeito, Agora traballa con Rogers e Foster.

Lipton non sabe a onde acudir para pedir consello. O seu intento para atraer ó príncipe a visitar Paternoster Square, Broadgate e Stockley Park non foron simplemente xugadas de prestixio para os seus proxectos (...) senón que foron un intento de conectar con alguém que tiña unhas opinións tan claras e definitivas e que non parece ter dúbdidas sobre o que é bo e maravilloso.

Quizais Lipton presente que as ideas do príncipe son, polo momento, demasiado inflexibles, para se-la fonte de inspiración que el esperaba, pero non hai dúbdida de que admira ó príncipe pola súa teimosía.

Lipton non pretende se-lo único promotor coa ambición de engadir valor estético e económico a Londres, hai outros, pero en xeral, distan moi-to das enormes realizacións de Lipton (...).

¿Pero a onde van promotores como Lipton cando necesitan seguridade e consello, cando se propoñen transformar novas parcelas en Londres? (...).

A Royal Fine Art Comission é unha das institucións á que acode con esperanza e da que el mesmo —paradójicamente— é membro. Ás acusacións de que o cazador non pode ser tamén o que garde a presa, e menos ser membro da comisión, a RFAC argumenta que necesita os coñecementos dun promotor na súa mesa de deliberación áinda cando antes arranxárónse sen el satisfactoriamente.

Os críticos da RFAC argumentan que os seus veredictos son caprichoso e impredecibles e consecuentemente teñen pouco peso diante das autoridades de urbanismo. Tamén teñen unha predisposición modernista, murmurando obscuridades das «estrelas» que os modernos teñen na comisión. De feito xunto a Lipton sentan Sir Philip Douzon, Sir Philip Powell e Michael Hopkins que difícilmente poden ser representativos do gusto popular (...).

Sen embargo, con persuasión e publicidade xuiciosa, a comisión pode presumir de ter acañado algúns éxitos polo ben público. Pero non son unha fonte infalible de consellos críticos. O seu papel é xudicial e dúbdido que lles interese unha ampliación dos seus poderes; non queren se converter noutro centro tormentoso no fronte de batalla.

Un lugar onde Lipton non buscaría consello é no RIBA. Debido á súa actividade, os seus premios, especialmente a medalla de ouro Real, RIBA apoia e aposta normativas —áinda cando son as más confusas—. Pero a súa decisión debido a súa política interna, a súa sobrecarga de presións económicas, a súa división sobre temas como os rexionalismos (...) fai que RIBA poida se excusar de ser fonte algúns de inspiración.

Os seus críticos tamén din que é a menos indicada para emitir consellos xa que está tamén albergada nunha casa moderna. A súa sé en Great Portland Street é unha cittadela da profesión que de acordo co príncipe se revoluciona a si mesma durante os 50 e os 60 e deliberadamente volven ó seu lombo ó seu propio pasado e tradición.

A pesar de tódolos confrontamentos entre a profesión durante os últimos 10 anos, RIBA mantiene unha liña moderna. O seu último presidente podía ter compartido as ideas do príncipe ata certo punto, pero o novo presidente, Max Hutchinson foi elixido porque el decididamente non estaba de acordo co príncipe no más mínimo. Hutchinson chegou a Great Portland Street como se o tivesen mandado chamar. Acabaronse os días

nos que o presidente daba a benvida ó debate aberto polo príncipe. Non despois «dunha visión de Inglaterra», houbo abondo de todo iso e Hutchinson chegou para o parar, alomenos para defende-la xusta causa do arquitecto con pulo.

O seu discurso inaugural e o seu próximo libro enfrenteñano ó príncipe directamente (...), de feito a portada do libro leva a foto do tema (o príncipe), non do autor do libro; de feito o primeiro golpe de vista parece como que é o propio libro do príncipe.

Hutchinson non ten tempo para unha arquitectura que trate de encantar a través da apariencia da súa superficie. Non lle impresiona o feito de que a moita xente lle guste ou non un edificio pola súa apariencia externa. Que a súa apariencia sexa agradable ou que modestamente trate de se camuflar co seu entorno é unha evasión do cometido real dun edificio. A virtude e integridade dun edificio residen dentro del e na súa propia enerxía para mobiliza-los materiais e a tecnoloxía da súa época.

Para algúns membros da profesión, Hutchinson parece demasiado predisposto a entrar na batalla. Os seus ataques non só van contra os que apoian ó príncipe, senón que tamén ignora os sentimientos dunha serie de arquitectos de diversas conviccións e de diferente opinión, que cren que se necesita moito máis que ruidosa retórica para mellorala nosa arquitectura. A agresividade de Hutchinson non é abondo, pero non foi abondo para lle permitir entrar nas altas cotas morais e filosóficas que se disputan Richard Rogers e o príncipe (...).

A nova e agresiva RIBA está apoiada pola prensa arquitectónica que publica editoriais nos que culpan ó príncipe e os seus seguidores do «pastiche» arquitectónico de que están desencañando en todo o país.

E se a prensa arquitectónica se atopa na posición de ter que defende-la fe, as escolas de arquitectura tamén se viron atacadas. O goberno mira con malos ollos a duración e o coso dos cursos, e non só os seguidores do príncipe os únicos que ven no traballo dos estudiantes pouco más que irrelevantre narcisismo. Os cursos tamén foron catalogados como «reductos ideolóxicos» nos cales se imparte «doctrina» onde á Corbusier se lle segue chamando «Corb» e onde Mies e Gropius ainda gozan do seu vello prestixio. Os estudiantes que buscan unha formación tradicional nestes lugares pasáño mal. En resposta ás críticas do príncipe na súa película os defensores da escola argumentan que se ensinan asignaturas coma debuxo, a historia da arquitectura é fundamental nos seus cursos e se os estudiantes non sentan todo o día a copiar capiteis cointios, ¿por que diaños terán de facelo en pleno 1989?

Ó igual que a profesión, a educación arquitectónica foi revolucionada e posta nunha sólida fase racional durante os anos 50 e 60 rachando co renqueante clasicismo académico que ata daquela predominara na nosa arquitectura.

Falando claro, arquitectos coma Quinlan Terry non confiaban moito nas escolas e John Thompson non falou por si mesmo cando dixo: «Creo que o sistema educativo da nosa profesión é probablemente a primeira causa de moitos dos nosos problemas.

O príncipe manifestou nunha entrevista que concedeu á TV alemana: «Penso que o que foi un erro durante estes últimos 40 anos foi o ter abandonado os principios fundamentais cos cales se deseñou a arquitectura durante milleiros

de anos. Se se abandonan os principios fundamentais como o ensino do deseño técnico, debuxo artístico, cousas coma as de que os estudiantes sexan aprendices de mestre de obras de xeito que entendan como se ergue un edificio... pero non, calquera cousa serve. Hai unha obxectiva coa novidade de turno e o cambio constante».

chard MacCormac para contribuir con propostas como a de Sir Philipp Dowson. Non é probable que Simpson sexa invitado para contribuir no plan xeral; de feito os seus obxectivos son muito máis altos; facerse coa totalidade de proxecto; umha posibilidade ben probable dadas os complicados cambios de propiedade do solar que están a se dar.

Os grandes proxectos coma Paternoster Square desenvolveron a emoción e o sentir xeral de que as cousas están de novo en movimiento, e que Londres é de novo o centro do grande debate que despois de todo está a suceder en todo o mundo. Pero tamén existe unha inseguridade xerada polo tipo de seguridade incontrolada.

Un dos puntos más extraños na conferencia inaugural de Max Hutchinson foron os seus ataques a Terry Farrell e o Post-Modernismo que el di exemplificar. Farrell podería pensar que o traballo de Hutchinson non ten a calidade como para lle da-lo dereito a desacreditar a un arquitecto tan coherente e inventivo coma el. Farrell é ben coñecido pola súa preocupación de crear cidades más civilizadas pero a súa habilencia para crear edificios novos que aleden un pouco o lugar xera acusacións de ámbos los bandos.

Está a medio camiño neste debate e o seu impacto débese a tremenda escala dos seus proxectos para London Wall, Charing Cross, The South Bank, e o vello Chiswick Bus Yard. Aporta unha análise antihistérica o debate pero está preparado para dar tanto como faga falta.

Noutra película da BBC, a batalla de Paternoster Square, Farrell describe o movemento moderno coma algo que deliberadamente volverá o seu lombo. A unha tradición que derivara as súas raíces dos mundos antigos de Grecia e Roma reemplazándoos por unha arquitectura inexpressiva sen habilidade algúndha de comunicación. É a súa intención de crear unha arquitectura comunicativa o que tanto alporiza a Max Hutchinson.

Farrell, Krier, Rogers, Dowson, comparten todos unha dedicación apaixonada polo deseño urbano. A última novedade neste aspecto do debate son os ansiadamente esperados dez principios ou os dez mandamentos que o príncipe mencionou na súa película. Prudentemente o príncipe eliminou a aparente fachenda de «mandamentos» e decidiuse por algo más lene coma un «compendio de regras básicas» sobre das que e cun pouco de optimismo el espera que todos esteamos de acordo, «co obxeto de crear un ambiente ó que poida responde-la xente. Necesitamos un código que restitúa cousas coma a xerarquia, de modo que a xente saiba onde se atopa a entrada principal, se se trata dun edificio público ou privado, de xeito que teña unha variedade e unha harmonía e que a escala humana sexa apreciada e non sacrificada pola máquina».

Os seus principios recibirán unha atención e unha análise considerable e non necesariamente só hostilidades. Os códigos tiveron unha longa e venerable tradición; no pasado foron os responsables da creación de algunas das cidades más belas do mundo. Krier terá en mente as declaracións do príncipe cando prepare o seu plan xeral para Dorchester. O código para construir alí, que el a súa vez pasará ós constructores e arquitectos que completen a obra, será unha síntese local dos Dez Principios.

Slaride, a cidade de Florida na Krier traballou posúe un código moi elaborado e sofistica-



Edificio Lloyd's. Patio de operacións.

do. Stockley Park de Lipton ten un código. Broadgate, sen embargo, ten todo tipo de regras.

O Royal Town Planing Institute amosou a súa satisfacción polos «dez mandamentos» de xeito que existen moitas posibilidades de que se sexan tomados seriamente. Pode ser difícil para os arquitectos atopar argumentos na súa contra (Hutchinson xa os rexeitou sen os ter visto); a única argumentación pode estar baseada na inviolabilidade da autonomía artística do arquitecto.

O príncipe fixo un chamamento para o retorno da arte e a artesanía á arquitectura, de xeito que parece seguro pensar que estes son parte dos principios. O príncipe tamén manifestou un desexo compartido por moitos sobre a volta da decoración e a arte ós espacios construidos, dos que foron erradicados polos dictados austeros dos profetas do movemento moderno.

Peter Palumbre promete que haberá enormes cantidades de arte en N.º 1 Poultry. El fixo da arte e da arquitectura a súa principal preocupación ó tomar posesión da dirección da Arts Council onde xa existe un comité para o «tanto por cento de Arte», baixo a dirección do inamobilable Richard Burton e xa están deliberando como poñelo programa en marcha...

Lipton adquiriu arte para Stockley Park e Broadgate onde o obxeto máis espectacular é unha «controvertida» estrutura de ferro de enorme altura do escultor americano Richard Serra. O maior exceso para a compra da arte pública son os 6 millóns del libras que conseguiron xuntalos promtores de County Hall.

En todo o país hai unha estampida das autoridades locais para mercar arte áinda que teñan que cortar servicios e pechar escolas.

Tanto se espera da capacidade da arte non só para adornar senón tamén para transformar e rexenerar que se comezaron a impartir conferencias, os partidos políticos atopan prudente falar sobre ela con respeito, e o goberno subvencionou un libro sobre o tema.

E sen embargo na actualidade ¿cántos edificios teñen arte integrada nos seus deseños e non simplemente inserida nunha esquina pouco antes do seu remate? ¿Como é que edificios clave coma o novo Desing Museum amosan tan pouca evidencia na súa construción de man dun artista ou un artesán?

¿E que tipo de arte van patrocina-los moitos millóns de libras disponibles. A Arts Council non é indiferente á posibilidade dun «O Dorado» para as artes visuais nunha cultura tradicionalmente orientada cara á literatura e o teatro e están dispostos ó igual que moitas axencias privadas en todo o país, a asesorar ós promotores, autoridades locais, e ós arquitectos os que poderían apostar lo diñeiro nunha arte dubidosa debido a súa ixnenuidade. Krier argumenta que todo isto simplemente extende o papel e o poder de expertos profesionais que desde a guerra son os principais responsables de todo este desastroso caos; imponiendo a súa propia idea do que é correcto e axeitado sobre tódolos demás.

Krier cre que debemos ter confianza nos nosos propios gustos e xúicios de xeito que o consello do experto e do comité de turno poida ser avaliado e rexeitado se fose necesario. Condena con especial pullo a idea do «tanto por cento de arte» o que di que xeneraría inevitablemente unha arte tan abraíante coma o edificio que a albergara xa que ambos estarían baseados na mesma ignorancia dos seus cometidos. Krier argumenta que unha arte pública é imposible alomén de ata que a sociedade teña atopado de no-

vo o seu camiño. ¿Como pode haber un arte público cando a sociedade perdeu a habilidade para xulgar o que é bó e malo? Pero isto é perfeccionismo. ¿Deberíamos quizais nos abster de votar nunha democracia imperfecta esperando que conseguisen políticas da talla de Tomas Jefferson ou o Pitt o novo?

Verbo da decoración, non se trata simplemente do adorno trivial nun edificio. Moito do que obxeten o príncipe en arquitectura ten que ver coa escola. Sir Roy Strong, na película do príncipe, estableceu unha comparanza entre as grandes catedrais medievais e a xigantesca torre de César Pelli en Carnaby Wkarf.

Robert Adam, nun seminario despois da película, afirmou que as catedrais era de feito massivas en escala. Pero a súa escala era humana e accesible debido á riqueza de detalle e a complexidade da súa superficie. Os modernos abandonaron o detalle (...).

Algúns dos críticos do príncipe cuestionaron non só os seus principios senón o seu dereito a crear controversia. Está manifestamente rodeado por unha calaña de siniestros e antidemocraticamente eleixido grupo de conselleiros. Din ademais que se está entrometendo anticonstitucionalmente no sistema de planificación e urbanismos o que, áinda cando sexa dunha complexidade bizantina, é o mellor que temos e con todas súas faltas é democrática.

A acusación principal é a de que un xesto de reximento por parte do príncipe distorsiona tódolos procedementos administrativos e as súas conclusións e faría que a aqueles involucrados no proceso de planificación abandonaran todo o tipo de criterios persoais (...). Ou sexa que os críticos lles gustaría ver de novo ó príncipe inaugurando fábricas.

Desafortunadamente para eles, o príncipe declarou nunha entrevista que non vai se así. El reconece os riscos «...se unha persoa coma min sae fóra das limitacións convencionais baixo as que se supón un debe operar. Pero en realidade teñen unhas conviccións moi profundas en temas coma arquitectura e urbanismo e estas son áreas que van más alá da política de partido e polo tanto podo me introducir nelas sen grandes riscos.

Por suposto que aqueles que non lles gusta o que digo quererían que mantivese a boca pechada ou que continuase emitindo comentarios pletóricos. Creo que a vida é más importante que todo iso. Probablemente non sexa unha persoa que me meta demasiado nalgúns asuntos, pero preocúpame moito o ambiente no que vivo» (...).

A meirande parte das construccions no ambiente do que fala o príncipe están menos preocupadas por alumear novas visións que polas alteracións, remodelación, e conservación de edificios existentes...

A pesar da enerxía do debate, ruinas e pó aínda asolagan grandes zonas do país. O que Rogers chama «patrimonio público», foi empobrecido pola neglixencia do goberno. As rúas seguén cheas de basuras e atascadas co tráfico. A vida urbana e rural vívese baixo un terrible stress.

O seu estilo non é irrelevante en temas coma estes. ¿Pero é esquizofrenia ou é a vizosa auto-suficiencia dunha sociedade que aledamente se diversifica e que produce simultaneamente Lloyd's de Rogers e Riverside de Richmond ou as propostas de Arups e de John Simpson para Paternoster Square? (...).

Non é correcta a interpretación que se fai do príncipe mediante a cal o seu desexo é simplemente o de retornar ó pasado. Non é correcta a interpretación que se fai de Richard Rogers e que nos suxire que quere cubri-lo país con edificios como Lloyd's. Se «pluralidade» non chega a sonar como unha chamada as armas, ós arquitectos acostumados ás certezas dos artistas do medernismo, se é unha idea que sen embargo debía florecer —non se diluir— nunha democracia. Krier fala da necesidade de se xuntar con aqueles que un respete e logo respeten os seus dereitos de liberdade de expresión, liberdade de pensamento, liberdade de estilo. Despois de todo, o impetu orixinal do Movemento Moderno era esperanza e apertura.

Dorchester, Stockley Park, o nov Kings Cross, dan una idea da pluralidade que este momento ofrece o país. Dentro disto, o público ten dereito a esperar que de todas estas visións conflictivas xurda unha arquitectura decente e humana, que a segunda oportunidade produza arquitectura que responde a nosas necesidades de variedade e beleza e que se inspire noutras cousas que non sexa especulación económica e arrogancia (...). A tecnoloxía débese usar con responsabilidade tanto nos pobos e cidades, como en encoros, bosques, lagoas e montañas; e manipulada na paisaxe urbana con tanta sensibilidade e creatividade coma no campo.

O príncipe demanda o retorno a unha ética moi máis vella. No territorio disposto entre ambos, a maioría da xente agradecería o retorno dunha arquitectura que teña espírito e que teña sido inspirada por consideracións éticas. Para que iso ocurra o pulo necesario non é probable que veña da retórica senón dos instintos do sentido común.

Pero o que Robert Adam chama a revolucionaria visión da historia, a vanguarda, a supremacía da tecnoloxía, áinda ten a súa impronta en moitas imaxinacións. Áinda hai moitas batallas interesantes que hai que pelejar.

URBANO LUGRÍS:

A PERPETUA SAUDADE DO MAR E A POESÍA

Xavier Seoane

124

«De onde arrecadaba tanta tristeza disimulada, a outa figura andante, tan entrañabel no seu desamparo universal, tan humán no seu mundo íntimo, tan desolada diante da vida, tan dentro do seu tempo e tan fóra? Había dos Urbano Lugrís, contrapostos, enfrentados, inimigos mesmos.

Urbano era un poeta de expresión plástica; o seu idíoma, a súa ferramenta poética eran o cartabón, o lenzo, e os pinceis. Ainda que ás veces escribeu poemas que soio el pudo soñar.

(Antón Avilés de Taramancos)

«Lugrís amaba a Xulio Verne. Amaba a viaxe, a descuberta, as múltiples incidencias que ha de sofrir o valeroso aventureiro antes do regreso á eterna Itaca. Lugrís era devoto da Odisea, porque a Odisea é a más perfecta e absoluta das estorias de aventuras. O seu mundo era o dunha perpetua saudade do mar, das rotas, das esquivas peripécias. Pero nas profundidades de Lugrís bogaba tamén o barco de San Barandán, soñado polos monxes irlandeses no seu exilio misioneiro de Renania. O abismo celtista latexaba alí, no centro da súa persoa, e por veces facíase evidente nas imaxes de San Gonzalo a predicar sobre un penedo de foz no que estaba insculpido o triskele. Lugrís, fillo de Lugrís Freire, o grande amigo de Eduardo Pondal, non era Urbano Lugrís somente, era sobre todo, Ulises Fingal: Ulises, o navegador do mundo e do trasmundo, o grego de cando os gregos áñda non sucumbiran ao «logos» do puro razonar, se é que algunha vez Platón sucumbira; Fingal, o héroe gaélico que lle ordenaba coa súa rixidez cerúlea o camiño do outro mundo, os vieiros escusados dos Tuatha Dé Danan, as xentes irlandesas de debaixo da terra, o misterio de Brigadoon que cada cen anos emerxe da néboa dun val de Escocia para vivir a normal vida dunha cidade».

(X. Luis Méndez Ferrín)

Habitación de vello mariñeiro
óleo sobre táboa 98 x 100
cms.



«Pintaba entre horas, demostrando un raro talento inclinado ás vanguardas e un pulso de debuxante que asombraba a todos. «Escribía» os seus futuros cadros, como o seguiría facendo de por vida, anotando en pequenas follas de papel de libreta as características do lenzo ou da táboa, describindo minuciosamente as colores e ata a súa disposición. Por non deixar nada ó chou, sinalaba tamén o tamaño das figuras».

(Mariano Tudela)

ALGUNS ASPECTOS BIOGRAFICOS

Ainda que ten havido discusión sobre a súa data de nacemento, devido en parte á propia actitude de Lugrís dando distintas versións sobre o tema, parece ser que a mais axeitada é a de 1908 en A Coruña, finando en Vigo en 1973. Fillo do escritor, poeta, comediógrafo, académico e mesmo presidente da Real Academia Galega, Manuel Lugrís Freire, e dunha nai pianista, tivo desde neno un ambiente axeitado para unha ampla e sólida formazón cultural, feito que se havía de notar tanto na súa vida como na súa obra. Mesmo compre sinalar o antecedente dun seu tío, Urbano González, que foi un debuxante e minucioso ilustrador de «La Voz de Galicia». Desde caitivo tivo, pois, grandes experiencias atraves da cultura e, en concreto, da leitura, que mais tarde deixarian unha sólida pegada na súa obra pictórica e poética. O mundo das viaxes e aventuras, o romanticismo e seducción de muitas historias e relatos do século pasado, o mundo das navegações, enriqueceron para sempre a súa imaxinación, dotando-a de imaxes, relatos, argumentos, ambientes, persoaxes... Iso, unido ás vivéncias marítimas e mariñeiras dunhas cidades tan unidas ao mar como A Coruña e Vigo, deixou na súa sensibilidade pegadas imborráveis. Posuía tamén unha rica cultura musical, inculcada en boa parte pola súa nai e o ambiente familiar, e tocava o piano.

A personalidade de Lugrís chegou a ser tan popular, que se contavan anécdotas e lendas de actitudes nas que sobrancean rasgos que van desde a dimensión bohémia, un sentido anárquico, desenfadado e informal, un marcado histriónismo, unha fonda teatralidáde, e todo iso con un escenario de fondo talvez marcado por un intento de fuxida dunha forte timidez, un desbordar o quotidiano equilibrando o binómio arte = vida, e un anseio de provocación próprio dunha rebeldía que deveu nacer de xeito mui temperán. Con certos rasgos bohémios no seu comportamento e parco sentido para iso que o comun das xentes definen como «sentido práctico da vida», Lugrís non foi un pintor marxinado socialmente do punto de vista artístico ou pecuniário, senón de éxito mentres viviu, pois acostumava a vender toda a obra, ainda que en ocasións a necesidade o obrigase a desprenderse de magníficos cadros a prezos que pouco alíran, dos de sobrevivéncia.

O crítico González-Alegre, porén, non dubida en falar de que escolleu a vida na sua versión mais tráxica e estrambótica sen perder nunca a sua condición de dandy, non aceptando a versión de dimensión bohémia do pintor. O que non dubida en calificar de bohémia a vida de Lugrís é un dos seus melhores coñecedores e evocadores, Antón Avilés de Taramancos, quen, logo de lembrar numerosas anécdotas sorprendentes, evoca «aquelha boemia... en que o meu mundo estaba, como é lóxico, totalmente influído pola sua personalidade sobrenatural» (1).

Interesante, sobre o Lugrís-personaxe, é a valoración de outro dos seus mellors coñecedores, Mariano Tudela, ao fazer mención das numerosas anécdotas que rodean ao artista:

«Cando eu intimo con él, Lugrís pasa polo gravísimo perigo de converterse niso que se chama despiadadamente un «personaxe». Un home-anécdota do que se repiten as bromas e ata se inventan para divertimento do estúpido catetismo.

El, para maior inri, contribúe á sona falsa e desorientadora coa súa afección desmedida pola boutade, polo calembourg, pola saída de ton. En ocasións, por produci-lo más difícil áinda da gargallada, sacrifica ó seu mellor amigo e sacrificase a si mesmo» (2).

O perigo de deixar-se fascinar polo abundante anecdotario sobre Lugrís-personaxe ten sido tamén reiteradamente mencionado, por outro dos seus exégetas, Miguel González-Garcés: «Lugrís e a súa obra non poden estar velados polas anécdotas que ocultan a súa aportación» (3).

Nas suas viaxes a Madrid, na época da República, conectou coas inquietudes mais renovadoras que ali nascían. Mesmo chegou a coñecer a García Lorca, Alberti e a Margarita Xirgu. Participou nas tertúlias da Granja del Henar en 1930. Na época da República colaborou en actividades de La Barraca e as Misións Pedagóxicas con Dieste, con quen o uniu amizade e admiración, realizando carteis, figurins e escenografía. Este coñecemento e vivencialidade do mundo do teatro será evocado deste xeito polo seu fillo:

«Como rapaz tiven a sorte de que, nalgunhas ocasións, cunha voz moi profunda, interpretase para mim algúns temas de teatro de marionetas. Chegou a ser membro de honra do teatro de marionetas vienesas. Como home enamorado do teatro que era, e formando parte activa del, como actor e decorador, recordo que había na casa grandes figuras de madeira, restos de decorados, coas que eu pasaba horas felices» (Lugrís Vadillo, Urbano, en «Urbano Lugrís. Exposición Antolóxica», A Coruña, 1989. Páx. 143).

Sobrevida a guerra, foi voluntario ao frente de Asturias. Mais tarde, na posguerra, uniu-se ao colectivo de pintores e poetas mais xoves que ele, a quen estivo vinculado através da revista «Atlántida», patrocinada, en A Coruña, pola Delegación de Educación Nacional do Distrito Universitario, e da que, con Labra, foi director artístico, realizando o deseño da portada, que, con variacións de cor, se repetiría en todos os números.

As súas primeiras exposicións como pintor son un tanto serodias, datando dos nos 40. En 1949 espuxo na Sala Macarrón, en Madrid. En 1951 decora os locais da A.C.I. en A Coruña con motivos de fauna americana de certo exotismo e temas mariñeiro. No verán de 1951, nunha estadia de catro meses en Malpica, pinta unha serie de obras: cinco murais, un tríptico, tamén mural, dous trípticos haxiográficos e óleos. En outono dese ano fixo no Instituto de Cultura Hispánica, en Madrid, unha obra de grandes dimensións, dividida en paneis. En 1952 realizou duas ilustracións para «El Vagabundo», de Luz Pozo Garza. De 1954 a 1956 participou na experiencia da revista «Atlántida», da que deseñou a portada, fixo amplio labor de ilustración, publicou collages e fixo públicos os seus interesantes textos literarios. Lugrís foi o mais asiduo ilustrador e escritor da publicación. Realizou tamén portadas para dúas separatas de «Atlántida»: «Siete canciones» (1954) de Miguel González-Garcés e «Siete poemas de primavera» (1955), de Luz Pozo Garza.

Lugrís foi un pintor de grande éxito en vida, ainda que o público mercase muitas veces a súa obra pola súa cárrega literaria ou polos destellos que irradiava unha personalidade tan fascinante, que polos valores intrínsecamente pictóricos. En 1960 realizou unha magnífica exposición na Asociación de Artistas de A Coruña. En xaneiro de 1961 faleceu a sua esposa, Paula Vadillo, da que tivo dous fillos, un deles, Lugrís Vadillo, tamén pintor, e pintor do mar e da imaxinación como él. En 1963 pintou, na igrexa de Vilaboa, várias obras. Ese mesmo ano realizou unha serie de dez debuxos como ilustración para o libro «Isla de dos» de Miguel González Garcés. En 1964 trasladou-se a Vigo, onde conectou coa intelectualidade galega, através da saga de intelectuais da familia Alvarez Blázquez, del Riego, Castroviejo, Antonio Patiño... Apartir desta época comeza un certo declinio vital no que son cada vez mais frecuentes as depresións. En Vigo frequentou muito a taverna de Eligio. Morreu en brazos do seu amigo Antonio Patiño, no hospital de Vigo, en decembro de 1973, sendo enterrado no cemetério de Pereiró. En 1975 realizou-se unha homenaxe organizada pola Asociación de Prensa de A Coruña, así como algunha ho-

menaxe colectiva, como a organizada pola galeria «Gianni», a da Galería «Abside», en 1981, e a Caixa de Aforros Municipal de Vigo. A desaparecida revista «Nordés» realizou tamén unha homenaxe literaria e poética á súa memoria (4).

OBRA

Lugrís, antes de dedicar-se plenamente ao seu labor fundamental, a pintura, foi inicialmente escenógrafo, cartelista, actor e guionista, actividades que van deixar unha pegada importante tanto na súa vida como na súa obra. A súa dedicación plena á pintura surxe serodiamente. Lugrís realiza unha obra o dabondo orixinal como para estar alonxada de todo mimetismo coxuntural de tendencias ou modas, tanto desde o punto de vista do conceito como da realización, criando un estilo e un mundo proprios, no que a imaxinación, fantasia, capacidade fabulativa e de ensoñación, sentido poético, escenográfico e literario crean unha peculiar atmósfera e perfilan un mundo grato, denso e diverso de resonancias literarias, históricas, paisaxísticas, mariñas, máxicas, haxiográficas e evocativas nas que unha especial mise en scéne do misterio parece erixir-se como un importante protagonista.

Lugrís procedía dunha severa e intensa disciplina dibutística, que realizava con rigor, paciencia de ourive, minuciosidade e desexos de perfeizón, feito que o convierte nun pintor bastante a contra-corrente nun tempo en que o informalismo e actitudes de automatismo via action-painting ou outras van valorar conceitos como improvisación, espontaneidade, xestualismo... Esta paciencia de miniaturista traballa sobre lenzo, táboa ou como ilustrador no papel nolo fai sentir como un perseverante, teimoso e esmerado alquimista, ansioso de deter o tempo e fixar a realidade e as fabulacións persoais nun mundo no que a vertixe ansiosa do instante foxe como un lóstrego das mans. A esa atención polo debuxo habería que engadir a variedade, limpeza, intensidade e luz do seu tratamento da cor. E todo iso integrado en composicións mui pensadas, nas que con frecuencia o escenográfico xoga un papel fundamental. Coa utilización, en algunas obras, sobretodo políticos, de orlas —ou outras zonas do cadro— meticulosamente pintadas nas que ofrece un tratamiento conceptual e ornamental de cunchas ou outros obxectos, en xeral relacionados co mundo do mar.

Ten-se falado da presenza de Simbolismo, Romantismo e Surrealismo ao falar de Lugrís. É evidente que hai elementos simbólicos, e un dos aspectos mais interesantes á hora de abordar a súa obra podia ser unha detida análise da simboloxía que agachan muitos elementos dos seus cadros. Por veces detectamos tamén unha certa temática ou ensoñación conectadas co Romantismo, e en abundantes ocasións o plantexamento dunha criatividade de xenea surrealizante.

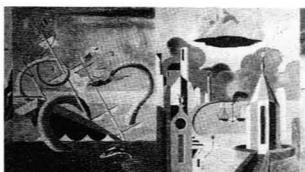
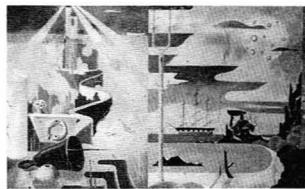
Precisamente, a respeito da súa condición de pintor surrealista, comparía sinalar que esa aseveración, que pode funcionar de entrada como hipótese de traballo para un achegamento esencial á súa obra, deve ser matizada a posteriori con algunas pontualizacións importantes. A primeira, do punto de vista ideolóxico ou de conceito, Lugrís non é un surrealista, máxime se contemplamos este feito desde a perspectiva do surrealismo francés, pois nen na sua vida nin na sua obra houvo xamais, que saibamos, os plantexamentos sociais, estéticos e revolucionarios que, desde unha perspectiva de vanguardismo surrealista, moveu o colectivo asentado en París a actitudes e criacións sobradamente coñecidas. En segundo termo, Lugrís nunca seguiu, nin na súa obra plástica nin na literaria —na que ao mellor tería sido mais doado— os presupostos básicos do automatismo surrealista, nin sequer nun momento no que alén e aquén do Atlántico o antes mencionado automatismo psíquico de xenea surrealista e freudiana, nin pautas de criación achegadas á actitude de liberación zen ou orientalista estavan a operar: esa minuciosidade de miniaturista, a actitude por vezes manierista da súa arte, alonxa-no de toda posível realización automática. En terceiro lugar, a súa

obra, iaxinativa, filla dunha peculiar e persoal concepción da deriva da fantasia e da imaxinación, mesmo colindante co ámbito ou lindes do irracional nalgúnha ocasión e en muitas co mais puro onirismo ou ao menos un aparente soño na vixilia, mais que aprofundar no subconsciente nun intento de afloración á realidade para esconxurá-lo, coñecé-lo, perscrutáño, acudia a ele cun desexo de fabulación pictórico-literaria, de fantasia constante. Ese mundo de Lugrís en que parecen fusionarse vida e soño, realidade e ficción, aventura e quotidianeidade, novela, mito e realidade, mais que andar á procura consciente e deliberada do «home outro» ou «home novo» que pretendía o surrealismo, en evocacións de Marx, camiña por veces por vieiros de imaxinación romántica, de ilustración de mundos gratificantes como alternativos ao real ou de auténticos contos de nautas, santos, fadas, animais... Por outra parte, e en última instância, o seu eterno anseio de perfeición estética, alonxava-o da ortodoxía bretoniana, que renunciava a todo prexuizo estético e moral en base a ideias de transgresión e catarse. Por iso havería que situar a Lugrís mais na liña dun pintor que, coñecendo os frutos criativos do movemento, se deixou impregnar de algo da representatividade das súas imaxes, da súa actitude imaxinativa, da súa simboloxía e emblemática, mesmo dunha técnica tan grata aos surrealistas —pola sua capacidade de combinación, de posta en relación de realidades sumamente dispares, como é o collage—, mas que dun criador surrealista. En todo caso, havería que traer a colación a existencia de diversos niveis dentro do surrealismo, se o contemplamos desde o punto de vista da sua técnica automática, distinguindo entre o puro automatismo psíquico, de absoluta espontaneidade, o surrealismo de «o pensamento na boca» e o claramente controlado ou dirixido, no que a razón impón certo control ao libre fluxo pre-racial das imaxes.

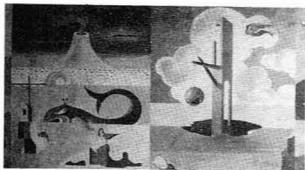
É dizer, que Lugrís se deixou impregnar do mundo e das imensas posibilidades que no ámbito da liberdade creativa, temática, conceptual, vai abrir o surrealismo, mas sen renunciar nunca a un ideal estético concretado na procura árdua dun estilo, así como a un mundo persoal vivenciado, cun carácter marcadamente poético e literario, «ilustrador» dun mundo interior cuia riqueza e imaxinación ainda nos seguen a fascinar.

Nun certo sentido penso que Lugrís non tería sido reacio a suscribir as palabras que Vicente Aleixandre escreveu con motivo de que o considerasen un autor surrealista: «No he creído nunca en la base dogmática de ese movimiento: la escritura automática y la consiguiente abolición de la conciencia artística» (6). Non estaría de mais lembrar aquí o feito de que a maioria dos artistas e poetas da cultura galega ou española a quem dun xeito ou outro se lles relaciona co surrealismo, non abrazaron nunca na sua totalidade esas concepcións estéticas e revolucionárias que o movemento, sobretodo o francés, preconizava (7). En todo caso, ao máximmo que poderíamos chegar neste aspecto, no caso de Lugrís, é a considerar en certo xeito comparável a súa actitude ao tratamento que do surrealismo realizou desde Galiza Alvaro Cunqueiro en «Poemas do si e do non», e ainda así havería no caso do autor do mindoniense unha maior, aínda que tamén cauta e distante, proximidade. Por outra parte, a comparanza con Cunqueiro tamén a poderíamos extender a outros ámbitos, como é o da fantasia, o dun certo manierismo do que tamén, gosta o mindoniense nalgún caso, e sobretodo a idéntica paixón polos mitos e lendas de raigame céltica.

Mas, por outra parte, a obra de Lugrís pode ser tamén conectada en algunas das súas imaxes e representacións con outros movementos de vanguarda ou renovación europea, como por exemplo a pintura metafísica italiana, sobre todo nas persoas de Chirico e Carrá, aos que soubo assimilar e recriar, aos que entre outras cousas, podía achegá-los a súa paixón e coñecimento escenográficos —sobretodo no caso do primeiro—, concepción esta da «escenografía» tan presente en tantos momentos das obras do coruñés, unhas veces con maior e outras con menor acerto.



Murais. Café Bar «Nova Galicia», rúa Franco. Compostela.



Deve ficar, pois, descartada a inequívoca mención de criador surrealista en quen se moveu desde obras dun realismo tan peculiar e orixinal como o de «Habitación do vello mariñeiro» ou «O Anticuario» até momentos mais conectados co espírito surreal como poden ser, por dar algun exemplo, «Memoria do velocipedista», «Premonición planetaria», «Efície da mar», «Principio fin» ou o debuxo para a portada da revista «Atlántida».

Mas talvez o fundamental en Lugrís é a influéncia e presenza de toda unha imaxinería procedente do mundo fabulador e aventureiro de Verne, Conrad, Stevenson e outros escritores, así como de certa literatura ou ilustración romántica e do mundo dos retábulos, estampas e postais populares de tipo haxiográfico, ou de exvotos e realizacións de arte popular mariñeira: botellas, gravados, oferendas, estampas... E todo iso sobre unha base, que suspeitamos sólida, na que O Bosco, Brueghel, indudablemente o tratamento da paisaxe en Patinir, quén sabe se un aquel de Friedrich e de artistas simbolistas, non estarian ausentes. González Garcés, que aponta lucidamente a influéncia de artistas de xenea surrealista, nega o improvábel, polo menos desde logo a nivel mimético, influxo daliniano, apesar do evidente coñecemento que sabemos tiña Lugrís da vida e da obra do artista catalán, con cuia actitude vital por suposto que un aquel menos histrónica e desde logo non tan pompior, empavonada e reaccionaria como a do artista catalán: «Si había huella en él de los pintores metafísicos italianos y aún de surrealistas como Tanguy y aún Magritte, con Dalí lo único común es la deuda con Patinir... Quizá a Patinir le llevara el entusiasmo por el azul, su confesado color preferido... El mundo gallego y las leyendas célticas de Lugrís, el (mundo) marino y submarino gallego, nada tenía que ver con Dalí ni con su desquiciamiento paranoico crítico» (8).

Importante é a conexión coa pintura medieval, da que tomará bastantes elementos: «Los bestiarios, que iluminarán sus representaciones de ballenas y leviatanes; los desconcertantes juegos espaciales de un Fra Angelico o un Piero della Francesca; las arquitecturas extrañas de un Ambrogio Lorenzetti... unas influencias que nunca se limitan a lo formal, pues Lugrís ahonda en las mentalidades de todos estos maestros y aventureros» (9).

Entre as claves que sosteñen o mundo de Lugrís, alén do sólido fundamento debuxístico e do variado e rico cromatismo, a presentación dun mundo abigarrado e complexo de obxectos, o horror vacui, a riqueza referencial e evocativa de todos e cada un dos elementos convocados, unha técnica tantas veces realmente miniaturística que outorga verosimilitude pola sua meticulosidade e detallismo ainda traballando en medianas ou grandes dimensións, unha persoal concepción do espazo, sen esquecer por veces o trompe-l'oeil, a recurréncia ao «cadro dentro do cadro», a mistura de obxectos e seres surxidos do mundo fantástico e onírico, emprego de matáforas ou metamorfoses (10).

Tematicamente, a sua pintura nascía da fantasia con que ele evocava as leituras e a vida. Unha visión, unha mitoloxía, por un lado sinfónica, onírica e imaxinativa, e por outra miñuciosa, obxectual, evocativa, incluso quotidiana, do mar e as súas lendas e mitos, tanto na súa dimensión observábel como na submareña. Fauna (vieiras, baleias, buguinhas, peixes, medusas, aves, cavalíños e estrelas de mar...), flora (ramos mariños, algas...), cunchas, corais. Visións do mar e dos portos. Nocturnos. Evocacións literarias e mitolóxicas (catedrais mergulladas, sinos, sereias, monstros mariños, hipocampos...) e lendas mariñeiras. Elementos de orientación (Rosas dos ventos, catalecos, búxolas...). Obxectos ou úteis mariñeiros (catalecos, faro, paipás de mariños, garrafás con barcos no interior, cofres...). Barcos de todas as épocas e elementos do barco (toda a caligrafía dos mastros, de grande rendimento plástico...). Xeografía real (Sisargas, Torre de Hércules, as Cíes...) ou imaxinaria. Interiores con decoración de todo un microcosmos referido ao mundo das navegacións e dos efectos navais (vexa-se as espléndidas e totalizadoras obras de «O Anticuario», «Habitación dun vello mariño...»). Retábulos de santos mariñeiro: Santa Mariña, Santa Tramanda, San Telmo, San Barandán... Mundo das lendas

e mitos célticos. Naufráxios. Bodegóns con elementos mariñeiro, cunchas, medusas e corais que o convirten nun insólito e imaxinativo bodegonista irrepetíbel...

Para comprender esta paixón polo mar, abondaría con ver a áncora con que firmava as súas obras. Neste sentido, é lóxica a súa homenaxe a Manuel Antonio na revista «Atlántida», pois a ele o unia o mundo do mar e as suas navegacións, que no caso de Lugrís rebordavan o real e atinxian o imaxinario e lexendario e no caso do rianxeiro se tinxian da sua experéncia de piloto e mareante, expresadas á grupo da imaxe criacionista e o verso libre e tipograficamente liberado na páxina.

Tematicamente ten-se inspirado tamén en prazas ou lugares públicos (Praza das Bárbaras, Portas do Mar, Praza de Santa Catalina, Torre de Hércules...), obras nas que pode abriar o a actitude de pintor «metafísico» no tratamento dos elementos ou do espazo, a dimensión ilustrativa ou mesmo, no derradeiro, ecos dun certo romanticismo de ecoar alemán. Romerías e paisaxes galegas, nas que menudean elementos folklóricos que, desgraciadamente non sempre remontan o nível do tópico, ou arquitectónicos e paisaxísticos propios do país. O mundo obxectual, como un sorprendente faiado de cerámicas, cofres, paxaros desecados, abanos...

Como paisaxista, non ten vontade nengunha de achenamento á realidade natural, senón que fabula, esquematiza e recría, imaxinativa e fantasiosamente, os dados da realidade física aparente, dotando-a dunha espacialidade imóvel e atemporal (11).



MURALISTA E ILUSTRADOR

Lugrís foi unha das persoalidades que mais aportou ao muralismo en Galiza. Entre outras obras, podemos sinalar as realizadas en restaurantes («Fornos» en A Coruña ou «Arrumbambaya» en Madrid), hoteis («Gran Hotel» en Vigo); igrexas (Vilaboa, perto de A Coruña) ou centros sociais («Casa do Pescador» de Malpica). Perderon-se os murais dunha taverna na rúa do Franco, en Santiago, ou de outra na Praza de Santa Catalina, en A Coruña, os do Arrumbambaya... e outros están en péssimo estado de deterioro, como ocorre con algunas obras, cuio cuarteamento as fai perigar.

Como ilustrador, faceta esencial da súa personalidade, destaca pola súa capacidade imaxinativa, pola minuciosidade e detallismo, o domínio da composición e pola relevancia e seguridade que dá a liña, que nele recebe o privilexio de auténtico protagonista expresivo. Como ilustrador colaborou en livros e revistas con numerosos debuxos, realizando en ocasión letras capitais, como, entre outros, na ilustración para os poemas de Macias o Namorado editado por Bibliófilos Gallegos, ou xogando en ocasiós con texto e imaxe, ao xeito de vellos romances ou histórias de cego, como na historieta realizada para a revista «Atlántida». Sendo esta obra de ilustrador, mui espallada e que havería que recoller inteiramente, desigual na súa calidade, podería-se de todos xeitos afirmar que foi un magnífico ilustrador pola súa potencia creativa, o seu alento poético e o seu poderoso enxeño.

LABOR LITERARIO

O labor literario de Lugrís amostra as mesmas claves que o seu labor pictórico e debuxístico, abondando na dimensión fantástica e onírica. Destaca o seu labor en «Atlántida»: En verso: «La Balada del puerto de os», «Diálogo del pescador y la sirena», «Triadas a San Telmo de Bouzas» e «A los muertos en el mar». En prosa: «Carta sin destino» (A Luz Pozo Garza), «Homenaje a Julio Verne», «Mensaje a Manuel Antonio», constituí, xunto a algúns breves prosas —entre a evocación e a reseña— de Fanny Garrido, Aurelio Aguirre e Francisco Tettamancy, e unha breve descripción, con viñetas por ele debuxadas, da historia do Apóstolo Santiago, son o seu labor literario. As veces, nas súas colaboracións literarias, ten usado o seudónimo Ulyses Fingal, misturando o mundo grego coas lendas célticas.

Un trecho do comezo da coñecida «Balada del puerto de Os» pode exemplificar o mundo poético e referenciar o pictórico de Lugrís:

«Perdidas extensiones donde el aire
largamente consulta a las arenas.
Con olas y sin pájaros. Con sólo
una campana rota entre las redes
de la bruma. Oh costas sin refugio,
Oh litoral de grises coordenadas
entre el sueño y la sombra, tus mensajes
que despiadadamente comunicas!
Las rosas y las cintas el marino
se destruyen aquí, Oh inexorable,
desesperada soledad, hundida
en un aire de pálidos azogues
transido de fragatas vigorosas,
bergantines de humo. Y la goleta
de la luna, tan casta, en cuyos mástiles
puros, cuelgan sus trenzas naufragadas
las doncellas. Tan solo una ruina
de piedras y metales derrotados
ordena entre sus pobres decadencias
la voz tenaz del mar y de los vientos».

Verso ou prosa, Lugrís mantén a capacidade imaxinativa e poética, así como o mesmo mundo marítimo e mariñeiro, a súa persoal mitoloxía da aventura e do mundo mariño.

Homenaxe a Xulio Verne

CODA

Lamentavelmente observa-se na actualidade un claro deterioro en gran parte da súa obra. Algunas óleos desapareceron, así como obras murais en tavernas, restaurantes... Muitos óleos amostran con frecuencia curteamentos, signos dun pronto deterioro.

Lugrís é unha das grandes personalidades da pintura galega contemporánea e un dos criadores galegos mais imaxinativos e orixinais. En loita constante contra o localismo, academicismo, realismo mimético, ramplón e inimaxinativo, e o falso e pobre impresionismo que invadia a arte galega do seu momento, soubo avanzar nunha das vias más renovadoras através da máxica, poesía e mistério da súa fabulación e do seu Muséu soñado. Mesmo hai veces en que se abeira a un certo inxenuismo na mirada.

O único risco que correu por veces a súa obra foi o de cair no decorativismo, na anécdota ou no literario. Pois ás veces non abonda o seu brillante e lúcido gosto de escenógrafo, a sua fonda sensibilidade e a gratificación que aponta por via de sorpresa, poesía ou imaxinación para que certo decorativismo excesivo invada a obra. O mesmo ocorre con outro dos perigos que abeira: o de cair por veces no cromo ou no kitch, cando incorpora elementos de tipo folclórico ou enxebrizante, apesar da descontextualización e a posta en escea «literaturizada» que fai deles, sen saber-se se ocorria iso a causa da súa actitude narrativa ou dunha necesidade de fazer a obra mais grata, por problemas de sobrevivencia e de concesión ao comprador.

En canto á catalogación de xenialidade que en ocasións se lle ten atribuido, compriría fazer várias pontualizaciones. En primeiro lugar, é certo que dotes de muito talento non lle faltaron, nem sólida formazón en que sustentar-se (ámbito familiar, acceso temperá a disciplinas como literatura, música, teatro, artes plásticas, realcións co meio cultural...), mas en desfavor seu, para a culminación como artista xenial, poderian-se aventurar algunas posíbeis claves: a guerra civil, co que tivo que implicar de truncamento dunha traxectoria vital, formativa e criativa que, ben ou mal, achava-se nos inicios e en trance de decantación definitiva; o contexto miserante e represivo, sen horizontes nem intercambios da postguerra; a necesidade, en épocas, de pintar para sobreviver; a soedade nun meio provinciano, de escaso nivel de debate cultural e de intercambio e esixencia criativos; a falta de contacto, contraste de opinións e a información que se poderían ter producido nunha metrópole de trascendencia internacional no mundo da arte (París, Nova Iorque, Londres, Milán...) nun momento en que o Estado Español tiña pechadas tantas portas á libre circulación das ideias e as obras...

Un feito a contemplar sería se a dinámica do seu próprio proceso criativo, a sua alquímia minuciosa, detallista, o paciente labor do miniaturista, con toda a esixencia técnica que implica, non contribuiu a frear en certo xeito o libre voo, o rapto enlevado da sua imaxinación ilímite. Ou se a inevitábel «literatura» da súa condición de pintor-poeta ou pintor literario, de ilustrador dos seus soños fabulados —cando non a caída no ámbito do claramente anecdótico— non fo-

ron quen de cinxir, de re-frear, de conter algo do ímpeto do mais versátil, poderoso, espontáneo alento inspirativo. Freido orden, da estructura, ao libre alvedrio dos soños e as imaxes, nos que se ve obrigado a pór mesura, proporción, escenografía. Terreo lamacente e arriscado este das hipóteses, mas talvez non gratuito cando se foca a complexa obra e personalidade dun artista que, por momentos amostra destellos de auténtica grandeza, e que é tan fondamente el, fazendo tan seductora a súa obra, tan intensa e imaxinativa, misteriosa e poética, que nunca deixará de marcarnos co mais fondo desejo de seducción, subxugando-nos a emprender unha viaxe sen retorno no remuño da sua perpétua saudade de mar e de poesía.

N. da R.: Respetouse a escrita orixinal do autor.

- (1) «Urbano Lugrís. Mostra Antolóxica». Xunta de Galicia, A Coruña, 1989. Páx. 47.
- (2) Idem. Páx. 31.
- (3) Idem. Páx. 41.
- (4) Para estes e outros aspectos biográficos y artísticos, vexase o vocáculo «Lugrís», en «Gran Encyclopedie Gallega», realizado por Miguel González Garcés.
- (5) González-Alegre, «As paisaxes de Urbano Lugrís», revista «Nordés», n.º 9, outono, 1982.
- (6) Aleixandre, Vicente, «Poesía surrealista». Seix Barral, Barcelona, 1970. Páx. 7.
- (7) Véxase Bodini, Vitorio, «Los surrealistas españoles».
- (8) González Garcés, M. Op. cit.
- (9) González-Alegre, Alberto. «Lugrís». Catálogo da exposición Monográfica en Caixa de Aforros Municipal de Vigo, 1984.
- (10) Idem.
- (11) González-Alegre, «As paisaxes de Urbano Lugrís»...

MENSAJE A MANUEL ANTONIO URBANO LUGRÍS

*Rodando por celestes reversas geografías,
inventando en tu sueño dársenas puras, playas
de desmedidas, lentes arenas silenciosas
y vírgenes del aire con sus dedos de músico:
ausente de las alas, nostálgico de bosques
y de lunas domésticas con grillos y maíces,
de soles como panes calientes o doncellas,
y aquel decir de pájaros en la hora de oro
cuanto tu corazón se embarcaba cantando
en las verdes goletas del continente séptimo,
como un adolescente piloto enamorado.
Pipa de espuma y ojos de antiguas mocedades
como un vino inicial lleno de fuerza y cánticos,
como una copa con estrellas destruidas,
y las preciosas lágrimas que destilan los senos
de las sirenas cuando solloza el plenilunio...
Oh poeta mayor del Cabildo de Nuestra Señora
de los Mares. Oh Trovador marino,
tu voz de caracola florece entre las algas
como un coral de sangre y llamas palpitando;
así en la tierra ausente la amapola en los trigos.
Por los largos jardines del mar pasas cantando,
tañendo tu acordeón de materia marina,
tu acordeón de anfibias voces por las serenas
alamedas sin pájaros y con medusas pálidas,
con peces como estrellas fugaces o luceros;
la orquídea del pulpo, el colibrí hipocampo,
las grandes tuberosas rosas de los moluscos
donde los graves coros del mar se quintaesencian
para más tarde, sobre las playas solas,
repetir con el viento, en sus espiras puras,
del mar los gregorianos oficios naturales...*

*Gran Señor de los Pazos del Mar, sube a tu torre
de ámbar, y deja que tus ojos gocen
de tu azul heredad, de las violetas
fragas y los alcores de muerte coronados,
de desguazadas formas marineras. Todo
esto ya es tuyo para siempre. Mira
en la intocada fronda ruseñores de escama,
mirlos de sal, palomas de nácar encendido,
y en el cristal nocturno el pez-luna fingiendo
para tu soledad una sonata inédita,
«apassionata» y triste como tus fantasías.
Mira sobre las aguas graves de los estanques
sin riberas pasar la negra góndola del cisne
real, que desde un norte con hielos y nelumbos
desciende, para verte, hasta tus bosques hondos;
y allí grazna sin voz sus misteriosas sagas.
Todo esto es tuyo, oh dulce compañero de Is,
y el ron de los sargazos, el licor de los muertos,
madura para ti en los majuelos náufragos,
en los largos otoños del desterrado mar.
Con tu pipa de espuma cargada de fisalias
vigilas la vendimia, y un rumor de albarinos
triza tu corazón con terrestres saudades;
sólo por un instante, y es grande la tristeza.
Tu corazón entonces por un instante aflora,
—es la noche y la luna en el mar de Galicia—,
y un halago de meses trae el terral y pinos;
y el pescador callado contempla con asombro
aquella roja estrella palpitando en las aguas,
aquel rubí al garete sobre el verde profundo
del mar.. Y una infinita paz le florece el alma,
en tanto huyen los peces de la olvidada red.*

EDUARDO CHILLIDA «ARQUITECTO HONORARIO»

Página 4

Excmos. e Ilmos. Señores, Señoras y Señores:

Los críticos han discutido mucho sobre las nociones de espacio y vacío en la obra de Eduardo Chillida. Para unos, la forma suprime el vacío, lo transforma en espacio. Para otros, el vacío se obtiene, es el resultado de la desocupación espacial, el vacío no es más que un espacio aislado. De cualquier forma, la obra de Chillida se enreda en ambos conceptos de tal manera que se convierte en su herramienta dominadora e incluso desafinante. Chillida viaja por el espacio en un constante intento, casi siempre fructuoso, de atrapar el vacío dentro del número tres, el número dimensional y divino, retorciéndolo, fundiéndolo, amasándolo hasta convertirlo en plástica pura, una plástica a veces no comprendida para la cual la técnica arquitectónica puede ser un excelente diccionario.

Consultando la bibliografía sobre Eduardo me encontré con una ineptitud premonitoria. En el suplemento anual de 1959-1960 de la Encyclopédie Universal Illustrée de Espasa-Calpe, el artículo referido a Chillida afirma: «Después de haber la carrera de Arquitectura en Madrid, comenzó a esculpir en 1947», y añade que llevará «la escultura, considerada como objeto y no como estatua, a un mundo de dimensiones inmenas, que podrá aplicar toda su sabiduría, no sólo como escultor, sino también como arquitecto». No será yo quien haga matices a tan ilustre fuente, sobre todo cuando el tiempo le ha dado la razón. El Chillida arquitecto nació hace ya algunos años, sólo que la burocracia se ha retrasado en extenderle su partida de nacimiento.

Dicen que este hombre pertenece a una generación rebelde, comandada por Jorge de Oteiza. Y también debe ser cierto. No se podía esperar menos de un aventurero del espacio. Fue rebelde cuando decidió, muy inteligentemente a tenor de los resultados, hacer novillos para escaparse hasta el pie del Igeldo. Desde esta tribuna preferente asistía a la fusión entre Donosti, el viento y el mar. Años después, al viento lo peinaría y crearía un escenario que siempre debió estar ahí, para mayor recreo de adolescentes.

Fue rebelde cuando se enfrentó con testarudez al oficialismo universitario. Con universidad o sin ella, él perfeccionaría su técnica del dibujo y la forma. El dominio de las estructuras va mucho más allá de las fórmulas matemáticas, incluso utilizando los mismos materiales: hierro, madera, acero y hormigón, como el arquitecto.

Fue rebelde cuando meniscos y ligamentos rotos le gritaban desesperadamente que abandonara el campo de juego, que se fuera a los vestuarios. No sabían con quién estaban hablando. Eduardo, guardameta, escultor o arquitecto, no se pliega a la norma establecida. Sin alharacas, con todas la discreción que sea necesaria, Chillida siempre llega al final del partido, aunque tenga que pagar su precio.

Rebelde, testarudo, imaginativo, resistente al dolor, luchador comprometido, retador ante lo inmenso... Tiene todas las características para convertirse en el héroe de la guerra de las galaxias, manejando, solo, su nave en la épica historia de la conquista del espacio.

Pero no se trata de un espacio bélico. Toda su obra es, como dijo alguien, «una búsqueda constante del espacio que acoge al hombre». ¿Qué mejor definición de arquitectura que entenderla como el arte de proyectar y construir espacios que acogen al ser humano», ¿qué más le puede pedir al arquitecto que investiga constantemente la mejor manera de aislar la desocupación espacial para ofrecérsela a los hombres? No lo sé, pero sí sé que la arquitectura más difícil es aquella en la que se consigue moldear la luz y el viento; la más valiente, aquella que permite aconsejar al espacio; la más hermosa, aquella que perdura integrada en su entorno natural, aquella que une el arte a las personas, sin importar el tiempo. Escultura y arquitectura le han servido a Eduardo Chillida para recibir un generalizado reconocimiento internacional, pero a ningún protagonista de aventuras similares a las suyas le ha importado nunca demasiado. Un Chillida anhelante deelogios no hubiera escogido esos materiales tan poco refinados que todos conocemos. Desde sus primeras formas en yeso, su obra se ha plasmado, con oficio de artesano, de albañil y de herrero, en maneras abstractas e indudadas, ajenas a la representación realista, sorprendentes y a veces incomprendidas. Hubiera sido mucho más fácil caer en las modas del momento, saltar de la tempora de otoño-invierno a la de primavera-verano, de un estilo a otro como quien se cambia de ropa. Pero aceptar los modismos impuestos por los artistas de turno no encaja con su rebeldía. El reconocimiento, por tanto, ha sido el que ha tenido que acercarse a su trabajo, porque su trabajo nunca se movería un ápice para alcanzar el reconocimiento. De hecho, Chillida es ejemplo de evolución sólida y lineal, tal vez porque la línea es fuerza y en Chillida, línea y fuerza son una sola cosa. Juan Daniel Fullaondo es, según el propio Chillida, el arquitecto que mejor a analizado su obra.

Los estudios sobre la presencia del laberinto y el sentido religioso son esclarecedores, tan íntimos como sólo los podía haber hecho un entrañable colaborador. Conoce los momentos de depresión, las crisis personales de Eduardo, sabe interpretarlas y descubrirías en sus trabajos como nadie. Que le preguntan, si no, por los Ikaraundi, los peines del viento o los rumores de límites. «Al final de cualquier análisis, encontraremos que el misterio de Chillida, el misterio de sus laberintos, de sus reparaciones, de su dramatismo, el misterio de su mística reconquista, es esencial inconscientemente, religiosa, católica, romana. Es el misterio del Bernini, el misterio de Ignacio de Loyola, el misterio de James

Joyce». Si Fullaondo ha sido y es un gran colaborador de Eduardo Chillida, no menos se puede decir de Luis Peña Ganchegui, coautor del Peine del Viento, en San Sebastián, y de Sáenz de Olza, arquitecto de arquitectos. Respecto al autor de la basílica de Nuestra Señora de Aránzazu no quiero referirme aquí más que congratulándome por la feliz coincidencia hoy de sus homenajes. Pocas veces tenemos la oportunidad de que una celebración de estas características nos salga tan completa.

En cuanto a Peña Ganchegui sólo se puede decir que iguala en osadía y arrojo al Chillida más valiente. El Peine del Viento es una de las mejores muestras de implicación del hombre con su medio. Tierra, viento, mar, sonido, espacio, vacío, espectáculo, todo conjugado en manos de dos artistas hace que el arte se escape de encorsetamientos sobre su comprensibilidad. El Peine del Viento no debería entenderse. Entra en otra categoría, la categoría de la atracción irresistible, sin diferencias de edades o culturas. El monte Igeldo tiene en sus tobillos un imán para la sorpresa, el juego, el amor y la meditación, un imán para la vida. No es casualidad que la colaboración de Chillida con magníficos arquitectos dé resultados tan brillantes. Sólo los colaboradores que entienden mutuamente sus trabajos son capaces de alumbrar obra de semejante categoría.

Tampoco es casualidad que Chillida, un artista que ha utilizado todo el mundo como escenario, haya escogido la tierra vasca como soporte de esas colaboraciones. De la cooperación de dos ilustres de las estructuras han nacido espacios y volúmenes dentro del alma de Euskadi.

Hemos oído antes como una de las cuatro sólidas razones por las que se hace entrega a Eduardo Chillida del título de arquitecto honorario es «por la identificación con su pueblo, carácter ensencial de toda su obra».

Ser vasco, y hoy más que nunca, es algo muy especial. Ser vasco significa conocer el dolor de la violencia y el valor de la paz, significa saber de naturaleza y de industria, de troncos y fraguas, ser vasco y además progresista es ser luchador comprometido por la convivencia en medio de la complejidad. Todo eso es Chillida.

Ya lo dijo Caro Baroja: «La talla en madera y en piedra, y el tejido y la forja han sido las artes mayores de los vascos». Eduardo, como artista vasco, ha destacado en casi todas ellas, diferenciándose, que no aislándose, de la producción artística no ya del resto de la Península, sin también del resto del mundo. El País Vasco ha influido en sus autores desde unas peculiares estructuras tecnológicas, económicas y políticas. Se ha estudiado la evolución del arte vasco, en los años cincuenta y sesenta, como una respuesta a una situación opresora, y se ha encontrado en este elemento uno de los orígenes de la indagación en el campo abstracto, aparentemente neutral y de difícil comprensión para los censores. Eduardo no sólo encuentra esa salida, sino que se convierte en el guía de muchos que ven oscuro el camino.

También encaja Chillida en las características de la escultura monumental vasca, en la búsqueda de lugares de encuentro. Lugares que pueden tener concordanacias con el ágora, aunque en realidad están más vinculados con los póticos de ermitas y iglesias de Euskadi. Quizá uno de sus mejores lugares de encuentro sea la Plaza de los Fueros de Vitoria, todo un resumen de la realidad de un país, su deporte, su cultura, su arte y su espacio jurídico. ¿Qué decir de los lugares de encuentro así intitulados, como «Lugar de encuentros III» (otra vez ese número) que tanto tardó en elevarse sobre el Paseo de la Castellana, o mejor aún, el «Lugar de encuentros II»? ¿Qué más entrañable espacio de reunión que los viejos lavaderos del País Vasco...? Aparte de sesudas consideraciones, Eduardo Chillida es un hombre que sabe transmitir identidad colectiva desde su manifestación individual. El también vasco De Barañano lo ha expresado como nadie: «El trabajo de Chillida, con su soberano dominio artesanal, enraizado en nuestra tradición, cuestionando o abriendo interrogantes metafísicos, universales en el campo de la actividad artística, nos pone claro que la mejor forma de recuperar y de transmitir la idiosincrasia de nuestro pueblo es en la manifestación individual, íntima, profunda de uno mismo para recuperarse a sí mismo —en la obra realizada— universalizado. Sólo en cuanto cosmopolitas seremos capaces de ver la riqueza de nuestra tradición. El mejor ejemplo: Chillida y su obra».

Creo sinceramente que cualquiera que contemple la obra de Eduardo es capaz de comprenderla mucho mejor si conoce sus raíces. Así llegarán dos mensajes. Por un lado, el puramente artístico, plástico y estético; por otro, el antropológico, el que define las características de un pueblo que trata de recuperar su originalidad, un pueblo fuerte, como el hierro forjado, un pueblo en crisis, como sus más sufridas representaciones, un pueblo sabio, capaz de moldear la naturaleza.

He mencionado con anterioridad un elemento griego tan característico como es el ágora. Paralelamente he querido dejar el final el uso que del alabastro hace Chillida. Mi intención era simple. Eduardo viajó en 1963 a Grecia y la visita transformó su concepto de la luz. La influencia de la luz mediterránea en un hombre del Cantábrico dio una oportunidad a la translucidez del alabastro. Con este material, el mismo que utilizó para elogiar a la luz, homenajear a Goethe y al mar, realizó una obra que no podía quedar hoy olvidada.

Su elogio a la arquitectura tuvo que esperar un cuarto de siglo para que se viera correspondido. Eduardo Chillida elogió expresamente a la arquitectura cuando en realidad toda su obra había sido una constante alabanza a este arte. Con la distinción de arquitecto honorario y con estas palabras, no pretendemos devolverle un tardío cumplido. Sería inútil, al menos por mi parte, tratar de responder en la justa medida a su inicial encomio, nunca alcanzaría su belleza. Con esta distinción simplemente queremos demostrar que nos aprendimos esa referencia de la sabia encyclopédia. Ese artículo que, hace ya treinta años, decía lo que los oficialistas consideraban una imprecisión y que sin embargo hoy se ha convertido en realidad: Eduardo Chillida, arquitecto.

Muchas gracias.

José Manuel Rey Pichel
Decano do Colexio de Arquitectos de Galicia

INSTITUCIONES, ARQUITECTOS E ARQUITECTURA

Página 16

129

I. ¿Y la arquitectura? ¿también es cultura?

¿Dos columnas?... ¡¡¡¡eso!! cincuenta líneas en las páginas locales de un par de periódicos fueron el espacio concedido por la prensa gallega a la noticia de que Alvaro Siza Vieira proyectaría, por encargo de la Administración autónoma, el edificio en el que se pretende localizar el futuro Centro Gallego de Arte Contemporánea.

Uno de los más acreditados representantes de la arquitectura contemporánea viene a contribuir, con su obra, lo que bien podría constituir un auténtico resurgimiento arquitectónico de nuestro más renombrado centro histórico y la atención prestada al hecho por la prensa gallega se reduce a reseñar las declaraciones sobre el tema de algún político necesitado de la atención de los medios por su persona.

En el caso de que esta noticia tuviese por protagonista a cualquier miembro destacado de cualquier otro sector de la cultura mundial, si la Xunta de Galicia consiguiese, para cualquier tipo de proyecto cultural, la colaboración de un Bacon, una Yourcenar, un Bertolucci... la atención de nuestros medios de comunicación por el acontecimiento sería muy otra, pero, éste no era el caso. Tan solo se trataba de un «técnico», un vulgar diseñador de edificios.

Si a hechos como éste añadimos episodios ocurridos en los últimos tiempos, tales como los encargos por parte de los Ayuntamiento de A Coruña o Vigo, al Sr. Boffil, de sendos proyectos de ciencia-ficción para sus ciudades, las fascinadas y reverenciales declaraciones de algunos de nuestros más «predicadores» cerebros políticos sobre la calidad arquitectónica del nuevo Palacio de Congresos de A Coruña, o el absurdo debate llevado a cabo en Santiago sobre los criterios de intervención de un reputado creador como Andrés Reboredo en el edificio del Parlamento gallego, estaremos en condiciones de hacernos una composición de lugar sobre el actual papel cultural de una arquitectura institucional que, a pesar de su enorme incidencia en la configuración de nuestro entorno, parece seguir siendo tratada como el patito feo de nuestro panorama creativo.

El mundo de la arquitectura, y más concretamente de la arquitectura pública, preponderante desde una perspectiva progresista en el ámbito de las bellas artes de este siglo, junto a cualquiera de los espacios creativos en los que el resultado plástico tiene su explicación en unas funciones concretas, sigue siendo el gran ausente en nuestra cultura nacional. La arquitectura gallega, fuera de sus grandes corrientes históricas, parece haber perdido, en su conjunto, la capacidad de centrar el interés de nuestras gentes, mientras los sectores más cultos de nuestra sociedad siguen entendiéndola como la simple manera de construir contenidos —con una u otra función— completamente al margen del mundo de la creación plástica o dentro de unos criterios del mismo absolutamente ajenos a nuestro tiempo.

II. La razón de la sin razón.

«Cada día más —decía Risco en *Mitteleuropa*, al referirse a la cultura alemana de su tiempo—, la arquitectura es el símbolo más claro del alma de los pueblos. Cuando la estructura de la arquitectura cambia, es que el alma del pueblo cambió o se volvió, para la vida o para la muerte.... La vieja Alemania, por lo menos aquí en Berlín, desaparece bajo un diluvio de cemento, debajo de la arquitectura bábelica que llaman del mundo nuevo... Conscientemente o no, esta arquitectura parece responder a la idea marxista: igualdad, nivelación, depresión del espíritu, ahogamiento de la iniciativa, inundación de la personalidad en el abstracto colectivo.

«La línea horizontal niveladora, esmagadora, rígida, el ideal del cuartel y del presidio aplicado a la vida entera». Con el fino instinto para entender el progreso que lo caracterizaba, Risco se refería así nada menos que con aquella Bauhaus que, al final del primer tercio de siglo, pretendía contribuir con su praxis creativa —ejemplar e inapreciable— al proceso de renovación de la sociedad de su tiempo.

Mas, por absurdas que parezcan, estas manifestaciones no deben de extrañarnos. Si la cultura oficial del lejano país gallego fue incapaz de superar hasta hoy el endémico raquitismo que caracteriza, a su arquitectura —que la mayoría de la veces, llega a ser confundida con la construcción— no alcanzó jamás el más mínimo interés por parte de una intelectualidad para la que el ideal arquitectónico sigue constituido por la galería tradicional, el balcón de hierro forjado o los torneados balaústres de madera.

Los criterios expresados por Risco, hace cincuenta años, podrían ser, sin duda, a no ser extemporáneos matices ideológicos, los de muchos «personajes» de la política o la cultura gallegas.

Si a esta realidad unimos los hechos de que en las tres últimas décadas un irracional proceso especulativo destruyó una gran parte del tejido urbano de nuestras villas posibilitando un irreversible deterioro de uno de los más importantes capítulos de nuestro legado histórico —la llamada arquitectura del territorio—, y de que en las más recientes de ellas —mientras parte de las instituciones autonómicas y estatales asumían un importante protagonismo en la promoción de la arquitectura— una nueva Administración gallega continuó produciendo unas intervenciones edificias caracterizadas, salvo honrosas excepciones, por su zafiedad y falta de respeto por el medio, seremos quien

de comprender las razones del reducido impacto cultural de un trabajo de creación arquitectónica limitado, durante muchos años, la silenciosa y apasionada labor de un pequeño grupo de resistentes.

Sin embargo, y a pesar de todo, la arquitectura seguirá, y seguirá, siendo una de las más significativas parcelas de cualquier cultura.

Las posibilidades con que contamos para una mejor utilización de nuestro entorno material estarán, siempre, subordinadas a su calidad.

Las condiciones de vida de nuestras gentes aparecen, en buena parte, definidas por una realidad diseñada —en la que la arquitectura, juega un papel determinante—, por lo que, o conseguimos enriquecer su diseño o nunca transformaremos la realidad.

130

III. Una imagen electoral.

El actual proceso de renovación, política y cultural, que Galicia está viviendo debería desde esta perspectiva —y a pesar del lamentable proceso depredador vivido por nuestro medio a lo largo de los dos últimos años— permitir la eclosión de un movimiento regenerador que llenase la arquitectura gallega de un aire nuevo.

A pesar de que nadie puede olvidar que hablamos de un proceso en el que podemos apreciar como, mientras una mínima parte de los nuevos administradores —entre los que quisiera destacar a una corporación como la del pequeño ayuntamiento rural de Brío o a un presidente del Parlamento Gallego, que consciente de que a través de la definición de su estructura física también podría contribuir a transformar la propia institución, llevó a cabo un impecable proceso de definición de sus actuales dependencias— trataba de recuperar la arquitectura pública para la cultura mediante la exigencia de una máxima calidad en la concreción de sus realizaciones, el resto de los mismos —desde los rancios políticos de la vieja escuela a los novísimos pseudoyuppies socialdemócratas— comenzaba a hacerse una nueva y espluzante, composición de lugar con respecto a la consideración dada a la arquitectura en su actuación como administradores.

Desde una visión de la misma en la que el único objetivo parece tener su centro en la imagen electoral que ésta pueda dar de sus promotores se trata, ahora, de realizar grandes obras que, siguiendo los dictados de la moda permitan su futura capitalización publicitaria, relegando, una vez más, la arquitectura de pequeña escala —auténtico motor de la transformación del territorio y la escena urbana— a la consideración de simples construcciones sin ningún interés cultural.

El resultado —no es difícil constatarlo— se concreta en una arquitectura caracterizada, en el menos malo de los casos, por su nulo compromiso social, su falta de interés por una mayor o menor funcionalidad y un banal formalismo que, en ocasiones, podríamos encuadrar dentro del más depurado kitsch.

IV. Entre la masturbación y el «pesebrismo».

El profesor Alonso Montero —uno de los más inteligentes analistas de la situación de nuestro país— en un reciente, y magnífico artículo sobre la actitud de la «intelligentzia» gallega con respecto a la normalización lingüística, reflexionaba sobre el progresivo olvido por parte de la Administración autónoma de las medidas, tantas veces prometidas, para la recuperación y potenciación de una lengua preocupantemente maltratada. «Me consta que algunos prefieren, desde un principio, el deporte intelectual de la descalificación y el hostigamiento—dice al hacer mención a la cómoda actitud de las gentes de la cultura frente a una clase política que, en su mayor parte, parece refractaria al problema—ahora bien, la «catharsis» de la sátira y de la desaprobación tendría más sentido, mismo como masturbación ineficaz, después de un período en el que hiciéramos llegar a ciertas instancias nuestra voz, nuestros planteamientos y nuestras razones... sobre todo nuestras razones».

¿Probaron a sustituir el término lengua por el de arquitectura?... ¡Si!, las frases aquí recogidas podrían también retratar, con exactitud, su situación. Las distintas instituciones con competencias en nuestro ámbito de trabajo —estatales, autonómicas, provinciales o locales— convertidas en activos patrocinadores de una buena arquitectura, contribuirían de una forma decisiva a mejorar nuestra sociedad a través del enriquecimiento de su medio físico como escenario en el que el hombre desenvuelve su vida, pero, ¿lo hicimos necesario por hacerles llegar nuestras críticas?... ¿Nos dirigimos —como colectivo— a nuestra sociedad, y a sus representantes, para manifestar nuestras propuestas? De hecho —decía Alonso Montero— en una sociedad democrática hay caminos y maneras para, legítimamente, hacernos oír, y sería un error muy grave definir a los políticos como destinatarios totalmente ajenos a esas razones.

En muchas ocasiones —muchas más de las que yo quisiera— las preocupaciones de muchos de los arquitectos teóricamente entregados, como creadores, a su profesión, parecen acabar en la consecución de nuevos encargos de obra pública, aunque para eso, tengan que renunciar a sus propias convicciones.

Se trata, quizás —olvidando los componentes éticos que, indudablemente, debe contener una cultura arquitectónica progresista— de participar en una estúpida e individualista carrera de «originalidades» personales para la mayor gloria de su autor.

V. Dignificar la arquitectura pública y fortalecer la arquitectura.

No obstante —sea o no consecuente con sus convicciones— cualquiera de los hombres inmersos en el mundo creativo de la arquitectura tendrá, por fuerza, que reconocer que ese no es el camino para lograr la urgente e inexorable dignificación de nuestra arquitectura.

El deber de los intelectuales es —como afirma Alonso Montero— exponer sus opiniones, conscientes de que los políticos no pueden ser impermeables a sus argumentos. Los arquitectos deberíamos, entonces, profundizar en nuestra crítica a una situación absurda elaborando alternativas que permitan que la arquitectura impulsada por las instituciones públicas —entendida como una manifestación cultural más— con-

vierta cada intervención en un, grande o pequeño, acontecimiento pedagógico, recuperando el concepto de la arquitectura como arte, sirviendo —a través de la tensión por ella creada como polo de atracción— como herramienta de transformación en el desenvolvimiento de su entorno, y permitiendo el aprovechamiento del compromiso social y la capacidad creativa de unos arquitectos que, no como los protagonistas de la prensa del corazón —que a veces parecer ser— sino como simples productores de cultura, consagrados a mejorar el marco físico de su sociedad, podrían posibilitar un continuo proceso de busca de una personalidad diferenciada, de un lenguaje propio, para nuestra arquitectura. Una arquitectura pública que, partiendo de la certeza de que la importancia cultural y la calidad espacial y constructiva de una obra poco tienen que ver con sus dimensiones y presupuesto, constituiría un immejorable camino para promover un creciente interés del ciudadano por la práctica de la arquitectura como una vía más de creación cultural.

Pedro de Llano
Arquitecto

O PATRIMONIO VIGUÉS Á DERIVA

Página 96

Los centenarios edificios de la antigua Estación del Ferrocarril, el Palacio de Justicia y el Teatro-Circo Tamberlik condenados al derribo inminente.

La historia de la arquitectura gallega en breve, sufrirá la falta de tres tipologías diferentes de edificaciones características de la segunda mitad del siglo XIX: un teatro-circo, una estación de ferrocarril terminal en U, y un palacio de justicia con su correspondiente prisión de tipo radial. El primero será derribado por actuación privada y los otros dos por decisión política del gobierno municipal vigués.

También otras edificaciones de interés arquitectónico que han imprimido su sello personal al perfil urbano vigués durante decenas de años y que corresponden a otras actividades de carácter privado, están condenadas a su desaparición a corto plazo. Entre ellas citaremos las pertenecientes a la arquitectura industrial urbana como la Panificadora o la Industriosa, y la misma manzana de casas del desaparecido diario «El Pueblo Gallego» e inmediatas, que se encuentran a la entrada de la calle del Príncipe y son las más antiguas construidas en la Puerta del Sol, sobre la carretera de Castilla, abierta en 1840.

El Ayuntamiento de Vigo, en la época franquista, por simples miras especulativas, ya había llevado a cabo la demolición de otras dos importantes muestras de la escasa arquitectura de edificios públicos existentes en la ciudad: el Mercado del Progreso y el Mercado de A Laxe, ambos de estilo modernista, de principios de la primera década de este siglo. Ni que decir tiene que dentro de la arquitectura privada, permitió en la nefasta década de los 60, el derribo de espléndidas edificaciones pétreas, e incluso se consintió la demolición de una bella muestra de arquitectura barroca: la capilla de San Honorato o más conocida vulgarmente por Santa Rita.

Cuando todos creímos superada esa etapa desarrollista-tecnocrática que tan lamentables consecuencias de destrucción trajo consigo para nuestro patrimonio urbanístico, arquitectónico y paisajístico, nos encontramos de nuevo con las mismas actuaciones, como si de pronto hubiéramos regresado con nostalgia a un neodesarrollismo. Como si de una moda se tratase, sin haber avanzado lo más mínimo en el terreno cultural durante más de veinte años, volvemos a arremeter contra el legado arquitectónico de un pueblo, al que nunca se le quiso educar y culturar. Si antes era los tecnócratas los que utilizaban la piqueta demoleadora para lo que calificaban como edificaciones viejas, inadecuadas y sin interés arquitectónico, que debían desaparecer en aras del progreso y la modernidad, ahora son los políticos los que la tomaron en sus manos, usando el mismo lenguaje.

En el libro «La destrucción del legado urbanístico español» del arquitecto y profesor Fernando Chueca Goitia se describen una serie de motivaciones que son causa de que los ciudadanos, con sus representantes políticos al frente, promuevan o consentan la destrucción total o parcial de la ciudad histórica que han heredado. Asegura Chueca que: «las mayores catástrofes urbanísticas suceden en aquellas capitales donde falta una minoría ilustrada y donde las autoridades carecen de un aceptable nivel de cultura. Es donde aparecen los mayores excesos y donde el urbanismo y la arquitectura presentan los índices de calidad más bajos».

La conservación y protección del patrimonio histórico-arquitectónico es siempre una cuestión de sensibilidad y cultura. Los pueblos y países más desarrollados y de cultura más avanzada son los que más cuidan su legado patrimonial, así por ejemplo, en nuestro país son los catalanes y los vascos los que más han estudiado y divulgado sus riquezas arquitectónicas, arqueológicas, paisajísticas, etc., y consecuentemente sus máximos protectores. Sus ciudades son las que menos degradación han sufrido dentro del territorio nacional. Y entre los países europeos, de los que conozco bien la mayor parte de ellos, tengo la impresión de que es el nuestro el que más deterioro ha sufrido en su paisaje, en su urbanismo y en su arquitectura.

Resulta muy triste vivir en una sociedad volcada a un feroz consumismo, donde constantemente se liquidan modelos que se hacen pasar por anticuados para ofrecer otros nuevos más excitantes, y como dice Chueca, al hombre-masa «que corre desolado en automóvil lanzando miradas aviesas, cargadas de cómicas y desproporcionadas amenazas, le importa un bledo, entre otras cosas, la ciudad que ha heredado. Es más, comprende la ciudad como un obstáculo y ve con alegría que el obstáculo caiga y deje su vía expedita, una vía que ni él mismo sabe a dónde conduce».

Un día cae un edificio histórico aislado y otro día otro, uno se derriba por viejo y ruinoso, el otro para edificar en más altura y otro más para hacer una plaza, y así poco a poco vamos perdiendo la memoria histórica y destruyendo todas las señas de identidad de un pueblo, de una cultura, de una ciudad. ¿Cuál es el resultado final? Una ciudad anodina y carente de personalidad, sin historia ni cultura heredada que ofrecer.

La antigua Estación de Ferrocarril. El 27 de septiembre de 1825 se puso en circulación en Inglaterra la primera locomotora del mundo y el 23 de agosto de 1843 se otorga en España la concesión ferroviaria de Barcelona a Mataró, que no sería inaugurada hasta el 28 de octubre de 1848. El primer ferrocarril español circulaba ya en Cuba en 1837 y hacia el trayecto de La Habana a Guines.

Aunque en 1845 fue otorgada la concesión de León a Vigo, es en 1860 cuando el ingeniero de Caminos, Canales y Puertos, Javier Boquerín presenta el proyecto del ferrocarril de Orense a Vigo, proyectando la estación de Vigo como la única de primer orden y la de Orense (desaparecida) de segundo, siendo las demás de tercero y cuarto. Hasta trece años después no se proyectaría la estación del Norte de La Coruña, de la misma categoría que la de Vigo, de similar composición arquitectónica y que desafortunadamente fue derribada, quedando sólo la de Vigo como única superviviente en Galicia en cuanto a importancia y antigüedad.

Las obras del ferrocarril se subastaron en febrero de 1861 y se iniciaron en Vigo, pero por causas económicas y políticas no saldría el primer tren de Vigo a Orense hasta la madrugada del 18 de junio de 1881, quedando así unidas por el moderno y rápido transporte de aquel tiempo, las dos ciudades más hermanadas e importantes del sur de Galicia.

El edificio está construido todo él en piedra, de sillería labrada en su fachada principal y alterando con paños ciegos de mampostería en los laterales. Tiene la planta en forma de U, muy utilizada en las estaciones terminales. Originariamente las dos alas laterales de la U eran de planta baja hasta la fachada principal, en donde se completó su arquitectura tal como la apreciamos hoy en día, con dos huecos a cada lado del eje central, enmarcados entre columnas jónicas que sostienen un frontón. La antiescénica marquesina y la inadecuada carpintería de aluminio en su color natural fueron colocadas no hace mucho.

Esta interesante y singular muestra histórica de la arquitectura ferroviaria gallega, tiene el valor de constituir un MONUMENTO INDUSTRIAL, así considerado dentro de la ciencia llamada Arqueología Industrial, ya que se entiende como una ampliación del patrimonio cultural, al igual que un castillo o una iglesia. Constituye además el SIMBOLO más importante del desarrollo industrial vigués y del hermanamiento entre Vigo y Orense, cuyas iniciales mayúsculas figuran grabadas en granito en lo más alto del edificio. Forma parte muy intensa y profunda de la memoria histórica de Vigo; es un edificio bien conservado y podía prestar innumerables servicios públicos. Se encuentra perfectamente integrado en el medio urbano vigués ya que polarizó el crecimiento de la ciudad hacia este lado, quedando al final englobada en el tejido urbano de calles y plazas.

El proyecto de remodelación de la Plaza de la Estación redactado por el arquitecto castellano residente en La Coruña, Felipe Peña Pereira, promueve el derribo del histórico edificio, único en su género en Galicia, para sustituir el espacio que deja libre por un bosque de palmeras.

El antiguo Palacio de Justicia. En el archivo del Servicio Histórico Militar de Madrid se conserva el plano del «proyecto de una cárcel para la ciudad de Vigo», copiado del original que había elaborado el arquitecto de la provincia de fecha 23 de septiembre de 1861. Es el arquitecto municipal Juan Ancell quien levanta el plano de replanteo de las obras de construcción el 13 de julio de 1865, en el mismo sitio donde fue edificado el que sería denominado Palacio de Justicia, ya que además de la cárcel, que fue reducida en su superficie, albergaría también los juzgados y otras dependencias relacionadas con la administración de la justicia. Las obras debieron prolongarse durante mucho tiempo ya que no se finalizaron hasta 1880, fecha que se grabó sobre mármol blanco en su frontispicio, juntamente con el nombre ya señalado de «Palacio de Justicia».

Posteriormente se fueron realizando algunas pequeñas modificaciones y ampliaciones, siendo la más importante la adición de una tercera planta en la fachada sur.

Desde el punto de vista arquitectónico ofrece una tipología de juzgado-cárcel muy peculiar de la época en que fue proyectado y de las que no existen muchos ejemplos en el país. En planta se compone de un cuerpo rectangular principal, de unos 66 por 13 metros, situado al norte y con fachada a la calle del Príncipe, que estaba destinado a dependencias judiciales. Adosada a este cuerpo y en torno a un eje de simetría central y perpendicular a la calle del Príncipe, se abre una sala circular de la que parten tres brazos o galerías (prisiones) que a su vez se unen en su perímetro exterior con otras naves de una crujía, que con sus cinco lados o fachadas, cierran el edificio en todo su entorno. Las galerías y naves laterales de cierre delimitan cuatro patios interiores que proporcionan una buena iluminación y ventilación a las diversas dependencias.

La composición radial en planta, que aquí sólo se realiza en parte, tuvo su origen en las prisiones de la segunda mitad del siglo XVIII, proliferaron siglo XIX e incluso fueron usadas ocasionalmente después de 1900. El nuevo modelo de prisión-colonia a base de bloques aislados y paralelos unidos por un pasillo desplazó al anterior en la segunda mitad del siglo XIX.

Esta histórica edificación ofrece una composición arquitectónica en la fachada principal más ornamentada que en las restantes, pero dentro de la sobriedad que caracteriza al conjunto. La disposición armónica de los huecos exteriores que se recercan de piedra granito labrado, con entrepaños de mampostería para recibir el correspondiente revestimiento.

tido de mortero de cal, juntamente con el tratamiento de sillería de granito en la totalidad de la amplia portada de ingreso, en esquinadas, en partes bajas o zócalo y en la cornisa, le proporcionan todas las características propias de la noble arquitectura que se realiza en Galicia en el siglo XIX.

Aunque actualmente ofrece un estado deplorable de abandono, su interés histórico y valor tipológico-arquitectónico resultan innegable. A esto debe añadirse su integración en el contexto urbano, que se desarrolló a su alrededor y la trascendencia por formar parte de la memoria colectiva del pueblo vigués. Con el derribo del Palacio de Justicia, además del daño irreparable que ello supone para la arquitectura viguesa, se establece una pérdida de identidad para la histórica, peatonal y entrañable calle del Príncipe y unas perspectivas visuales insólitas del caos edificatorio existente en todo su entorno.

Por su céntrica situación, desde el punto de vista económico (el costo de su derribo ha sido valorado en 22 millones de pesetas), dada su disposición de planta con amplias naves comunicadas entre sí y con una superficie total construida de 5.600 metros cuadrados (la superficie total del solar no supera los 4.000 m²), sería mucho más rentable al ayuntamiento público que este histórico edificio fuese restaurado y reutilizado para cualquiera de las múltiples necesidades de carácter socio-cultural existentes en la ciudad. Dedicando los 2.500 m² construidos en planta baja a locales comerciales, se obtendría un beneficio superior al costo del conjunto de su rehabilitación y acondicionamiento urbanístico de su entorno.

El Concello de Vigo encargó al taller de Arquitectura del catalán Ricardo Bofill el proyecto de su derribo, para construir un edificio de locales comerciales tapando las medianeras que quedan vistas del lado oeste y una pequeña plaza abierta a la siempre abrigada calle del Príncipe.

Con anterioridad y a pesar de la pronunciación pública del colectivo de los arquitectos vigueses y de algunos intelectuales y profesores de arte en favor de la conservación de la Estación del Ferrocarril y Palacio de Justicia, el arquitecto José Bar Boó arremete con una encendida fobia en la prensa diaria contra esta última edificación, asegurando que «ese edificio no tiene nada aprovechable, está mal compuesto, es mostrenco, pesadote... ¡es una cárcel! etc.

El Teatro-Circo Tamberlik. El primer teatro de Vigo cuyo volumen y muros exteriores se conservan, aunque algo modificados, en la esquina de la Puerta del Sol y Plaza de la Princesa, fue construido en 1832 y funcionó hasta el año 1880. Al quedarse Vigo sin sala de espectáculos, se formó la sociedad «Bárcena, Martínez y Pérez» de la que era gerente el primero de ellos, Augusto Bárcena Franco, para acometer la construcción del que sería el Circo-Teatro Tamberlik. El proyecto, firmado por el arquitecto Domingo Rodríguez Sesmero, el mismo que construyó los palacios de la Diputación y el Ayuntamiento de Pontevedra, es presentado con instancia solicitando licencia de construcción el 22 de febrero de 1882. Obtenido el permiso el 15 de abril, solicitan nuevamente el 2 de mayo del mismo año, modificación de la fachada, haciéndola más sencilla y económica con lo que también tardaría menos en su construcción. La primitiva fachada estaba muy cargada de elementos ornamentales orientalizantes hindúes.

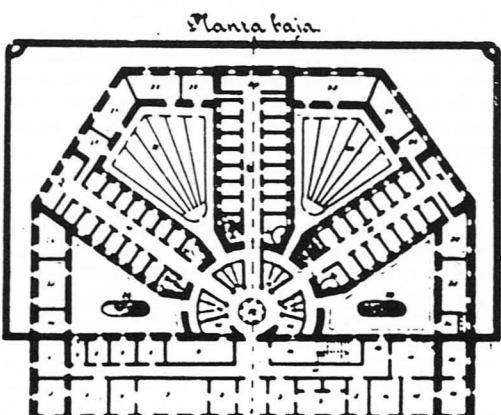
La principal característica de este foro fue su duplicitud de funciones, la de servir de teatro para lo cual se le dota de un gran escenario muy elevado y con foso para telares y tramojas, y un patio de butacas circular con cúpula central alta y apuntada que era utilizado como pista de circo. Por este motivo y mientras funcionó como circo con sus graderíos en torno a la pista, los asientos eran móviles.

Este histórico teatro-circo situado en la entonces llamada calle del Circo (hoy Eduardo Iglesias) se reformó para transformarlo en cine. Posteriormente sufrió más remodelaciones para proporcionar entrada al nuevo cine Odeón, situado en la parte posterior.

El escritor Xosé Luis Méndez Ferrín sensibilizado en la destrucción del patrimonio arquitectónico vigués, apuntaba la posibilidad de restaurar el viejo Tamberlik para Escuela de Circo. Como propiedad privada que es, sus propietarios preferían levantar algún edificio de oficinas o apartamentos, regalando a cambio al Ayuntamiento y pueblo de Vigo un patio al exterior, que alguien llamaría con el pomposo nombre de la plaza y se dirá lo de siempre, que servirá de encuentro y relación.

Xaime Garrido Rodríguez

Arquitecto



CONVERSACION MANTENIDA CON MANOLO GALLEGOS JORRETO EL DIA 1 DE NOVIEMBRE PARA OBRADOIRO, POR XOSÉ MANUEL CASABELLA

Página 46

OBRADOIRO

Nos interesa recoger en esta entrevista algunos temas relacionados con tu manera de entender la arquitectura, con tu personalidad y las múltiples facetas que has desarrollado a lo largo de tu vida profesional como arquitecto, profesor universitario, funcionario del Ministerio de la Vivienda, etc. Tú demostraste un gran interés por el mundo de la prefabricación ligera. ¿Cómo influyó en tu trabajo profesional y cómo podría relacionarse con tu interés por las experiencias de Jean Prouvé?

M. GALLEGOS

Tengo que empezar diciendo que mi relación verdadera con la arquitectura se produce fundamentalmente a través del ejercicio profesional, porque en la Escuela de Arquitectura que yo viví no se conseguía una idea precisa de la situación profesional ni una conciencia clara de lo que era la arquitectura. Verdaderamente esta conciencia y esta posición ante el hecho arquitectónico se aclaró trabajando en el estudio de Alejandro de la Sota y la relación con él me marcó y me influyó de una forma decisiva.

Cuando se tiene un maestro quedan siempre esas referencias, la actitud de ese hombre ante los hechos y no la puedes olvidar aunque la cuestiones y sufras evoluciones y cambios.

Trabajé con Alejandro de la Sota al terminar la carrera; estuve con él tres años.

OBRADOIRO

¿En qué trabajos de Alejandro de la Sota participaste o colaboraste?

M. GALLEGOS

Cuando llegué al estudio se estaba trabajando en esas naves tan bonitas de hierro y ladrillo para el CENIN que se construyeron en la Ciudad Universitaria (Madrid); luego trabajé en el proyecto para la Casa Prefabricada de Villalba (Madrid), en el de una urbanización también con elementos prefabricados para el Mar Menor (Murcia), y en el de la Casa de Viviendas en Salamanca. En los últimos años que estuve allí se hicieron algunos proyectos para Galicia, como el edificio de elementos prefabricados para el Pabellón Polideportivo de Pontevedra o un colegio proyectado también con elementos prefabricados para O Cumial (Ourense). En estas obras se denotaba el sentido que debería tener la arquitectura de preocupación por resolver creativamente las verdaderas necesidades, como algo que tiene que estar por encima de los problemas, casi que podríamos decir estilísticos, o puramente personales. Esta visión de la arquitectura es una cosa que me quedó muy profundamente marcada y resulta evidente que cuando terminé la carrera seguía con esas ideas porque yo pensaba que había problemas en las construcciones del entorno que el hombre no tenía aún claros y que eran problemas que no había que resolver uno a uno, eran temas generales y que había que solucionarlos con otro tipo de arquitectura. De esta manera el problema de la vivienda habría que resolverlo de una vez y a la prefabricación se recurría no sólo por su valor intrínseco, sino por servirse de un instrumento de hoy que pudiera ayudar a dar solución a la encrucijada con que se enfrenta la humanidad en alguno de los temas de la arquitectura.

En el estudio De la Sota estudié algunos temas de prefabricación ligera de paneles para cerramientos y forjados, que después llevé a la práctica en los primeros años de mi estancia en A Coruña, en un edificio de viviendas cerca de la Estación de FF.CC. que hice en colaboración con C. Mejide, y en los bloques del Polígono de Elviña. En cierto sentido intentaba, de una manera crítica, ver qué problemas existían en Galicia, pues resultaba difícil el empleo de los nuevos materiales en los cerramientos de fachada. De esa manera, aprovechando las ventajas de la tecnología actual, me parecía que la nueva arquitectura sería aquella que respondiera, o diera solución, a los problemas de hoy también con medios de hoy.

Llevo más concretamente a tu pregunta, el interés por Prouvé me vino también de mi relación con Alejandro de la Sota, a través de quien conocí su obra. Después, en París, tuve oportunidad de conocerla más directamente y con más detalle. Un comentario que hacíamos era aquel que se le atribuía a Prouvé y que decía que si los arquitectos hicieran los aviones no llegaría a volar, queriendo decir algo que para nosotros resultaba muy revelador, que el arquitecto, muchas veces, estaba pendiente de cosas que no eran propiamente las esenciales, que no responden a lo que deberá ser la arquitectura. No nos referimos al mero funcionalismo sino a la pérdida de la arquitectura diluida tantas veces en referencias cultas.

Hoy aún sigo pensando lo mismo, que la arquitectura que responde a nuestra situación histórica, económica y tecnológica presente está por hacer y que sigue habiendo muchas referencias nostálgicas. Es en este sentido y en el que yo pienso en el empleo de la prefabricación, en el más amplio sentido, como instrumento aún válido a manejar.

OBRADOIRO

¿Pero no a la fabricación integral?

M. GALLEGOS

No, hoy yo pienso que no se puede. Podría ser para una campaña política o de producción de un tipo de elementos para un determinado

problema. Pero yo estoy hablando de una filosofía, de lo que supone el introducir los avances tecnológicos y todo aquello que sea la industrialización de la propia construcción. El atractivo de Jean Prouvé era la introducción de un elemento ligero de cerramiento o de construcción, con esa sabiduría tecnológica tan constructiva y racional y de una belleza tan grande, y donde se pone muy en evidencia incluso esa posibilidad de cambio de significado de los propios elementos arquitectónicos.

OBRADOIRO

Me parece que esa primera etapa de la que hablabas, esos intentos de construcción prefabricada, fueron también unos años en que estaba todos eso muy en boga; había que hacer prefabricación porque esto estaba muy ligado a unos planteamientos de tipo social o sociopolítico, era como si desde la arquitectura hubiera que resolver los problemas globales de la construcción a una actitud mucho más cerrada, más de resolver los problemas personales y más de introspección hacia el mundo de la arquitectura. Aparece ahí, sin duda, la preocupación la inquietud por los problemas de la arquitectura popular. Tú eres un experto en este tema, sabemos de tu interés tanto a través de tus trabajos, fotografías, de la variedad infinita de la arquitectura popular de Galicia, de la riqueza del patrimonio arquitectónico, ¿en qué medida influye ese acercamiento en tu arquitectura?

M. GALLEGOS

Es bastante decisivo porque las cosas van ligadas a la biografía de uno. La arquitectura es un poco biográfica en el sentido que responde a lo que leva aconteciendo a uno; yo dejé el estudio de Alejandro de la Sota, vengo a Galicia y después de tantos años en Madrid fue como intentar descubrir el sitio donde estaba; volví voluntariamente, escogí el sitio de vuelta porque sentía la necesidad de volver al lugar de donde era. Empiezo a descubrir la cultura de aquí de donde estuve apartado. La preocupación por conocer Galicia fue como una cierta obsesión, había como una prisión por conocer, por viajar por todos los lados y estudiar críticamente aquello que me gustaba y por qué razones aquello me producía una sensación de comodidad. En Madrid ya hiciera un Concurso de Fotografía de Arquitectura Gallega, con Rafael Baltar, pero empecé a vivirlo aquí y comencé a estudiar, razonar e investigar por qué esta arquitectura podría ser diferente a otra y por qué me llamaba la atención. En el año 1974 publiqué algunas reflexiones con el colectivo «Galicia en la encrucijada», en la editorial Galaxia. Este interés no era por publicar, sino por una cuestión puramente personal, era el caso de una persona que se encuentra con su propia cultura y tiene que aclararse y representaba un problema de clarificación en el que la influencia del conocimiento de la propia cultura era importante.

Cuando encuentras en la propia arquitectura las razones para entender esa cultura quedas muy descansado y de esa manera pienso que la influencia de entender la arquitectura que se está haciendo aquí, culturalmente, en el pueblo gallego, era entender si había posibilidad de hacer una arquitectura relacionada con ésto y con todo aquello que yo había estudiado, que era toda la abstención del Movimiento Moderno, lo que nos enseñaron, porque yo conocí la arquitectura culta e histórica muchísimo más tarde. Para mí era mucho más conocido Mies van der Rohe o Le Corbusier y todo lo que se construyó desde principios del siglo XX que todo lo anterior, había un gran lapsus. Esa abstracción, ese entendimiento de la funcionalidad, la necesidad de la relación formal, de la arquitectura como orden y toda la problemática que se viene planteando hasta la aparición en el mundo de la arquitectura de Louis Kahn, de Robert Venturi y de Aldo Rossi, que fue poco más o menos el momento en que yo llegué aquí en el año 1967, veía todo esto dentro de un mundo sin referencias, mucho más abstracto, propio de una gran ciudad o como una referencia más literaria o más teórica, pero no lo veía enraizado con la forma de sentir de la gente, con la forma de hacer arquitectura, con la propia realidad.

Para mí el estudio de la arquitectura popular fue como una confrontación, como si a través de esta cultura y de esta realidad se pudiese hablar de una cultura universal y general, pero sin pretensión alguna porque no me interesaba explicar nada ni estudiar el tema más que de una forma muy íntima y personal. Me influyó en la medida en que entendí el proceso pero no influyó en mi arquitectura y si lo hizo fue de una forma totalmente involuntaria ya que no tengo ningún interés en hacer una arquitectura relacionada con la popular ni más o menos galaica y en eso estoy de acuerdo con algún comentario que te escuché a tí que va en esa dirección. Uno hace la arquitectura que puede sin intentar hacerla parecida o no a la popular o a la cosa más vernácula. Otro tema es el de entender y transferir los conceptos generales de la cultura a la propia arquitectura que estaba haciendo en un lugar concreto. Recuerdo que al poco tiempo de estar en Galicia leí el libro sobre el brutalismo, de Reinhart Bahn, y me sirvió de referencia importante para comprender esto de la arquitectura referida a un tiempo concreto en un espacio determinado. Recuerdo esas lecturas por lo que me sugirieron y fueron muy importantes para mí como antes lo fuera el de la obra de Louis Kahn hablando sobre la forma arquitectónica, proscrita de toda la educación anterior basada en la arquitectura más típica del llamado Movimiento Moderno. Así pues, la influencia de la arquitectura popular fue importante pero nunca voluntaria ni inconsciente.

OBRADOIRO

Tú participaste en la organización de unas jornadas que se hicieron en La Coruña sobre las New Towns inglesas. Me parece una referencia importante porque en el resto de España y en Barcelona donde yo estaba, se miraba más hacia Italia y lo que se hizo con posterioridad en los años 80 en el mundo de la plástica, el llamado atlantismo, podría tener relación con esto.

M. GALLEGOS

Sí, es cierto. Puede ser fruto de nuestro aislamiento, de la falta de conexión con el resto de España.

Esas jornadas celebradas en el año 1967 ó 1968, estaban más pensadas de cara a comprender la resolución que se daba en Inglaterra a los temas del urbanismo y del planeamiento, y estaba mucho más presente el mundo anglosajón que el latino. Era como una cierta obstinación aunque no se era consciente de lo que podría representar el atlantismo. Se trataba de algo casi inconsciente. En aquellos momentos el mundo del arte estaba totalmente adormecido, el tema de la Atlántica fue doce años después, de aquella no había ningún movimiento. Recuerda el Seminario de Desarrollo Regional y Diseño Industrial, donde nos conocimos, celebrado en Sargadelos en el año 1970 y organizado por Luis Secane, Rafael Dieste e Isaac Díaz Pardo, artífices del Laboratorio de Formas de Galicia con Andrés Fernández Albalat, representó mi primer contacto directo con la gente de la cultura gallega del exilio, que durante tantos años había aguardado. Fue un revulsivo porque además era aquel un momento de incertidumbre, años de cambios y de esperanzas.

OBRA DOIRO

Eso que dices Manolo, es muy interesante, pero me parece que fue difícil encontrar una referencia arquitectónica con el pasado.

M. GALLEG

Totalmente imposible. La única referencia que de una forma culta y marginada entroncada con la cultura que estábamos viviendo que me facilitó ese enlace fue la arquitectura de Alejandro de la Sota que era, una vez más, un ejemplo claro y luminoso en el que están incorporadas las pautas de la arquitectura gallega de una forma tan impersonal. La cultura es una forma sumida en el fondo del hombre que brota de la propia actitud de uno; uno hace lo que puede y que luego venga otro y que diga.

OBRA DOIRO

Fueron unos años muy tristes vistos desde el mundo de la arquitectura, y desde otros ámbitos de la cultura y de la vida también. Fue una etapa triste que no nos dejó buenos recuerdos. La arquitectura que se hacia en Galicia no era ni conocida ni se sabía nada de ella.

M. GALLEG

El arquitecto que venía a Galicia por entonces era en general y salvo alguna excepción, para hacer negocios, así de claro. Recuerdo que cuando llegué a La Coruña, escogí esta ciudad porque en ella no conocía a nadie y pensé que estaría más independiente; aunque mis padres querían que fuera a Vigo porque ellos vivían allí y otros me decían que debía ir Orense que era donde vivía la familia. Lo que más nos pensaba a los que volvíamos aquí era encerrarnos en una sociedad que pensaba que el arquitecto era un hombre socialmente relacionado y que hacía mucho dinero. Volver aquí era para hacer dinero. Coincidí en la vuelta con unos amigos con los que podía esperar hacer cosas y había la posibilidad de buscar algunas referencias comunes. Y así fue.

OBRA DOIRO

Los arquitectos gallegos de la postguerra abandonaron su papel creativo y perdieron el prestigio alcanzado en épocas anteriores; hubo buenos arquitectos en Galicia pero fueron ignorados junto a los otros. Esto fue lo peor que le pudo pasar a nuestra profesión; la responsabilidad creativa pasó a manos de segundones que no tenían la altura necesaria.

M. GALLEG

Podíamos hablar de algunos acontecimientos que tuvieron una gran relevancia y que, en cierto modo, pudieron ayudar a mejorar esta situación. En algunos de éstos tú participasteis muy directamente, como en la creación del Colegio de Arquitectos de Galicia, en la formación de la Escuela Técnica Superior de Arquitectura de La Coruña y tu participación en el S.I.A.C., así como tu inclusión en importantes muestras nacionales e internacionales de arquitectura, como «34 Arquitectos», «Europaia», etc., en las que fuiste una figura destacada.

M. GALLEG

Sí. La creación del C.O.A.G. representó una cierta ilusión, no sólo en el terreno arquitectónico, porque surgió en un momento difícil en el que no había instituciones democráticas. Dependíamos directamente del Colegio de Arquitectos de León, lo que generaba una cierta y lógica rebeldía porque teníamos que ir a León para resolver cualquier problema. Coincidimos en esta tarea varios amigos que, en un principio, teníamos mucha ilusión por mejorar la situación arquitectónica de Galicia porque luego las cosas degeneraron hacia otros planteamientos. Los colegios de arquitectos después tuvieron perdidos los papeles, sobre todo en el terreno arquitectónico y la ilusión y el interés que despertó su creación se debió a que coincidimos gente que teníamos las mismas ilusiones y los mismos ideales.

Con respecto a la creación de la Escuela de Arquitectura de La Coruña, tengo que decir que yo, al principio, era contrario, no a la propia formación de la Escuela, sino a las circunstancias tan sorprendentes que rodearon sus inicios. El montaje se hizo sin apenas profesorado, falta de dirección, ya que nosotros pensábamos que tenía que estar en manos de una figura nacional o internacional (estas cosas que uno piensa cuando está soñando y cree podría hacerse una Escuela de Arquitectura de otra manera), y después las cosas fueron de otra forma y no fueron tan mal como se pensaba. La realidad fue que en un principio yo no me integré a la Escuela por desgana o por pensar que era una cosa mal hecha, pero cuando empecé a funcionar me integré porque pensé que estaba equivocado y que había que meterte pues se estaba haciendo lo que se podía. En cierto modo la enseñanza me interesó siempre, pues ya en Madrid estuve tres o cuatro años impartiendo clases de dibujo. Me metí en la Escuela de Arquitectura porque pienso que es uno de los pocos sitios donde el tema de la arquitectura está presente y en un lugar como Galicia, o La Coruña donde el clima hacia

la arquitectura es hostil, la Escuela es el lugar donde podemos relacionarnos con la arquitectura, donde hay un interés, exposiciones, debates, etc. Estas reflexiones me las hicieron ver los amigos de fuera y yo coincido en que la Escuela de Arquitectura aglutina a los aficionados a la arquitectura en el más profundo sentido.

Hay que reconocer que las grandes muestras de arquitectura estimulan y facilitan las tan necesarias conexiones, debiendo resaltarse la importancia que supone la inclusión de arquitectos gallegos en ellas, porque ayudan a que se comprenda de nuevo que la arquitectura no es exclusivamente un asunto de negocios sino que forma parte de la expresión artística de un pueblo y del arte en definitiva. Participar en la Exposición de Arquitectura Española en el marco de «Europaia» en Bélgica en el año 1985, fue una cierta sorpresa para mí, pues no supe lo que representaba hasta que se inauguró. Son cosas que te sorprenden y que se deben a la casualidad, porque las obras que hacemos algunas veces le gustan a todo el mundo y otras veces que te gustan a ti no te gustan a nadie, pero no por eso se desanima uno. Actualmente resulta muy positivo el hecho de que existan en Galicia unas pocas obras de arquitectos que están haciendo cosas interesantes y que se están dando a conocer fuera de aquí. Es importante ampliar el número de los que aún no se conocen y hacen arquitectura.

OBRA DOIRO

¿Cómo ves esa dicotomía producida en el mundo de la enseñanza entre esa formación tan académica y la ausencia de la formación práctica? Decías de la trascendencia que tuvo tu formación en relación con el mundo del trabajo y la poca incidencia del mundo de la Escuela. Jean Prouvé decía que formación académica debía completarse con el trabajo y los estudios y en las propias obras. ¿Se debe aprender trabajando en las obras; tener contactos con el mundo de la producción?

M. GALLEG

Me parece grave. Hay una postura de separar la parte teórica de la parte práctica, cuando no existe la hora de hacer arquitectura. De la parte práctica extrae teoría constatemente. La parte teórica tiene que ayudar a hacerla, esa es su validez. Cuando yo trabajaba de estudiante participaba en los proyectos sin responsabilidad. Agudizándome la conciencia crítica y la posibilidad de acercarme a los temas sin miedo, muy lúcido y cuestionando siempre. Esa experiencia que saqué me hace pensar que es bueno que los estudiantes trabajen en el estudio de otro, en la obra de otro, o construyendo arquitectura en la Escuela, acercándose a la realidad de la propia construcción que es la que hace real el proyecto, los propios métodos, y el propio entendimiento de arquitectura, la propia forma adquiere explicaciones, casi se explica a través de la propia construcción. Tiene que inventarse la práctica del arquitecto o la práctica del estudiante de arquitectura. Todo arquitecto es un estudiante de arquitectura. Algunas veces me gusta trabajar al lado de otro que coja responsabilidad, para estar mucho más lúcido en los juicios: poder criticar, poder juzgar, hacer comparaciones. Para mí es una confrontación importante.

OBRA DOIRO

La abundante producción de libros y revistas de arquitectura que ponen de moda formas de arquitectura que luego no pueden ser construidas. Dibujos para concursos que no tienen una finalidad de construirse. ¿En qué medida influyen en el desenvolvimiento de la arquitectura?

M. GALLEG

Efectivamente, hay una arquitectura que nace para no ser hecha. Un arquitectura de apariencia, de consumo visual, que no es arquitectura, que es de comunicación, de revistas, que nace muerto, que puede ser un proyecto, una idea, pero que no es arquitectura. Arquitectura es la que está hecha.

OBRA DOIRO

A propósito de tu reciente viaje a Alemania, ¿qué opinas de la arquitectura que se está construyendo alrededor del IBA del Berlín?

M. GALLEG

Para mí Berlín es una sorprendente lección de arquitectura. Desde las continuas referencias de Schinkel, o del Expresionismo, donde no puedo olvidar a Mendelsohn, hasta lo que significaron las sucesivas etapas de la construcción del propio Berlín con su voluntarismo en la utilización del tejido residencial. Desde los ejemplos de los años 20 hasta los ejemplos de después de la guerra y ahora la IBA. Todo ello resulta muy potente, con mucha capacidad de incitar a la reflexión.

Fue muy interesante la visita del Barrio Hansa, al comprobar cómo cuando se hace en los años 50 representa una lucha desesperada para buscar una salida. Los bloques están dramáticamente queriendo no ser bloques, están entre unidades de habitación o bloques. Yo tenía un especial interés en ver lo que Van de Broek y Bakema, por buscar unas referencias con otra arquitectura que ya conocía.

Así me resultó emocionante cómo el Edificio de Alvar Aalto que se transforma en algo tan sutilmente diferente; cómo una vez más la arquitectura tiene la capacidad de explicar la propia organización del espacio, del urbanismo, cosa que en los Siedlungen no estaba tan claro. Desde un sentido más histórico y social parece que en los Siedlungen se puede hablar de ellos al margen de la conquista arquitectónica, quizá porque fueron tiempos más de afirmación que de duda. Cuando se ve el Bloque de Alvar Aalto uno se da cuenta cómo el arquitecto lo transforma en algo mucho más rico, y están surgiendo muchas cosas.

Aunque dentro del IBA hay muchas cosas distintas, domina esa sensación de falta de referencias; allí yo entendí aquello como si existiera un eco lejano del expresionismo pero sin emoción, y de un neoclasicismo sin la capacidad de sugerencia de la forma.

Había como un cierto vacío de referencias reales, de raíces; es una arquitectura sorprendentemente decorativa por decirlo de alguna ma-

nera, es entre comillas, está llena de pequeñas soluciones, floridas soluciones, que no cuestionaban nada y que no me sugirieron nada, es como una pérdida de emoción.

OBRA DOIRO

¿A qué te referías cuando hablabas de las diferencias entre la Arquitectura y el Urbanismo?

M. GALLEG

Es una referencia irónica en atención a los que piensan que el urbanismo no se sólo la gestión del urbanismo o la administración del urbanismo, aunque para mucha gente comprendo que sea así. Es evidente que yo hablo de la misma cosa, de la cerna común para la arquitectura y el urbanismo.

OBRA DOIRO

Tú no aceptas esa visión estilística de la historia. En eso pienso que nos diferenciamos disciplinariamente de los historiadores del Arte que enfocan los conocimientos de la historia desde el propio estilo. Pero también es cierto que de unos años para acá se tienen acuñado tantos nuevos términos: eclecticismo, regionalismo crítico, postmodernismo, conceptualismo..., un sinfín de palabras que están creando una gran confusión.

M. GALLEG

Veo mal esta situación. Me parece que son clasificaciones «a posteriori», clasificaciones de un hombre culto, teórico, que trata de discernir, de establecer una clasificación de lo que hay pero de esto. El hecho de seguirlo como orientación hay diferencia. Me parece un error seguir la pauta de esto para producir la propia cultura, la propia arquitectura. En este sentido, me acuerdo de aquello de cerrar los ojos. Uno debería moverse por otros canales para producir arquitectura, apartado de posibles etiquetas, totalmente apartado; la cultura no se reduce a establecer clasificaciones, ni a esta discusión estéril.

Yo trato de cuestionar los temas, de apartarme voluntariamente, casi con cierta radicalidad. La arquitectura tiene que responder a otros temas más vitales, mucho más relacionados con la idea, con la postura del hombre, de la individualidad del hombre creativo, dentro de la sociedad y de unas necesidades tecnológicas, todo lo que supone una vida de sociedad, del mundo. Y por otro lado está la soledad del hombre que está creando, produciendo, que no puede estar con esas historias de etiquetas que no van a ningún lado, no puede ser. Y si se toma como un ensayo crítico, histórico, literario, hay que hacerlo pensando que no puede afectar a lo que uno hace. Esta inflación de términos nuevos denota una situación de incertidumbre y caótica es lo que resulta más sorprendente y que cada vez los cambios son más y más rápidos.

Hace unos años hablar de Khan, era como no estar al día; luego le llegó el turno a Asplund, no se conocían; luego Scarpa; luego..., pasan las modas de acuerdo con las publicaciones, con las revistas, con los centenarios, con los mecanismos comerciales. Hace unos años Le Corbusier no era hombre cotizado intelectualmente y después pasó lo que tenía que pasar. Es todo muy rígido, como de una falta de tranquilidad. Pienso que en las Escuelas cada vez más, se enseña menos la capacidad de emocionarse con arquitectura sea donde sea. Primero porque toda la arquitectura histórica, que es la más difícil de explicar, en general, está impartida por gente que no son arquitectos, y explican preferentemente las cuestiones de estilo, y la otra arquitectura, salvo en algunas clases, normalmente de Proyectos, no se enfoca como un tema de sensibilidad, casi no es tema creativo. Esto puede ser grave.

OBRA DOIRO

De tus obras más conocidas resulta muy interesante la del pequeño Museo de la Colegiata de Santa María, en La Coruña. Lo atractiva que resulta esta minúscula intervención, tan valiosa tanto por su configuración exterior, que busca referencias en las arquitecturas próximas, como en los cuidados detalles interiores. Por los mismos motivos tu casa, donde estamos, constituye un hito importante en tu trabajo, parece tener en común una conexión con el mundo de la arquitectura popular sin desdellar las tecnologías más avanzadas. Quizá esa sería tu preocupación, esa compatibilidad entre lo tradicional y lo actual, ¿es una visión muy tópica?

M. GALLEG

A pesar de que se ha dicho eso, y me agrada, creo que no es así, o sería involuntariamente. En mi casa yo pretendía hacer una arquitectura casi anónima, es como estoy en Galicia y me gusta la arquitectura rural y popular, la arquitectura sin prejuicios, me salió algo que tiene muchas referencias y está lleno de cosas de la cultura popular que yo había estudiado... El estar dentro, el estar fuera, el estar a cubierto, el mantener el plano de la fachada, el empleo de ese lenguaje cultural, se puede decir, de una manera más conceptual. Pero en el fondo está el intento de hacer una casa que cuestione el tema de la vivienda unifamiliar. Uno puede vivir una casa que responde a un esquema tipológico que es válido para otros casos. Las referencias pueden salir del lenguaje o de ciertos elementos de la propia arquitectura, o de mecanismos de relación con el exterior.

Puede tener referencia con la arquitectura popular que me gusta tanto, es muy explicable.

En el tema del pequeño Museo me agrada lo que dices. Se trataba de hacer hoy una actuación pequeña en una estructura con fuerte personalidad, un casco histórico. Fue como buscar las pautas de convivencia, como buscar un mínimo común múltiplo. Aquí hay esta altura, aquí tiene que tener unos huecos que no sean ventanas... Me preocupó más la actitud de cuestionar el tema, de cómo deben ser los huecos, de las contradicciones entre un espacio para guardar y enseñar, una actitud crítica. Esta actitud y la idea, es el fondo de la arquitectura. Después lo otro, hace que también haya unas pautas de construcción

que son las de las edificaciones de al lado muros de carga con las fachadas formadas por elementos que recorren huecos y elementos de relleno en blanco, que fue la pauta que se cogió para afuera.

Pienso que si no hubiera aquella pauta y hubiera otra pudiera surgir otra cosa, por el intento de afinar con lo que está alrededor sonando, pero que no es voluntaria.

Me preocupa mucho más lo que tiene interés, que la actitud crítica de los arquitectos sea un método para conocer y resolver problemas, para controlar la forma. Esta preocupación por controlar la forma, por entender los problemas, para entender para qué sirve esta arquitectura, por entender cómo deben ser los elementos, cómo los organizan para mí un tema fundamental; y después si es en Galicia y me gusta hablar gallego y vivir aquí, sin querer a lo mejor sale el acento, pero la preocupación es otra, la verdadera, porque además pienso que es la única preocupación con la que puedes sintonizar con los problemas del mundo en que estamos. La ciudad de hoy no es una ciudad galaica, es un fenómeno que está naciendo; los medios de comunicación serán con acento gallego pero los medios de comunicación son universales; esta constante dialéctica entre la diferenciación dónde estás, qué pesa, y qué te da una cultura y después la universalidad es emocionante, pero en lo que estás tan metido que no te das cuenta.

OBRADOIRO

Dicía Siza Vieira que los modelos son universales.

M. GALLEGO

Pienso exactamente igual. Y recordando a Siza también decía algo así como que el problema del arquitecto es controlar la forma; estoy totalmente de acuerdo.

OBRADOIRO

Tú te volviste a enfrentar después con el tema de los museos.

M. GALLEGO

Sí, estoy enfrentado casi con hacer el Museo Provincial de Bellas Artes de La Coruña. Este es un tema tan extraordinariamente difícil donde de tanto estudiarlo corres el riesgo de perderte en la propia arquitectura.

Hace poco leí que a R. Meyer le gustaba que el Museo tuviese luz cambiante, que entrara el sol. Estoy de acuerdo, a fuerza de ser un Museo un lugar donde se protege un objeto llegas a una realidad, casi entras en un sitio como si estuvieses flotando.

Me parece que hoy en día el problema más grave es que no hay una idea de lo que debe ser un Museo, y casi sólo sabemos que debe ser un centro complejo. Llevo algún tiempo estudiando ejemplos. El Museo es un centro de investigación, de documentación, de información; es una colección, una institución pública, un laboratorio, es tantas cosas más... y está tan integrado en la ciudad que inmediatamente pierde la forma y sale como salen algunos trabajos de James Stirling, y algunos otros importantes, un poco paradigmáticos que aparecen incrustados como piezas en la ciudad, repartidos en ella, con recorridos casi urbanos. Aquel concepto diccionónico de Schinkel, del que hablábamos, tan extraordinario, era un concepto de edificio de una forma unitaria es ya una idea rota, parece que explotó y no acabamos de encontrar sustitutos; sigo pensando que los últimos momentos de contar un Museo teórico fueron los del Movimiento Moderno; las propuestas de Mies Van der Rohe, rotundas, claras las de Le Corbusier. Lo demás es un intento desesperado de buscar la forma de cómo relacionar cuando la cultura, la ciudad y todo el tinglado está en crisis.

OBRADOIRO

Tú tuviste ocasión de tratar el tema de la vivienda: Monte Alto, Elviña, Plaza de Pontevedra, Torre de los Abogados (A Coruña), viviendas Santiago de Compostela, etc... Tiienes una producción importante y variada.

M. GALLEGO

Es uno de los grandes temas, y que está sin resolver, pendiente. Sorprende cómo hoy en día parece hacerse divertimento sobre el propio problema de vivienda aunque esto que digo es una boutade y puede parecer un poco demagógico; la realidad es que hoy lo que se está haciendo es construir la ciudad de otra manera. Hay un intento por definir la forma de construir la ciudad y que la vivienda no sea solo un número sino también arquitectura.

Esto es bueno y lógico después del pasado reciente. La teoría de construcción de la ciudad con la propia arquitectura de la vivienda es un paso importante porque representa evitar todo aquel standard que suponga construir las ciudades como números, para mí es es un paso adelante, recuperando algo que ya sabíamos, pero lo que no es paso adelante es la forma de hacerlo. Sigo pensando que la vivienda hay que resolverla de otra forma, no sé cómo, pero pienso que no se puede hacer así. Es un tema de los más importantes y hay que actualizáelo. Estamos siempre conservando, arrastrando standards, conceptos de vivienda bastante anticuados desde un punto de vista higiénico y de forma de vida.

OBRADOIRO

Los arquitectos tuvieron una época dorada, brillante, en la que se hacían propuestas atrevidas; Mies van der Rohe, Le Corbusier, había toda una imaginería. ¿Dónde está hoy esta iniciativa? ¿Qué participación tiene hoy en día el arquitecto? ¿No se perdió la iniciativa en el tema de la construcción de la ciudad?

M. GALLEGO

Es un momento en que la ciudad y la sociedad no demandan esas operaciones.

Aquí, después del proceso de desarrollo se cuestionan muchas de

estas cosas: la forma de crecimiento de las ciudades, la forma de construirlas, la producción de ese suelo que se estaba haciendo, la pérdida de forma de la propia arquitectura. El libro de «Arquitectura de la ciudad» de Aldo Rossi fue uno de los ejemplos en aquellos años a partir de los cuales se empezó a hablar de esos temas de otra forma. Después parece como si el arquitecto quedara un poco acobardado. Las propuestas ya son de arquitecto un tanto historicista, como de arquitecto que tiene miedo y el único que se atreve a ponerle una pieza a lo que ya existe. Hay como un miedo tremendo, una angustia, una pérdida y un vacío; problemas económicos, sociales, políticos y culturales hacen que hoy remendemos la ciudad, añadimos un trozo, conservemos, rehabilitemos, terminemos el borde, hacemos un poco más, pero no hay libertad de espíritu, de hacer una utopía y no es que reivindique una utopía pero sí la necesidad de plantear los temas con toda la libertad creativa y de forma más global, pero sobre todo pensando que el resultado de darle un poco de cosmética a las soluciones que ya están hechas porque al final lo único que conseguimos es reducir las escalas, controlar los problemas evidentes de especulación; esto son avances positivos de una sociedad, pero por otra parte los avances creativos de la propia arquitectura son nulos porque no se están resolviendo los problemas claves de la vivienda, ni los problemas sociales de la arquitectura, se está haciendo una arquitectura temerosa y que se disfraza de estilo, de cosmética, y que se llama histórica, porque tiene referencias formales, con una pérdida de pudor para utilizar las formas y recuerdos históricos. Creo que es un tema apasionante el pensar cuál es la vivienda del siglo que viene, qué soluciones tendrá, así será un poco la ciudad. Hablo de viviendas y de sus formas de agrupación. Es un tema casi apartado de la Escuela de Arquitectura, es, repito, un tema apasionante. Después que quedamos como atestados de la vivienda standard de producción especulativa, de producción masiva, de consumo, quedamos como aislados de un tema tan importante de la vida del hombre o de la ciudad, pienso que es uno de los temas más sorprendentes pendientes, hay que meterse con él de una forma radical, con ilusión. Me gusta recordar aquellas grandes locuras de Le Corbusier, de aquellas propuestas porque había un espíritu libre de especulación en aquel momento con todo lo que tiene de positivo. A lo mejor es un tema irresoluble.

OBRADOIRO

Tal vez, pero ¿por qué fueron tan cuestionadas estas utopías?

M. GALLEGO

Sobre las utopías se ha dicho de todo, y cada uno ha llevado el tema a donde le conviene. Había que hablar de cada una en concreto. Pero se echa de menos la actitud de libertad creativa y la convicción con que se hacían. Lo que me interesa de ellas es su carga propositiva y su visión general y global, cosas que se echan de menos en la arquitectura que se hace hoy, que reduce su fundamento al gesto y la ironía, dos lenguajes individuales. Históricamente, las utopías del Movimiento Moderno fueron además de cuestionadas mal usadas, fueron el escudo y la coartada para hacer políticas de construcción de viviendas ilógicas y de difícil justificación. Muchos postulados de la Carta de Atenas sirvieron de coartada para grandes especulaciones y políticas iracionales.

CENTRO CULTURAL PARA LA SECRETARIA DE ESTADO DE CULTURA. PORTO

Página 86

Comentario de Alvaro Siza.

Este texto es el prólogo del libro «Eduardo Souto de Moura» que va a ser publicado por la Editorial Gustavo Gili dentro de su colección «Catálogos de Arquitectura Contemporánea».

1. Para la casi totalidad de los miembros del jurado, me contó alguien, el proyecto premiado constituía un misterio: podría ser, se decía, de algún arquitecto portugués anterior al «Inquérito» (1).

Hubo perplejidad y alguna inquietud al surgir, abierta la plica, el nombre de un recién titulado casi desconocido. A pesar de haber construido Souto de Moura una pequeña vivienda en el Gerês, obra posteriormente consagrada por la crítica atenta (publicada en 9H y en OBRA-DOIRO).

No sorprende esta reacción ante un proyecto singular, atendiendo a la idea, ya entonces bastante generalizada, de una Escola de Porto caracterizada por la corrección y por la uniformidad, en dosis variables y convenientes a la alabanza o a la condena. Idea cómodamente sumaria, que después vendría a incluir la proclamación de algunas excepciones, rápidamente archivadas en el cajón de los «incomunicantes excesos de talento».

2. En tanto que estudiante de la Escola de Porto, Souto de Moura fue uno de los insatisfechos con la orientación entonces predominante, que prolonga indefinidamente una supuesta ilegitimidad del «diseño», contrapuesto a una práctica pedagógica orientada al impulso del cambio social y político.

No será yo quien repudie ese momento de la Escola, del que la coherencia escapa fácilmente a una apreciación doblemente distante; ni otros que lo vivieron desconocerán hoy la complementariedad de las diferentes vivencias, de nuevo confundiéndolas con des compromiso.

La práctica de los años posteriores a la revolución del 74, finalmente y por instantes, vendría a proyectar la Forma de las Contradiciones, luminosa, imperfecta, fecunda.

Fue entonces cuando estuvo Souto de Moura en mi estudio, colaborando en el proyecto SAAL (2) de San Vitor y otros. Rápidamente comprendí, con traidorizo disgusto y mayor alegría, que no tenía colaborador para mucho tiempo.

3. Obsérvense los bocetos hechos por Souto de Moura cuando, a petición mía, visitamos la obra.

El dibujo es firme, esquemático y denso, traduce la claridad de la idea orientadora del proyecto tal y como se presenta después de su conclusión.

Al dibujar la secuencia de aparición de los trazos fue reconstruyendo, creo que por orden inverso, la construcción de esa idea; terminando donde había comenzado, al exponer dependencias y autonomía, de ser justa mi interpretación.

De dimensión aparentemente reducida, el edificio articula los elementos contiguos —jardín, muro y casa ochocentista (3), torre de apartamentos de reciente construcción, muros y espacios que la envuelven— deviniendo intencional todo lo que antes no lo era.

Conlleva, cuando se aísle en cuerpo entero y compuesto —de lo general a lo particular— la escala apropiada al desencadenar de las relaciones. Excluye la condición de anexo, sin afectar la presencia de la casa-madre; determina diferentes lecturas de preponderancia, sucesivamente evidentes y precarias.

El sentimiento que esta arquitectura transmite es de serenidad, no entanto y por instantes, se revela casi insolita. Creo que esta segunda «naturaleza» de la arquitectura de Souto de Moura le debe mucho a la complejidad y singularidad de su materialización: granito del Norte, ladrillo artesano del Sur, perfiles de acero inoxidable importados, hormigón de colores inesperados, madera africana intensamente roja, equipos de iluminación y acondicionamiento de aire distribuidos sin preconceptos, estudiados con la ejecución primorosa de los hombres del Alto Minho.

No veo a nadie más querer y poder utilizar, en un área tan limitada, una tan vasta gama de materiales, colores, texturas; se multiplican las juntas-momentos de transformación del diseño.

4. El programa del Centro Cultural se distribuye en dos pisos de igual superficie y de planta sensiblemente rectangular. El único accidente planimétrico corresponde a la discontinuidad impuesta a uno de los planos verticales, la que determina el acceso al edificio.

La planta de acceso está ocupada por los espacios de distribución y de exposición y en sus extremos se inicián las rampas de los dos anfiteatros.

El piso inferior está longitudinalmente subdividido y engloba los anfiteatros de doble altura y las áreas de servicios. De esta distribución de programa resulta un volumen contenido, que mal se desprende de los muros de cierre del jardín. Sobre este volumen explosionan los equipamientos. Los cimientos toman la forma subterránea de un puente, se sienten bajo los pies el recorrido de las raíces de los árboles.

Los planos rectangulares verticales y horizontales que modelan volumen y espacios internos se relacionan por una gradual transición, por juntas, por ruptura, manteniendo una constante capacidad de autonomización.

Las tensiones resultantes evocan la componente neoplástica de un Mies: la crítica a eso se ha referido, acentuando la novedad contemporánea de esta influencia. Mas evocan igualmente la materialidad y el peso, que voluntariamente y antes, acompañan el impulso centrífugo de las casas usonianas de Wright.

A pesar de todo, la articulación de los planos geométricos no tiene aquí origen en un núcleo interior, como en Wright, a partir del corazón —chimenea— o, de forma más fluida en un Mies contextual, que también existió, envolviendo las relaciones entre éste y el Wright de Chicago.

Es inevitable reconocer la singularidad del recorrido de Souto de Moura, y también lo que en él se explica por la formación académica, en un contexto momentáneo de la Escola entregada a las grandes tareas de la ciudad de Oporto, entre frases intensas de introversión y de extroversión (4).

5. La revisita a Mies no constituye, para Souto de Moura, el simple ensanchamiento de referencias exigido por una generación más inquieta y menos preconceptuosa, o menos «espontáneamente heroica». En ese reencuentro se sobrepasa un lúcido y a pesar de todo apoyado camino de formación, que la asunción de una serie de perquisas individuales y colectivas, que nos remiten por lo menos, o sobre todo, a algunas obras portuguesas de finales de los años cincuenta, particularmente a la obra clave de aquel período: el Pavellón de Tenis de la Quinta da Conceição de Fernando Távora.

Por orden inversa, como en los bocetos a que antes me referí, recordemos —desmontada— la compleja construcción de las raíces de la contemporaneidad: internacionalismo proscrito, entusiásticamente aprehendido dentro y fuera de la Escola y de las fronteras, ecos y participación en el debate de la posguerra, neorealismo, disolución del CIAM, redescubrimiento maravillado de la arquitectura vernacular de Wright, de Aalto. Fundamentos de una arquitectura de eclecticismo comprometido, más allá del debate disciplinar, de que un creciente magnetismo potencializara los fragmentos.

6. Por ésta y por otras obras, estará Souto de Moura maduro para integrar el archivo de los «talentos incomunicantes».

Alguna cosa, con todo, podrá introducir la duda en los apologistas de una pedagogía «más transmisible», en la Escola que lo formó: en aquel archivo se va reuniendo, con excluyente aplauso, un número preocupante de obras de otros más viejos, de otros de la misma edad e incluso otros, discípulos.

Parece, finalmente, que los incomunicantes comunican.

Urbano Lugrís: La perpetua saudade del mar y la poesía

Página 124

Xavier Seoane

134

«De donde recogía tanta tristeza disimulada, la alta figura andante, tan entrañable en su desamparo universal, tan dentro de su tiempo y tan fuera? Había dos Urbano Lugrís, contrapuestos, enfrentados, enemigos mismos.

Urbano era un poeta de expresión plástica; su idioma, su herramienta poética eran el cartabón, el lienzo y los pinceles. Aunque a veces escribió poemas que sólo él pudo soñar».

(Antón Avilés de Taramancos)

«Lugrís amaba a Julio Verne. Amaba el viaje, el descubrimiento, las múltiples incidencias que ha de sufrir el valeroso aventurero antes del regreso a la eterna Itaca. Lugrís era devoto de la Odisea, porque la Odisea es la más perfecta y absoluta de las historias de aventuras. Su mundo era el de una perpetua saudade del mar, de las rutas, de las esquivas peripeyas. Pero en las profundidades de Lugrís remaba también el barco de San Barandán, soñado por los monjes irlandeses en su exilio misionero de Renania. El abismo celtista latía allí, en el centro de su persona, y a veces se hacia evidente en las imágenes de San Gonzalo predicando sobre un peñasco de Foz en el que estaba inscrito el Triskel. Lugrís, hijo de Lugrís Freire, el gran amigo de Eduardo Pondal, no era Urbano Lugrís solamente, era sobre todo, Ulises Fingal: Ulises el navegador del mundo y del trasmundo, el griego de cuando los griegos aun no sucumbieron al «logos» del puro razonar, si es que alguna vez Platón sucumbió; Fingal, el héroe gaélico que le ordenaba con su rigidez cerulea el camino del otro mundo, los senderos escondidos de los Tuatha Dé Danan, las gentes irlandesas de debajo de la tierra, el misterio de Brigadoon que cada cien años emerge de la niebla de un valle de Escocia para vivir la normal vida de una ciudad».

(X. Luis Méndez Ferrín)

«Pintaba entre horas, demostrando un raro talento inclinado a las vanguardias y un pulso de dibujante que asombraba a todos. «Escríbala» sus futuros cuadros, como lo seguiría haciendo de por vida, anotando en pequeñas hojas de papel de libreta las características del lienzo o de la tabla, describiendo minuciosamente los colores y hasta su disposición, por no dejar nada al azar, señalaba también el tamano de las figuras».

(Mariano Tudela)

ALGUNOS ASPECTOS BIOGRAFICOS

Aunque ha habido discusión sobre su fecha de nacimiento, debido en parte a la propia actitud de Lugrís dando distintas versiones sobre el tema, parece ser que la más adecuada es la de 1908 en La Coruña, muriendo en Vigo en 1973. Hijo del escritor, poeta, comediógrafo, académico y mismo presidente de la Real Academia Gallega, Manuel Lugrís Freire, y de una madre pianista, tuvo desde niño un ambiente adecuado para una amplia y sólida formación cultural, hecho que se notaría tanto en su vida como en su obra. Igualmente es necesario señalar el antecedente de un tío suyo, Urbano González, que fue un dibujante y minucioso ilustrador de «La Voz de Galicia». Desde niño tuvo, pues, grandes experiencias a través de la cultura y, en concreto, de la lectura, que más tarde dejarían una sólida huella en su obra pictórica y poética. El mundo de los viajes y aventuras, el romanticismo y seducción de muchas historias y relatos del siglo pasado, el mundo de las navegaciones, enriquecieron para siempre su imaginación, dotándola de imágenes, relatos, argumentos, ambientes, personajes... Eso, unido a las vivencias marítimas y marineras de unas ciudades tan unidas al mar como La Coruña y Vigo, dejó en su sensibilidad huellas imborrables. Poseía también una rica cultura musical, inculcada en buena parte por su madre y el ambiente familiar, y tocaba el piano.

La personalidad de Lugrís llegó a ser tan popular, que se contaban anécdotas y leyendas de actitudes en las que destacan rasgos que van desde la dimensión bohemia, un sentido anárquico, desenfadado e informal, un marcado histrionismo, una honda teatralidad, y todo eso con un escenario de fondo tal vez marcado por un intento de huida de una fuerte timidez, un desbordar lo cotidiano equilibrando el binomio arte = vida, y un deseo de provocación propio de una rebeldía que debió nacer de modo muy temprano. Con ciertos rasgos bohemios en su comportamiento y parco sentido para eso que el común de las gentes definen como «sentido práctico de la vida», Lugrís no fue un pintor marginado socialmente del punto de vista artístico o pecuniario, sino de éxito mientras vivió, pues acostumbraba a vender toda su obra aunque en ocasiones la necesidad lo obligase a desprenderse de magníficos cuadros a precios que poco alla irían de los de sobrevivencia.

El crítico González Alegre, sin embargo, no duda en hablar de que escogió la vida en su versión más trágica y estrambótica sin perder nunca su condición del pintor. El que no duda en calificar de bohemia la vida de Lugrís es uno de sus mejores conocedores y evocadores, Antón Avilés de Taramancos, quien, luego de recordar numerosas anécdotas sorprendentes, evoca «aquella bohemia... en que mi mundo estaba, como es lógico, totalmente influido por su personalidad sobrenatural» (1).

Interesante, sobre el Lugrís-personaje, es la valoración de otro de sus mejores conocedores, Mariano Tudela, al hacer mención de las numerosas anécdotas que rodean al artista:

«Cuando yo intimo con él, Lugrís pasa por el gravísimo peligro de convertirse en eso que se llama despiadadamente un «personaje». Un hombre-anécdota del que se repiten las bromas y hasta se inventan para divertimento del estúpido catetismo.

El, para mayor irri, contribuye a la fama falsa y desorientadora con su afición desmedida por la boutade, por el calembour, por la salida de tono. En ocasiones, por producir el más difícil todavía de la cajada, sacrifica a su mejor amigo y se sacrifica a sí mismo» (2).

El peligro de dejarse fascinar por el abundante anecdotal sobre Lugrís-personaje ha sido también reiteradamente mencionado por otro de sus exegetas, Miguel González Garcés: «Lugrís y su obra no pueden estar velados por las anécdotas que ocultan su aportación» (3).

En sus viajes a Madrid, en la época de la República, conectó con las inquietudes más renovadoras que allí nacían. Incluso llegó a conocer a García Lorca, Alberti y a Margarita Xirgu. Participó en las tertulias de la Granja del Henar en 1930. En la época de la República colaboró en actividades de La Barraca y las Misiones Pedagógicas con Dieste, con quien lo unió amistad y admiración, realizando carteles, figurines y escenografía. Este conocimiento y vivencialidad del mundo del teatro será evocado de esta manera por su hijo:

«Como muchacho tuve la suerte de que, en algunas ocasiones con una voz muy profunda, interpretase para mí algunos temas de teatro de marionetas. Llegó a ser miembro de honor del teatro de marionetas vienesas. Como hombre enamorado del teatro que era, y formando parte activa de él, como actor y decorador, recuerdo que había en casa grandes figuras de madera, restos de decorados con las que yo pasaba horas felices» (Lugrís Vadillo, Urbano, en «Urbano Lugrís. Exposición Anatólica», La Coruña, 1989. Pág. 143).

Sobrevenida la guerra, fue voluntario al frente de Asturias. Más tarde, en la postguerra, se unió al colectivo de pintores y poetas más jóvenes que él, a quien estuvo vinculado a través de la revista «Atlántida», patrocinada, en La Coruña, por la Delegación de Educación Nacional del Distrito Universitario, y de la que, con Labra, fue director artístico, realizando el diseño de la portada, que, con variaciones de color, se repetiría en todos los números.

Sus primeras exposiciones como pintor son un tanto tardías, datando de los años 40. En 1949 expuso en la Sala Macarrón, en Madrid. En 1951 decora los locales de la A.C.I. en La Coruña con motivos de fauna americana de cierto exotismo y temas marinos.

En el verano de 1951, en una estancia de cuatro meses en Malpica, pinta una serie de obras: cinco murales, un tríptico, también mural, dos trípticos hagiográficos y óleos. En otoño de ese año hizo en el Instituto de Cultura Hispánica, en Madrid, una obra de grandes dimensiones, dividida en paneles. En 1952 realizó dos ilustraciones para «El Vagabundo», de Luz Pozo Garza. De 1954 a 1956 participó en la experiencia de la revista «Atlántida», de la que diseñó la portada, hizo amplia labor de ilustración, publicó collages y hizo públicos sus interesantes textos literarios. Lugrís fue el más asiduo ilustrador y escritor de la publicación. Realizó también portadas para dos separatas de «Atlántida»: «Siete canciones» (1954), de Miguel González Garcés, y «Siete poemas de primavera» (1955), de Luz Pozo Garza.

Lugrís fue un pintor de gran éxito en vida, aunque el público comprase muchas veces su obra por su carga literaria o por los destellos que irradiaba una personalidad tan fascinante, que por los valores intrínsecamente pictóricos. En 1960 realizó una magnífica exposición en la Asociación de Artistas de La Coruña. En enero de 1961 murió su esposa, Paula Vadillo, de la que tuvo dos hijos, uno de ellos, Lugrís Vadillo, también pintor, y pintor del mar y de la imaginación como él. En 1963 pintó, en la iglesia de Vilaboa, varias obras. Ese mismo año realizó una serie de diez dibujos como ilustración para el libro «Isla de dos», de Miguel González Garcés. En 1964 se trasladó a Vigo, donde conectó con la intelectualidad gallega, a través de la saga de intelectuales de la familia Alvarez Blázquez, Del Riego, Castroviejo, Antonio Patiño... A partir de esta época comienza un cierto declinio vital en el que son cada vez más frecuentes las depresiones. En Vigo frecuentó mucho la taberna de Eligio. Murió en diciembre de 1973, siendo enterrado en el cementerio de Pereiró. En 1975 se realizó un homenaje organizado por la Asociación de la Prensa de La Coruña, así como algún homenaje colectivo, como el organizado por la galería «Giannini», el de la Galería «Abside», en 1982, y la Caja de Ahorros Municipal de Vigo. La desaparecida revista «Nordés» realizó también un homenaje literario y poético a su memoria (4).

OBRA

Lugrís, antes de dedicarse plenamente a su labor fundamental, la pintura, fue inicialmente escenógrafo, cartelista, actor y guionista, actividades que van a dejar una huella importante tanto en su vida como en su obra. Su dedicación plena a la pintura surge tardivamente. Lugrís realiza una obra lo bastante original como para estar alejada de todo mimetismo coyuntural de tendencias o modas, tanto desde el punto de vista del concepto como de la realización, creando un estilo y un mundo propios, en el que la imaginación, fantasía, capacidad fabulativa y de ensofación, sentido poético, escenográfico y literario crean una peculiar atmósfera y perfilan un mundo grato, denso y diverso de resonancias literarias, históricas, paisajísticas, marinas, mágicas, hagiográficas y evocativas en las que una especial mise en scène del misterio parece eregirse como un importante protagonista.

Lugrís procedía de una severa e intensa disciplina dibujística, que realizaba con rigor, paciencia de orfebre, minuciosidad y deseos de perfección, hecho que lo convierte en un pintor bastante a contra-corriente en un tiempo en que el informalismo y actitudes de automatismo via action-painting u otras van a valorar conceptos como improvisación, espontaneidad, gestualismo... Esta paciencia de miniaturista se trabaja sobre lienzo, tabla o como ilustrador en el papel nos lo hace sentir como un perseverante, obstinado y esmerado alquimista, ansioso de tener el tiempo y fijar la realidad en las fabulaciones personales en un mundo en que el vértigo ansioso del instante huele como un relámpago de las manos. A esa atención por el dibujo habría que añadir la variedad, limpieza, intensidad y luz de su tratamiento del color. Y todo eso integrado en composiciones muy pensadas, en las que con frecuencia lo escenográfico juega un papel fundamental. Con la utilización, en algunas obras, sobre todo polípticos, de orlas —u otras zonas del cuadro— meticulosamente pintadas en las que ofrece un tratamiento conceptual y ornamental de conchas u otros objetos, en general relacionados con el mundo del mar.

Se ha hablado de la presencia de Simbolismo, Romanticismo y Surrealismo al hablar de Lugrís, es evidente que hay elementos simbólicos, y uno de los aspectos más interesantes a la hora de abordar su obra podría ser un detenido análisis de la simbología que esconden muchos elementos de sus cuadros. Por veces detectamos también una cierta temática o ensofación conectadas con el Romanticismo, y en abundantes ocasiones el planteamiento de una creatividad de vena surrealizante.

Precisamente, con respecto de su condición de pintor surrealista, es necesario señalar que esa aseveración, que puede funcionar de entrada como hipótesis de trabajo para un acercamiento esencial a su obra, debe ser matizada a posteriori con algunas puntualizaciones importantes. La primera, desde el punto de vista ideológico o de concepto, Lugrís no es un surrealista, máxime si contemplamos este hecho desde la perspectiva del surrealismo francés pues ni en su vida ni en su obra hubo jamás, que sepamos, los planteamientos sociales, estéticos y revolucionarios que desde una perspectiva de vanguardismo surrealista, movió al colectivo asentado en París a actitudes y creaciones sobradamente conocidas. En segundo término, Lugrís nunca siguió, ni en su obra plástica ni en la literaria —en la que a lo mejor habría sido más fácil— los presupuestos básicos del automatismo surrealista, ni siquiera en un momento en el que las dos orillas del Atlántico el antes mencionado automatismo psíquico de vena surrealista y freudiana, ni pautas de creación cercanas a la actitud de liberación zen u orientalista estaban operando: en esa minuciosidad de miniaturista, la actitud a veces manierista de su arte, lo alejan de toda posible realización automática. En tercer lugar, su obra, imaginativa, hija de una peculiar y personal concepción derivada de la fantasía y de la imaginación, mismo colindante con el ámbito o límites de lo irracional en alguna ocasión y en muchas con el más puro onirismo o al menos un aparente sueño en la vigilia, más que profundizar en el subconsciente en un intento de aflojamiento a la realidad para conjurarla, conocerla, esclaratarla, acudía a él con un deseo de fabulación pictórico-literaria, de fantasía constante. Ese mundo de Lugrís en que parecen fusionarse vida y sueño, realidad y ficción, aventura y cotidianidad, novela, mito y realidad, más que andar a la búsqueda del «hombre otro» o «hombre nuevo que pretendía el surrealismo, en evocaciones de Marx, camina a veces por senderos de imaginación romántica, de ilustración de mundos gratificantes como alternativos a lo real o de auténticos cuentos de nautas, santos, hadas, animales... Por otra parte, y en última instancia, su eterno deseo de perfección estética, lo alejaba de la ortodoxia bretoniana que renunciaba a todo prejuicio estético y moral en base a ideas de transgresión y catarsis. Por eso habría que situar a Lugrís más en la línea de un pintor que, conociendo los frutos creativos del movimiento se dejó impregnar de algo de la representatividad de sus imágenes, de su actitud imaginativa, de su simbología y emblemática, mismo de una técnica tan grata a los surrealistas —por su capacidad de combinación, de puesta en relación de realidades sumamente dispares, como es el collage—, más que de un lector surrealista. En todo caso habría que traer a colación la existencia de diversos niveles dentro del surrealismo, si contemplamos desde el punto de vista de su técnica automática, distinguiendo entre el puro automatismo psíquico, de absoluta espontaneidad, el

surrealismo de «el pensamiento en la boca» y el claramente controlado o dirigido, en el que la razón impone cierto control o libre flujo pre-racional de las imágenes.

Es decir, que Lugris se dejó imprisionar del mundo y de las inmensas posibilidades que en el ámbito de la libertad creativa, temática, conceptual, va abrir al surrealismo, más sin renunciar nunca a un ideal estético concretado en la búsqueda ardua de un estilo, así como a un mundo personal vivenciado, con un carácter marcadamente poético y literario, «ilustrador» de un mundo interior cuya riqueza e imaginación aún nos siguen fascinando.

En un cierto sentido pienso que Lugris no habría sido reacio a suscribir las palabras que Vicente Aleixandre escribió con motivo de que lo considerasen un autor surrealista: «No he creído nunca en la base dogmática de ese movimiento: la escritura automática y la consiguiente abolición de la conciencia artística» (6). No estaría de más recordar aquí el hecho de que la mayoría de los artistas y poetas de la cultura gallega o española a quienes de una manera u otra se les relaciona con el surrealismo, no abrazaron nunca en su totalidad esas concepciones estéticas y revolucionarias que el movimiento, sobre todo el francés, preconizaba (7). En todo caso, a lo máximo que podríamos llegar en este aspecto, en el caso de Lugris, es a considerar en cierto modo comparable su actitud al tratamiento que del surrealismo realizó desde Galicia Alvaro Cunqueiro en «Poemas do si e do non», y aun así habría en el caso del autor del mindoniense una mayor, aunque también cauta y distante, proximidad. Por otra parte, la comparación con Cunqueiro también la podríamos extender a otros ámbitos, como es el de la fantasía, o de un cierto manierismo del que también gusta el mindoniense en algún caso, y sobre todo la idéntica pasión por los mitos y leyendas de raigambre céltica.

Mas, por otra parte, la obra de Lugris puede ser también conectada en algunas de sus imágenes y representaciones con otros movimientos de vanguardia o renovación europea, como por ejemplo la pintura metafísica italiana, sobre todo en las personas de Chirico y Carrá, a los que supo asimilar y recrear, a los que entre otras cosas, podría acercar a su pasión y conocimiento escenográficos —sobre todo en el caso del primero—, concepción ésta de la «escenografía» tan presente en tantos momentos de las obras del coruñés, unas veces con mayor y otras con menor acierto.

Debe quedar, pues, descartada la inequívoca mención de creador surrealista en quien se movió desde obras de un realismo tan peculiar y original como el de «Habitación do vello mariñeiro» o «O Anticuario» hasta momentos más conectados con el espíritu surreal como pueden ser, por dar algún ejemplo, «Memoria do velocipedista», «Premonición Planetaria», «Fixie da mar», «Príncipe fin» o el dibujo para la portada de la revista «Atlántida».

Mas tal vez lo fundamental en Lugris es la influencia y presencia de toda una imaginería procedente del mundo fabulador y aventurero de Verne, Conrad, Stevenson y otros escritores, así como de cierta literatura o ilustración romántica y del mundo de los retablos, estampas y postales populares de tipo hagiográfico, o de exvotos y realizaciones del arte popular marinero: botellas, grabados, ofrendas, estampas... Y todo eso sobre una base, que sospechamos sólida, en la que El Bosco, Brueghel, indudablemente el tratamiento del paisaje en Patinir, quién sabe si un aquel de Friedrich y de artistas simbolistas, no estarían ausentes. González Garcés, que apunta lúcidamente la influencia de artistas de vena surrealista, niega el improbable, por lo menos desde luego a nivel mimético, influjo daliniano, a pesar del evidente conocimiento que sabemos tenía Lugris de la vida y de la obra del artista catalán, con cuya actitud vital por supuesto que un aquél menos histórica y desde luego no tan pompiér, empavañada y reaccionaria como la del artista catalán: «Si había huella en él de los pintores metafísicos italianos y aun de surrealistas como Tanguy y aún Magritte, con Dalí lo único común es la deuda con Patinir... Quizá a Patinir le llevara el entusiasmo por el azul, su confesado color preferido... El mundo gallego y las leyendas célticas de Lugris, el (mundo) marino y submarino gallego, nada tenía que ver con Dalí ni con su desquiciamiento «paranoico crítico» (8).

Importante es la conexión con la pintura medieval, de la que tomará bastantes elementos: «Los Bestiarios, que iluminaron sus representaciones de ballenas y leviatanes; los desconcertantes juegos espaciales de un Fray Ángelico o un Piero della Francesca; las arquitecturas extrañas de un Ambrogio Lorenzetti... unas influencias que nunca se limitan a lo formal, pues Lugris ahorada en las mentalidades de todos estos maestros y aventureros» (9).

Entre las claves que sostienen el mundo de Lugris más allá del sólido fundamento dibujístico y del variado y rico cromatismo, la presentación de un mundo abigarrado y complejo de objetos, el horror vacui, la riqueza referencial y evocativa de todos y cada uno de los elementos convocados, una técnica tantas veces realmente miniaturística que otorga verosimilitud por su meticulosidad y detallismo aun trabajando en medianas o grandes dimensiones, una personal concepción del espacio sin olvidar a veces el *trompe-l'oeil*, la recurrencia al «*croquis dentro de croquis*», la mezcla de objetos y seres surgidos del mundo fantástico o onírico, empleo de metáforas o metamorfosis (10).

Temáticamente, su pintura nació de la fantasía con que él enfocaba las lecturas y la vida. Una visión, una mitología, por un lado sinfónica, onírica e imaginativa, y por otra minuciosa, objetual, evocativa, incluso cotidiana, del mar y sus leyendas y mitos, tanto en su dimensión observable como en la submarina. Fauna (vieiras, ballenas, caracolas, peces, medusas, aves, caballitos y estrellas de mar...), flora (ramos marinos, algas...), conchas, corales. Visiones del mar y de los puertos. Nocturnos. Evocaciones literarias y mitológicas (catedrales sumergidas, campanas, sirenas, monstruos marinos, hipocampos...) y leyendas marineras. Elementos de orientación (rosas de los vientos, catalejos, brújulas...). Objeto o útiles marineros (catalejos, faroles, pipas de marineros, garrafas con barcos en el interior, cofres...). Barcos de todas las épocas y elementos del barco (toda la caligrafía de los mástiles, de gran rendi-

miento plástico...) Geografía real (Sisargas, torre de Hércules, las Cíes...) o imaginaria. Interiores con decoración de todo un microcosmos referido al mundo de las navegaciones y de los efectos navales (véase las espléndidas y totalizadoras obras de «O Anticuario», «Habitación dun vello mariñeiro...»). Retablos de santos marineros: Santa Marina, Santa Trahamunda, San Telmo, San Barandán... Mundo de las leyendas y mitos célticos. Naúfragios. Bodegones con elementos marineros, conchas, medusas y corales que lo convierten en un insólito e imaginativo bodegónista irrepetible...

Para comprender esta pasión por el mar, bastaría con ver el ancla con que firmaba sus obras. En este sentido, es lógico su homenaje a Manuel Antonio en la revista «Atlántida», pues a él lo unía al mundo del mar y sus navegaciones, que en el caso de Lugris desbordaban lo real y tocaban lo imaginario o legendario y en el caso del rianxeiro se teñían de su experiencia de piloto y navegante, expresadas a la grupa de la imagen creacionista y el verso libre y tipográficamente liberado en la página.

Temáticamente se ha inspirado también en plazas o lugares públicos (Plaza de las Bárbaras, Puertas del Mar, Plaza de Santa Catalina, Torre de Hércules...), obras en las que puede brotar la actitud de pintor «metafísico» en el tratamiento de los elementos o del espacio, la dimensión ilustrativa o mismo, en el último, ecos de un cierto romanticismo de resonar alemán. Romerías y paisajes gallegos en los que menudean elementos folklóricos que, desgraciadamente no siempre remontan el nivel del topográfico, arquitectónico y paisajístico propios del país. El mundo objetual, como un sorprendente desván de cerámicas, cofres, pájaros disecados, abanicos...

Como paisajista, no tiene voluntad ninguna de acercamiento a la realidad natural, sino que fabula, esquematiza y recrea, imaginativa y fantosíamente los datos de la realidad física aparente, dotándola de una especialidad inmóvil y atemporal (11).

MURALISTA E ILUSTRADOR

Lugris fue de las personalidades que más aportó al muralismo en Galicia. Entre otras obras, podemos señalar las realizadas en restaurantes («Fornos» en La Coruña o «Arrumbambaya» en Madrid), hoteles («Gran Hotel» en Vigo), iglesias (Vilaboa, cerca de La Coruña) o centros sociales («Casa del Pescador» de Malpica). Se perdieron los murales de una taberna en la calle del Franco en Santiago, los de otra en la Plaza de Santa Catalina, en La Coruña, los del Arrumbambaya... y otros están en pésimo estado de deterioro, como ocurre con algunas obras, cuyo cuarteamiento las hace peligrar.

Como ilustrador, faceta esencial de su personalidad, destaca por su capacidad imaginativa, por la minuciosidad y detallismo, el dominio de la composición y por la relevancia y seguridad que da a la línea que en él recibe el privilegio de auténtico protagonista expresivo. Como ilustrador colaboró en libros y revistas con numerosos dibujos, realizando en ocasiones letras capitales, como, entre otros, en la ilustración para los poemas de Macías O Namorado editado por Bibliófilos Gallegos, ocupando en ocasiones contexto e imagen, a la manera de viejos romances o historias de ciego, como en la historieta realizada para la revista «Atlántida». Siendo esta obra de ilustrador, muy esparsa y que habría que recoger enteramente, desigual en su calidad, se podría de todas maneras afirmar que fue un magnífico ilustrador por su potencia creativa, o su aliento poético y su poderoso ingenio.

. LABOR LITERARIA

La labor literaria de Lugris muestra las mismas claves que su labor pictórica y dibujística, abundando en la dimensión fantástica y onírica. Destaca su labor en «Atlántida»: en verso: «La Balada del Puerto de Os», «Diálogo del Pescador y la Sirena», «Triadas a San Telmo de Bouzas» y, «A los Muertos en el Mar». En prosa: «Cartas sin destino» (a Luz Pozo Garza), «Homenaje a Julio Verne», «Mensaje a Manuel Antonio», constituyen, junto a alguna breve prosa, —entre la evocación y la reseña— de Fanny Garrido, Aurelio Aguirre y Francisco Tettamancy, y una breve descripción, con viñetas por el dibujadas, de la historia del Apóstol Santiago, son su labor literaria. A veces, en sus colaboraciones literarias ha usado el seudónimo Ulyses Fingal, mezclando el mundo griego con las leyendas célticas.

Un trozo del comienzo de la conocida «Balada del Puerto de Os» puede ejemplificar el mundo poético y referenciar el pictórico de Lugris:

«Perdidas extensiones donde el aire largamente consulta a las arenas.
Con olas y sin pájaros. Con sólo una campana rota entre las redes de la bruma. Oh costas sin refugio,
Oh litoral de grises coordenadas entre el sueño y la sombra, tus mensajes que despiadadamente comunicas!
Las rosas y las cintas el marino se destruyen aquí, Oh inhorable,
desesperada soledad, hundida en un aire de pálidos azogues
transido de fragatas vigorosas, bergantines de humo. Y la goleta de la luna, tan casta, en cuyos mástiles puros, cuelgan sus trenzas naufragadas las doncellas. Tan solo una ruina de piedras y metales derrotados ordena entre sus pobres decadencias la voz tenaz del mar y de los vientos».

Verso o prosa, Lugris mantiene la capacidad imaginativa y poética, así como el mismo mundo marítimo y marinero, y su personal mitología de la aventura y del mundo marino.

FINAL

Lamentablemente se observa en la actualidad un claro deterioro en gran parte de su obra. Algunos óleos desaparecieron, así como obras murales en tabernas, restaurantes... Muchos óleos muestran con frecuencia cuarteamientos, signos de un pronto deterioro.

Lugris es una de las grandes personalidades de la pintura gallega contemporánea y uno de los creadores gallegos más imaginativos y originales. En lucha constante contra el localismo, academicismo, realismo mimético, rampón e inimaginativo, y el falso y pobre impresionismo que invadía el arte gallego de su momento, supo avanzar en una de las vías más renovadoras a través de la magia, poesía y misterio de su fabulación y de su museo soñado.

Mismo hay veces en que se acerca a un cierto ingenuismo en la mirada.

El único riesgo que corrió a veces su obra fue el de caer en el decorativismo, en la anécdota o en lo literario. Pues a veces no basta su brillante y lúcido gusto de escenógrafo, su honda sensibilidad y la gratificación que aporta por vía de sorpresa, poesía o imaginación para que cierto decorativismo excesivo invada la obra. Lo mismo ocurre con otro de los peligros a los que se acerca: el de caer a veces en el cromo o en el Kitch, cuando incorpora elementos de tipo folklórico y castizante, a pesar de las descontextualización y la puesta en escena «literatualizada» que hace de ellos, sin saberse si ocurría eso a causa de su actividad narrativa o de una necesidad de hacer la obra más grata, por problemas de sobrevivencia y de concesión al comprador.

En cuanto a la catalogación de genialidad que en ocasiones se le ha atribuido, sería necesario hacer varias puntualizaciones. En primer lugar, es cierto que dotes de mucho talento no le faltaron, ni sólida formación en que sustentarse (ámbito familiar, acceso temprano a disciplinas como literatura, música, teatro, artes plásticas, relaciones con el medio cultural...), mas en su desfavor, para la culminación como artista genial, se podrían aventurar algunas posibles claves: la guerra civil, con lo que tuvo que implicar de cambio de una trayectoria vital, formativa y creativa que, bien o mal, se encontraba en los inicios y en trance de decantación definitiva; el contexto miserento y represivo, sin horizontes ni intercambios de la postguerra; la necesidad, en épocas, de pintar para sobrevivir; la soledad en un medio provincial, de escaso nivel de debate cultural y de intercambio y exigencia creativos; la falta de contacto, contraste de opiniones y la información que se podrían haber producido en un metrópoli de trascendencia internacional en el mundo del arte (París, Nueva York, Londres, Milán...) en un momento en que el Estado español tenía cerradas tantas puertas a la libre circulación de las ideas y las obras...

Un hecho a contemplar sería la dinámica de su propio proceso creativo, su alquimia minuciosa, detallista, la paciente labor del miniaturista, con toda la exigencia técnica que implica, no contribuyó a frenar en cierto modo el libre vuelo, el raptó elevado de su imaginación ilimitada. O si la inevitable «literatura» de su condición de pintor-poeta o pintor literario, de ilustrador de sus ensueños fabulados —cuando no la caída en el ámbito de lo claramente anecdótico— no fueron quien de ceñir, de refrenar, de contener algo del ímpetu del más versátil, poderoso, espontáneo aliento inspirativo. Freno del orden, de la estructura, al libre albedrío de los sueños y las imágenes, en los que se ve obligado a poner medida, proporción, escenografía. Terreno fangoso y arrasgado este de las hipótesis, mas tal vez no gratuito cuando se enfoca la compleja obra y personalidad de un artista que, por momentos muestra destellos de auténtica grandeza, y que es tan bondamente él, haciendo tan seductora su obra, tan intensa e imaginativa, misteriosa y poética, que nunca dejará de marcarnos con el más hondo deseo de seducción, subyugándonos a emprender un viaje sin retorno en el relmolino de su perpetua saudade del mar y de la poesía.

(1) «Urbano Lugris. Muestra Antológica». Xunta de Galicia, La Coruña, 1989. Pág. 47.

(2) Idem. Pág. 31.

(3) Idem. Pág. 41.

(4) Par estos y otros aspectos biográficos y artísticos, véase el vocablo «Lugris», en «Gran Enciclopedia Gallega», realizado por Miguel González Garcés.

(5) González-Alegre, «As paisaxes de Urgano Lugris», revista «Nordeste», n.º 9, otoño, 1982.

(6) Aleixandre, Vicente, «Poesía surrealista». Seix Barral, Barcelona, 1970. Pág. 7.

(7) Véase Bodini, Vitorio, «Los surrealistas españoles».

(8) González Garcés, M. Op. cit.

(9) González-Alegre, Alberto. «Lugris». Catálogo de la exposición monográfica en Caixa de Aforos Municipal de Vigo, 1984.

(10) Idem.

(11) González-Alegre, «As paisaxes de Urbano Lugris»...

General Cable Compañía



S.A.



Distribuidor oficial para Galicia

arquing S.L.

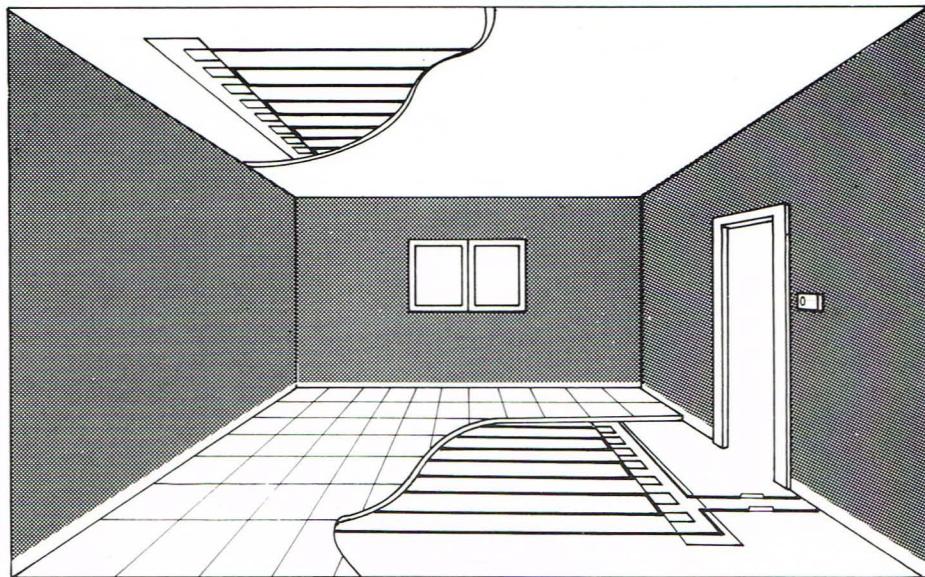


A General Cable **HEATING SYSTEM**

**EL CONFORT DE LA
CALEFACCION RADIANTE
A BAJA TEMPERATURA!!!**

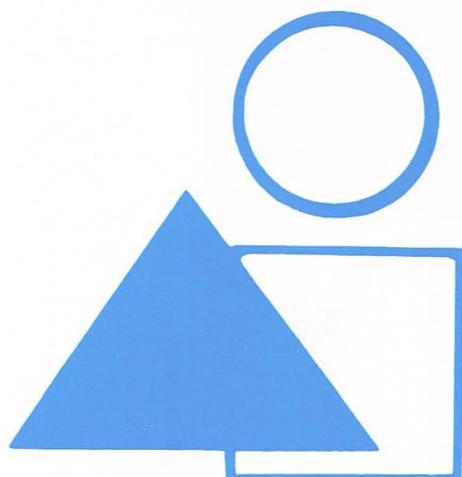
cable radiante

CALEFACCION ELECTRICA INTEGRADA EN TECHO O SUELO



Un sistema de Calefacción Eléctrica con larga experiencia en Europa y EE.UU., consistente en un cable integrado en techo o suelo que actúa como una resistencia a baja temperatura.

- SIN RADIADORES NI OTROS ELEMENTOS QUE EMPEOREN LA HABITABILIDAD.
- COMPATIBLE CON CUALQUIER TIPO DE SOLADO.
- LIMPIA Y SILENCIOSA.
- CON UN BAJO COSTE DE INSTALACION Y CONSUMO.
- CONTROL PERFECTO E INDEPENDIENTE DE LA TEMPERATURA EN CADA HABITACION.
- IDEAL PARA BENEFICIARSE DE LA TARIFA NOCTURNA.



arquing

C/ Rafael Alberti, 5-1.º C - 15008-LA CORUÑA - (981) 29 43 41

VIGO - (986) 41 37 61 - 45 05 75

ORENSE - (988) 28 85 80

Distribuidor Oficial para Galicia de:

General Cable HEATING SYSTEM



UN NUEVO ESPACIO PARA LA OFICINA



galo/ben



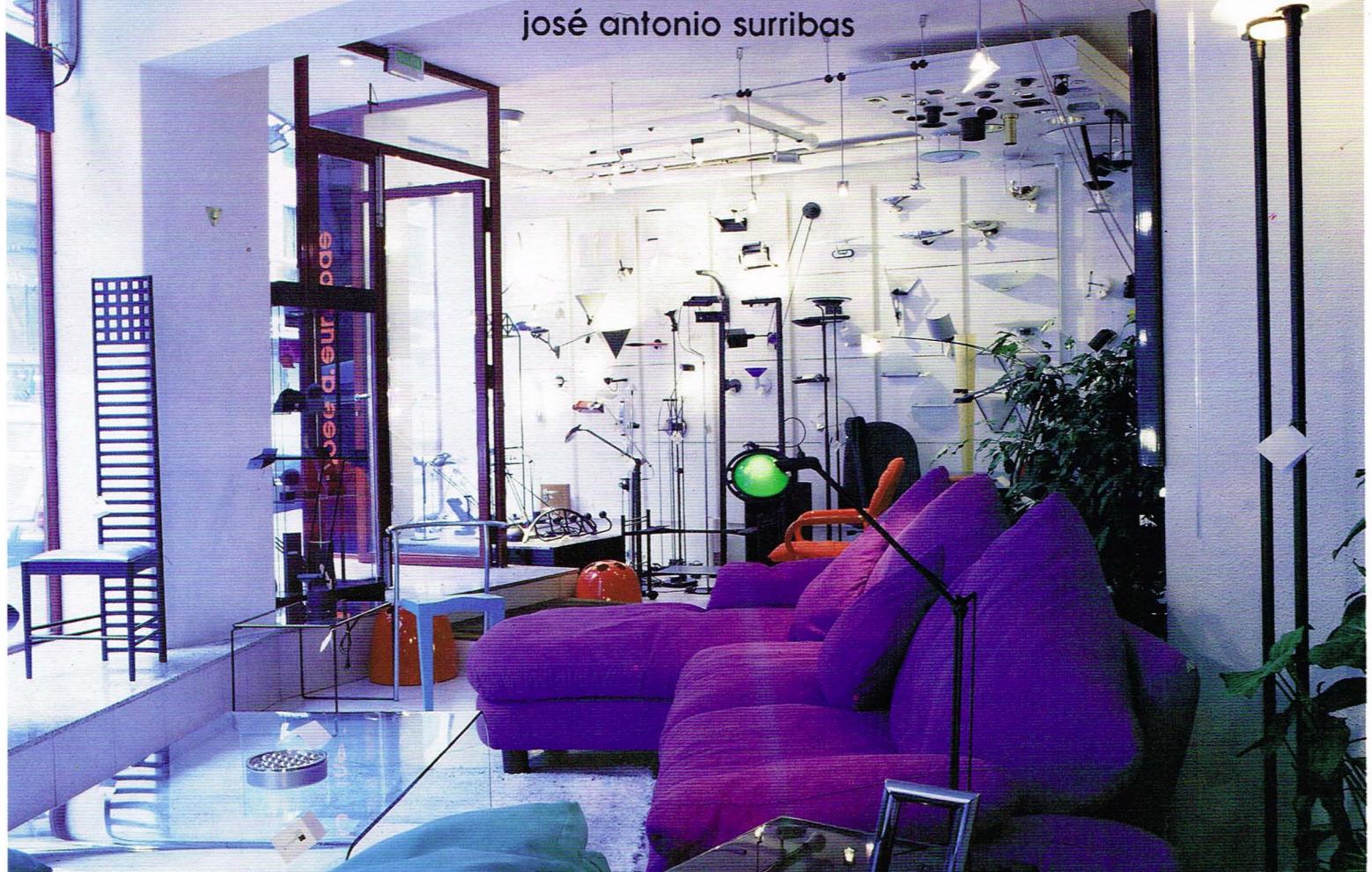
Suministros Técnicos Galicia

MOBILIARIO
DIVISIONES VERTICALES
PAPELERIA TECNICA
TOPOGRAFIA

RONDA DE NELLE, 133 bajo - Tel: 270888 - Fax: 271831 - 15010 LA CORUÑA

esturri

josé antonio surribas



diseño en:

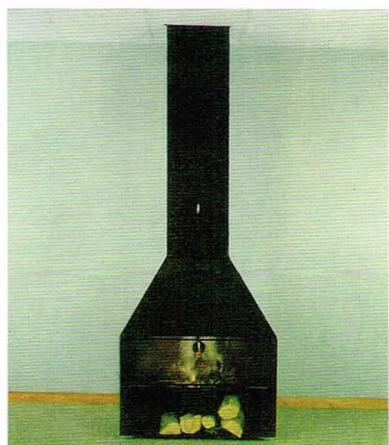
- MOBILIARIO HOGAR
- MOBILIARIO OFICINA
- ILUMINACION
- CHIMENEAS



Chimenea "Ximenea"
Delta de Oro Adi Fad
y Premio de la Crítica 1977.
Diseño: Miguel Milá
Colaborador: Víctor Bonet



Chimenea "Cerdanya"
Diseño: Leopoldo Milá

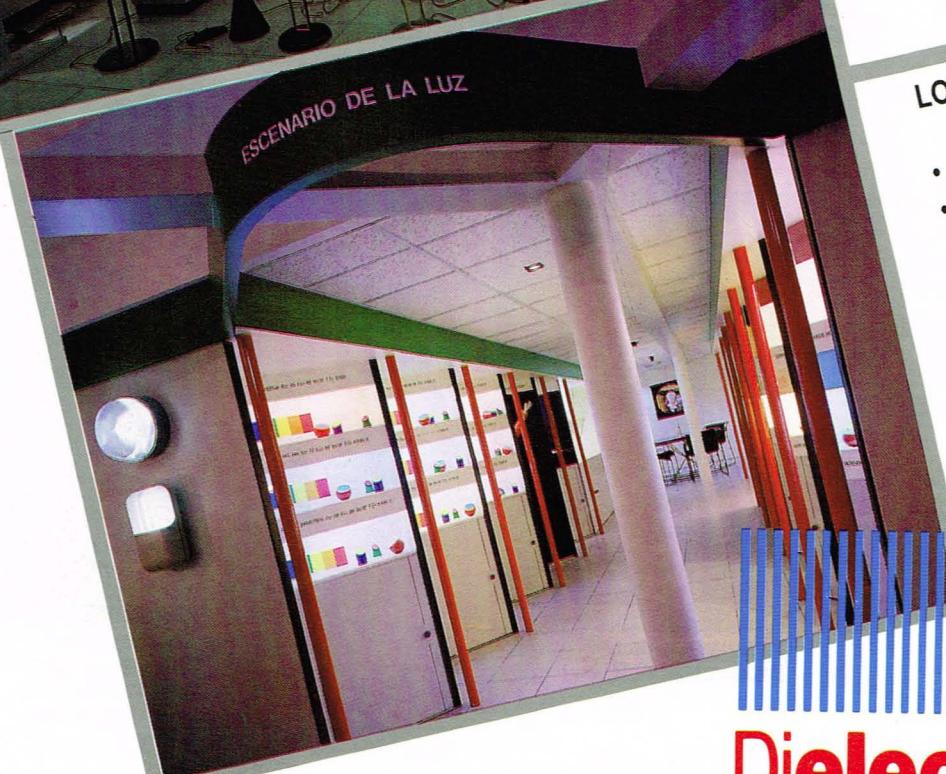


Chimenea "MN"
Seleccionada para
premios Adi Fad 1975
Diseño: Leopoldo Milá

ilu-
minar:



valorar
el
espacio



LO ULTIMO DEL DISEÑO,
LO ULTIMO DE LA TECNICA:

- ERCO
- CRISTER
- METALARTE
- PRISMA
- NORAL
- FORJA LA CREU
- LEDS
- ACAPRI
- LITA
- FASE
- LAMSAR
- TRACCA
- TRIODO

Dielectro Galicia

DIVISION ILUMINACION

Ronda de Outeiro, 142 Teléfono 24 09 00 - Fax 23 35 15
15007 LA CORUÑA

¡Innovación!!

VENTANA

ANXOTERMIC



*con rotura del
puente térmico**

* Una nueva generación
de ventanas de aluminio
que no condensan



Ventanas

ANXOTERMIC

POLIGONO INDUSTRIAL DEL TAMBRE
Faraday, 37 Tfno. 981-584763 (SANTIAGO DE COMPOSTELA)

Porsche y Saab



PORSCHE 911
CARRERA COUPE



SAAB CDI
TURBO TOP LINE

MERCOSA LA CORUÑA

¡DESCUBRALOS PERSONALMENTE!

Le invitamos a conocerlos en:

mercosa

Fernando González, 4. Telf. (981) 22 91 80 15004 La Coruña
Servicio Oficial: Perillo. Km. 600 Telf. (981) 63 54 54 La Coruña



¡Una garantía en el acabado!

Azulejos y Pavimentos

ROJAS, S.A.

PRIMERA CASA DE GALICIA EN REVESTIMIENTOS DE
PAREDES, SUELOS DE GRES Y SALAS DE BAÑO
NACIONALES Y DE IMPORTACION

CARBALLO

CAMINO NUEVO, 13
TELEFONO 70 18 06

LA CORUÑA

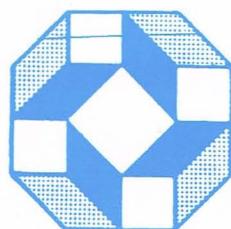
AVDA. DE NAVARRA, 5
TELEFONO 20 12 86

LA CORUÑA

POLIGONO MESOIRO
TELEFONOS 29 40 94 - 28 88 54

FERROL

NUEVA DE CARANZA, S/N
TELEFONO 31 67 73



CERAMICA

MAPISA, S.A.

FABRICA DE GRES Y REVESTIMIENTOS CERAMICOS

ESPECIALIDAD EN PAVIMENTOS PARA EXTERIORES «MAPISTEEL»



PREVINE, S.A.

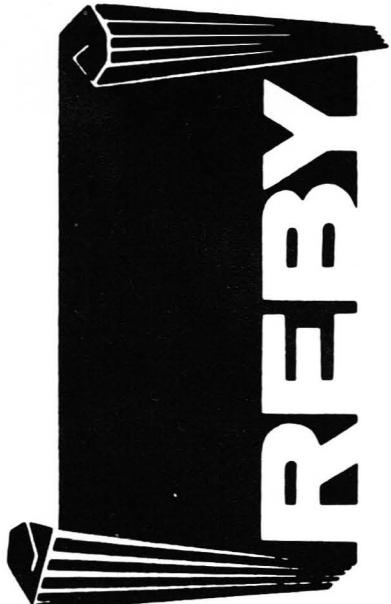
COLABORADORES EN EL COLEGIO «LABACA»

Con este informe queremos que ustedes conozcan mejor el modelo de trabajo que hemos seguido para la realización de la obra de restauración e impermeabilización en las fachadas del Colegio «Labaca».

- A. La restauración de los desconchones y grietas fue mediante el saneo y reparación de los mismos con Cemento Epoxi.
- B. Posteriormente fue aplicado un filmógeno (capa) de S.R.S.: sus componentes son una solución de resinas especiales en hidrocarburos alifáticos. Este producto fue aplicado por su gran poder de penetración y como imprimación previa de la impermeabilización.
- C. Una vez seca la aplicación de S.R.S., se dieron dos capas de ELASKOTE: revestimiento elástico; su aglutinante es un copolímero de estireno y acrilato, modificado en suspensión en combinación con un monómero y en su estructura molecular tiene un enlace libre.

Cabe destacar el hecho de que su superficie transpira y es totalmente impermeable.

Rúa Mendel, 8 - Bajo
PERILLO - OLEIROS
Teléfono 63 74 51
LA CORUÑA



JOSE VILASOA LAGO, S. A.

TECNICOS EN SERVICIOS

AVDA. ALFONSO MOLINA, 1-3

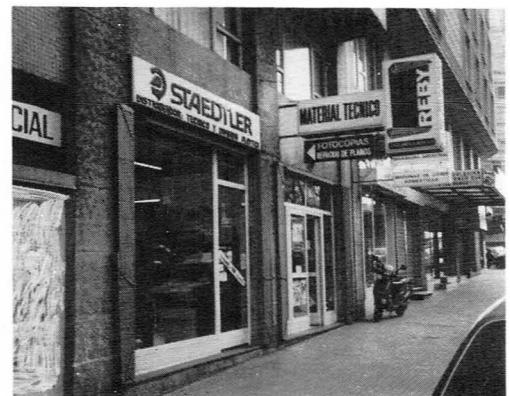
Teléfono 23 89 77 - Fax 33 95 36

15005 LA CORUÑA

PRIMERA FIRMA EN REPROGRAFIA

- MAQUINAS REPRODUCTORAS DE PLANOS HELIOGRAFICAS Y COPIADORAS DE PAPEL NORMAL
- FOTOCOPIADORAS Y TELEFAX
- RELOJERIA DE CONTROL E INDUSTRIAL
- CALCULADORAS TECNICAS Y DE OFICINA
- TOPOGRAFIA Y GEODESIA
- MOBILIARIO TECNICO Y DE OFICINA
- PAPELES HELIOGRAFICOS Y ESPECIALIDADES
- TODO TIPO DE CONSUMIBLES PARA PLOTTER
- MATERIAL TECNICO Y AUXILIARES DE OFICINA
- FOTOCOPIAS Y REPRODUCCIONES DE PLANOS

SERVICIO TECNICO PROPIO

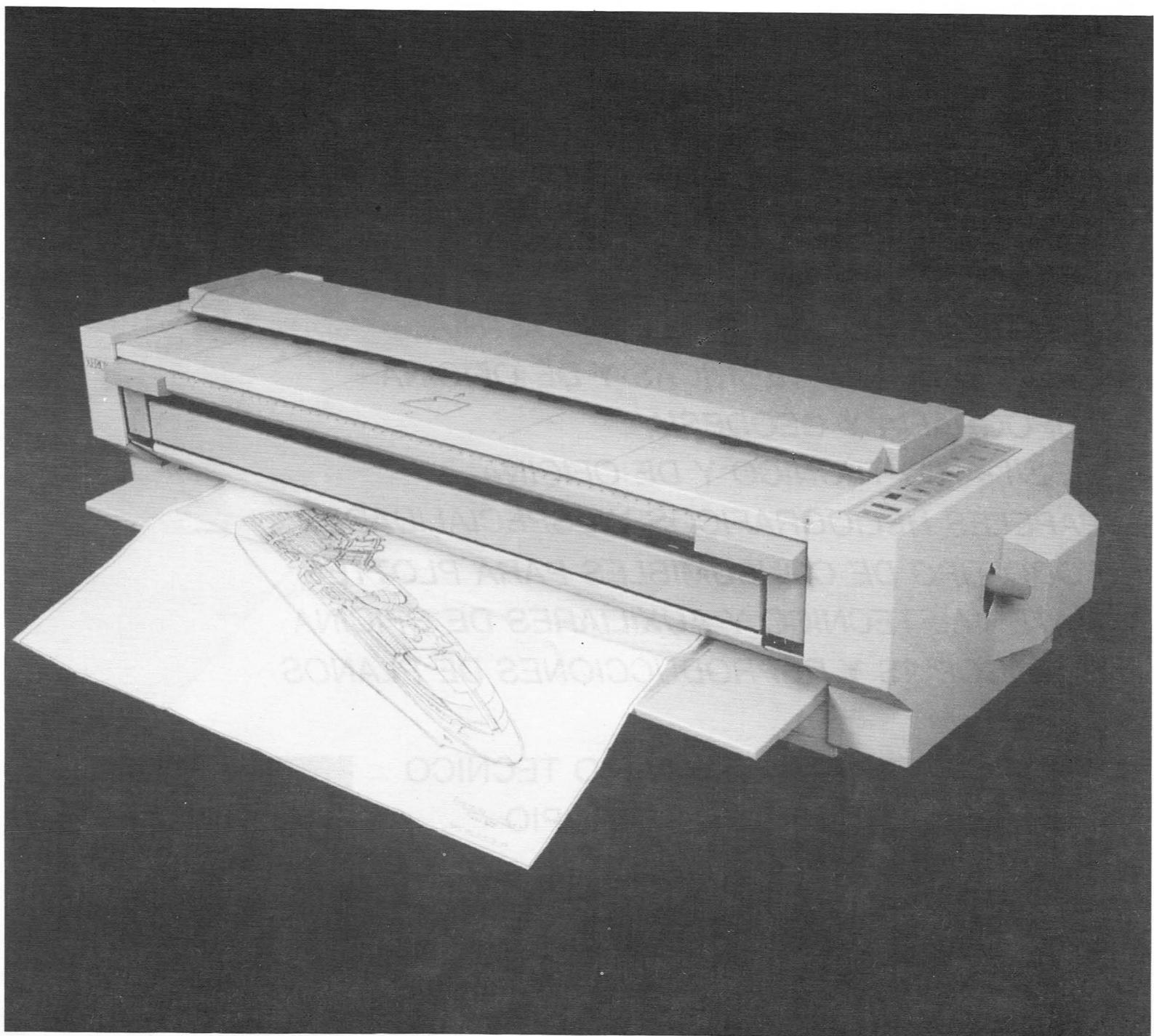


RANK XEROX

Xerox 2511

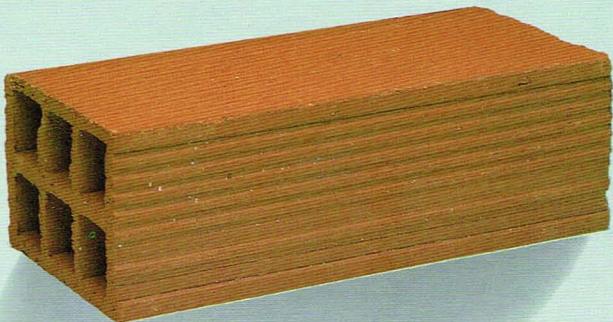
**La nueva impresora xerográfica
de planos en papel corriente**

**Impresión de planos de bajo
coste y alta calidad**



FERNANDO MACIAS, 7
TELEFONOS (981) 25 41 54 - 62
15004 - LA CORUÑA

RANK XEROX ESPAÑOLA, S. A.
AVDA. DE LAS CAMELIAS, 103
36211 - VIGO (PONTEVEDRA)



TRABAJANDO CON LO QUE NO SE VE

Algunos empiezan su trabajo con algo muy concreto entre las manos.

Nosotros no.

La base de nuestro trabajo empieza en las ideas de nuestros clientes, cuando ellos necesitan verlas impresas.

Ahí entramos nosotros

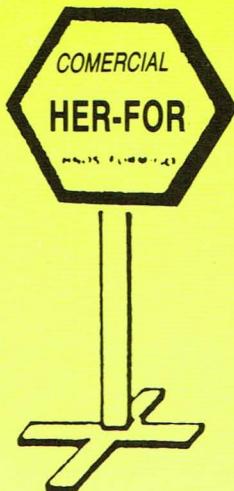
Para dar forma a todo ese material intangible hasta poner en sus manos el trabajo impreso,
terminado justo como ellos lo tenían en mente.

✓ DISEÑO GRAFICO

ARTES FINALES • PRESENTACIONES • AUTOEDICION • ANUNCIOS PRENSA ...



Dr. Fleming, 32 bajo • Tel (981) 24 79 15 • Fax 23 65 22
15005 LA CORUÑA



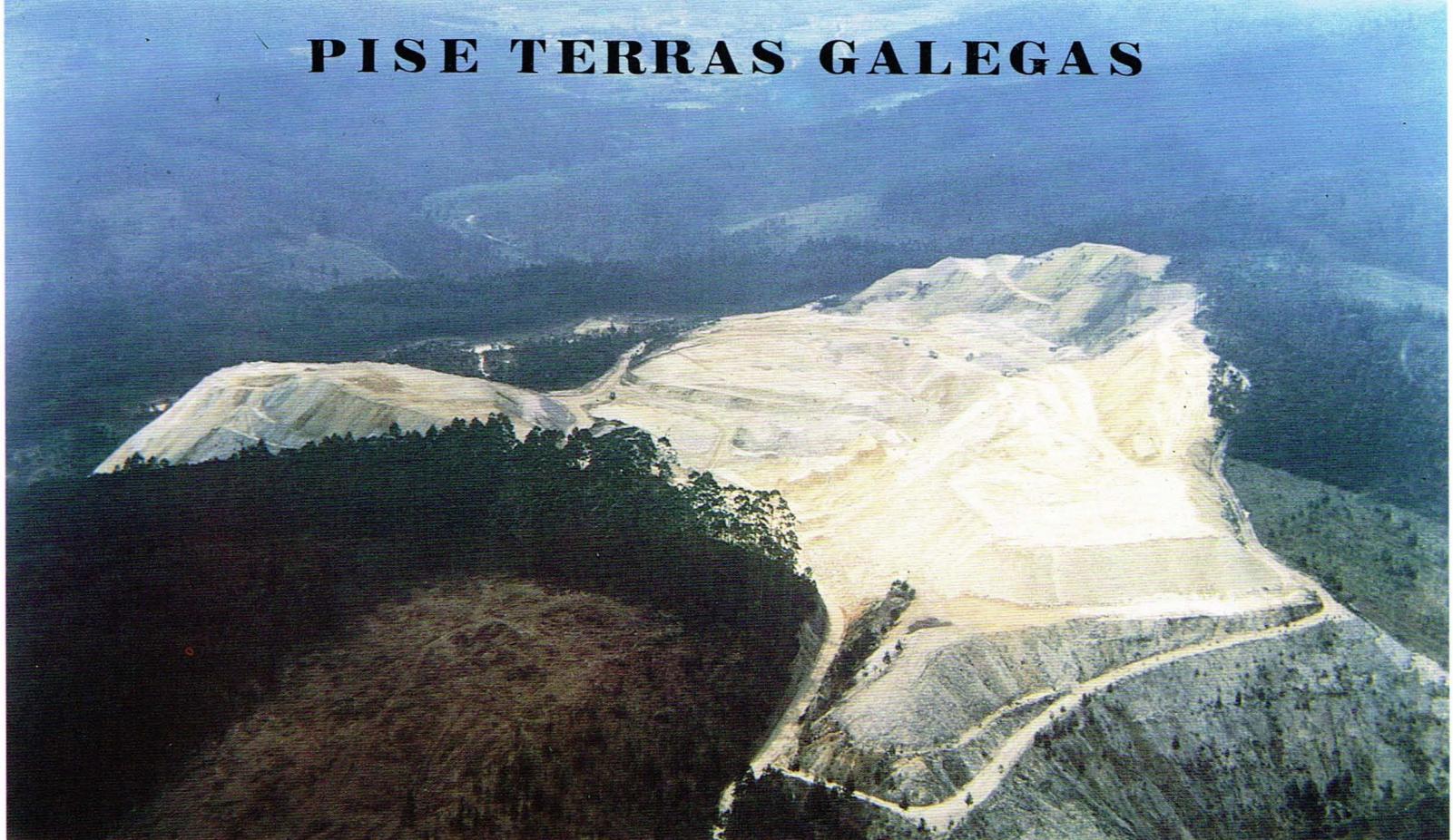
HERMANOS FORMIGO **INDEMA**

MAQUINARIA - HERRAMIENTA
MATERIAL CONTRAINCENDIOS
SEGURIDAD - SEÑALIZACION
IGNIFUGADOS

Avda. Alfonso Molina, s/n
Teléfonos (981) 23 40 40 - 23 41 40
Telefax (981) 23 41 40
15008 - LA CORUÑA

TALLER: La Grela - Zona Industrial
Carretera de Finisterre, km. 2,2
Teléfono 29 97 30
15008 - LA CORUÑA

PISE TERRAS GALEGAS



MATERIALES CERAMICOS, S. A. GRES BURELA • AUTENTICO GRES PORCELANICO

C/ LEANDRO CUCURNY, 2 - 27880 BURELA (LUGO) • TELFS. (982) 58 00 00 - 58 00 25 • TELEX 45216

C/ RIOS ROSAS, 54 - 28003 MADRID • TELF. (91) 253 38 04 • TELEX 86252

LIBRERIA
nós

PRAZA DO LIBRO 1
A CORUÑA-15005
 TNO. 26 38 54

LIBRERIA
nós

PRAZA DO LIBRO 1
A CORUÑA-15005
 TNO. 26 38 54

LIBRERIA
nós

PRAZA DO LIBRO 1
A CORUÑA-15005
 TNO. 26 38 54

LIBRERIA
nós

PRAZA DO LIBRO 1
A CORUÑA-15005
 TNO. 26 38 54

- arquitectura
- arquitectura galega
- monografías
- construcción
- ingeniería civil
- estructuras
- urbanismo
- diseño
- dibujo técnico
- rehabilitación

Si ainda non recibiu o noso catálogo de novedades, chámennos.
Mandámoslle, sin cargo, calquera libro que nos pida.



O B J E T O S D E D E S E O



FINISTERRE
DISEÑO

O B J E T O S D E D I S E Ñ O

FINISTERRAE DISEÑO • PINTOR JOAQUIN VAAMONDE, 3 • 15005 A CORUÑA • TELF. (981) 20 63 25

Programas a medida
en lenguaje de 4^a generación.

Soluciones específicas para el
sector de Arquitectura y Construcción.

Sistema óptico de reconocimiento
de caracteres.

Sistemas operativos MS-DOS,
XENIX, UNIX.

Concesionario oficial de
productos Bull.

Bull

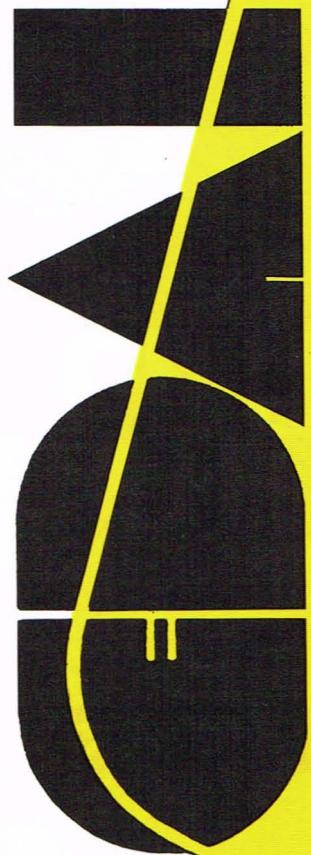


Avda. de Finisterre, 2-6.º C

Teléfono 27 80 70

Fax 27 95 79

15003 La Coruña



ESTUDIO DE DISEÑO Y ARQUITECTURA DE INTERIORES
AVENIDA DE ALFONSO MOLINA, 10 - 12
teléfono 23 03 58

OBRAS DE CONSTRUCCION EN GENERAL
ESPECIALIZADOS EN REFORMAS COMERCIALES
ACONDICIONAMIENTO DE INTERIORES
NOS ADAPTAMOS A SU PROYECTO Y NIVEL DE INVERSION

¡Están a su altura!... y Vd. a la de ellos



VEHICULOS DE IMPORTACION



- ▼ Con garantía de 1 año en piezas y mano de obra.
- ▼ Con antigüedad de fabricación no superior a 3 años.
- ▼ Le importamos el coche que usted desee.



Avda. Ejército, 86 - Bajo
Telf. 100182 LA CORUÑA

¡VISITENOS!

CON LA PRESENTACION DE ESTE
ANUNCIO, USTED OBTENDRA UN
DESCUENTO DEL 5% SOBRE EL P.V.P.

Cálculo Espacial de Edificios

■ **Cálculo espacial real:** No se calculan pórticos planos para combinar esfuerzos en pilares, sino que los datos se introducen por plantas y el edificio se calcula en su conjunto.

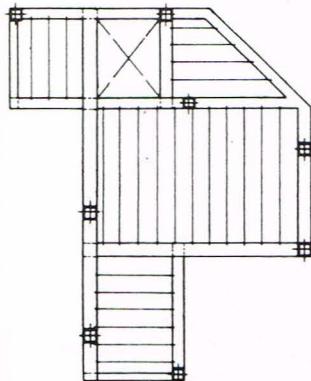
■ **Pórticos no planos, no perpendiculares, vigas balcón y curvas.** Las cargas de los zunchos pasan a los pórticos principales. Un programa de cálculo por pórticos planos no podría calcular el edificio del esquema adjunto.

■ **Generación automática de acciones de viento y sismo,** compatibilizando las deformaciones en planta de los distintos elementos del edificio.

■ **Unido a cimentaciones.**

■ **Obtención de los planos de cuadro de pilares y armado de jácenas agrupados por plantas.** Tanto por impresora como por plotter y conexión a programas de diseño asistido (AUTOCAD, CADKEY, ARC, DIVAC-MEDIG, POINT LINE, etc.)

■ **Y además:** Pilares circulares, jácenas en T, jácenas de celosía, jácenas pretensadas, cimentaciones a distinto nivel, flexión esviada en pilares, agrupación de plantas, etc



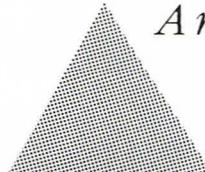
Cálculo Espacial de Edificios
200.000 Ptas.

Junto con cimentaciones y forjados
250.000 Ptas

Solicite tarifa de precios
para otros programas.



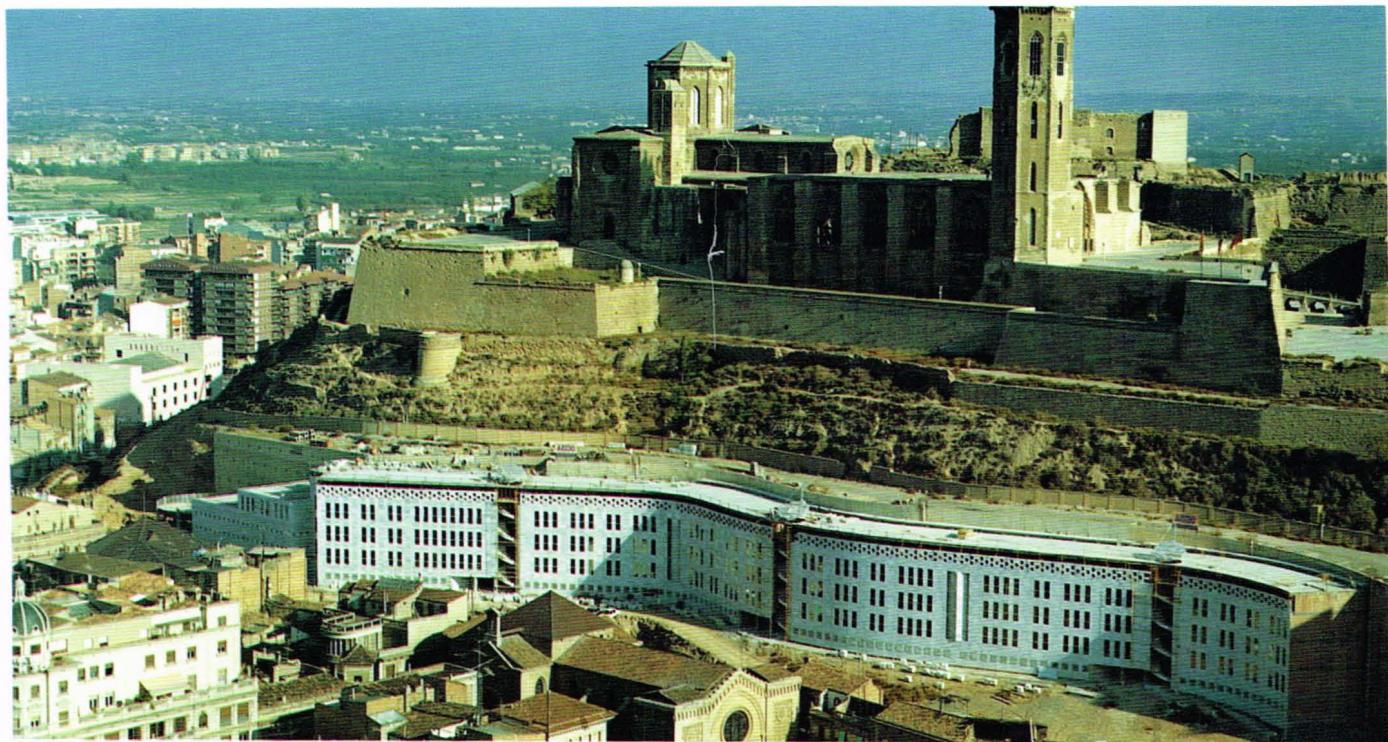
Software
de
Arquitectura



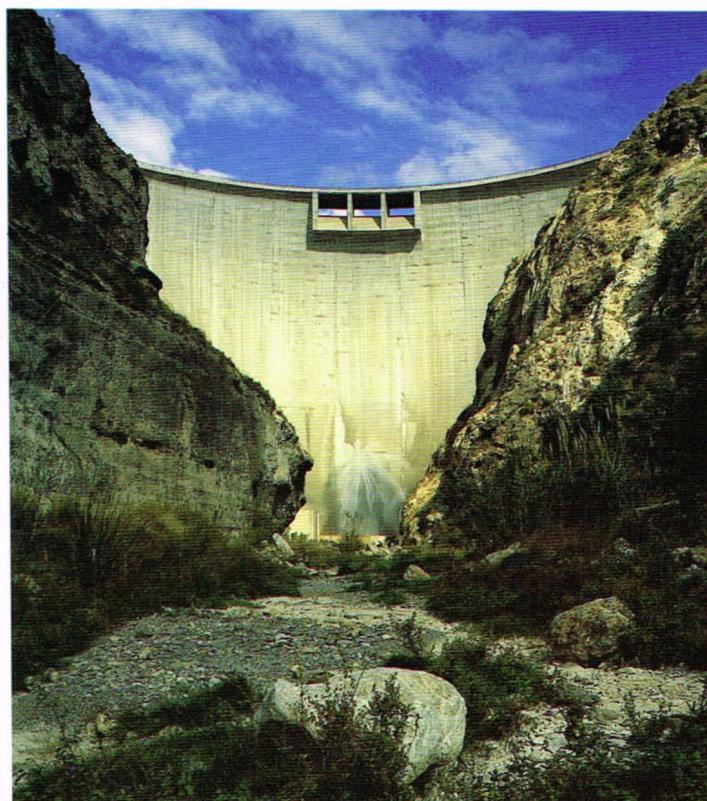
DISTRIBUIDOR OFICIAL

olivetti COMPAC

Teresa Herrera, 9 Tel. 981 / 21 34 21 Fax 981 / 22 90 29
15004 LA CORUÑA



JUZGADOS - Lérida



PRESA DE BEZNAR



AUTOVIA DE CASTILLA



DELEGACION GALICIA: C. Cantón Grande, 15 - 1 A 15003-La Coruña Telf. (981) 22 38 11 Fax. (981) 20 54 44
Oficinas Centrales: Princesa n.º 3 - 28008 Madrid Télex 42211 - OBYC-E - Tel. (91) 542 40 00 - Fax (91) 248 83 92



PARLAMENTO DE GALICIA - SANTIAGO



ALMACEN C.H.N.E. - MONFORTE DE LEMOS



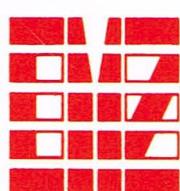
CASA MARTELO - LA CORUÑA



PARQUE "EL PASATIEMPO" - BETANZOS



MUSEO BELLAS ARTES - LA CORUÑA



**CUBIERTAS
Y MZOV, S.A.**
COMPAÑIA GENERAL DE CONSTRUCCIONES

DELEGACION PARA GALICIA: Juana de Vega, 2 - 5.^o/8.^o - 15003 - LA CORUÑA

ÍNDICE

Institucions: arquitectos e arquitectura
Pedro de Llano Cabado

Parlamento de Galicia. Santiago de Compostela
Andrés Reboreda Santos

Pazo de Congresos. Auditorio de Galicia. Santiago de Compostela.
Julio Cano Lasso e Diego Cano Pinto

Casa da Cultura. Chantada
Manuel Gallego Jorreto

Conversa entre Manuel Gallego Jorreto e Xosé M. Casabella

Centro Escolar 16 Uds. EXB e 4 Uds. PE.
A Barcala-Cambre
Alberto Noguerol del Río

Ampliación de Centro de EXB Labaca. A Coruña
Joaquín Fernández Madrid

Edificio para a Confederación Hidrográfica do Norte. Monforte
José M. Aparicio Alonso

Rehabilitación do Teatro Principal. Pontevedra
Raúl Freire, J. R. Miyar e Nicolás L. Ciprián

Centro Social para a Sociedade de Montes de Xinzo.
Ponteareas
Xosé M. Rosales Novés

Centro Cultural para o S.E.C. Porto. Portugal
Eduardo Souto de Moura

Comentario ó edificio do S.E.C.
Álvaro Siza Vieira

O Patrimonio vigués á deriva
Xaime Garrido

Carballeira de Brío
César Portela Fernández-Jardón

Remodelación das Burgas. Ourense
Xosé M. Casabella López

A segunda oportunidade. Christopher Martín
Traducción de Manuel de la Iglesia

Urbano Lugrís. A perpetua saudade do mar e a poesía
Xavier Seoane

