OBRADOIRO
REVISTA DE ARQUITECTURA
23

ÍNDICE

OBRADOIRO 23

Revista de Arquitectura
Colexio de Arquitectos de Galicia

EDITORIAL 2

MONOGRAFÍA: MUSEOS

O Museo e o Zoo 4
Manolo Rivas

Solidez / Levidade: Unha proposta 6
Antón Baamonde

Hipóteses sobre o desenvolvemento da tipoloxía do museo
Helen Searing 8

Os Museos de Arte Contemporánea: O Museo razonable
Josep María Montaner 12

Apuntes dos comenzos do Museo do Pobo Galego
Andrés Fernández-Albalat Lois 16

Nacemento do Museo do Pobo Galego
Rafael Baltar Tojo 17

Álvaro Siza e o Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela
Xan Casabella López 22

Centro Galego de Arte Contemporánea
Álvaro Siza 26

Parque de San Domingos de Bonaval
Álvaro Siza e Isabel Aguirre 50

Fundación Eugenio Granell
Álvaro Siza 53

Álvaro Siza, as pernas do ciclista
Entrevista, por **Margarita Ledo Andión** 60

Rehabilitación dos Muiños de Maré do Pozo de Cachón
Jesús Anaya e Pilar Volpini 64

Fundación e Casa da Cultura «Neira Vilas»
César Portela Fernández-Jardón 78

A Casa Lusguía de Neira Vilas, obra de César Portela
Isaac Díaz Pardo 84

Estamos en Gres
Xosé Neira Vilas 85

Pavillón de Usos Múltiples Toga-Mura
César Portela Fernández-Jardón 86

RESEÑA

Nova Sé da Delegación do COAG en Vigo
Antonio Davila, César Jiménez, Luis Meijide e Jesús Cordeiro 114

Nova Sé da Delegación do COAG na Coruña
Carlos Quintáns, Cristóbal Crespo e Antonio Raya 118

NOVAS

Galardón europeo para as actuacións arquitectónicas e urbanísticas de Allariz
César Portela e Consultora Galega 124

Arquitectos galegos galardonados en San Sebastián
Juan Tejedor e Julio Otero 126

Unha nova ameaza contra a Faculdade de Arquitectura do Porto.
Jacinto Rodrigues 126

RECENSIÓNS

Árbores na cidade
Carlos Almuíña 127

Unha intrincada madeixa finisecular
Roberto Segre 128

Remodelación da Praza de Galicia e arredores. Pontevedra
José Martínez Sarandeses 130

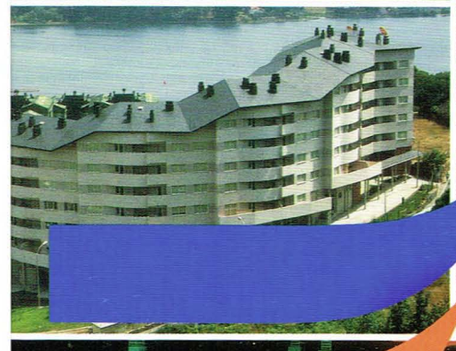
Planeamento urbanístico e Patrimonio Arqueolóxico en Galicia
Xulio Carballo Arceo 132

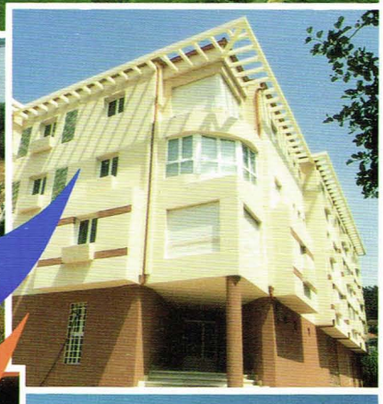
CONCURSOS

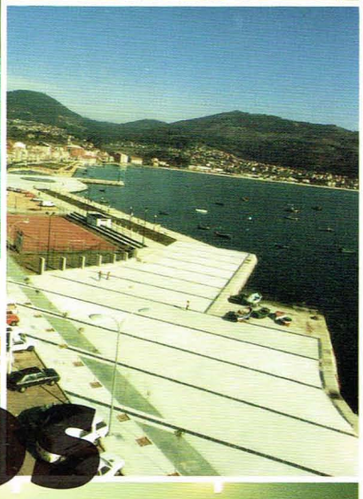
Concurso de anteproxecto para a construcción dun Centro Cívico no Parque Europa da Coruña 136

Concurso de proxectos básicos para a construcción do Recinto Feiral de Ourense 138

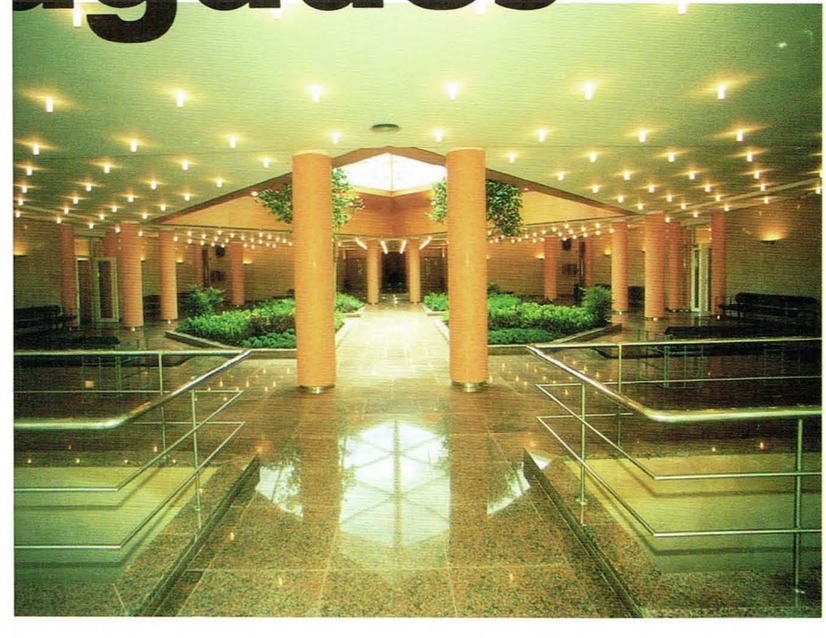
Concurso restrinxido:
Centro Urbano e Borde Portuario da cidade de Vigo 140







agados



para arquitectos (ventanas y puertas, muros cortinas, fachadas estructurales, ...)

Nombre _____

Dirección _____

Ciudad _____

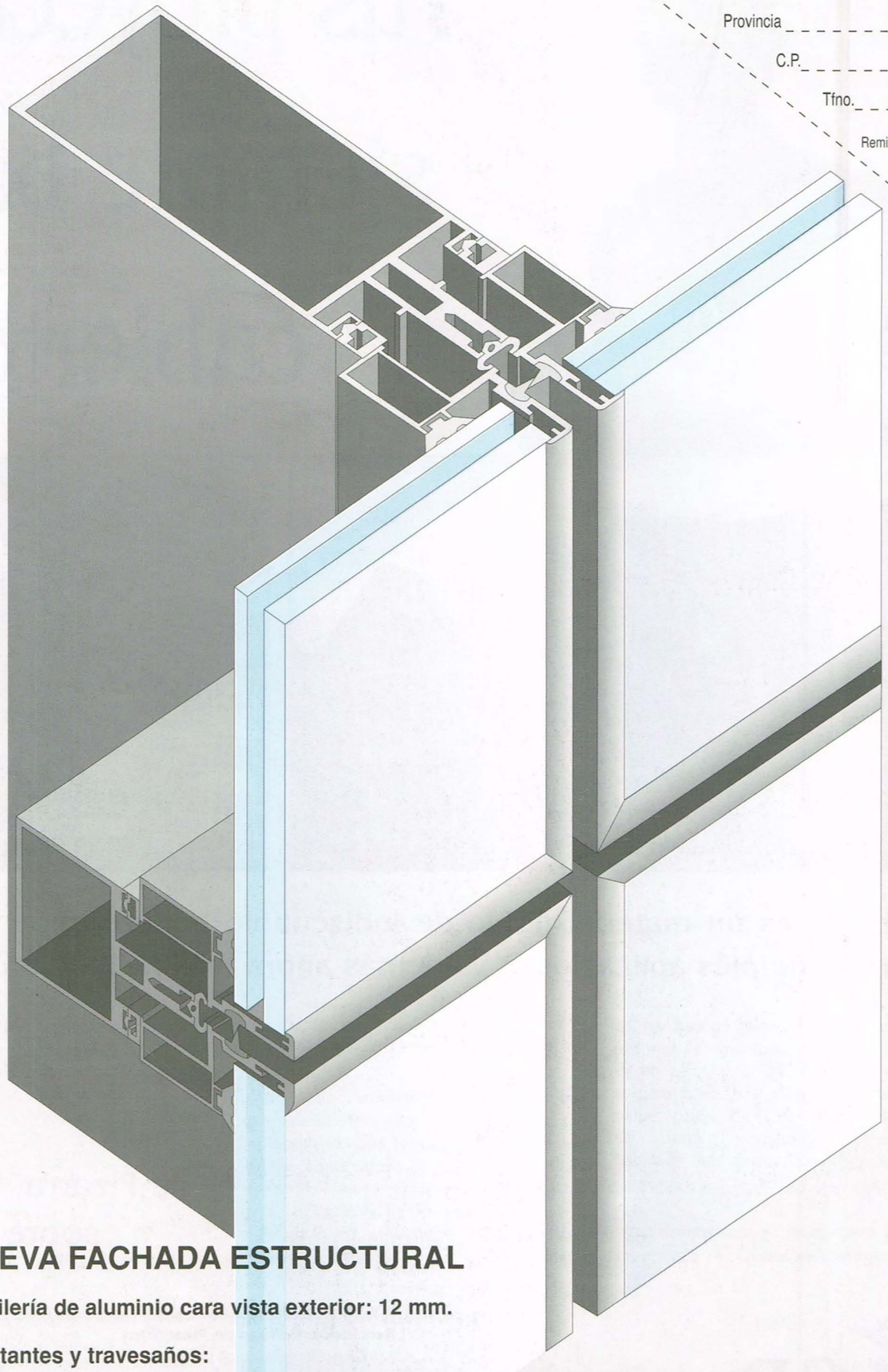
Provincia _____

C.P. _____

Tfno. _____

Remitanos este cupón por correo o fax:

Aluminios Cortizo, S.A.
Ctra. Padrón - Noya Km. 2
15901 Padrón (La Coruña)
Tel. 981 . 804213
Fax. 981 . 804212



NUEVA FACHADA ESTRUCTURAL

Perfilería de aluminio cara vista exterior: 12 mm.

Montantes y travesaños:

Cara vista interior de 65 mm. de ancho.
Canales de desagüe y ventilación en ambos.

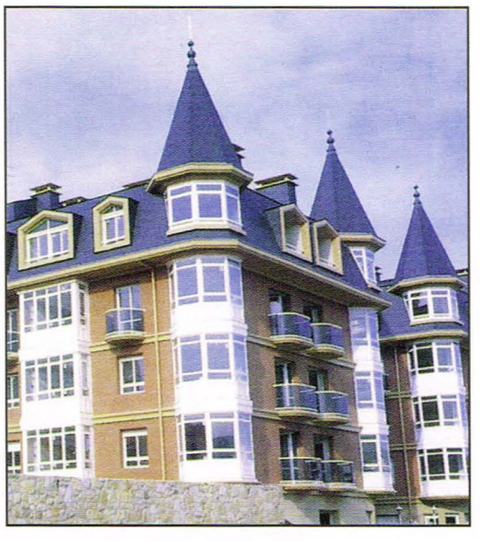
Hojas Proyectantes y fijas:

Utilización de un único perfil para ambas hojas.
Los mecanismos de las hojas proyectantes y fijas
están totalmente ocultos en montantes y travesaños.

ALUMINIOS CORTIZO S.A.

Fundición, Extrusión, Lacados y Anodizados
Diseño de sistemas de Aluminio

Tus proyectos siempre bajo cubierto...



ERP-VIGO

La pizarra es un material noble de indiscutible belleza, muy versátil por sus múltiples aplicaciones y además ahora más fácil de proyectar.

La pizarra es un material natural de los más antiguos utilizados por el hombre en la construcción. En la historia de la arquitectura hay infinidad de ejemplos de la utilización de la pizarra como material de cubrición, tanto en pequeñas cabañas como en grandes edificios.

Por sus cualidades y comportamiento ante los agentes externos , la pizarra es el material de cubrición por excelencia en las denominadas zonas húmedas.

Colores, formas y texturas hacen de la pizarra uno de los materiales más versátiles empleados en construcción. Permite multitud de soluciones en el diseño de cubiertas y crear ambientes bellos y naturales en su utilización como material de revestimiento de paredes y suelos.

La Asociación Gallega de Pizarristas pone en tus manos la documentación necesaria para que tus proyectos con pizarra estén siempre bajo cubierto.

..la Pizarra,
sobre todo.

AGP
Asociación Gallega de Pizarristas
Centro Tecnológico de la Pizarra
Tel: 988/ 33 50 45 . Fax: 988/33 50 92
32330 Sobradelo de Valdeorras. Orense

Marque con una [X] la documentación que desea recibir y remita este cupón a:
Asociación Gallega de Pizarristas
Centro Tecnológico de la Pizarra

☐ Diskette de técnicas de colocación y diseño de cubiertas ☐ Manual de colocación ☐ Revista Pizarra ☐ Video sectorial

Nombre ..... Profesión ..... Telefono .....

Calle ..... Nº..... Población ..... Prov. ..... C.P.....

32330 Sobradelo de Valdeorras. Orense

Cocinas Miele...

... un capricho que te puedes permitir.

DAVIÑA

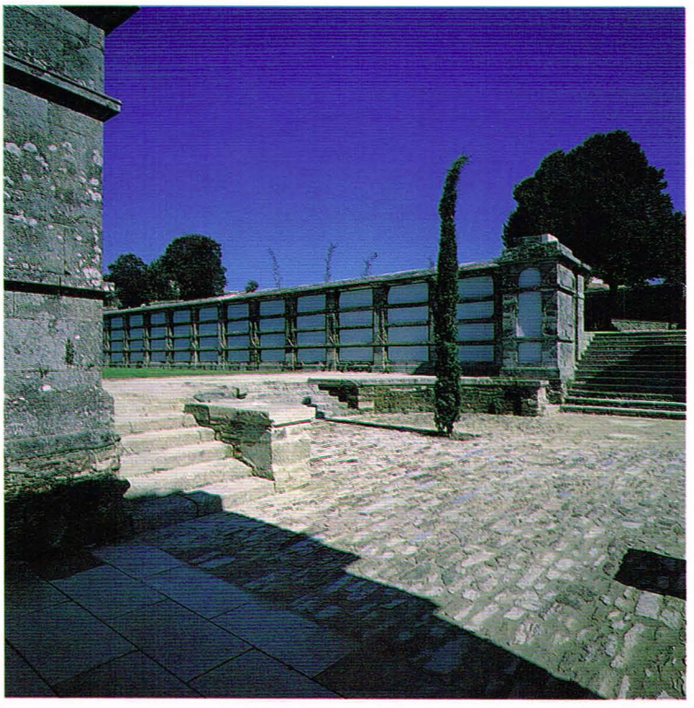
DISTRIBUIDOR PARA GALICIA

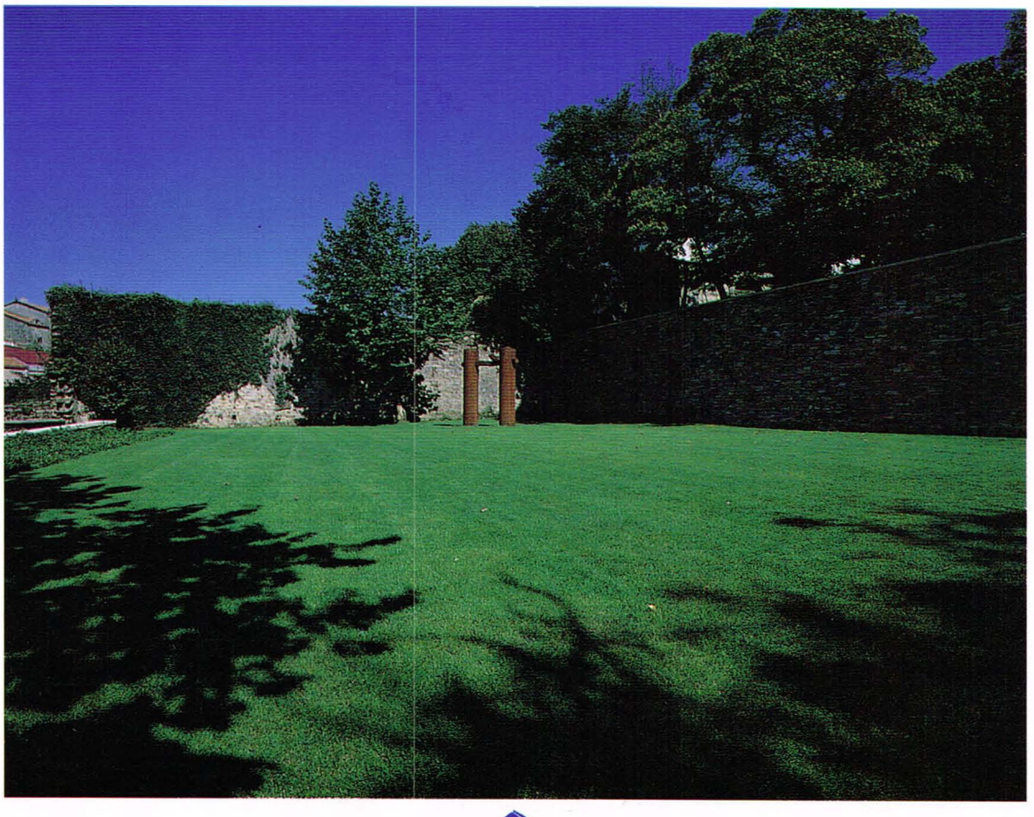
Exposición y ventas:
Milladoiro, 101
Salvador de Madariga,22

Tlf. (981) 531718 **SANTIAGO**
Tlf. (981) 103974 **A CORUÑA**

Miele
Una decisión de por vida

PARQUE
DE SANTO DOMINGO DE BONAVAL
SANTIAGO DE COMPOSTELA





CONSTRUCTORA
SAN JOSE, S.A.

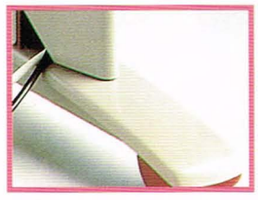
"Dios está en los detalles."

(Ludwing Mies van der Rohe)

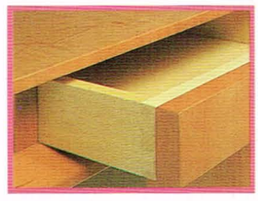
Probablemente sea una cita apócrifa, pero seguro que Mies van der Rohe la suscribiría completamente, y con él muchos otros grandes arquitectos y diseñadores de todos los tiempos.

Así lo creemos en TECAM. Por eso nos esforzamos cada día en mantenernos fieles a este espíritu y en ofrecer productos y servicios a nuestros clientes que respondan a las mayores exigencias.

En TECAM disponemos de muebles y equipamientos para oficina seleccionados entre los mejores fabricantes del mundo. Los últimos diseños con todo lujo de detalles, para que sus oficinas estén siempre a la altura de su empresa.

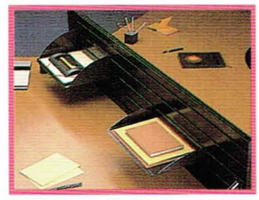


Detalle de la entrada de cableado en un pie del puesto de trabajo. Serie Ellipse diseñada por Henner Werner.

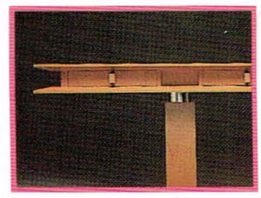


Mesa de trabajo en Peral Silvestre. Detalle del cajón en Haya Natural. Serie Greco diseñada por Gérard Sammut.

Soporte de teléfono pivotante. Serie Ellipse diseñada por Henner Werner.



Pantalla portaaccesorios de la serie Topic. Diseño de Friedrich Förtsch y Rob Nitzsche.



Detalle del tablero de la mesa Greco en Sicomoro. Diseño de Gérard Sammut.

TECAM

Gambrinus, 47. Pol. La Grela, 15008 La Coruña (España).
Tel: (981) 260666 - 267740 - Fax: (981) 279228.
Gandariña, 120 (nave 5). 36214 Vigo. Pontevedra (España).
Tel: (986) 373711 - 373751 - 373762 - 373961 - Fax: (986) 373761.

Bienvenidos a la hospitalidad gallega

Por su construcción, que dota a sus instalaciones de comodidad y amplitud; por su ubicación, siempre próxima a la zona cultural y artística de las ciudades, o en la pintoresca villa lucense de Portomarín; y por su categoría, un estilo peculiar de alojamiento caracteriza los establecimientos hoteleros GH, donde todo va encaminado al servicio y atención al cliente.

Están concebidos para el alojamiento de empresa, viajes de negocios, vacaciones o el fin de semana en la Pousada de Portomarín, donde se puede disfrutar de la gastronomía gallega, nacional e internacional y donde el placer del descanso está asegurado.

GH
GRAN HOTEL
LUGO
GRAN HOTEL R. SAN MARTIN
ORENSE

Pousada de
PORTOMARÍN

GH GRANDES HOTELES

GRUPO Martínez Núñez

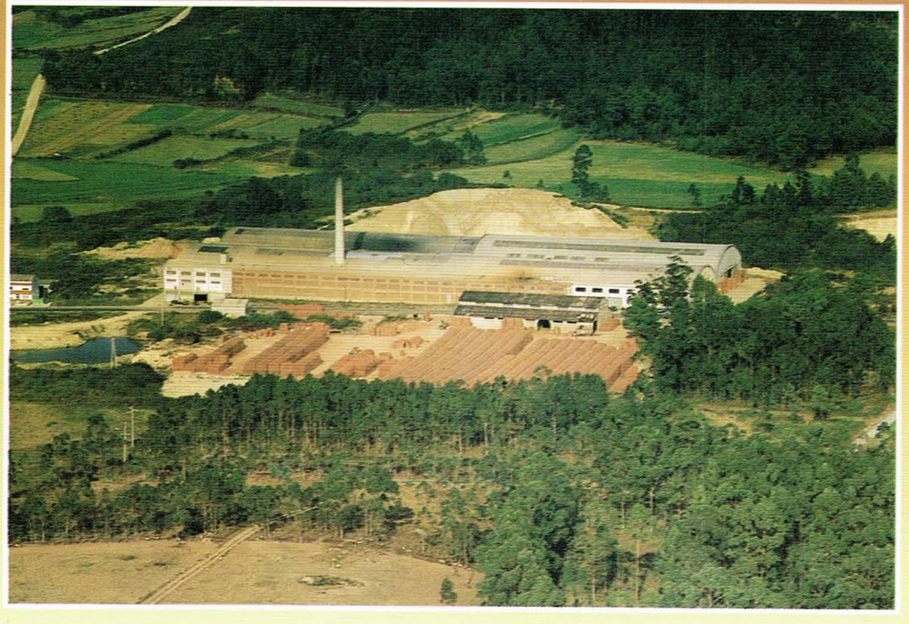
Asociado a la cadena: G.S.M. HOTELES

Y a los representantes hoteleros: keytel

POUSADA DE PORTOMARÍN - Avda. de Sarria, s/n. - 27170 Portomarín (Lugo). Tel.: (982) 54 52 00 (5 líneas) - Fax: 54 52 70
GRAN HOTEL LUGO - Avda. Ramón Ferreiro, 21 - 27002 Lugo. Tel.: (982) 22 41 52 - Fax: 24 16 60
GRAN HOTEL SAN MARTÍN ORENSE - Curros Enríquez, 1 - 32003 Orense. Tel.: (988) 37 18 11/12...18 (8 líneas) - Fax: 37 21 38

CERAMICAS EL PROGRESO S. A.

TELLAS RASILLAS LADRILLOS FORXADOS



CENTRAL:
BUÑO - BARREIROS
Telfs. (981) 72 01 11
72 17 03
Fax (981) 71 12 44
15111 A CORUÑA

CALIDADE É ECONOMIA

INASUS

ARQUITECTURA EN ALUMIN

EDIFICIO DE OFICINAS T2. PARQUE EMPRESARIAL DE LA MORALEJA, MADRID.
ARQUITECTO: D. RICARDO PIQUERAS SUAREZ.

EDIFICIO CENTRAL DE LA ONCE EN LA C
ESTUDIO DE ARQUITECTURA: M&B ARQU

FACHADAS SINGULARES - FACHADAS LI

COLABORADOR DEL
MUSEO DE BELLAS ARTES S. L.

NIO Y FACHADAS ESPECIALES

ORUÑA.
UTECTOS. MADRD.

OBRA TOLEDO. EDIFICIO DE OFICINAS DE IBERDROLA EN CASTILLA-LA MANCHA.
ARQUITECTO: D. RICARDO PIQUERAS SUAREZ.

GERAS - FACHADAS VIDRIO CONTINUO

INASUS, S.L.

arquitectura en aluminio

FÁBRICA Y EXPOSICIÓN:

C/ CORREDOIRA S/N.
TELFS: 986 / 78 03 84 - 78 08 00. FAX: 986 / 78 08 34.
APARTADO: 54 36500 LALIN - PONTEVEDRA.

BEGANO, S. A.

Concesionario de Coca-Cola

AVDA. ALFONSO MOLINA, S/N • TLFS. (981) 28 23 77 - 28 25 77 • 15008 LA CORUÑA

abrir Vigo ó mar

CONSORCIO ZONA FRANCA DE VIGO

Este proxecto é posible por un convenio de colaboración entre o Consorcio da Zona Franca, a Autoridade Portuaria, o Concello de Vigo e maila Xunta de Galicia.

Edificio de servicios administrativos da Xunta de Galicia

Remodelación dos xardíns e tratamento paisasíxtico

Nova piscina polideportiva

Edificio de atraccións mariñas

Centro comercial e comunicación coa praza da Pedra

Viais de superficie e rotondas reguladoras do tráfico

Paso subterráneo

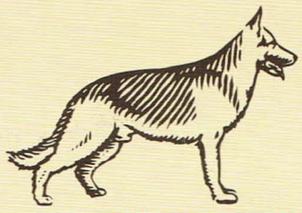
obxectivos eliminar o tráfico de superficie
aumentar a zona verde
permitir unha comunicación máis fluída

NEOR, S.A. EMPRESA CONSTRUCTORA

Laureles, 9 • Teléfonos (981) 56 30 26 - 56 32 26 • Fax (981) 57 32 26 • 15704 SANTIAGO DE COMPOSTELA

Rehabilitación del Monasterio de San Martín Pinario para Archivo Histórico Diocesano. Arquitecto: Iago Seara Morales.

LAS IMAGENES NOS AHORRAN MUCHAS PALABRAS
VG
VENUS
artes gráficas, s.a.
PRODUCIMOS MUY
BUENA IMPRESION
Polígono Pocomaco, Sector E-37
Teléfono 29 74 00 - Fax 291321
15190 - MESOIRO - LA CORUÑA



SI PIENSAS QUE TODOS LOS TODOTERRENOS SON IGUAL DE FIEROS, *r*ECUERDA QUE TODOS LOS PERROS DESCIENDEN DEL LOBO.

Vehículos 4 x 4, haber hay muchos. Pero no todos están preparados para la vida salvaje. No todos tienen una transmisión con diferencial delantero libre sincronizado, diferencial central de acoplamiento viscoso y diferencial trasero bloqueable. Ni una amortiguación regulable en dureza electrónicamente. Seguramente por todas esas cosas éste es también el único que incorpora detalles como altímetro, inclinómetro, barómetro, termómetro... Sólo él llega tan arriba, a sitios tan difíciles, como para necesitarlos.

ALTA DEFINICION MADRID

MITSUBISHI MONTERO

el 4x4 CIEN CIEN

MITSUBISHI MONTERO. **Desde 3.090.000 pts. 3 años de garantía sin límite de kilometraje.**

MITSUBISHI MOTORS

CONCESIONARIO OFICIAL EN LA CORUÑA

MOTORGAL. Ctra. N. VI. Km. 590, nº 27. Perillo. (981) 63 5108.

S.A.
Sanitarios Compostela, S.A.
SACOSA
MATERIALES DE CONSTRUCCION
Distribuidor de
GRESPANIA
CERAMICA Y GRES
Exposición y oficinas:
Avda. General Franco, 164
Teléfonos: 59 15 16 - 59 11 03
Fax: 57 37 11
15702 Santiago de Compostela
Almacén:
Pasteur, 65
Polígono del Tambre
Teléfonos: 58 84 99 - 58 89 02
15890 Santiago de Compostela

Orquesta Sinfónica de Galicia

Temporada 94-95

Ayuntamiento de La Coruña

CONSORCIO PARA LA PROMOCION DE LA MUSICA

Palacio de Congresos-Auditorio
Glorieta de América, s/n
15004 La Coruña
Tel: (981) 25 20 21 • Fax: (981) 27 74 99

Palacio de Congresos-Auditorio de La Coruña

Nº	Fecha	Intérpretes	Obras	
1	Octubre'94 **Jueves 20**	**Antonio Meneses** *(Chelo)* **Víctor Pablo** *(Director)*	**Schumann** **Bruckner**	Concierto para chelo y orquesta Sinfonía Nº7*
2	Octubre'94 **Jueves 27**	**Silvia Marcovici** *(Violín)* **Víctor Pablo** *(Director)*	**Marco** **Khachaturian** **Prokofiev**	Bis, encore, zugabe, propina* Concierto para violín y orquesta* Sinfonía Nº7*
3	Noviembre'94 **Jueves 3**	**Leonidas Kavakos** *(Violín)* **Osmo Vanska** *(Director)*	**Duran** **Sibelius**	Variaciones Sorozábal** Concierto para violín y orquesta* Sinfonía Nº7* Karelia Suite*
4	Noviembre'94 **Jueves 17**	**Orquesta de Valencia** **Joaquín Soriano** *(Piano)* **Manuel Galduf** *(Director)*	**Cano** **Saint-Saens** **Rachmaninof**	Prácticas de Pasión Concierto Nº5 para piano y orq. Danzas sinfónicas
5	Diciembre'94 **Jueves 1**	**Jard van Ness** *(Contralto)* **Víctor Pablo** *(Director)*	**Vara** **Mahler** **Beethoven**	Aparición en la distancia secreta* Kindertotenlieder* Sinfonía Nº5
6	Diciembre'94 **Jueves 15**	**Javier Bonet** *(Trompa)* **Maximino Zumalave** *(Director)*	**Schubert** **Strauss** **Schumann**	Rosamunda *(Obertura)* Concierto Nº2 para trompa y orq.* Sinfonía Nº2*
7	Diciembre'94 **Jueves 29**	**Gala Lirica** **Solista** *(A determinar)* **José Collado** *(Director)*	**Programa**	A determinar
8	Enero'95 **Jueves 28**	**Vicens Prats** *(Flauta)* **Antoni Ros-Marbá** *(Director)*	**Macías** **Mozart** **Schumann**	Obra encargo OSG** Concierto Nº1 para flauta y orq. Sinfonía Nº4*
9	Febrero'95 **Jueves 9**	**Leon Fleisher** *(Piano)* **Víctor Pablo** *(Director)*	**Montsalvatge** **Prokofiev** **Wagner** **Strauss**	Bric a Brac* Concierto Nº4 para piano y orq.* Prel. y muerte de Tristán e Isolda* Muerte y transfiguración*
10	Febrero'95 **Jueves 16**	**Manuel Barrueco** *(Guitarra)* **Víctor Pablo** *(Director)*	**Gaos** **Rodrigo** **Mendelssohn**	Sinfonía Nº2 Concierto de Aranjuez* Sinfonía Nº3, "Escocesa"*
11	Febrero'95 **Jueves 23**	**Andrea Cappeletti** *(Violín)* **Víctor Pablo** *(Director)*	**Mozart** **Mozart** **Beethoven**	La flauta mágica (Obertura)* Concierto Nº5 para violín y orq.* Sinfonía Nº3, "Heroica"
12	Marzo'95 **Jueves 16**	**Gil Shaham** *(Violín)* **Víctor Pablo** *(Director)*	**Beethoven** **Brahms**	Concierto para violín y orquesta* Sinfonía Nº4
13	Marzo'95 **Jueves 23**	**Cecile Ousset** *(Piano)* **Víctor Pablo** *(Director)*	**Ravel** **Ravel** **Sibelius**	Ma mére L'oye* Concierto en Sol para piano y orq.* Sinfonía Nº5*
14	Marzo'95 **Jueves 30**	**Vladimir Prjevalski** *(Violín)* **Tuomas Ollila** *(Director)*	**Shostakovich** **R.-Korsakov**	Concierto para violín* Scheherezade*
15	Abril'95 **Jueves 6**	**Susan Roberts** *(Soprano)* **Dmitry Sitkovetsky** *(Director)*	**Wagner** **Britten** **Mozart**	Idilio de Sigfrido* Las iluminaciones* Serenata Nº7 "Haffner"
16	Abril'95 **Jueves 20**	**Rosa Torres Pardo** *(Piano)* **Jerzy Makzimyuk** *(Director)*	**López García** **Beethoven** **Beethoven**	Elegía para un soldado* Concierto Nº4 para piano y orq.* Sinfonía Nº4*
17	Mayo'95 **Jueves 4**	**Lilya Zilberstein** *(Piano)* **Edmon Colomer** *(Director)*	**Tchaikovsky** **Bruckner**	Concierto Nº2 para piano y orq.* Sinfonía Nº3*
18	Mayo'95 **Jueves 18**	**Víctor Pablo** *(Director)*	**Escudero** **Mahler**	Obra encargo OSG** Sinfonía Nº5*

(*) Primera vez por esta orquesta • (**) Estreno absoluto

*Venta de entradas en las taquillas del Palacio de Congresos-Auditorio de La Coruña, el mismo día y el anterior de cada concierto. Información y reserva de localidades en el teléfono **14 04 04**.*

Orquesta Sinfónica de Galicia

Luís Seoane
e o libro galego na Arxentina
[1937-1978]

Por canto soñamos en Galicia dende Buenos Aires,
escribindo, pintando, loitando e perdendo.
Soios.

(Luís Seoane)

DIPUTACION DE A CORUÑA

TALLERES DE PINTURAS
PRADO, S.L.

APLICACION DE PINTURAS DECORATIVAS E INDUSTRIALES ESPECIALIDAD EN ESTRUCTURAS METALICAS, FACHADAS, ESTUCOS VENECIANOS, LACADOS Y

- Temple.
- Plástico.
- Esmaltes.
- Barnices.
- Revoques.

PRESUPUESTOS SIN COMPROMISO

Agra del Orzán, 13 - Telf. y Fax: 981 / 25 35 93 - LA CORUÑA

PUGA-PAPELERIA TECNICA DE CORUÑA, S.L.

MATERIAL TECNICO Y OFICINA

reproducción PLANOS (ampliación reducción)

fotocopias COLOR b/n

SOLO EL MEJOR MATERIAL GARANTIZA UN BUEN TRABAJO

Plaza del Libro, 9
Tel.: 981 26 86 26
15005 La Coruña

Carácter Propio

Saab Gama 900

El diseño, las prestaciones, la seguridad y el confort, tienen muchas combinaciones posibles. En Saab hemos querido conjugarlas en perfecto equilibrio para ofrecerle un automóvil con Carácter Propio. Que levanta pasiones y con una personalidad única. Casi tanta como la de quien sabe entender que entre las 5 puertas de sus versiones berlina se encuentra la versatilidad para disfrutarlo en familia. O que la deportividad de un coupé se consigue con tecnología punta pero se debe disfrutar con la seguridad más avanzada. Ya sea berlina o coupé, inyección o turboinyección, pruebe a encontrar su motivo personal para empezar a disfrutar la vida a bordo de un Saab 900. En Beny Fernández y en Motor & Power.

Gama Saab 900: Desde 3.266.000 pts.*

Aire Acondicionado, ABS, Airbag para conductor, Dirección Asistida, Cierre Centralizado, Elevalunas y Retrovisores Eléctricos, son sólo una parte del completo equipamiento de serie en toda la Gama 900

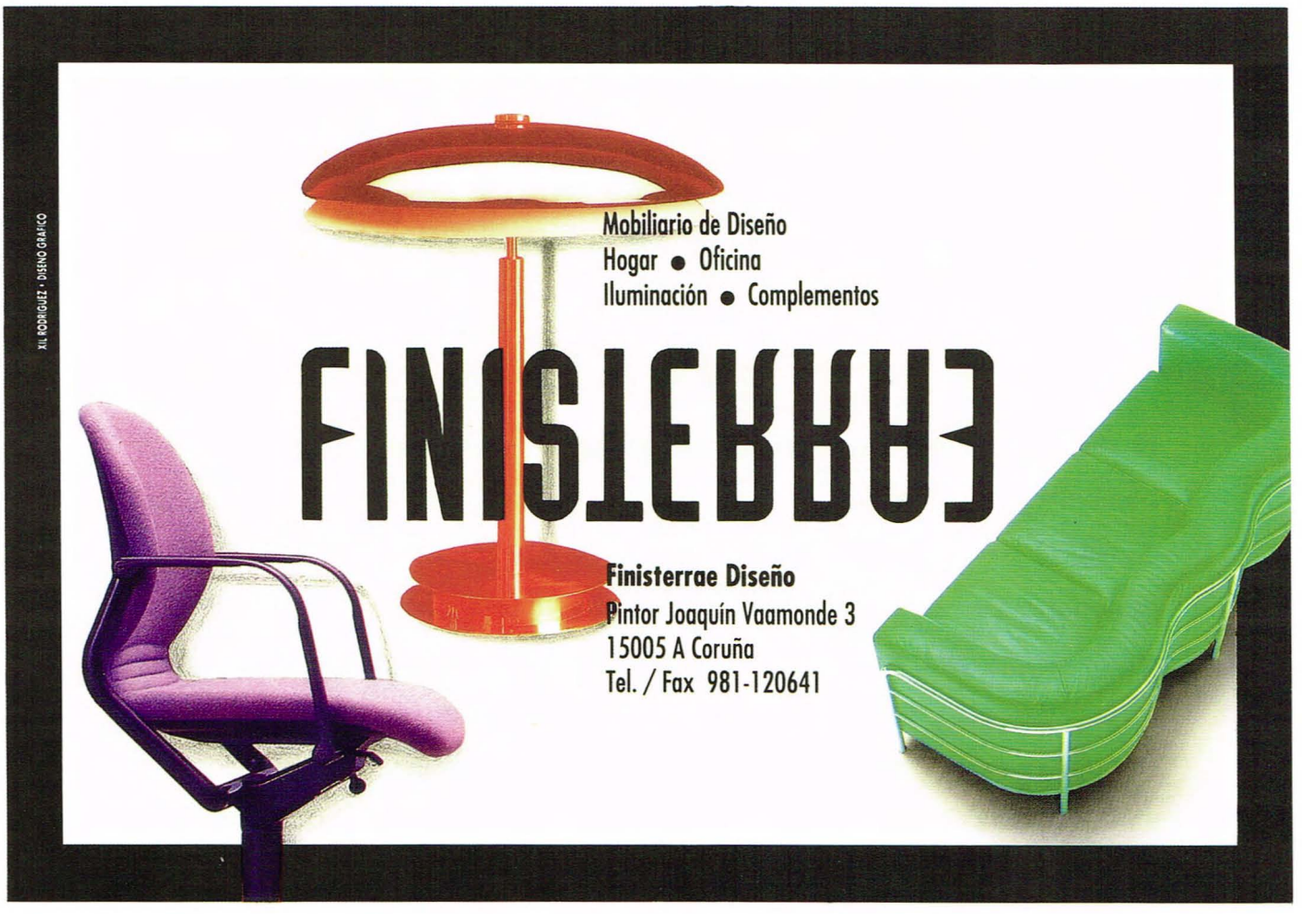
* IVA, Impuesto de Matriculación y Transporte incluidos

Beny Fernández
Avda. de las Camelias, 47
Vigo
Tels: 47 22 00 / 47 21 55

Motor & Power
Ctra. Nacional VI, Km. 590
Perillo-Oleiros, La Coruña
Tel: 63 67 00

SAAB

Por Motivos Personales



arquing S.L.

APROVECHAMIENTO RACIONAL DE LA ENERGIA ELECTRICA Y AHORRO CON TARIFA NOCTURNA

. TERMOS ELECTRICOS DE ACUMULACION
. ACUMULADORES . CONVECTORES

Y el sistema de calefacción por cable radiante,

la cablefacción

Ideal para nuevas obras.
Pídanos presupuestos sin ningún compromiso.

c/.Rafael Alberti, 5-1º C. 15008 A CORUÑA. Telf. (981) 291341. Fax: (981) 294355 - PONTEVEDRA (986)403472 - OURENSE (988)270814

·RECLAM·

PUBLICACIÓNS DO COLEXIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE GALICIA

R. González Villar e a súa época. *Varios,* Vigo, 1975.

El hábitat castreño. *A. Romero Masiá,* Santiago, 1976.

Bamiro, un estudo do hábitat rural galego. *X. M. Lema Suárez,* Santiago, 1977.

Proyecto y ciudad histórica. *Varios,* Vigo, 1977.

Arquitectura prerrománica. *M. Núñez,* (col. Historia da Arquitectura Galega), Madrid, 1978.

Arquitectura modernista no Ferrol 1900-1925. *X. Fco. Freire Corzo,* A Coruña, 1978.

Maside, un pintor para unha terra. *Varios,* Vigo, 1979.

La arquitectura del pazo en Vigo y su comarca. *A. M.ª Pereira Morales,* Madrid, 1979.

El barrio de La Magdalena del Ferrol. *S. Tarragó, A. Vigo, J. A. R. Villasante,* Vigo, 1980.

Vigo, arquitectura modernista 1900-1920. *L. S. Iglesias, X. Garrido,* Vigo, 1980.

Desarrollo y deterioro urbano de la ciudad de Vigo. *J. L. Pereiro Alonso,* Vigo, 1981.

Galicia, a destrucción e a integración do patrimonio arquitectónico. *Varios,* Vigo, 1981.

Arquitectura popular en Galicia, (2 vol.). *P. de Llano,* Vigo, 1981-1983.

O muiño de mar de A Seca. *P. de Llano,* Vigo, 1980.

Arquitectura vernácula en Pontevedra. *F. Martínez Sarandeses,* Vigo, 1982.

Arquitectura románica de La Coruña: Faro-Mariñas-Eume. *COAG-ETSAC,* Vigo, 1983.

Arquitectura románica da catedral de Santiago de Compostela. *K. J. Conant,* Vigo, 1983.

Catálogo de arquitectura, A Coruña 1890-1940. *X. L. Martínez, X. Casabella,* A Coruña, 1984-1989.

Desarrollo urbano y crisis social en Ferrol. *E. Clemente Cubillas,* Salamanca, 1984, (coedición coa Universidade de Salamanca).

Galicia, patrimonio arquitectónico, cidade e territorio. *Varios,* Vigo, 1984.

La arquitectura gallega del siglo XIX. *P. Navascués,* A Coruña, 1984.

Arquitectura y urbanismo en el Ferrol del siglo XVIII. *A. Vigo Trasancos,* Vigo, 1985.

Arquitectura gótica en Galicia. *COAG-ETSAC,* Vigo, 1986, (coedición coa Universidade de Santiago de Compostela).

Los teatros de Ferrol, el Teatro Jofre. *J. L. Alonso, A. Cainzo, A. Rodríguez,* A Coruña, 1986, (coedición co Concello de Ferrol).

As galerías da Mariña, A Coruña 1869-1884. *X. L. Martínez Suárez,* A Coruña, 1987.

Los jardines cerrados. *José A. Martín Curty,* Vigo, 1987.

Santiago de Compostela 1850-1950. *P. Costa Buján, J. Morenas Aydillo,* Santiago, 1989, en colaboración co Concello de Santiago de Compostela.

Castrelos: aproximación arquitectónica. *José A. Martín Curty,* Vigo, 1989, en colaboración co Concello de Vigo.

A catedral de Santiago e o barroco. *Xosé M. García Iglesias,* Santiago, 1990.

Pazos de Galicia. *Xosé M. García Iglesias,* (Tomo I), A Coruña, 1989-1992.

Pazos de Galicia. (Tomo II). Fichas equipo COAG

Imaxe de Compostela - Unha cidade de pedra nas vellas fotografías. *José L. Cabo Villaverde, Pablo Costa Buján,* Santiago, 1991.

Primeiras Xornadas de Planificamento Especial para os Conxuntos Históricos. *Varios,* Santiago, 1992.

Pacewicz, arquitecto vigués. *José A. Martín Curty,* Vigo, 1992, en colaboración co Concello de Vigo.

Actuaciones urbanas en bordes marítimos. *Varios.* A Coruña, 1993.

A Praza de María Pita. A Coruña (1859-1959). *Xosé Lois Martínez Suárez.* A Coruña, 1993.

Sempre en Lugo. *Varios,* Lugo, 1993.

El balneario. La ciudad ensimismada. *María A. Leboreiro Amaro.* Vigo, 1994.

La Alameda (Vigo, 1828-1978). *José A. Martín Curty.* Vigo, 1994.

PRÓXIMAS PUBLICACIÓNS:

Alejandro de la Sota. Construcción, idea y arquitectura. *José Benito Rodríguez Cheda.* A Coruña, 1994.

DISTRIBUIDORES

PARA GALICIA:

COLEXIO OFICIAL DE ARQUITECTOS DE GALICIA
Praza da Quintana, 3
Teléfono (981) 58 03 21
15704 SANTIAGO DE COMPOSTELA

GALAXIA
Reconquista, 1
Teléfono (986) 43 21 00
36201 VIGO

PARA RESTO DE ESPAÑA:

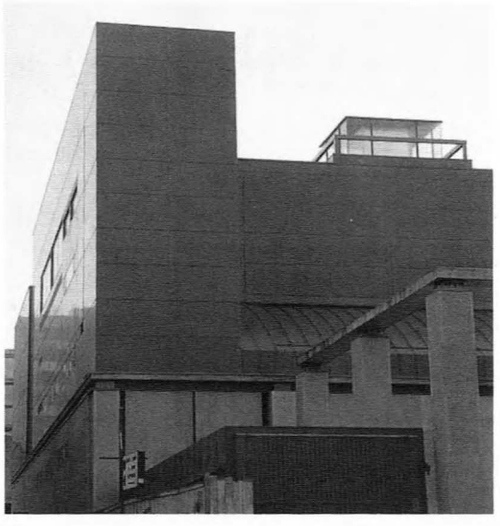
ALBORA LLIBROS
Plaza Romualdo Alvargonzález, 5
Teléfono (98) 535 42 13
33002 GIJÓN

PARA AMÉRICA E PORTUGAL:

LIBRERÍA COUCEIRO
República de El Salvador, 9
Teléfono (981) 56 58 12
15701 SANTIAGO DE COMPOSTELA

ALVARO MONTERO, S.L.

electricidad



Empresa colaboradora
en la construcción del Museo
de Bellas Artes de A Coruña

POLIGONO DE LA GRELA - BENS - C/ PASTEUR, 25 - TELF.: 981 27 90 00 - FAX: 26 81 00 - LA CORUÑA

LIBROS DE ARQUITECTURA E URBANISMO

LIBRERIA nós

Praza do Libro, 1
A Coruña

☎ (981) 26 38 54

fax (981) 25 95 44

By Torre's
HOMBRE

SASTRERIA - CAMISERIA A MEDIDA
INDUSTRIAL Y ARTESANAL

JUANA DE VEGA, 4 - TELF.: 21 26 15 - 15003 LA CORUÑA

FH

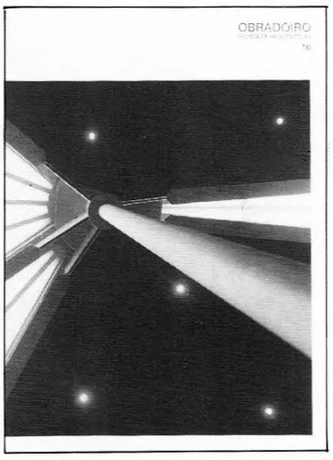
Freire Hnos. SA

HIERROS, ACEROS , METALES, FERRETERIA

ALMACEN CENTRAL:
Joaquín Planells Riera, 48. Aptdo. 1.060
Telf.: *24 36 66. Fax: 24 52 82. Télex: 82166 FHNOS-E
15008 LA CORUÑA

ALMACENES EN:
PORRIÑO - NARON - JUBIA - FERROL

REVISTA OBRADOIRO

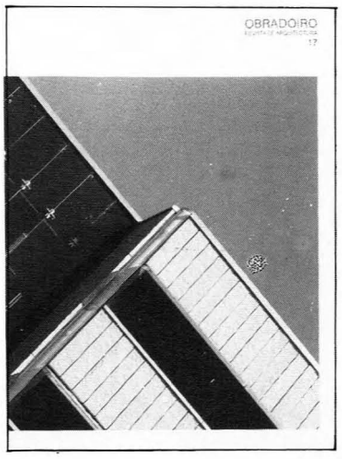


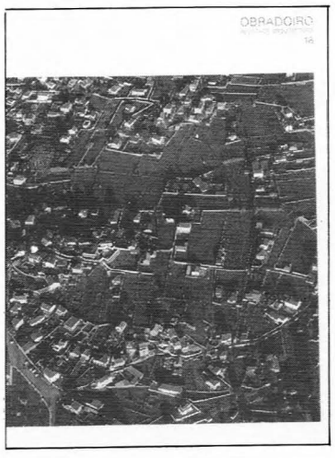
OBRADOIRO 16

ARQUITECTURA
INSTITUCIONAL

OBRADOIRO 17

A DÉCADA DOS
SESENTA EN GALICIA



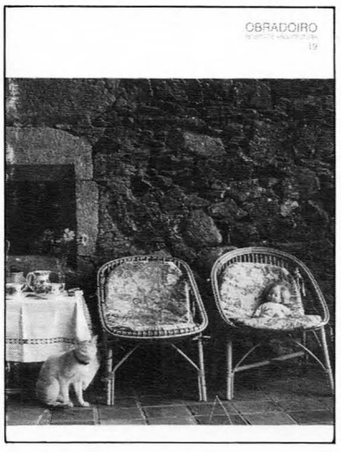


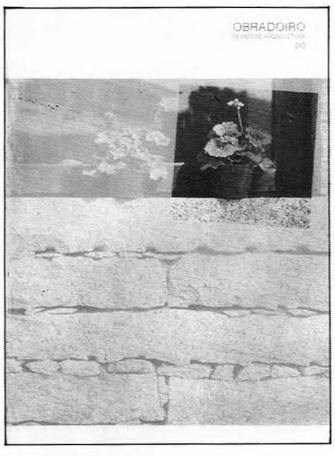
OBRADOIRO 18

ORDENACIÓN
DO TERRITORIO

OBRADOIRO 19

A CASA DO
ARQUITECTO



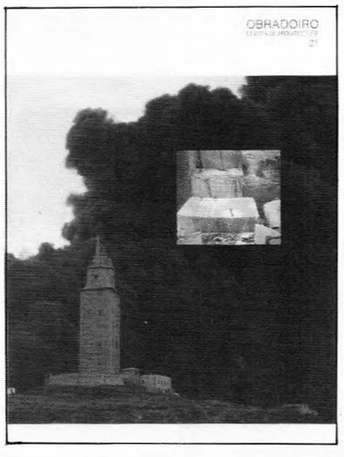


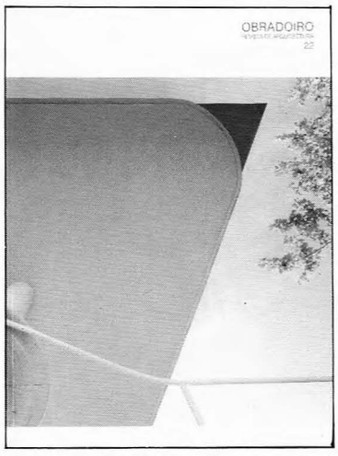
OBRADOIRO 20

A PEDRA (I)

OBRADOIRO 21

A PEDRA (II)



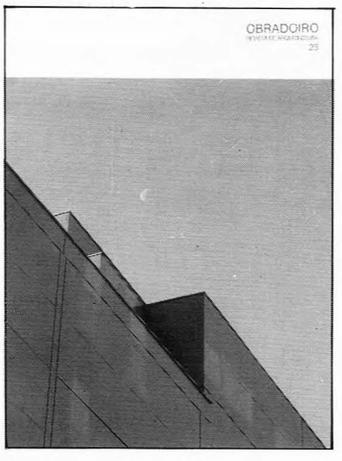


OBRADOIRO 22

TRADICIÓN
E MODERNIDADE

OBRADOIRO 23

OS MUSEOS
DE GALICIA



PARA INFORMACIÓN E PEDIDOS:
COLEXIO DE ARQUITECTOS DE GALICIA
CASA DA CONGA - PRAZA DA QUINTANA, S/N.
15704 SANTIAGO DE COMPOSTELA
TELEFONO 981.58.01.00 - TELEFAX 981.56.16.55/8

OBRADOIRO
REVISTA DE ARQUITECTURA
23

EDITORIAL

Poderíamos calificar os espacios dos grandes Museos como espacios para a libertade, nos que o usuario, en contacto coas obras de arte do pasado ou do presente, entra en comunicación cos grandes valores do home e podé participar deses obxectos culturais sin os cortapisas das cativas mesquindades humanas. Sentirase así partícipe da pulsación cósmica que move en definitiva os defectos, dúbidas e anceios da humanidade.

Non é pois por casualidade que os Museos chegan a este país coa Democracia. E da man deses espacios chegarán tamén as grandes personalidades do mundo da Cultura internacional. Pintores e escultores terán, nos Museos que se están a construir, o punto de contacto con esta parroquia finisterrán e esta, por outra banda, tamén se integrará no grande devenir da Historia da Cultura universal. Asemade con estes encargos, os arquitectos que representan hoxe a vanguardia do panorama arquitectónico (A. Siza, A. Rossi, A. Isozaki, etc.) poderán construir na nosa terra obras que posiblemente sexan algún día referencias ineludibles para entender as aportacións arquitectónicas no remate do século XX.

A carón dos grandes museos foron aparecendo outros máis humildes e non por eso menos importantes, que se irán enchendo de retazos da nosa historia pasada deixando recollidas e ordenadas as nosas señas de identidade nacionais e, como no conto infantil de Hansel e Gretel, impedirán que nos perdamos nun mundo cada vez máis homoxéneo e despersonalizado. Este museos, encargados a arquitectos locais, participan tamén da grande temática dos espacios de exposición, a saber: o lugar do museo no contexto urbano e metropolitano, a riqueza espacial e a importancia da luz súa na conformación interior, a plasmación dun espacio vivo e aberto á participación dos usuarios, a flexibilidade espacial que permita o seu uso variado e contínuo a través do tempo, etc.

Pero a construcción de novos museos non terá sentido senón se articula por parte das diferentes administracións unha política de mantemento, dotación de fondos e dirección axeitada que impida que se desmantelen os xa existentes (como ocorreu recentemente co Museo Comarcal da Fonsagrada) ou permanezan inutilizados ou infrautilizados os novos (como o C.G.A.C.).

Queda aínda moito camiño que percorrer e esta nova xeira de Museos non é máis que o punto de arranque dunha longa andaina que se deberemos enriquecer e completar no día a día.

MUSEOS

O MUSEO E O ZOO

MANUEL RIVAS, escritor

Tardei moito en entrar nun museo.

Na adolescencia, cando fun a Madrid a estudiar, a miña primeira visita foi ao zoo. Non fun ao Prado. Durante varios anos, negueime a entrar no Prado, nese museo de museos.

Agora, cando vou a Madrid, normalmente co tempo medido, unha forza interior arrástrame cara ao Prado. E sinto, á volta, que aqueles minutos son o único que de verdade tivo significado na viaxe. Entro e saio do Prado co anceio e a nostalxia de quen revisita un ventre materno.

No Museo de Belas Artes da Coruña, na rúa Panadeiras, entrei por vez primeira hai poucos anos. Estaba só. Co ego caudoco, pensei que aquelas obras, sobre todos as de Ovidio Murguía e os seus coetáneos, estaban a agardar por min. ¡Foran creadas para os meus ollos! Sentía as táboas marmuriar baixo os meus pasos indecisos, tremerosos, coma os dun neno no misterio do faiado.

Das emocións experimentadas na vida, poucas semellantes á vivida no Museo Van Gogh, en Amsterdam, cando tras subir os chanzos da escaleira, topei de frente con *Comedores de patacas*. O corazón latexaba nos ollos. Toda a alegría e toda a dor, unha mestura indescriptible de inquedanza e acougo. A noción do sagrado. Se Deus aparecese naquel intre, diríalle que se apartase, por favor.

Aquel día no que decidín ir ao zoo e non seguir aos meus amigos ao Prado, en estúpida arroutada que eu tomei por ácrata rebeldía, consideraba que os museos eran a máis acabada expresión da cultura oficial —institucional— necrofílica. Algo así como os *alma mater* da decadencia burguesa.

As obras de arte, pensaba, están neses ámbitos coma paxaros engaiolados, como obras mortas, embalsamadas e clasificadas a igual que os nichos nos camposantos.

Non é que agora pense o contrario. En realidade o que agora penso xa non ten nada que ver con esa historia. Na súa orixe, pode haber nun museo a intención do poder por manifestarse, por construir altares ás manifestacións do considerado «xenio nacional» ou acobillar en gaiola dourada o *top* artístico contemporáneo procurando un *imposto do valor engadido* publicitario. Ao cabo, ben o sabemos, a razón de ser de moitas iniciativas é a foto de inauguración: ese mandamáis de turno que corta a unha cinta e sorrí para a prensa e a televisión.

Pero todo iso é efímero. O que un museo pode chegar a significar, o continente e o contido, non poden ser medidos en términos políticos ou de poder. Nin siquera coma símbolo. Son mundos que, nada máis abrir a porta e acoller obra, convertense en espacios de misterio. Os museos, eu diría que o noventa e nove por cento deles, son templos a un deus descoñecido. As obras de arte non van morrer a un museo. Máis ben, é alí onde nacen, onde florecen. Os cadros, as esculturas, piden un espacio. Unha *habitación*. Ese espacio arquitectónico íntimo é o alpendre máxico que permite, precisamente, viaxar ao exterior, a esa outra dimensión, que contén unha creación artística.

Concebir un museo é concebir un templo. Esas grandes palabras non deben abraiarnos. Contra o que temos que estar en garda é contra o zoo.

Comedores de patacas.
Van Gogh, 1885.

SOLIDEZ / LEVIDADE: UNHA PROPOSTA

ANTÓN BAAMONDE. Filósofo

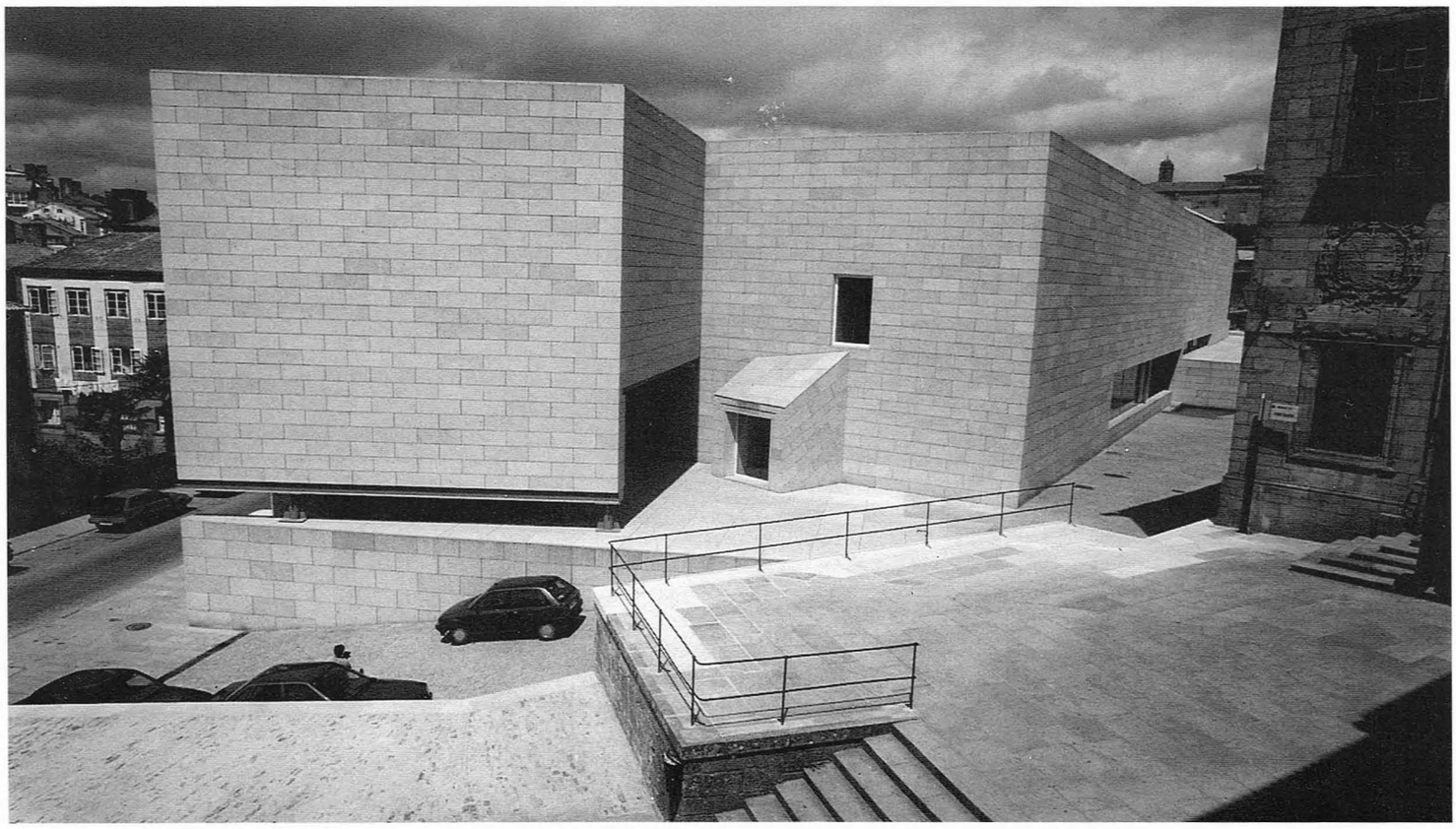
¿Unha física dos sólidos ou unha física dos fluidos? ¿Un museo con «fondo», expoñendo os valores seguros, firmes, decantados pola historia, constituindo unha liña de continuidade ideal, unha tradición, un consenso acerca do sentido do pasado? ¿ou un Centro «débil», pensado para airear, para que circulen ideas, proxectos, discusións, adaptado á infernal voráxine, á extrema aceleración do tempo histórico e ó modo en que esa velocidade muta constantemente o rostro que as sociedades contemporáneas se ofrecen a si mesmas?

¿Debería, en Galicia, responderse a un ideal de ilustración pública, cun museo con vontade de estipular, e de mostrar, aquelo que merece ser rescatado do esquecimento; cun museo que efectuase un acto de constitución dun xuicio acerca da historia da propia arte? ¿ou, máis ben se debería, na era da polisemia e da ambigüidade, na época en qué poucos se atreven a definir con precisión en qué consiste un ideal defendible de civilización, de institucionalizar un centro cataventos, de orgaizar unha máquina para a exploración das correntes de aire, do extremadamente cambeante espíritu do tempo?

Esa parece ser, finalmente, a cuestión que se suscita cando se debate sobre cal podería ser o concepto que guíase a posta en marcha do «Centro Galego de Arte Contemporánea». Centro insólito, por certo, pois bizarro é que se encargue, e se construia, un edificio de tan excepcional importancia sen que exista unha idea que orgaice a encarga, sen que ninguén saiba, concretamente, que se pretende facer. Mostra ideal da «venalidade» —para usar o vocabulario do século XIX— duns representantes públicos e tamén desa indiferencia tardomoderna, que tende a converter o lugar da cultura nun puro espacio de representación, de gasto conspícuo que confirmaría a excelencia e a vontade ilustrada dos gobernantes, inmunes, sen embargo, a calquera noción ou significado, sentimento ou valor que ese lugar poidese aportar.

As dúas hipóteses, sen embargo, e pese á forma de dilema en que se presentan tratan acerca do mesmo, de cales son os significados axiais sobre os que se instala unha sociedade: se é que unha sociedade está hoxe —na era da telemática, do momento en que os espacios culturais están deixando de ser topografía para pasar a ser aquel punto en que se decanta e cristaliza durante un breve intre ese tecido innumerable de fluxos de comunicación que compoñen o noso *entourage* neobarroco— en condicións de establecer unha definición de si mesma. Nos dous casos, en efecto, do que se trata é de establecer un órgano para a autociencia, de responder a esa idea de Hegel segundo a cal a arte sería —xunto coa filosofía, coa relixión: para unir así conceptos, esperanzas e sensibilidades— un dos modos determinantes mediante os que unha sociedade sabe de si / sabese a si mesma.

Pero é precisamente sobre esa identidade de fondo, ou de función, que poderiamos moi ben preguntarnos se esta discusión debe de acabar, necesariamente, coa victoria dun dos dous términos sobre o outro, se é a exclusión da outra posibilidade o único fin concebible da disputa. Porque do que estamos falando é da creación dun Centro (e hai que insistir sobre esa dimensión topolóxica, sobre esa pretensión de erguer o totem do que emanen os Significados Decisivos) en Santiago de Compostela, na cidade que, precisamente, é o centro orgaizador das definicións en Galicia. Non só porque agora sexa a capital política da comunidade e por tanto o lugar físico onde se toman as decisións, asistidas por esas definicións que, precisamente deciden sobre a fisonomía futura do país senón, dun modo máis decisivo porque, cando no seu momento foi escollida para selo, fixose un acto implícito de recoñecemento do seu poder de condensación simbólica de Galicia.



1

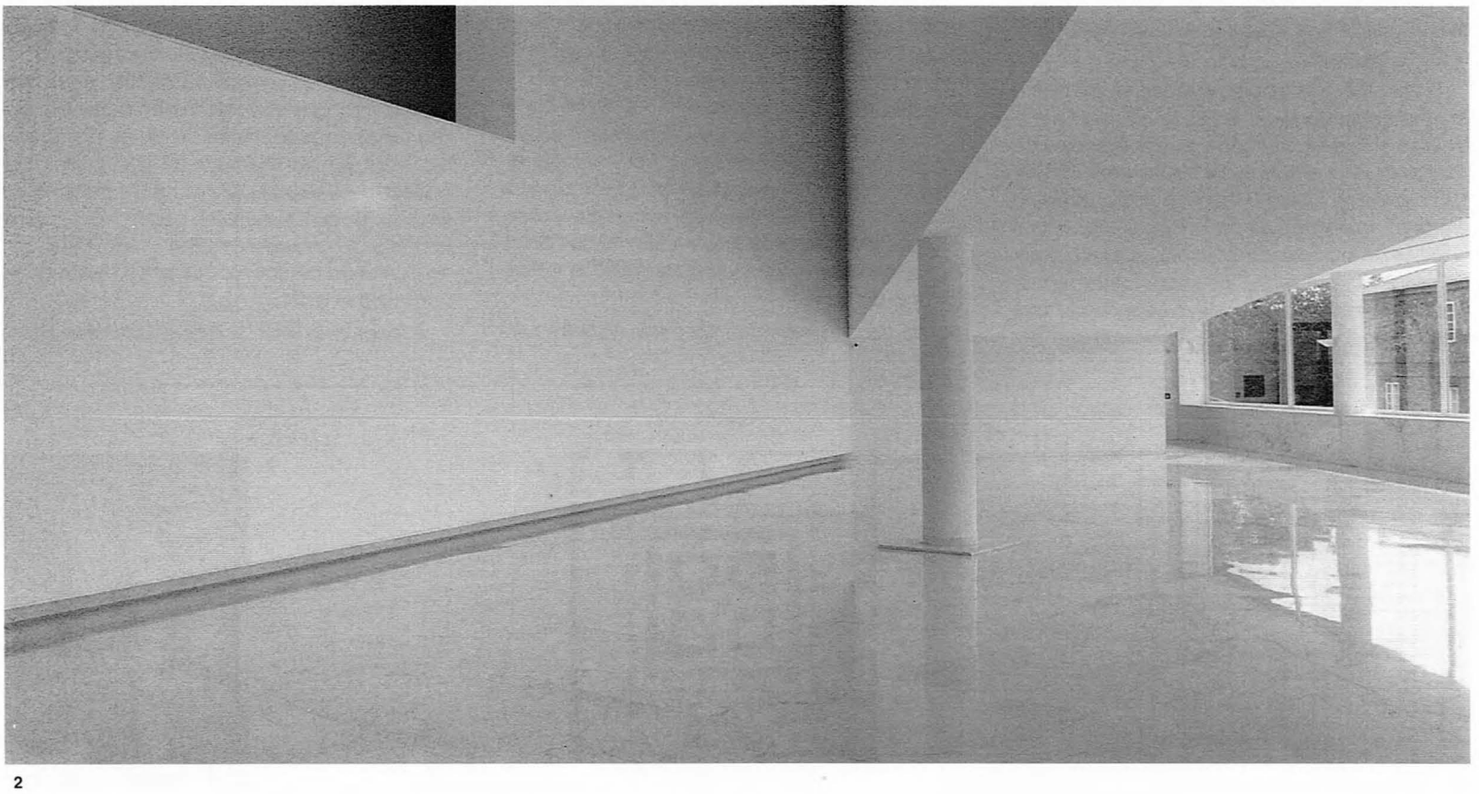
1. *Exterior do C.G.A.C.*
2. *Vestíbulo do C.G.A.C.*

E, nese sentido, e admitindo que sexa posible responder a ese desexo de instaurar unha coherencia, de canalizar o curso da producción estética procedendo ó establecemento de xerarquías, parece bastante evidente que en Santiago podería intentarse unha reorgaización dos museos relacionados coa igrexa para a constitución dun museo preferentemente adicado á arte medieval que se, dun lado, dese noticia do máis meritorio da arte galega —do seu devir e decurso— por outro fixese fincapé no carácter europeo do camiño de Santiago. No país das Cantigas, do Códice Calixtino, de Alfonso X e de Roi Xordo, prestar unha especial atención a ese grande momento que foi para Galicia a Idade Media parece elemental, querido Watson. Tal e como semellería, agora que estamos en tempos en que a industria da cultura e do turismo se aunan (escribo isto por se pica algunha autoridade competente ó lér este reclamo publicitario) que se algún museo de importancia europea podemos ter o máis obvio sería, tal vez, ese.

Tanto como cabería facer do «Centro Galego de Arte Contemporánea» un lugar de prospección acerca da arte contemporánea, non só da galega —que carece, pareceme, de peso suficiente— senón da planetaria. Un Centro, non un museo, pois sería virtualmente imposible e absurdo competir, no plano económico, con institucións doutros lugares que posúen unha maior solvencia á hora de conquerir unha colección permanente. Certamente no ámbito desa arte hai hoxe demasiado aire e demasiadas pesetas, pero se unha institución tivese que desprovincianizar o país e simultaneamente, ter unha proxección exterior tería que verse obrigada a facer propostas arriscadas (o que, por certo, non necesariamente quere decir idiotas).

Constituiría unha fermosa tarefa tomar en consideración a solidez e o peso da historia para alixeirala, para facela grácil e alada: sería realmente precioso que atopasemos, entre as imaxes fantásticas dos códices miniados, a gloria do pórtico e a música outra vez renacida dos trovadores, unha delicadeza nova. E non estaría nada mal que neste lugar onde da a volta o vento houbese algo así como o órgano estético-filosófico das contemporáneas correntes de aire. As dúas propostas nada teñen de incompatibles: de mediar os recursos, o inxenios e a apertura que sen dúbida se precisan para unha cousa ou a outra. Decía Italo Calvino que había que vencer a inercia e opacidade do mundo e que «Se quixera escoller un símbolo propicio para asomarnos ó novo milenio optaría por este: o áxil, repentino salto do poeta filósofo que se alza sobre a pesadez do mundo, demostrando que a súa gravedade contén o secreto da levedade, mentras que o que moitos consideran a vitalidade dos tempos, ruidosa, agresiva, piafante e atronadora, pertence ó reino da morte, como un cementerio de automóviles enferruxados».

Santiago é unha cidade que posúe algo de máxica: está construida sobre o poder, tremendo e estremecedor, dunha ficción poética, sobre a suposición incríble dun Apóstol entrevisto nun soño, e hai un misterio que recorre as súas agullas pétreas, e unha inxenuidade que nada simboliza acaso millor que ese anxo que sostén o sol, e esoutro que sostén a lúa, que ese par de seres aéreos, situados na cripta da súa Catedral, que soportan a bóveda do universo. Tal vez eles nos transmitan algo acerca do poder e a forza da beleza, tal vez debamos entender que sen a súa gracia leve se derrumbarían os astros, e o noso mundo ficaría consumido e derrotado. Non me parece que sexa Compostela mal sitio para investigar de que materia están feitos os soños. E diso creo, é do que trata a arte ¿non?



2

HIPÓTESES SOBRE O DESENVOLVEMENTO DA TIPOLOXÍA DO MUSEO

HELEN SEARING.
Versión galega de PLÁCIDO LIZANCOS MORA. Arquitecto

1. *J.N.L. Duran. Proxecto para un museo, 1803*
2. *L. von Klenze. Planta da Cliptoteca de Munich, 1816-30.*
3. *6. D. Russel Pope. Galería Nacional de Arte. Washington, 1937-41. Vista e planta principal.*

Este artigo, publicado no número 55 da revista ***«Lotus International»*** *baixo o título «Ipotesi sullo sviluppo della tipología del Museo», é o resume dunha ponencia presentada pola autora no Simposio de Arquitectura dos Museos que organizara a* Architectural League of New York *en decembro de 1985.*

Antes de iniciares a lectura deste traballo heilles advertir dos meus prexuízos —ou mellor dito, das miñas preferencias— particulares, relativas ó deseño dos museos. Estas pódoas concretar na seguinte afirmación: os máis afortunados deseños de museos son sempre aqueles nos que dalgún xeito sobrepasouse a tradición arquitectónica do *Museo Público* concibido coas mesmas premisas tipolóxicas coas que se entendeu nas súas orixes, aló a finais do XVIII, a daquela nova tipoloxía edilicia.

E esto aplícoo a un bo número de edificios contemporáneos. Concretamente a todos aqueles nos que esa tipoloxía xeratriz tan só foi modificada na medida precisa para acomodarse ás necesidades particulares de cada Institución ou ós que, téndose transformando para tentar reflexar as realidades que a tecnoloxía e o poderío económico contemporáneos posibilitaron, permaneceron inmutables nas súas características formais e espaciais.

Así as cousas, pretendo conducir o rexeitamento actual desa primeira exa obsoleta solución tipolóxica en favor dunha resposta universal baseada nos avances tecnolóxicos e que ó tempo resulte aplicable a toda caste de programas museísticos.

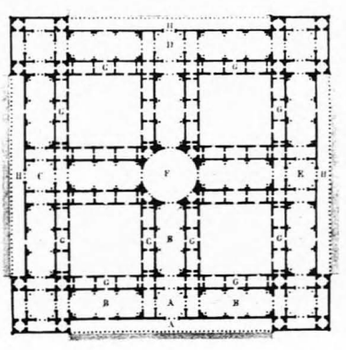
Os primeiros exemplos nos que se evidencia un certo abandono da tipoloxía museística tradicional observámolos nos esquizos que para un Museo de Arte Moderno trazaran, entre 1930 e 1931, George Howe e William Lescaze. Neste prototipo, que aínda garda moita semellanza cos edificios de estructura tradicional, non se pretende —por vez primeira— desplegar unha iconografía destinada a explicarlle ó espectador que tal edificio «é un museo». Esta actitude que podemos observar en exemplos sucesivos vai acadar o seu cume coa Neue Nationalgaleria construída entre 1962 e 1968 por Mies van der Rohe en Berlín. Aquí a preocupación de Mies a prol dun espacio diáfano —o pavillón encristalado sostido por unha estructura de aceiro extremadamente lixeira— foi aplicada ó programa do museo de arte. De resultas desto, en tan fluído contedor o Comisario de cada exposición debe actuar coma se fose un arquitecto, organizando o espacio museístico. Incluso o feito de que a totalidade dos paramentos exteriores da planta principal sexan todos de vidro dificulta o guindado material dos cadros. Así as cousas, neste edificio, paradigma da planta libre, a colección permanente que rematou sendo recollida nos locais situados no semisoto do edificio, esmorece neste lugar, alonxada da luz natural.

Voltando ó fío inicial do discurso, ó esculcarmos na orixe da tipoloxía do museo atopámonos con que os primeiros museos públicos nos que as coleccións abríronse por vez primeira ó público a comenzos do XVIII, non foran específicamente deseñados para este propósito. Sempre estaban ubicados en locais de edificios de vivendas ou, mellor dito, en pazos. En calquera caso, vivenda ou pazo, o feito é que por vez primeira uns determinados habitáculos son empregados para expoñer obxectos artísticos. Neste contexto a Grande Galerie du Louvre abre as súas grandes e lonxícuas salas —que daquela estimáranse como ideais— co gallo dunha exposición temporal do traballo realizado pola Academia Real. Pouco tempo despois, cando Napoleón abre as coleccións reais ó público en 1793, a Grande Galerie sería considerada xa como o cerne do futuro Musée du Louvre. Esta circunstancia deuse en moitos outros museos. Por exemplo en dous dos máis visitados dos USA tales como a Frick Collection de Nova York e a Philips Collection de Washington que son museos que naceron inicialmente inseridos ou engadidos a edificio residenciais.

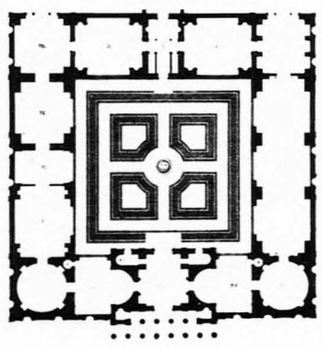
Na construcción dun novo museo resulta útil ter presente a tipoloxía desenvolta específicamente durante a época do Iluminismo, cando esta tipoloxía foi incluída no listado dos edificios necesarios para conformar as cidades. Particularmente en Francia os arquitectos mostráronse especialmente interesados no desenvolvemento da solución tipolóxica que respostase a tódalas potencialidades, positivas ou negativas, xeradas arredor da exposición, protección e conservación das obras de arte.

Entre 1802 e 1805 o teórico francés J.N.L. Durand publicou un paradigmático deseño para un museo, consistente nunha serie de longos corredores, neste caso abovedados, que abeiraban catro patios e unha rotunda. Os prototipos espaciais e estructurais codificados por Durand ían ser no sucesivo cita recorrente no deseño dos museos ó longo do século dezanove. Un dos valores da proposta tipolóxica de Durand estribaba en que non resultaba necesario seguir ó completo o proxecto prototípico para obter resultados válidos. Deste xeito a súa proposta foi empregada parcialmente por Leo von Klenze en 1816, como ferramenta de traballo, para o deseño da Glyptothek de Munich. A gliptoteca así deseñada preséntasenos como un edificio conformado por catro alas, todas abovedadas, que definen un único patio central. Por este patio penetra a luz a través de fiestras cara ó interior do edificio. Un edificio no que, por outra parte os paramentos exteriores son completamente cegos a fin de garantir o máximo de seguridade. Von Klenze proveeu dun espacio máxico á antigua escultura, de tal xeito que permítelle poñer en valor os obxectos expostos na gliptoteca e, ó tempo, ensalzar a tradicional misión educativa que lle corresponde ós museos facendo que o edificio —que amosa multitude de tipos distintos de bóvedas— pasase a formar *per se* parte da colección. Bóvedas, cúpulas pouco apuntadas e rotundas con lucernarios foron acomodadas dentro dunha cuncha penetrada polas baixas e ininterrompidas alas.

A longa galería foi considerada o espacio ideal



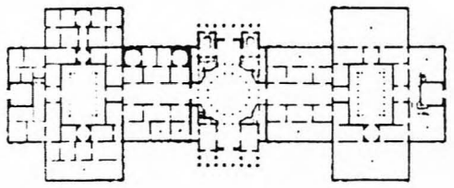
1



2

3

4. *K.F. Schinkel. Vista do Altes Musseum. Berlín, 1923-30.*
5. *K. Roche, J. Dinkeloo. Templo de Dendur no Museo Metropolitano de Arte de New York, 1978.*



6

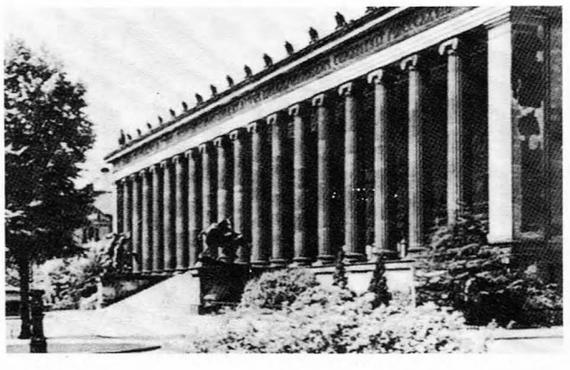
para o visionado das obras de arte no Dulwich College Picture Gallery, construído na periferia de Londres entre 1811 e 1814 baixo o deseño de Sir John Soane. Este edificio presenta unha secuencia de espacios de diversas lonxitudes alumados cenitalmente por un innovador sistema que permitía a modulación da intensidade da luz. Esa luz penetra a través dunha celosía disposta na bóveda no canto de entrar directamente como podería telo feito por un lucernario. Aí é onde a intensidade do asoallamento pode ser regulada. A Dulwich Gallery é tamén un prematuro exemplo de museo que incorpora outras funcións, adiantándose deste xeito a un bo número de museos contemporáneos. A función deste museo era a de obter esmolas para a construcción dun asilo de anciáns e esa é razón pola que contén un mausoleo disposto para o repouso dos restos dos donantes da casa. A súa función está claramente expresada por un sarcófago e unhas urnas que a xeito de elementos ornamentais decoran, según das singularísimas maneiras de Soane, o frontispicio do museo.

Ó xeito do prototipo de Durand, a Glyptothek e a Duldich Gallery son edificios dunha soa planta. Mais os museos axiña han precisar máis niveis. O Altes Museum de Berlín, deseñado e construído por Karl Friedrich Schinkel entre 1823 e 1830, ergue as súas dúas plantas sobre un monumental baseamento. Pero esta non será nin a única nin a máis transcendente das numerosas aportacións de Schinkel á tipoloxía museística. Neste edificio, na vez de definir ó xeito tradicional —por exemplo, cunha portada de templo— a entrada principal, o arquitecto estende unha grande columnata que a xeito de *stoa* percorre a fachada principal, todo elo soportado por un elemento que logo ía devir nunha constante no deseño dos museos: a grande escalinata. Ó igual que Von Klenze, Schinkel ha empregar as proporcións do prototipo museístico de Durand e así o demostran as presencias da rotunda central e máis dos patios interiores. A rotunda, estendéndose ó longo das galerías da planta baixa, empregouse para a exhibición de esculturas. No segundo piso, Schinkel incrementa a área dispoñible para exposicións engadindo paneis dispostos perpendicularmente ós muros do edificio. Adicionalmente, coa apertura nas fachadas de ventanais xenerosamente dimensionados vai conquerir que a superficie adicional —e por tanto as pinturas neles expostas— obtida a medio do recurso dos paneis estea mergullada na luz natural. Outro primitivo museo, o Museo Pio-Clementino do Vaticano, datado no 1770, amosa tamén os motivos da rotunda e da escaleira monumental.

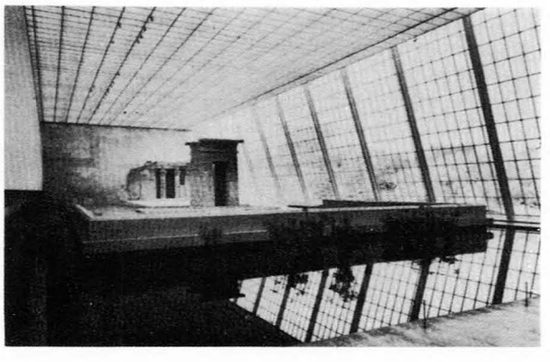
A tipoloxía durandesca do museo prevaleceu ata a mitade do século vinte. A National Gallery (actualmente denominada West Wing) de Washington, deseñada por John Russell Pope e aberta ó público en 1941 confírmao. Outro edificio —unha espectacular e prestixiosa obra de arquitectura— o Guggenheim Museum, deseñado e construído por Frank Lloyd Wright entre os anos 1943 e 1959, suxírenos tamén que o seu autor considerou o tema clásico da rotunda cando tivo que enfrontarse ó deseño do grande espacio central do edificio. E aínda máis, os espacios nos se circula ollando para as obras de arte seméllanse, en sección, ás galerías de Durand. Ora ben, no Guggenheim estas despréganse continuamente namentres que na proposta de Durand as distintas salas do edificio artellábanse sempre paralela ou perpendicularmente entre sí.

Paralelamente ás investigacións e avances realizados arredor da tipoloxía do museo tivo un notable avance o desenvolvemento dunha nova tipoloxía, que aínda que relacionada co entorno expositivo resulta radicalmente diferente na súa concepción arquitectónica. Falamos dos tipos edificativos xurdidos co gallo das Grandes Exposicións ó xeito do Crystal Palace de Londres, edificado entre 1850 e 1851. Estas enormes *machines à exposer* foron construídas para amosar obxectos, particularmente bens manufacturados, pero ó mesmo tempo empregáronse para expoñer, en cortos períodos de tempo, obras de arte. Esta tradición reviveuse na segunda metade do século vinte coa creación de museos que funcionan como contedores transparentes de vasto, relativamente aberto e amorfo espacio. O museo como «pazo de exposicións» pode ser exemplarizado polo Centre Pompidou de París, de Piano e Rogers, que abriu as súas portas ó público en 1977 e na ampliación de Roche e Dinkeloo do Museum of Metropolitan Art de Nova York. A pel destes edificios, realizada enteiramente en vidro, pecha grandes espacios que requiren intervencións arquitectónicas desligadas do envoltorio para xeitar os contedores ós propósitos museísticos. Tamén precisa sofisticados mecanismos para o control da radiación solar.

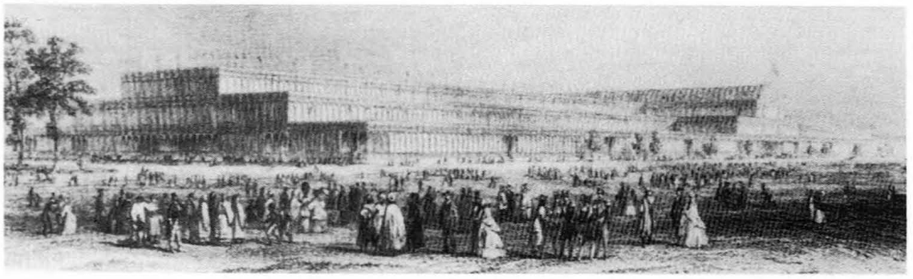
Probablemente foi inevitable que Louis Kahn tivese que ser quen reconducira a tipoloxía do museo cara ó seu sereno e solemne pasado. Obsesionado co papel da luz natural na definición formal da arquitectura e por facer comprensibles os espacios arquitectónicos, Kahn estudiou os efectos da luz non somentes sobre as superficies construídas dos edificios senón tamén sobre as obras de arte que estes puidesen acoller. Afondando nesto, Kahn implicouse de cheo na definición da natureza específica de cada Institución e en expresar esta circunstancia a través das plantas das edificacións. No Kimbell art Museum de Forth Worth, executado entre os anos 1966 e 1972, Kahn retorna á idea da galería abovedada, ó xeito das que temos visto aquí nas obras de Durand e nas dos seus seguidores. Pero na busca da meirande flexibilidade, imposible de obter por outra parte cos barudos e pesados muros das fábricas oitocentistas, Kahn vainos asociar o gusto moderno polos espacios fluídos, caracterizados polas compenetracións espaciais coa posta en valor dos requisitos de claridade e de orde que él impón e reforza co ritmo estructural do edificio. Na Kimbell, Kahn foi quen de proporcionar ós espacios das salas un sentido de encerramento semellante ó proporcionado polas galerías tradicionais, mais os espacios do



4



5



7

7. *J. Paxton. Pazo de Cristal. Londres, 1850-51.*
8. *R. Piano, R. Rogers. Centro Georges Pompidou. París, 1971-77;*
9. 14. *L.I. Khan. Museo de Arte Kimbell, 1969-72. Vista e corte.*
10. *L.I. Khan. Centro de Arte Británico de Yale, 1969-74. Patio cubierto da entrada.*

edificio de Kahn poden ser redistribuídos e unidos entre sí cando resulta necesario. A luz natural, filtrada dende o alto das dependencias cara ó seu interior equilibra á iluminación artificial, que acada así un carácter subsidiario. A entrada de luz natural conséguese lateralmente, a traveso de fiestras abertas a patios nos que, como foi típico nos primeiros museos, exhíbense esculturas ó aire libre.

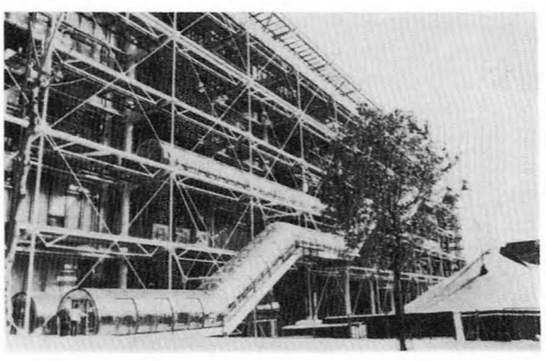
No Yale Center for British Art de New Haven, datado nos anos 1969-77, Kahn exerce unha estratexia semellante para proporcionar flexibilidade, rexeitando os espacios totalmente fluídos habituais nos museos contemporáneos. Unha vez máis atopámonos co claro xogo entre a estructura do edificio e as súas secuencas espaciais: mentres un módulo cadrado proporciona unha orde espacial a nivel superficial, co seu repetitivo patrón marcado no solado, o esqueleto de formigón admite galerías dunha ampla diversidade dimensional. Na Kimbell ou no Yale Center observamos que Kahn non só recorre ás grandes bóvedas de cañón para definir os espacios dos museos, senón que tamén emprega series de cúpulas de planta cadrada, cada unha delas coroada por un lucernario. O complexo inclúe dous patios interiores. Un deles, que se situado na entrada do conxunto, posibilita a contemplación do edificio en toda a súa altura está coroado por un lucernario transparente, na vez dos que dispón sobre as galerías de exposición, que estaban equipados con celosías para filtrar a luz.

Ámbolos dous museos, o Kimbell e o Yale Center tiveron unha tremenda influencia no deseño dos museos que lles sucederon. No Charles Shipman Payson Building of the Portland Museum of Art, deseñado por Henry Cobb, da I. M. Pei & Partners e que foi rematado en 1983, certos achados dos museos de Kahn foron aplicados e reinterpretados. Penso que Cobb debeu ser o primeiro en recoñecer o impacto do Yale Center descubrindo e valorando en primeiro lugar a utilización dunha orde xeométrica superior para estructurar o espacio e, en segundo lugar, no ordenamento secuencial de dependencias de diferentes lonxitudes e alturas. Todo esto enriquecido por un sistema de alumado a base de correntes de luz natural coidadosamente controladas a fin de non producir o deterioro das obras de artes expostas. A trama lonxitudinal fugada das galerías da planta superior lémbranos ó Kimbell mais o enfático entramado formado no solado de granito por un entaboado incrustado de madeira de pino tensiona en exceso os módulos cadrados da planta do edificio.

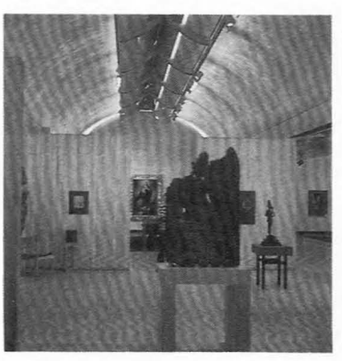
En calquera caso no Yale Center e no Portland Museum poden lerse respostas a numerosos interrogantes dende cómo experimentar os seus espacios interiores a cómo ler os seus exteriores de carácter institucional. O aspecto exterior do Portland Museum está determinado polo contexto urbano. A traveso de elementos tales como a *loggia* da planta baixa e os círculos «kahnianos» do curuto da fachada principal que de acordo con Cobb «enmarcan o ceo», o arquitecto tentou infundir esa certa carga de maxestuosidade que todos entendemos asociada ós museos. O Yale Center, cos seus grupos de tendas aliñadas ó longo da fachada da Chapel Street, foi probablemente o primeiro museo que incorporou entre as súas instalacións espacios comerciais sentando un precedente que outros museos están a seguir para obter ingresos extras. O uso de paneis de aceiro inoxidable por Kahn para pechar os vanos existentes entre os membros do coidadosamente detallado esqueleto de formigón armado resultou quizais chamativo e inusual dabondo como para conformar un austero e suxestivo exterior, apropiado para un museo universitario. Outro museo que segue os métodos de Kahn a base de galerías alumadas cenitalmente é o deseñado para o J. B. Speed Museum en Louisville, Kentucky, por Geddes Brecher Qualls Cunningham Architects; un edificio rematado en 1983. Neste edificio podemos toparnos tanto longas galerías abovedadas como pequenas dependencias, tamén alumadas cenitalmente. O conxunto estanos a falar dos sistemas organizativos da Kimbell e do Yale Center.

Kahn creou unha tradición museística para o século vinte empregando novos sistemas estructurais á par que reinterpetraba as vetustas tipoloxías. Máis recentemente algúns arquitectos contemporáneos teñen estudiado non xa a Kahn senón xa directamente ós seus precedentes decimonónicos (tal e como Kahn fixo). A Neue Staadtsgallerie de Stuttgart, de Stirling e Wilfrod, construída entre os anos 1977 e 1984, cita ó Altes Museum de Schinkel na organización das salas de exposición arredor da grande rotunda do segundo piso. Por suposto Stirling e Wilford realizan unha reflexión crítica do modelo schinkeliano para que o seu deseño lles permita falar con voz propia. Deste xeito a obra nova resulta ser unha sorte de fragmentación que a distingue do seu precedente do pasado. Neste orde de cousas a fachada con columnas do edifico de Schinkel, que contén a masa do edificio colocada sobre un pedestal, desapareceu en beneficio dunha serie de volumes, tamén empoleirados nun pedestal, que se adiantan ou retroceden respecto da rúa. A rotunda, que se usa para exhibir esculturas, perde a súa cuberta cupuliforme. A presencia de vexetación agromando por riba dos paramentos pétreos do recinto suxire a transformación do museo nunha ruína romántica. Esto, xunto coas pezas de cantería, aparentemente «desprendidas» da muralla a ámbolos lados da entrada principal, é unha decisión de deseño que semella cuestionarse a propia natureza do museo como empresa. A moderna e esquizofrénica transformación resulta así mesmo reforzada co violento contraste que ofrecen os elementos constructivos *high-tech* —indudablemente recoñecibles por estar pintados en cores rechamantes— contra as superficies pétreas.

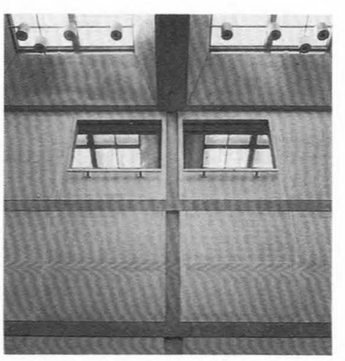
En oposición ós espacios, fluídos da primeira planta, as áreas expositivas do segundo piso están organizadas como unha secuencia de salas. Como no Altes Museum, estas salas arrodean a rotunda por tres dos seus lados e definen unha ringleira de galerías sen unha ruta pre-



8



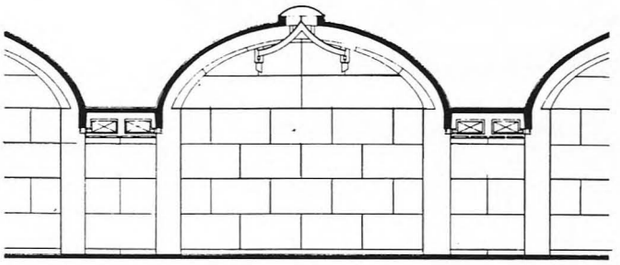
9



10

11. *Geddes, Brecher, Qualls, Cunningham, J.B. Spedd. Museo de Arte de Lousville, 1983. Vista da galería, ala Sur.*
12. *I.M. Pei. Museo de Arte de Portland, 1978-83.*
13. *R. Meier. Museo Superior de Arte. Atlanta, 1980-83.*
15. *J. Stirling. Museo de Sttutgart. (Foto: A. Sogo).*

15



14

cisa de circulación. O alumado cenital suplementa ó lateral do museo de Schinkel e mesmo é aumentado, con grande mestría, por medio de luz artificial. Agás por algúns dos materiais *high-tech* e das ramplas que circundan a rotunda e posibilitan o paso dende a rúa inferior situada no frente do edificio deica outra máis elevada, situada na súa traseira, a Neue Stadtsgallerie de Stuttgart parecería non ter nada en común co High Museum of Art de Atlanta, de Richard Meier, que foi rematado en 1983. Incluso os coidados debuxos trazados por Meier para o proxecto do High fórzannos a lembrar a Schinkel. Na incisiva beleza dos debuxos realizados a pluma e tinta advírtense técnicas gráficas tomadas do mestre alemán. Aínda máis, no interior do High Museum, a memoria da rotunda permanece. Mentres Stirling derruba a cúpula e expón á vista a rotonda, Meier enmárcaa nun cadrante. Outra referencia, esta vez ó Guggenheim e as súas ramplas no seu dobre papel como vías de recorrido e como superficies expositivas: Meier restrinxeunas ó exclusivo propósito circulatorio na vez de combinar movemento e visionado como no Guggenheim. As oportunidades de cravar a vista nas obras de artes na distancia mantense a través do grande patio central.

Gostaría concluír cunha breve panorámica de certos motivos que gozan na actualidade de amplos favores entre os deseñadores de museos. No Anchorage Historial and Fine Arts Museum de Alaska, rematado en 1985 según deseño dos arquitectos Mitchel e Giurgola, incorporouse no espacio central unha espectacular escaleira coa intención de intensificar a sensación museística. Tal recurso aparece tamén no Sackler Museum de Harvard, deseñado por Stirling como ampliación do Fogg Art Museum e que foi aberto ó público a finais de 1985. No Abteiberg Museum de Mönchengladbach deseñado por Hans Hollein e construído nesta cidade austríaca entre 1972 e 1982, unha serie de escaleiras de diversos tipos enlazan as diferentes dependencias do museo ó tempo que estimulan ó visitante a prestar atención non só as obras da arte alí expostas senón tamén á aquitectura do edificio. O Dallas Museum of Art, de Edward Larrabee Barnes Associates, inaugurado en 1983, está provisto dunha monumental escaleira cunha estructura metálica en vigas cantilever que conduce dende o vestíbulo principal ata o segundo piso, no que se atopan as galerías de exposicións. No Hood Museum of Art do Dartmouth College de Hanover, New Hampshire, da autoría de Charles Moore e Centerbrook Architects, unha grande escaleira conduce de maneira parecida dende a entrada ata un espacio de grande altura provisto de luz cenital, que contén arte contemporánea. A escaleira, que escala pola fachada é moi estreita de tal xeito que o visitante sinte unha liberación no intre no que acada a ampla sala antes descrita. Unha visión que é reforzada polas cores dos cadros que están colgados alí.

En contraste coa disposición das escaleiras nos museos tradicionais —sempre centradas e simetricamente ordenadas— nos edificios citados anteriormente as escaleiras emprázanse nunha banda lateral do edificio.

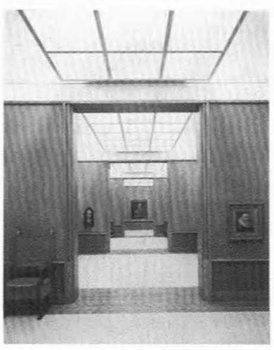
Nos exemplos anteriores puídose comprobar unha tendencia ó uso do alumado natural nos museos —particularmente con luz introducida dende arriba— e á creación de salas especializadas na vez de grandes e desartellados espacios expositivos a fin de permitir establecer para as obras de arte unha colocación estable e definitiva.

Unha cuestión que non tratei directamente pero que eu entendo que debe ser valorada é a dos emprazamentos dos novos museos ou, no seu caso, das súas ampliacións. No edificio de Cobb en Portland e no de Stirling en Harvard propóñense tentativas para definir as conexións entre os edificios e os seus entornos a medio de particulares usos da cor e das texturas dos materiais empregados. En Portland, os ladrillos de producción local foron usados en combinación co granito, para intentar fundir estilisticamente a parte nova do museo cos edificios circundantes, mais a excesiva escala do museo resultou en certa maneira opresiva na súa confrontación cos edificios próximos. En Cambridge, Stirling non puido empregrar o ladrillo que el orixinariamente especificara. O ladrillo vermello-negro que finalmente escolleu quizais aproxímase á cor do inmediato Memorial Hall, de estilo Gótico-Victoriano, pero non realiza ningunha concesión fronte ós materiais do vello Fogg Museum.

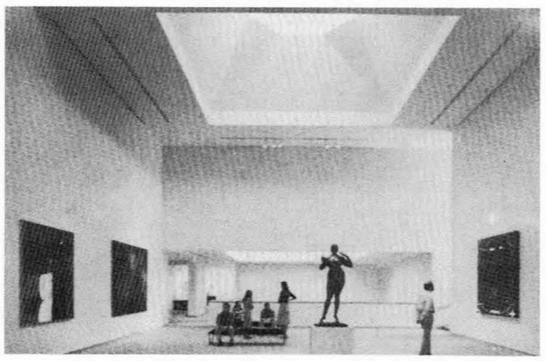
Mentres algúns dos materiais do edificio de Stirling en Stuttgart están inspirados no edificio decimonónico do que é unha ampliación, tanto as estructuras lixeiras e a viva cromía pop-art así como a fachada de vidro de dobre curvatura suxírennos un contraste estridente coa tradición arquitectónica da construcción en cantería. En termos contextuais, probablemente o máis afortunado dos recentes museos sexa o Hood Museum. Os seus arquitectos enfrontáronse co problema de mediar entre un edificio da década dos cincuenta, o Hopkins Center, e a neo-románica Wilson Hall. Tal e como Paul Goldberger observou con xenio na cerimonia de inauguración oficial do edificio no outono de 1985, Moore e mailos seus asociados acadaron o milagre de facer que dous vetustos edificios tiveran mellor aspecto que o que tiveran nunca anteriormente, contribuíndo ademais a un novo e definitivo equilibrio harmónico do conxunto.

Moitas das máis interesantes aportacións ó problema da proxectación de espacios museísticos teñen xurdido após os anos cincuenta deste século. Da análise deles só podemos tirar unha consecuencia: debemos manter o feliz equilibrio entre os aspectos pragmáticos e os expresivos.

Neste sentido o Altes Museum de Berlín é un magnífico exemplo. O edificio de Schinkel non é quen garante en exclusiva a confortabilidade deste fogar para obras de arte. Parte desa garantía saiu das mans dun arquitecto que soubo acoutar unha porción da atmósfera de Berlín para destinala a museo de arte.

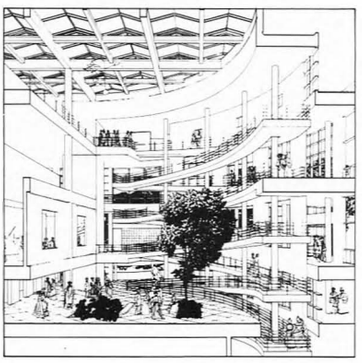


11



12

13



OS MUSEOS DE ARTE CONTEMPORÁNEA: O MUSEO RAZONABLE

JOSEP MARÍA MONTANER, Doctor Arquitecto

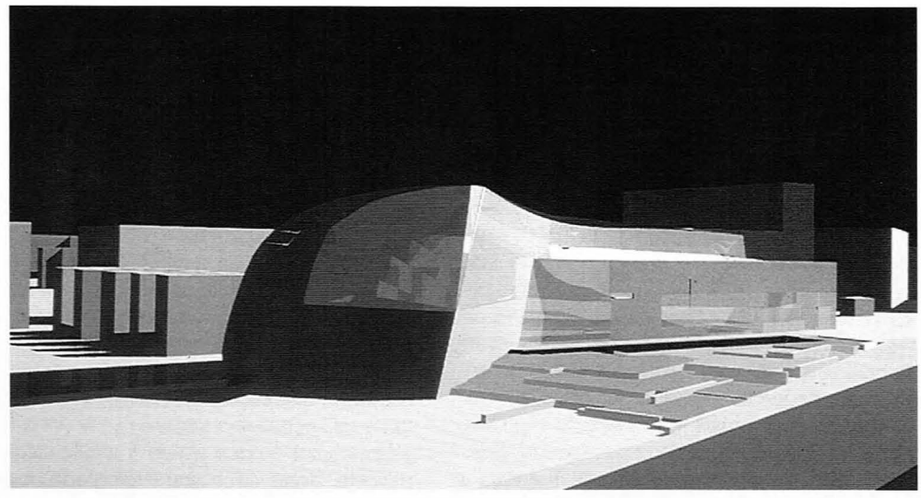
Dentro da arquitectura dos museos, o campo que levanta máis enfrontamentos, paixóns e confusións é o dos museos de arte contemporánea. Aínda que está demostrado que é no campo dos museos da ciencia e a técnica onde se introduciron nas últimas décadas maiores avances polo que respecta á presentación, á didáctica e á súa influencia social.

O museo de arte contemporánea pasou ó longo do século XX por moi diferentes etapas, en estreita conexión coa propia evolución da arte. De feito, foise desenvolvendo unha rica relación entre as características da obra de arte e o espacio requerido para que esta fora presentada.

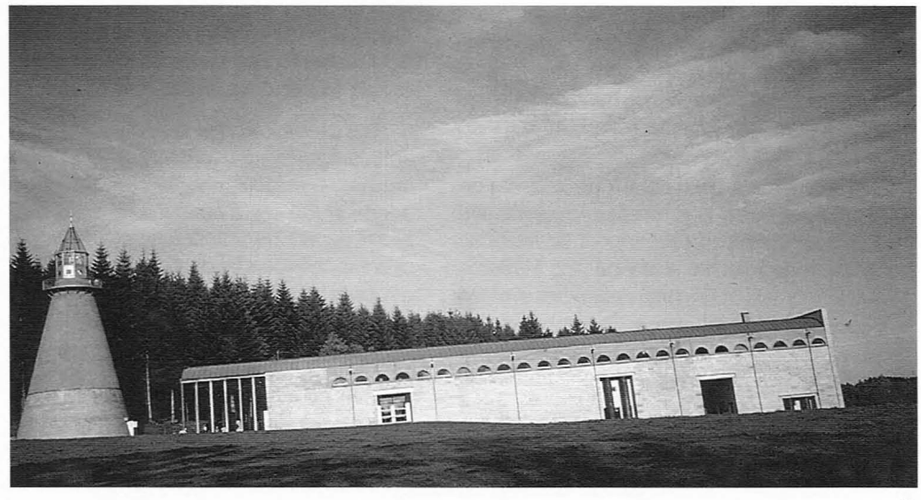
A arte convencional da pintura realista enmarcada requería o sistema de salas típico dos salóns parisinos e dos museos do século XIX. Coa eclosión das vangardas precisouse dun espacio novo, abstracto, relacionado cunhas novas propostas formais. É cando aparecen as propostas espaciais de Le Corbusier e Mies van de Rohe, que se desenvolverán desde os anos trinta ata os anos setenta, configurándose unha solución establecida, un espacio puro, pristino, un cubo totalmente branco e transparente. Xa nos anos cincuenta, sen embargo, novas correntes como a Art Brut ou o expresionismo abstracto buscarán un espacio concreto, realista, cheo de connotacións, segundo unha idea existencial do lugar. O gran salto prodúcese a partir de finais dos sesenta con correntes como a Minimal Art e a Land Art que buscarán un novo tipo de espacio onde preparar e presentar as obras de arte: desde antigos contedores como fábricas, almacéns ou escolas reconvertidos en espacios nús e flexibles, definidos polas vellas fábricas constructivas, ata a mesma paisaxe, pasando polos espacios públicos.

Fronte ó modelo convencional de galería ou museo, nos anos oitenta estableceuse un certo tipo de espacio artístico, experimental e vangardista: como o PS1 (1976), The Artists Spaces (1981) o Storefront (1982) en Nova York, o Temporary Contemporary en Los Angeles (1983), o Centro de Artes Plásticas Contemporáneas en Burdeos (1978) ou Le Magasin en Grenoble (1985), a Saatchi Collection en Londres (1985) ou o Museo de Arte Contemporánea no castelo de Rívoli, Turín (1986). Todos eles son mostras de diversas propostas de centros de arte contemporánea que encontran a súa referencia nas Kunsthalle alemanas.

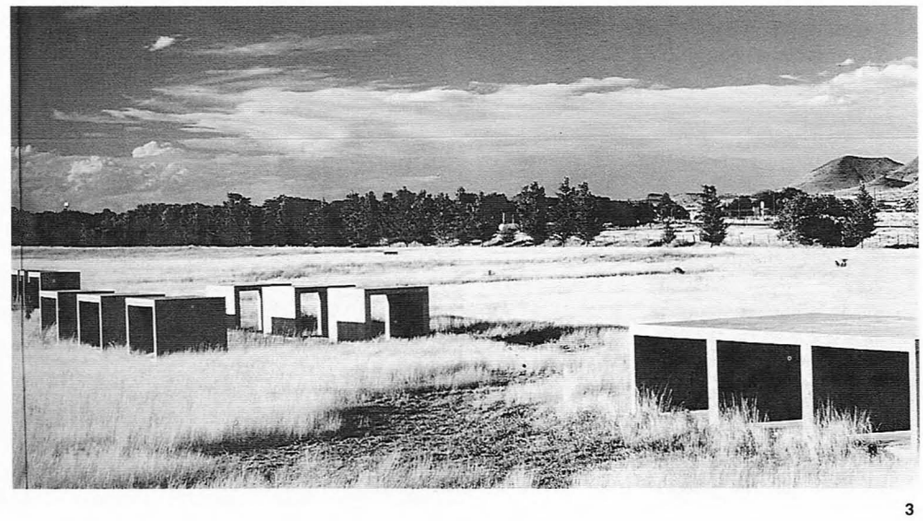
Sen embargo, a finais dos anos oitenta e principios dos noventa apareceron outras alternativas.



1



2

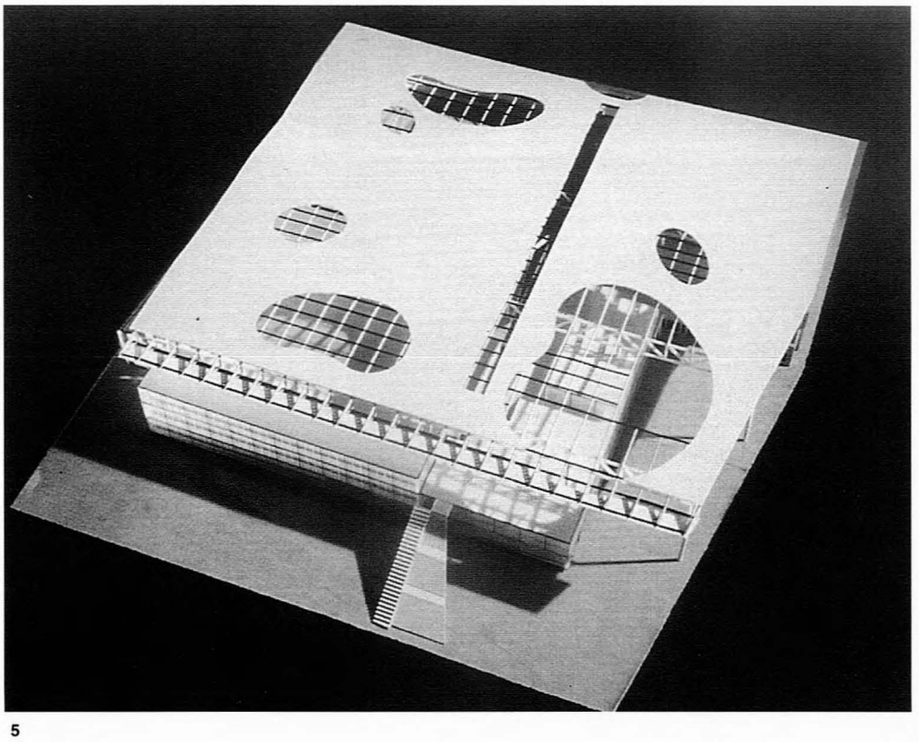


3

1. *Museum of Contemporany Art. Helsiki. Steven Holl. 1993.*
2. *Centro de Arte en Vassivière. 1989-1991. Foto: Gloria Picazo.*
3. *Chinati Foundation. Donald Judd.*
4. *Proxecto de Centro de Arte e Tecnoloxía en Karlsruhe. Rem Koolhaas. 1989.*
5. *Le Fresnoy. B. Tschumi. 1992-1994.*

JOSEP MARÍA MONTANER
Profesor da Escola de Arquitectura de Barcelona.
Autor dos libros: **Los museos de la Ultima Generación** (1986), **Nuevos Museos. Espacios para el arte y la cultura** (1990) e **Museos para el nuevo siglo** (1994).

4



5

O proxecto de Centro de Arte e Tecnoloxía en Karlsruhe, Alemania (1989), proposto por Rem Koolhaas, consistía nunha caixa electrónica xigante con multitude de espacios e circulacións interiores e cunhas fachadas-pantalla que retransmitirían ó exterior as actividades artísticas e tecnolóxicas do interior. Lamentablemente esta proposta para os anos noventa, vai ser substituída por una solución típica dos anos oitenta. O Centro de Artes Tecnolóxicas non vai instalarse nun gran contedor ultraartificial senón nun antigo conxunto industrial de fábrica de vehículos militares en Karlsruhe.

O proxecto co que Steven Holl gañou o concurso en 1993 para o Museo de Arte Contemporánea en Helsinki baséase nunha atrevida interpretación do entorno urbano e paisaxístico. Consiste nun estrano edificio formado por dous corpos heterxóneos: a masa singular das salas de exposición cunha planta e un alzado que seguen directrices curvas e amorfas, e o volume rectilíneo dos servicios administrativos.

Outra alternativa recente é a dos pequenos centros de arte contemporánea fomentados en Francia nos últimos anos. Baséanse na idea de museo local, que mantén unha relación directa e didáctica cos visitantes, e que invita a expoñer a artistas de recoñecemento internacional. O exemplo máis paradigmático deste novo tipo de centro é o proxectado por Aldo Rossi en Vassivière (1989-91). Un pequeno centro de arte con aparencia de capela no souto, conformada, en realidade por unha galería-acueducto e unha torre-faro, situado no singular entorno paisaxístico dunha illa dentro dun gran lago. Arredor do centro de arte sitúase un parque de esculturas.

Bernard Tschumi proxectou Le Fresnoy, Estudio Nacional de Artes Contemporáneas (1992-1994) en Tourcoing, Francia, situado nun antigo centro de lecer. A proposta de Tschumi baséase en crear espacios de confluencia entre diversas disciplinas de artes plásticas, visuais, escénicas e musicais. O proxecto consiste nunha gran cuberta que unifica os edificios antigos e as novas ampliacións.

Destaca tamén a intervención «ad hoc» realizada por Donald Judd (1928-1994), un dos pais da «minimal art», nunha antiga instalación militar de Texas para reconvertila na Chinati Foundation (1989), contedor dun experimento radical de escultura e arquitectura minimalista, sen ningunha concesión ás alusións nin ás ilusións.

Todo isto nos demostra que dentro da súa complexidade non existe ningunha solución estable de museo ou centro de arte, xa que a súa mesma concepción está en continua evolución.

O MUNDO RAZONABLE

Con todas as salvidades presentadas, un museo que fose razonablemente adecuado, sería aquel que, en primeiro lugar, se sitúe axeitadamente no seu contexto. Referímonos ó contexto urbano, paisaxístico e social. Ademais do xa citado museo de Vassivière, outro exemplo de adecuación ó entorno é a Fundación Pilar i Joan Miró en Palma de Mallorca proxectada por Rafael Moneo (1987-92). A dualidade de formas —o bloque alto dedicado a administración e as formas baixas e estreladas dedicadas a salas de exposición— permítelle ó pequeno conxunto integrarse no seu entorno desordenado, construído por bloques de apartamentos e formas baixas e arbitrarias de casas unifamiliares. Ó mesmo tempo esa forma, cos estanques de auga nas cubertas das salas, permite que o edificio cree a sus própia paisaxe.

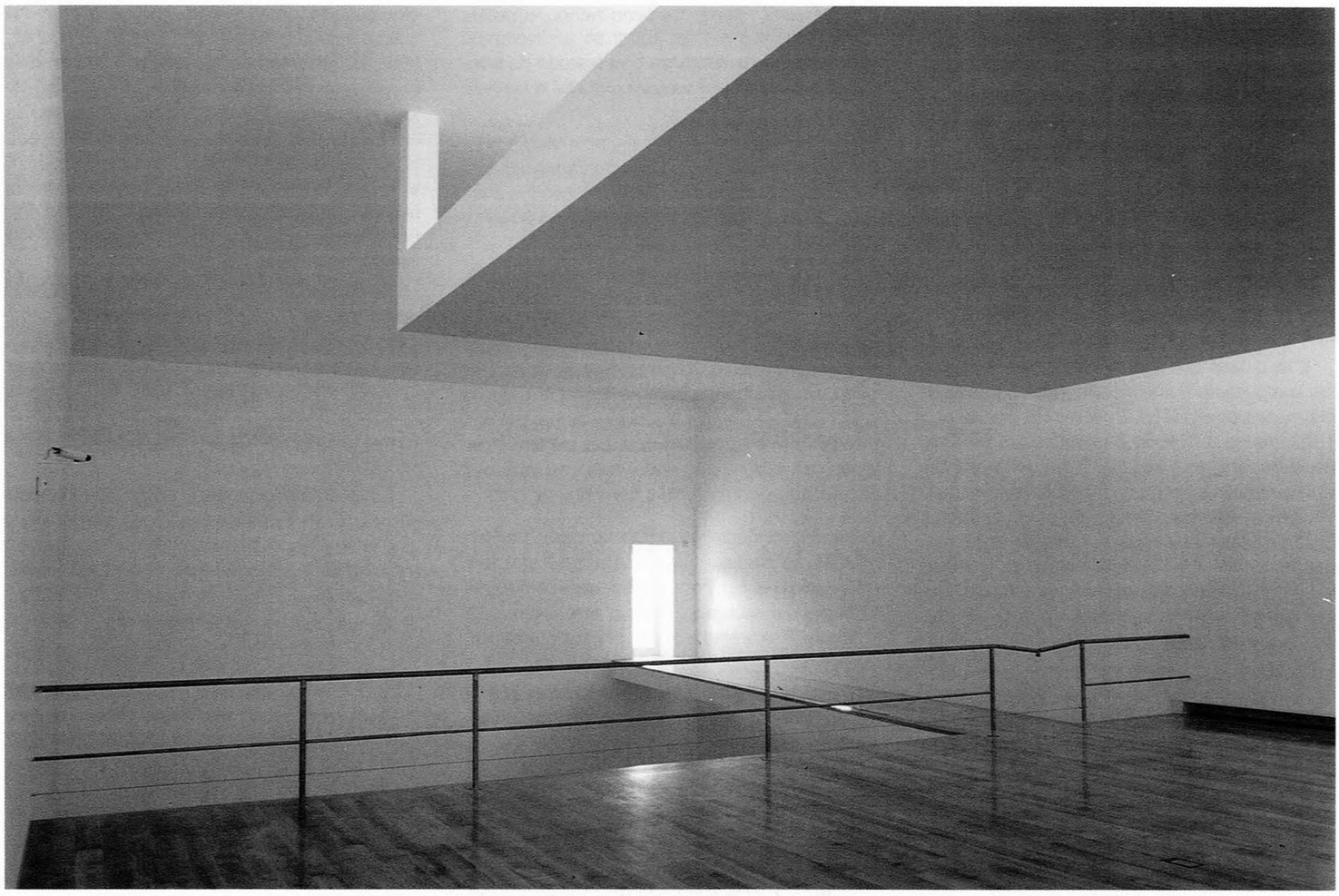
Outro caso de adecuación do edificio ó contexto é o Centro de Arte Galega proxectado por Álvaro Siza no centro histórico de Santiago de Compostela (1988-1993). A articulada volumetría do edificio adáptase perfectamente á parcela e ó programa, reordenando o lugar e creando unhas masas cegas recubertas de granito branco que reciben no interior luz a natural a través de lucernarios cenitais.

Ademais, todo contedor debe aportar coa súa forma unha primeira pista do seu contido, do tipo de obxectos que acolle e do tipo de programa museográfico que se pretende desenvolver. O edificio mesmo debe actuar como texto. Non é o mesmo o significado que transmite un significante como a fachada antiga do P.S.1, do castelo de Rívoli ou da Fundación Tapies coroada pola «A nube e a silla» que as fachadas modernas que Richard Meir propón para a maioría dos seus museos e, en concreto, para o de Arte Contemporánea de Barcelona.

Para facer agradable a visita ó usuario, o museo debe posuír un vestíbulo de acceso e distrubición grande, claro e cómodo, completado á saída con cafetería-restaurante, tendas e outros servicios. O museo debe posuír unha estructura espacial suficientemente clara como para que o visitante entenda rapidamente a súa forma, se oriente perfectamente e poida distribuír o seu tempo de visita. Neste sentido un museo de forma laberíntica é totalmente inadecuado xa que a desorientación é unha das causas principais da fatiga no visitante. Esta cualidade de claridade espacial posúea o Museo de Belas Artes da Coruña (1988-1994) de Manuel Gallego Jorreto, que se estructura ó longo dunha rúa interior a grande altura, á que dan por un lado, o anexo dos servicios administrativos e por outro, os cinco distintos niveis das salas de exposición con luz cenital.

Todo isto debe ser complementado cunha boa iluminación, moito mellor se é natural, convenientemente tratada para que non deteriore os obxectos que se expoñan, nin cegue. Os estudios dos especialistas sobre iluminación nos museos demostraron certas premisas: a concepción da luz é un feito cultural que varía dun país a outro; o visitante desexa poder ver o exterior de cando en vez; é preferible que a luz que chega ó interior, a pesar de estar complementada con luz artificial, se relacione co tipo de luz que se dá no exterior, ben sexa un día bretemoso ou asoallado.

Para instalar os obxectos a expoñer é preciso que se teña definido previamente un programa museográfico, seleccionando os obxectos, establecendo os itinerarios, a sinalización e o guión e os contidos das explicacións. Deste xeito, poderase adxudicar a cada programa museográfico unha determinada tipoloxía dentro dun certo repertorio de espacios arquitectónicos. Non é o mesmo o programa dun museo de arte histórica que outro de tendencias actuais, un museo municipal que un museo da ciencia. Precisamente, do establecemento dun programa museográfico claro e do acerto na elección da estructura espacial depende unha grande parte do bo funcionamento de todo o museo.



APUNTE DOS COMENZOS DO MUSEO DO POBO GALEGO

ANDRÉS FERNÁNDEZ-ALBALAT LOIS, arquitecto

«Meus señores e amigos, sabida xa a razón desta xuntanza, vostedes dirán se seguimos a falar ou se rematamos aquí sen pasar adiante. En calquera caso, o Colexio de Arquitectos de Galicia honrase con invitalos a un vasiño nun destes patios do Hostal dos Reis Católicos no que estamos. Penso, tamén, que se viñemos aquí oxe é porque o asunto interésanos...».

Esto era o día 24 de xaneiro do ano 1976, sábado por máis señas, sobre das once da mañá en Santiago de Compostela. E o que falaba era eu, por se-lo Decano do Colexio de Arquitectos de Galicia, que fora quen convocara.

Compre dicir, antes de seguir ca historia, que a ideia dun Museo etnográfico, ou cousa parecida, viña xa de moi atrás. Os estudios e pescudas das identidades de Galicia, nese xeito de cultura, foron angueira acotío de moitos dos nosos investigadores, que fixeron —e están a facer— traballos e obras, recopilacións e colleitas de tantos fíos como poden tecer o eido largacío das nosas formas de levala vida, caseque das nosas orixes. Dende as músicas —no ano 1926 andaba nestas lerias Jesús Bal y Gay— hastra o senso da moerte; dende toda-las labouras que fai a man —a mellor ferramente do home— hastra a vivencia fonda da natureza, ca mirada sempre nova, da paisaxe. Pro tamén mesmo poderíase pensar que estas labouras, moi boas e asisadas, tiñan o risco de non se producir dun xeito armónico e hastra un algo espalladas.

E foi o caso que polo ano 1972, en Sargadelos, o arquitecto Manolo Gallego falou dun posible museo etnográfico. Pasou o tempo, no ano 1973 crease o Colexio de Arquitectos de Galicia. E rematando o ano 1975 ven unha proposta á Xunta de Goberno do Colexio, co asunto do Museo; preséntana Baltar, Beramendi, Carlos García e Manolo Gallego. A Xunta parécelle moi ben, acéptase, e o Colexio asume realiza-la xestión, artella-los medios para que a creación dese Museo sexa unha realidade. Cóntase cos medios materiais do Colexio e, por enriva, ca dedicación de Carlos García, Beramendi, Daniel Pino e os colaboradores que lle botaron bos folgos ao choio.

De primeiras, e sempre, tívose craro que o Museo, se se facía, tiña que ser un pouco de todos. Nel habían de estar, dendes a fundación, todos —persoas e institucións— interesadas ou que tiveran algo que dicir ou aportar ao proiecto. E así xurdiu a ideia dunha xuntanza, aberta, para da-la noticia do intento e, si a cousa era ben recibida, face-los primeiros plantexamentos do caso.

Fixéronse listas, avisos... o 2 de xaneiro do 76, houbo pequena xuntanza colexial en Santiago. O día 9 inaugurábase a Sede Colexial de Vigo. O día 11, domingo, celebración da Patrona dos arquitectos en Santiago; misa na Corticela, xantar no Hostal, Premio de periodismo... e nestes días, comentos e falas coma se andivéramos dantevíspera da Xuntanza preparatoria do posible Museo, marcada xa para o día 24 dese mes de xaneiro.

Porque —hay que decilo— polo medio houbo algúns reparos; as cousas podíanse trambilicar un algo si aquel proiecto de Museo iba afastar outros, feitos ou facéndose, Museos do Viño, do Traxe...

O día 24 saímos de A Coruña para Santiago, Manolo Gallego amais eu, as 8 da mañá. As 9 estabamos no Hostal. E alí, veña de «conversas de sofá», con uns e con outros, dicindo a verdade nidia e sinxela: que non se iba desbotar a ninguén, nin a ningunha obra ou institución; que o importante era —e sigue sendo— sumar por vez de restar, que había sitio e tarefa cantaqueiras e que non viña a nada andar desacougado por aquelo que podía e debía ser obra de todos.

As dez e media pasamos ao salón de San Marcos; no medio, unha mesa longa a arredonda —non se quixo, naquel intre, estrado nin presidencia— e escomenzamos o acto, ao que lle chamamos «Xuntanza cero», por si a cousa non medraba, e para que non parecera que xa dábamo-lo asunto por feito.

E esto ven ser, contada polo miudo, a historia previa —a «prehistoria»— do Museo do Pobo Galego. Fatiño de pequenos trámites, sin máis valor que o das anécdotas e traballos nos que, eso sí, púxose, por todo-los que andivemos no asunto, coma unha teima prorfiosa para acadar ben aqueles comenzos.

Logo —e enlazo co primeiro deste parrafeo— as cousas saíron ben: «Se viñemos aquí oxe é porque o asunto interesanos...». Claro que interesaba. Leeronse as adesións, empezando pola de Don Ramón Otero Pedrayo que non podía vir; e escribiume unha carta que inda oxe emociona a sua lembranza. Logo a Comisión Xestora, presidida por Baltar; os Estatutos, para os que ofreceuse Modesto R. Figueirido, e que se discutiron en outras xuntanzas. O día 24 de abril trátase do Patronato do Museo. E o 31 de xullo constitúese, presido por Xaquín Lourenzo, no salón de actos do Colexio Médico. O Concello de Santiago de Compostela dalle abeiro ao Museo no Convento de Santo Domingo de Bonaval. E alí foi madurecendo. Medra e vai a máis. Instalacións, novas seccións, inaugúranse saas. Publicacións. E, a pouco de se fundar, xa con vida propia, como está mandado.

Ao Colexio de Arquitectos de Galicia, cábelle a honra de por a andar este interesante e necesario Museo do noso pobo. Non fixo máis que avencellar as arelas, tantas, que viñan de lonxe; cunha man nos investigadores e outra mesmo no pobo. O Museo naceu co agarimo de todos. Penso foi unha das boas cousas que fixo o noso Colexio.

Esquecíame dicir que, ao remate daquela «Xuntanza cero» da que se falou, tivemos o vasiño entre amigos; naquel sol de inverno que, coma un galano, apousaba, morno e ledo, no fermoso patio do Hostal.

O que ben comenza, ben acaba.

Fotografías: Tino Viz.

NACEMENTO DO MUSEO DO POBO GALEGO

RAFAEL BALTAR TOJO
Vicepresidente do Patronato do Museo

O nacemento do Museo do Pobo Galego está moi relacionado coa historia do Colexio de Arquitectos de Galicia, co COAG.

Había bastantes anos que —entre outros— intelectuais ligados á Xeración Nós e ao Seminario de Estudos Galegos soñaran cunha empresa así pero, polos motivos que fosen, aquela aspiración non puidera levarse á práctica. Recollérase material diverso e reproducírase en maqueta algunha vivenda da nosa arquitectura popular que, por certo, do Instituto Padre Sarmiento pasaron a estar expostas hoxe no Museo do Pobo Galego.

A empresa da creación dun museo etnográfico galego xa era pois unha vella aspiración só materializada na existencia dalgunhas colección privadas ou de seccións, máis ou menos dilatadas, de museos de ámbito provincial ou local.

Pero a preocupación fundada da perda, cada vez máis acelerada, dun patrimonio cultural foi facéndose común a medida que as transformacións sociais, económicas e tecnolóxicas ían acurrunchando e destruíndo o sostén, a producción e os procesos dunha cultura en transformación que, á vez, supoñían a orientación e a explicación dun presente.

E aquí, correspondeunos ós arquitectos recoller a voz desa preocupación: nunhas xornadas celebradas no verán de 1972, promovidas por Isaac Díaz Pardo, Luís Seoane e Rafael Dieste, tratáronse temas de deseño. Durante esas xornadas, nalgún momento, Manolo Gallego falara da conveniente recollida, estudio e difusión da producción popular galega; estábase propoñendo con evidencia, a creación dun museo etnográfico.

Un ano máis tarde, no ano 1973, nace o Colexio de Arquitectos de Galicia como segregación do que agrupaba ós profesionais de León, Asturias e Galicia. Aqueles que dalgunha forma participaramos dun modo máis activo na súa creación fomos designados para formar parte da primeira Xunta de Goberno, con Andrés Fernández-Albalat como Decano. Dous anos máis tarde, en 1975, ademais dun posto directivo, recaeu tamén sobre min a designación de Presidente da Comisión de Cultura.

A Comisión de Cultura do COAG contaba xa con certa infraestructura e un valioso aporte de persoas con gran formación cultural e humana; iso permitía levar a cabo un interesante labor de relación, proxección, difusión e divulgación sobrepasando, con frecuencia, os límites que as circunstancias políticas do momento desexaban manter.

A actividade da Comisión de Cultura do COAG precisaba frecuentes desprazamentos a diversos lugares de Galicia; un deles, cara a finais do ano 1975, tiña como fin conseguir certos datos en puntos da costa da península do Grove. Dúas persoas realizaban comigo esa viaxe: Justo González Beramendi, naquel entón secretario técnico do COAG, e Carlos García Martínez, secretario da Comisión de Cultura; tratábase de dúas persoas que xa se perfilaban como destacados representantes da cultura galega.

Aquel percorrido evidenciounos, unha vez máis, a situación de perda de valores da cultura tradicional de Galicia coa superposición doutros emerxentes, que, sen dúbida, aínda non foran debidamente asimilados. Disto falamos extensamente durante a comida que, lembro moi ben, celebramos no coñecido restaurante «Chocolate» de Vilaxoán. Falouse da perda dunha cultura cunhas pegadas e vestixios físicos, que borrados da memoria dificultan a comprensión dun pasado e, polo tanto, o entendemento tamén dun presente. A busca, a análise, a conservación e a difusión das manifestacións materiais e espirituais da nosa cultura aparecía como unha tarefa que debía acometerse de inmediato: era evidente o desbordante do proceso de transformación que estaba sufrindo o ámbito total da cultura popular.

E pareceunos que coa infraestructura e a capacidade de convocatoria coa que contaba naquel momento o Colexio de Arquitectos, se se producía a aprobación precisa por parte da Xunta de Goberno podíamos intentar a empresa dun museo antropolóxico que, entendido como «centro vivo» permitise esa recollida, estudio e difusión da cultura popular de Galicia.

Nese momento tomamos a decisión de solicitar do COAG a súa intervención; pedíaselle o seu apoio como órgano convocante e aglutinador de entidades e persoas relacionadas dalgún modo coa cultura galega.

Presentamos entón un escrito á Xunta de Goberno solicitando esa colaboración colexial; firmabamos o escrito catro patrocinadores do que presentíamos unha importante empresa: a creación dun museo etnográfico de Galicia. Eramos catro os firmantes xa que ós tres que celebramos a primeira reunión (Justo González Beramendi, Carlos García Martínez e máis eu mesmo) pensamos que debía incorporarse, coa súa firma, J. Manuel Gallego Jorreto, do que xa dixemos que uns anos antes expuxera en Sargadelos o seu interese pola creación dun museo de «artes e tradicións» de Galicia.

O documento, coa firma dos catro promotores, foi acollido moi favorablemente polo Colexio, polo seu Decano e por todos os membros da corporación. Por iso o COAG asumíu a responsabilidade de convocar e apoiar unha reunión á que acudirían destacados representantes, a título persoal ou en nome de institucións, de amplos sectores da cultural galega. Esta reunión celebrouse en Santiago, no Hostal dos Reis Católicos, o día 24 de xaneiro de 1976. Desta reunión naceu unha Xunta Xestora, da que me foi encomendada a presidencia e que durante un período de tempo, entre outras actividades, encargouse de promover a redacción duns Estatutos e de conseguir unha sede, preferentemente en Santiago de Compostela, de acordo co sentir unánime dos asistentes ó primeiro pleno.

Os Estatutos foron aprobados polo Ministerio do Interior; iso permitíu que o día 31 de xullo de 1976 quedase constituído o Patronato que ía orientar a vida do Museo baixo a presidencia de D. Xaquín Lorenzo, «Xocas», creándose á vez, unha Xunta Rectora que me honrei en presidir durante dez anos.

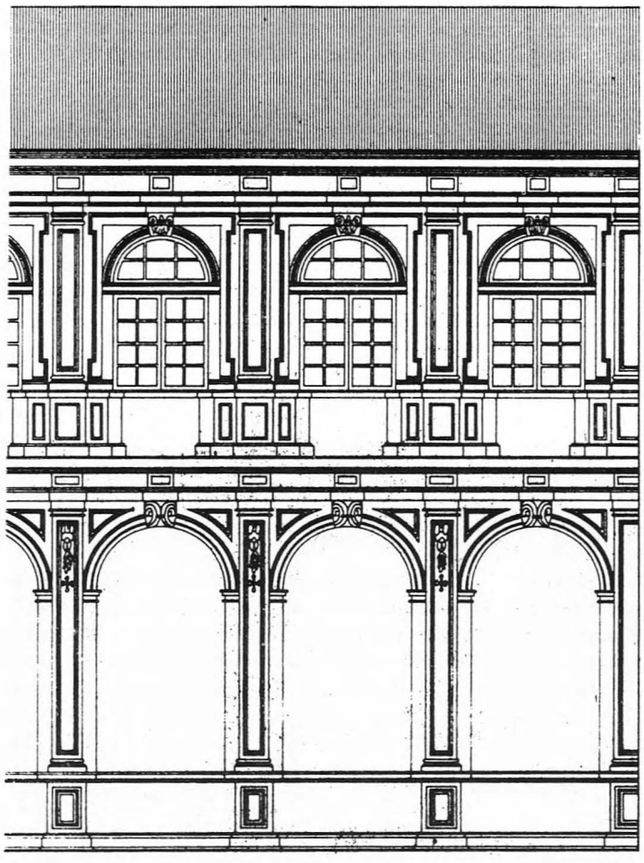
Desde un principio pareceunos que o convento de Santo Domingo de Bonaval, en Santiago, sería un lugar idóneo para sede do Museo. As conversacións cos representantes municipais foron, loxicamente, longas e nalgúns casos delicadas pero, finalmente, conseguiuse a cesión de gran parte do edificio como sede do nacente **Museo do Pobo Galego.**

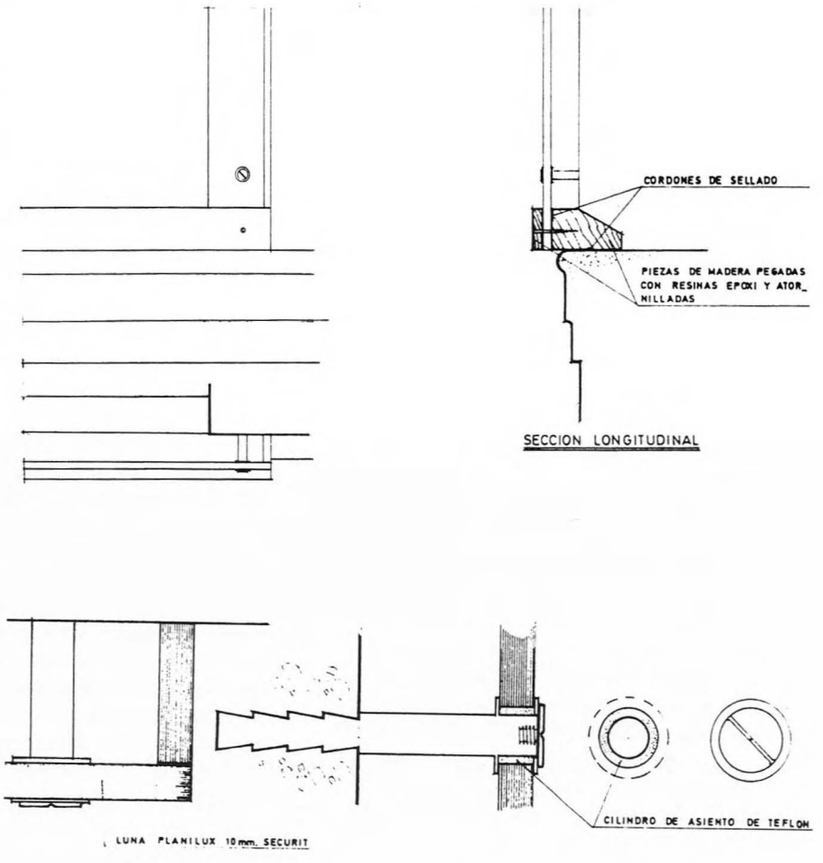
O día 29 de outubro de 1977 o Ministro de Cultura, D. Pío Cabanillas, inauguraba o Museo que, naquel momento contaba soamente con tres salas, unha delas dedicada á cerámica; tratábase dunha aportación do Dr. Luciano García Alén que, desde moi axiña, puxo a disposición da empresa de creación do Museo toda a súa enerxía e eficacia. Hoxe preside, co mesmo entusiamo, a Xunta Rectora.

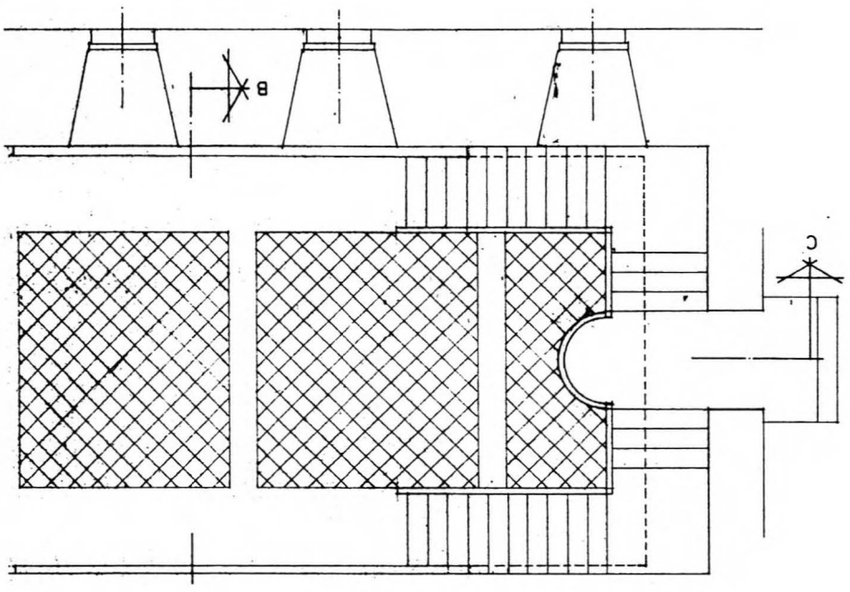
Desde a súa inauguración gran parte dos esforzos tiveron que dirixirse á consolidación, restauración e rehabilitación dun edificio, o convento de Santo Domingo, no que a fábrica, nunha grande parte ameazaba ruína.

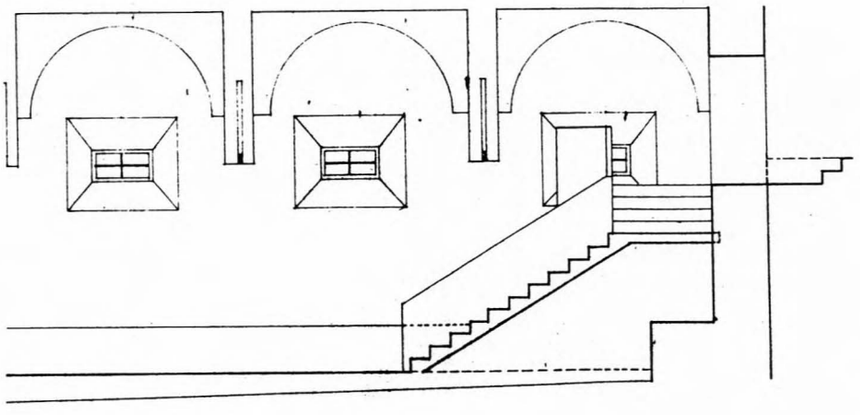
Foi importante o investimento que desde entón ata hoxe houbo de realizarse para a recuperación arquitectónica do edificio, para a súa habilitación como museo, acompañadas de xestións que desembocaron en axudas que hai que agradecer, sobre todo, á Dirección Xeral de Belas Artes, ó Ministerio de Obras Públicas e Urbanismo e, ultimamente, á Xunta de Galicia.

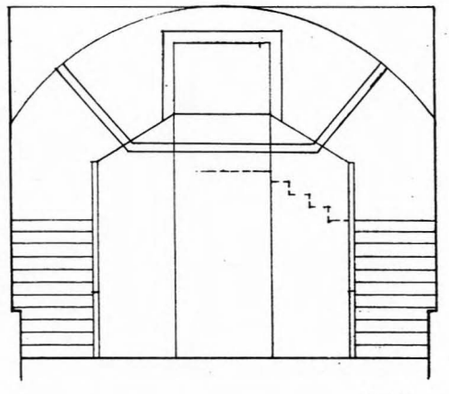
Despois de dez anos, os dez primeiros ocupando postos directivos, ó abandonar voluntariamente a presidencia do órgano rector, fíxoseme o honor da elección para unha das vicepresidencias do Patronato; desde este posto observo o crecemento constante dun museo vivo que non podería entenderse sen apoios e dedicacións como as que ofreceron desinteresadamente socios e patróns, membros de comisións, a figura respetada e aglutinadora de D. Antonio Fraguas, o labor calado e constante de María Xosé Fernández Cerviño e a simbiose total Museo-Carlos García Martínez que conseguíu, na vida da Institución, abarcar a globalidade e o detalle.



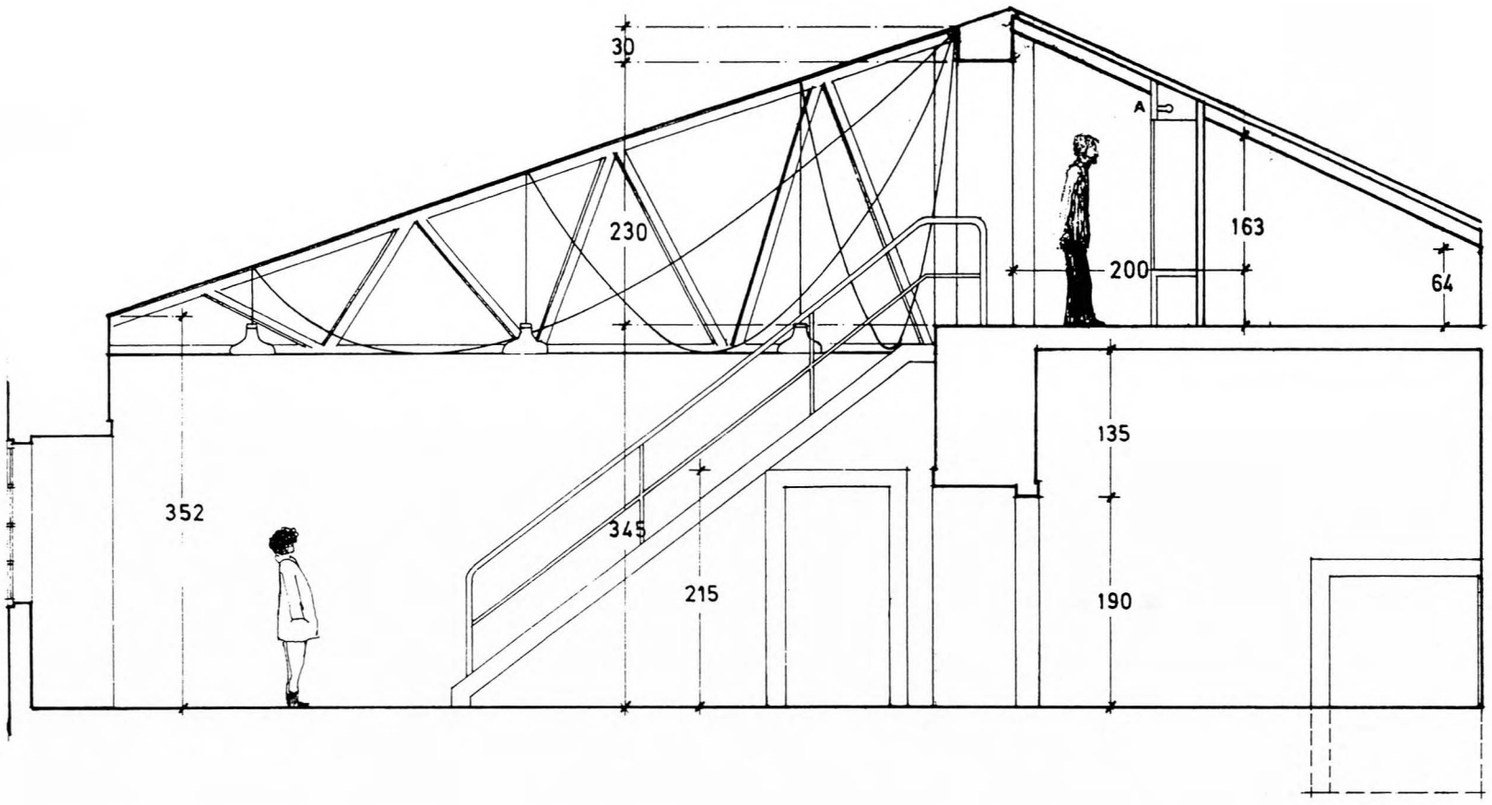

CORDONES DE SELLADO
PIEZAS DE MADERA PEGADAS CON RESINAS EPOXI Y ATORNILLADAS
SECCION LONGITUDINAL
CILINDRO DE ASIENTO DE TEFLON
LUNA PLANILUX 10 mm. SECURIT

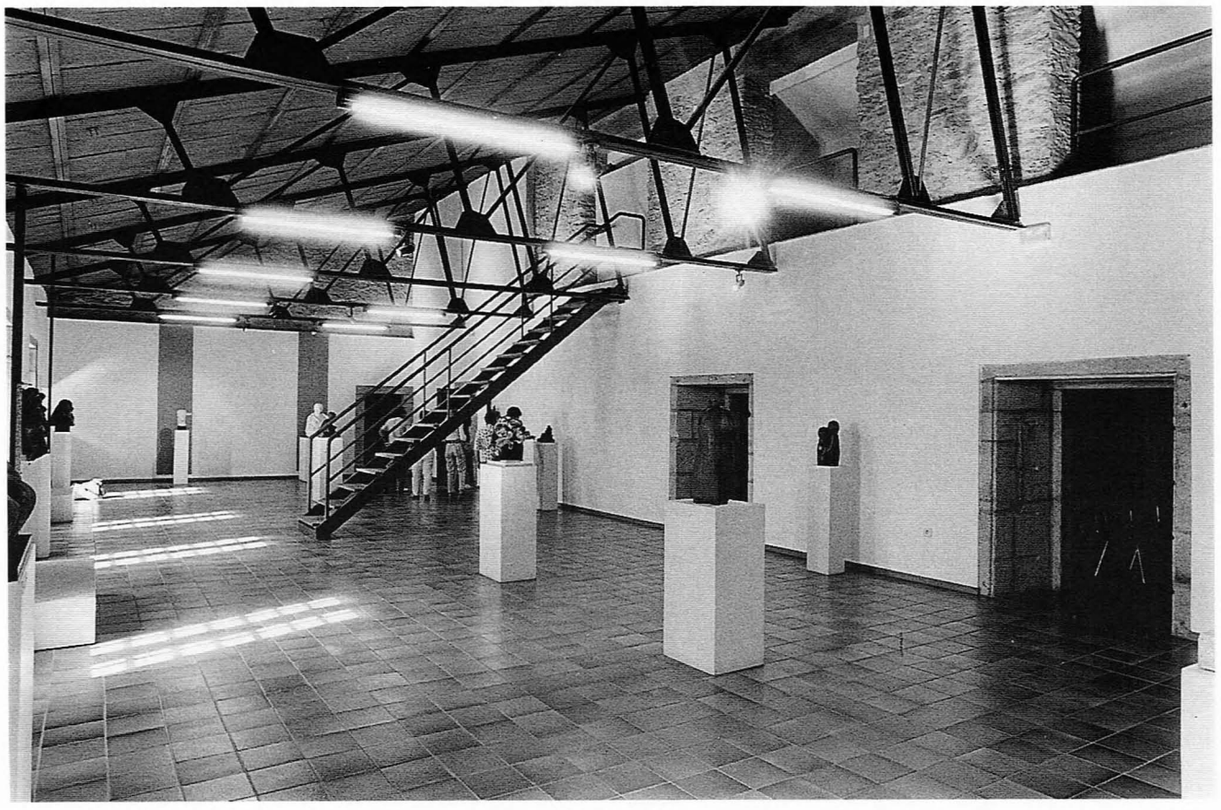


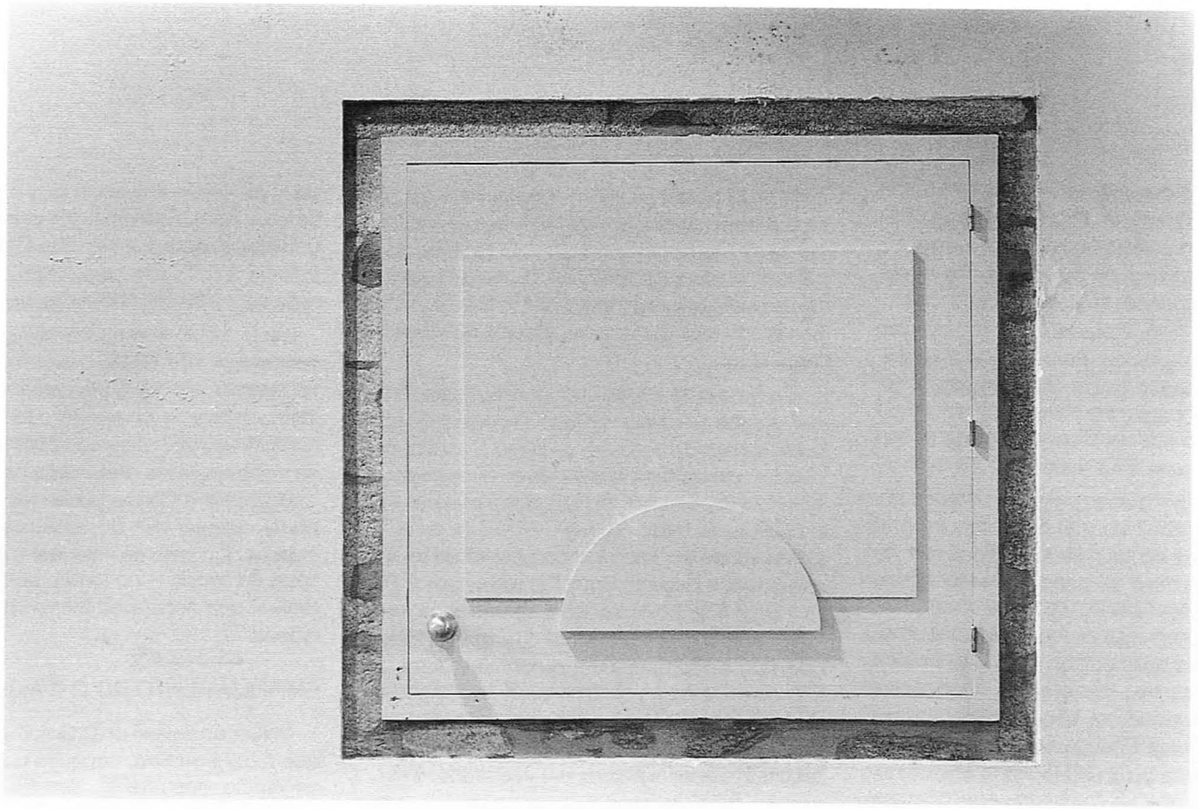




B–B


30
230
352
345
215
200
163
64
135
190
A





ÁLVARO SIZA E O CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

XAN CASABELLA LÓPEZ, arquitecto

Estou seguro que moitas persoas terían preferido que o C.G.A.C. emprazárase fronte a unha praza (como o Altes Museum de Berlín, ou o Pompidou de París) ou ó carón dunha avenida importante (como o Museo do Prado de Madrid), e dende logo, e aparentemente, esta parece unha boa elección. Pero somos conscentes que non é doado atopar en Compostela, nin esa praza axeitada (agás, claro, o Obradoiro ou a Quintana) nin esa importante avenida, a non ser que a creáramos na parte nova da cidade.

As tres opcións que en principio parecen posibles para construir un grande Centro de Arte Contemporánea nunha cidade histórica son: facer un novo edificio na parte contemporánea, con un marco apropiado; rehabilitar un grande edificio preexistente no casco histórico e, finalmente, facer un novo edificio na parte histórica da cidade. Das tres opcións hai abundantes exemplos na actualidade, bons e malos, noutras cidades españolas. Poderíamos citar o IVAM de Valencia, o Reina Sofía de Madrid, o Museo Romano de Mérida ou o Centro de Arte Contemporáneo de Barcelona, etc.

Ainda que ós arquitectos normalmente non nos propoñen escolle-lo emprazamento cando nos fan o encargo, senón que xa ven escollido polos políticos, a mín, persoalmente, paréceme mellor a terceira opción e vou tratar de explicarme.

Facer edificios «modernos» nun contexto histórico é, no fondo, o que sempre se fixo ó longo da historia cando se necesitaba, polo seu uso, unha proximidade ó centro, véxase senón o Pazo de Raxoi. Dese xeito a escena urbana tensiónase ó contrastar en vivo o noso pasado e a tradición coa contemporaneidade. Esto é, no fondo, sentirnos vivos na historia. No caso de Santiago e na situación do C.G.A.C., a clave era onde se podía facer un novo edificio dentro, ou no borde, do recinto histórico, e quen debía ser o arquitecto.

Coido que se acertou por partida doble. O lugar parece axeitado, porque especializa unha parte da cidade histórica, próxima ó centro, para un uso museístico, quedando alí situados dous dos máis importantes de Galicia: o Museo do Pobo Galego (a tradición) e o C.G.A.C (a contemporaneidade e o futuro), incorporándolle tamén a Fundación Eugenio Granell (o surrealismo). Pero o lugar ficará ben resolto si se soluciona axeitadamente o grave problema dos aparcadoiros, que está ainda pendente, senón será un caos. Este novo centro Museístico, como complemento do histórico, daralle á cidade un novo dinamismo, que ficará vitalizada entre varios centros: o relixioso, o administrativo, o universitario, o económico (feira de gando), o da saúde (Hospital Xeral) e agora o dos Museos, quedando con tódolos aditamentos que precisa a que se está a convertir na capital de Galicia.

Pero dicía que se acertou tamén na elección do arquitecto, porque Álvaro Siza debe fundamentalmente a súa relevancia no panorama arquitectónico internacional, a ser o impulsor desa actitude ante a arquitectura que enraíza os novos edificios no lugar sin perder por eso a súa contemporaneidade. E convén deixar esto claro porque en Santiago tamén se intentaron outras operacións semellantes nas que a desafortunada elección do arquitecto deu ó traste co resultado da obra. Refírome, por exemplo, ó polideportivo e aparcadoiro de San Clemente, onde a torpeza do proxecto creou unha das aberracións máis flagrantes da historia recente de Santiago.

No C.A.G.C. a conxugación de factores deuse: existiron uns xestores que tiveron a sensatez de rematar a obra a pesares das vicisitudes e cambios que se produciron durante a mesma, conqueriuse coordinar con éxito administracións de signos políticos diferentes e hoxe Santiago de Compostela e Galicia poden ter a fachenda de poder disfrutar dun dos edificios máis *paradigmáticos* dun xeito de entender a arquitectura de finais de século —no fondo, dunha nova «catedral»— que servirá no futuro de referencia na cidade.

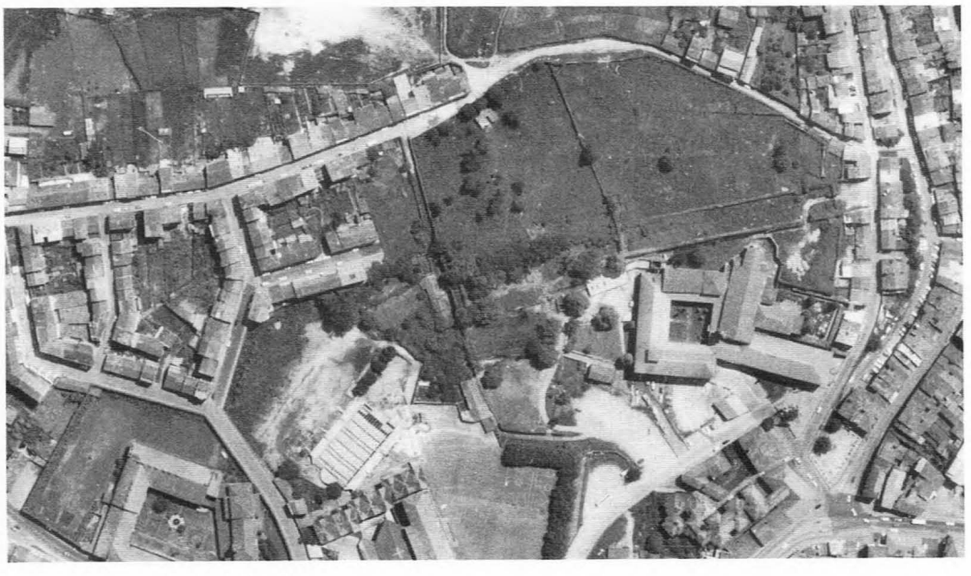
EMPRAZAMENTO DO C.G.A.C.

Volvendo ó caso do C.G.A.C. compre suliñar que a obra de Siza, conquire un diálogo digno co veciño monumento, alén de aproveitar maxistralmente o escaso espacio disponible, sen propoñer unha volumetría alteradora das relacións de escala alí existentes. Mais os que coñecemos a obra de Siza, sabemos que no caso de que o Centro estuvera noutro lugar, o edificio sería completamente diferente.

Unha vez decidido que a situación do C.G.A.C. sería o entorno do Convento de San Domingos, no borde do recinto histórico (plano 1), elección na que non interviu o arquitecto, Siza prantéxase o emprazamento exacto no conxunto da finca. Transmíteselle a idea que o Cen-

1

2



1. *Santiago, antes do C.G.A.C. Plano.*
2. *Santiago antes do C.G.A.C. Fotoplano.*
3. *Plano 2. Primeiro esbozo do C.G.A.C.*
4. *Plano 3. Esquizo do desenvolvemento do C.G.A.C.*

tro debería estar recuado, deixando no seu frente unha praza, dado que o xardín era grande e habería distancia dabondo pra non crear tensións co Convento. Pero o autor opta por traer o edificio para o primeiro plano, á rúa, aberto á xente, porque «un Centro desas características sendo tan importante para a cidade, debería ser o símbolo da nova creatividade de Compostela». Opta, en definitiva, por dar unha resposta con coraxe, na que se ve o futuro Centro non como un anexo do Museo do Pobo Galego, senón como un edificio autónomo que apunta cara ó futuro, dialogando de «ti a ti» co Monumento que está a carón seu.

Foron moi estimulantes, segundo verbas do arquitecto, para a definición do edificio entender o conxunto da finca, as súas transformacións nos derradeiros tempos e sobre todo a abertura da nova rúa que rompeu a harmonía existente. Tratábase de refacer outra orde co novo edificio e a rúa. Plantexouse daquela un primeiro emprazamento a base de dous bloques maclados (plano 2), ún que segue a alineación da rúa e outro paralelo á dirección marcada polo cemiterio. Nesa disposición teríase moi en conta o diálogo co Convento (o ángulo definido polos dous bloques é moi semellante ó «misterioso» ángulo que forman o Convento e a Igrexa), a topografía e escorrentía das augas («a auga foi fundamental para a definición da forma e a implantación do edificio» dí o propio Siza), a funcionalidade (pois sería de supoñer que ún dos bloques acollería a función de exposición mentras que o outro se destinaría a funcións complementarias), e finalmente teríase en conta a relación co xardín e co resto da finca.

Posteriormente, —como se ve nos esquizos de desenvolvemento do proxecto (planos 3 e 4)— tratábase de articular os dous bloques con un «centro» simbólico que os relacionara e rematalos polos seu extremo libre con sendas masas singulares que estableceran o contacto cos límites. Eses intentos fóronse depurando ate ficar o primeiro reducido a un valeiro triangular e os segundos acollendo as xeometrías exteriores cos seus xiros respectivos.

Con todas esas transformacións que o edificio iba experimentando, o C.G.A.C. presentaba unha imaxe «cristalizada» na que se incorporaban as diferentes relacións co lugar, lonxe polo tanto do magma informe dunha creación primaria pero sin chegar tampouco a unha fase de explosión (disgregación das partes). Neste intre compre traer a colación aquela cita de Siza cando dí «moito do que non aparece nun proxecto, estivo alí, no seu desenrolo, en termos de evolución. Eso é o que fai diferente unha arquitectura densa, con presencia, dunha arquitectura superficial».

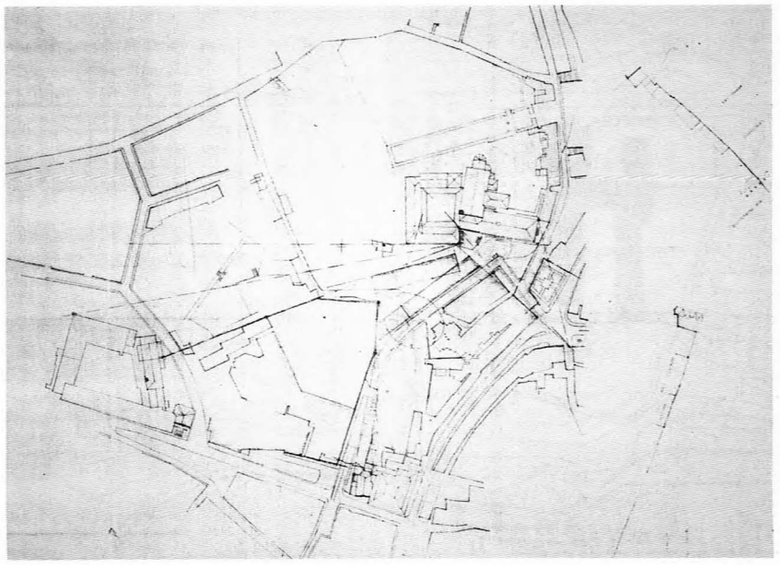
ASPECTOS FORMAIS

Mantén o volume nese término tenso e embrionario no que vislumbrándose as diferentes partes, recoñécese que éstas non teñen grado dabondo de autonomía para ser independentes. Compre aquí facer unha comparación con outros edificios públicos, contemporáneos do C.G.A.C., construídos por Siza (Centro Superior de Educación de Setúbal —plano 5— e Facultade de Arquitectura de Porto —plano 6—). A relación co lugar provocou neses edificios unha implantación «extensa» ocupando un territorio *tranquilo* en Setúbal e de outeiro ó *borde da ribeira* en Porto. No primeiro caso o edificio adoptou forma de U, limitando no seu interior un trozo da paisaxe alentejana que escapa sin solución de continuidade. Dese anel saen pequenos edificios enchufados con certa autonomía. Aquí apréciase que a tensión todo-partes e a relación interior-exterior atópase un pouco diluida por longos pasillos, elementos repetitivos, etc., acadando en definitiva esa relación tranquila co territorio. No segundo caso, a Faculdade consta dun núcleo «cristalizado», situado na retaguardia, que servindo de barreira á futura autoestrada que pasará a carón seu albergarán as funcións colectivas e unos edificios «soltos» con autonomía absoluta asomados como atalaias á vagoada do río Douro. A tensión todo-partes adopta aquí unha cualidade exterior pois esa configuración ten a súa xustificación máis na necesidade de crear un ritmo de sonidos e silencios que abrangan inclusive o edificio preexistente, na silueta da ribeira, que as propias relacións internas da Faculdade. Nese sentido, pensamos que se trata dun conglomerado centrífugo, no que as tensións internas están supeditadas á pulsación rítmica da cidade.

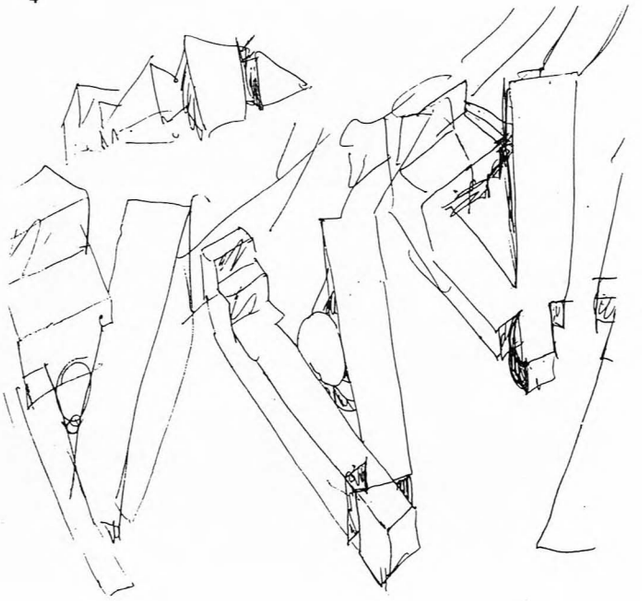
Tratándose, pois, de plantexamentos metodolóxicos semellantes, vemos que as tensións co entorno provocaron, no caso de Setúbal, a consecución dunha armonía co territorio, mentres que no de Porto chegaron a disgregar algunhas partes do conxunto.

O C.G.A.C. está situado nun lugar especialmente conflictivo do contexto urbano. Encrucillada de camiños, chave entre realidades arqui-

3



4



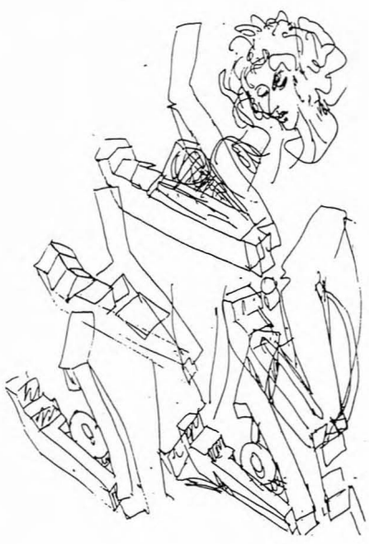
tectónicas diferentes (xardín-cidade, monumento-privado, barroco-contemporáneo, diferentes alineacions, etc.) o lugar virá a crear unha implantación «intensa» cunha serie de descontinuidades na volumetría, orixinadas por algunhas das contradicciónes nas que se atopaba o solar. Para o arquitecto, coido que esas tensións urbanas foron utilizadas como estímulo na concepción da nova peza, pero o volume do C.G.A.C. en lugar de amainar as contradicciónes, ponnas de manifesto, acentúas, devindo incluso no tema principal da sinfonía compositiva do Centro. Dese xeito, as tensións urbanas exteriores, traspásanse ás existentes entre os diferentes bloques dos que se compón o Centro, e ahí esa tensión en lugar de disipala, mantenna en potencia no interior sacándolle partido plástico (encontros agudos do contacto entre varios bloques, falsos teitos, banco-escaleira-pilar do 1.º piso, bando da entrada, etc.) constituindo as floracións poéticas das que falaremos posteriormente. Como en toda sinfonía a composición crearáse a base de diferentes temas que se irán articulando nunha sucesión temporal-espacial, temas que proveñen en algúns casos do momento de plenitude no que Siza acometeu esta obra en que van atopando eco anteriores propostas que se foron facendo nas varias vivendas unifamiliares e pequenos edificios públicos que realizou ó longo da súa vida.

ASPECTOS FUNCIONAIS

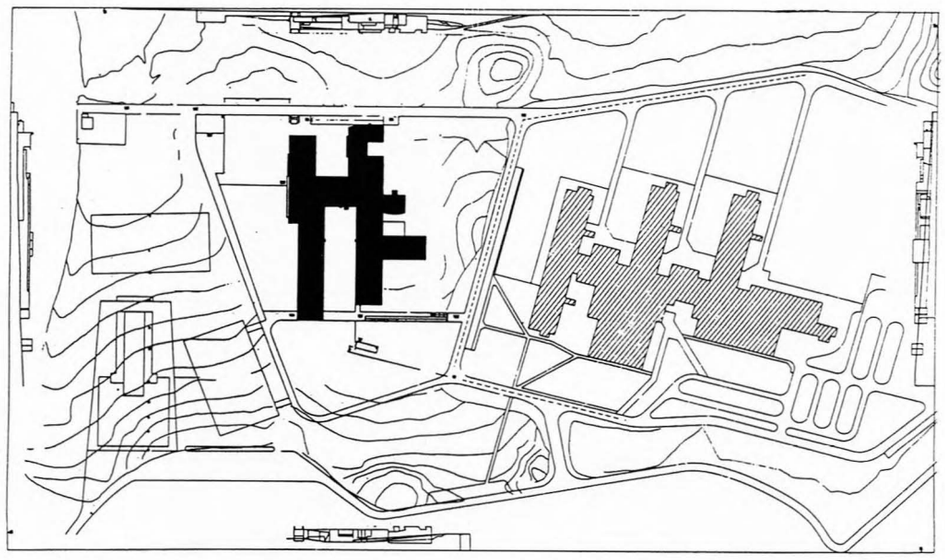
Tense falado moito da ausencia dun programa vertebrado á hora de redactar o anteproxecto. Esta circunstancia, que podería orixinar dificultades nas mans de calquera creador, no caso de Álvaro Siza —nun momento maduro da súa traxectoria profesional— permitíulle ensaiar unha interpretación «cultural» do espacio urbano da cidade, liberado de servidumes e ataduras obrigadas. Posibilitouse así unha libertade, enriquecedora, tanto para o programa como para o futuro Centro. Dese xeito, penso que o arquitecto traspón ó C.G.A.C. a sucesión de pequenos espacios urbanos (estreitos e pechados uns, abertos e luminosos outros) que podemos atopar ó percorrer o casco vello de Compostela e que Siza palpou nas súas abundantes viaxes á cidade. Por eso non resulta estrano que ó visitar o C.G.A.C. aparézcanos, despois dun estreito paso en pálida penumbra e ó doblar unha esquina, o espacio luminoso e amplo dunha sala que convida á permanencia e a contemplación, conformado todo cunha única cor (solado, paredes e teito) que tanto relembra o omnipresente granito nas rúas da cidade. Tamén froito desa percepción atenta do espacio urbano agora en perfecta sintonía con experiencias anteriores do arquitecto noutras das súas obras, están a aparición, de súpeto, de «sorpresas formais» ou pequenas floracións poéticas que, como na cidade, axudan a humanizar un contenedor que podería resultar frío e sin referencias interiores. Nestas floracións que o arquitecto ten acuñado como selo persoal nas diversas publicacións profesionais, está unha das chaves, ó meu entender, do chamado estilo Siza. Consiste en compaxinar rigor compositivo e desapaixoado dunha planta e unha volumetría elaboradas no distanciamento do estudio, co detalle subxectivo e poético que aflora nun intre concreto e próximo durante a dirección da obra, reforzando ou completando a traza xeral, nun lugar perfectamente abarcable pola visión humana. Esta actitude non é allea a aquela teima que Le Corbusier manifestaba dende as páxinas da revista «L'esprit Nouveau» según a que se debía misturar a concepción abstracta e racional do todo coa sensualidade e a figuración nas partes. E tamén non estará lonxe daquela outra afirmación que expresaba o pintor Paul Klee no seu diario xustificando a presencia de figuración nos seus cuadros abastractos «por aquel mundo en ruinas, xa somente merodeo algunhas veces, cando o pensamento volta atrás. Por iso son abstracto con lembranzas». Ainda nun contexto máis próximo poderíamos citar ó escritor norteamericano John Barth, que reivindica o xeito de escribir de Samuel Beckett no que recoñece que non hai prácticamente nada superfluo, pero que hai un montón de detalles que son como un caravel na escarapela dun traxe. Con esa dualidade conquírese o distanciamento abstracto pero ó mesmo tempo recoñécese como algo próximo e íntimo.

No interior concédenlle un protagonismo absoluto ó espacio, espindo os seus elementos conformadores (solados, teito e paredes) de aparencias anteriores. En canto á estructura, Siza abandona aquel principio «moderno» da sinceridade estructural e de que ésta se debía manifestar para racionalizar a comprensión do edificio, para acoller aquel outro máis «natural» do corpo dos animais no que o esqueleto sirve para soportar o peso do conxunto e das vísceras, pero por riba dél aparecerán músculos, nervios, graxas e finalmente a pel, que será en definitiva a que configurará o aspecto exterior do animal. Dese xeito, os diferentes elementos estructurais (entre eles a cercha metálica do vestíbulo) quedarán ocultos sin deixar ningún rastro da súa construcción, supeditados ós intereses espaciais de percorrido, levedade, dinamismo, transparencia, ilumi-

5



6



5. *Plano 4. Esquizo do desenvolvemento do C.G.A.C.*
6. *Plano 6. Facultade Superior de Educación de Setúbal.*
7. *Plano 6. Facultade de Arquitectura do Porto.*
8. *C.G.A.C.*

nación, etc. Nesta actitude vese ben que Siza é un arquitecto contemporáneo que pouco ten a ver co Movemento Moderno aínda que superficialmente, e debido ó uso continuado de superficies blancas e á ausencia de ornamentación, poidérao parecer.

ASPECTOS CONSTRUCTIVOS

Na súa actitude por cuestionar tódalas partes da construcción, Alvaro Siza intervén tamén nun aspecto que até agora nunca tiña abordado en obras anteriores. Refírome á problemática que aparece nos edificios recubertos con aplacado de pedra. A pel exterior da obra, colgada dos muros estructurais, ó chegar ó canto manifesta o seu talón de aquiles, pois o que debería ter unha continuidade como ocorre nas construccións históricas, nos edificios aplacados ráchase, na maior parte das veces, para dar lugar a dous planos en contacto. Da vontade por resolver esa discontinuidade xorde, penso eu, a proposta de Siza no C.G.A.C. para elaborar unhas pezas de granito en L ou en U segundo os casos. O arquitecto dinos que esa esquina «é a mentira que dí a verdade». Mentira, segundo a miña interpretación, porque a confusión visual xerada polo perpiaño traballando a compresión, como nos edificios construídos con muros de carga, é evidente. Mais dí a verdade porque refrexa fielmente o desexo, necesario, de darlle continuidade á pel de pedra doblando as súas esquinas. Existe sí, unha certa ambigüedade no despece da pedra ó longo de tódalas fachadas exteriores, pero o arquitecto deixará claro a súa verdadeira condición ó propoñer unos dinteles de lonxitude imposible para un muro de carga ou, a continuidade inclinada do despece da fiestra que sae do plano da fachada próximo á entrada principal.

Gustaríame contar unha anécdota real que ten que ver con esa percepción ambigua da realidade e que pode arroxar algunha luz sobre o C.G.A.C. Nunha ocasión, hai unos oito ou nove anos, paseaban por Compostela Álvaro Siza, Fernando Tavora e Alcino Soutinho. Siza, como sempre cabizbaixo, nun determinado intre, comentou que as fiestras da cidade estaban tan enrasadas coa superficie exterior dos edificios que parecían pintadas. Tavora, máis investigador, fixouse nas que tiña carón seu e exclamou: ¡pero si están pintadas! Efectivamente, aquelas fiestras estaban pintadas na parede para axudar a compoñer a fachada, como ocurre moitas veces en Santiago. A esta situación na que *as cousas non son sempre o que aparentan,* corresponde aquela actitude escenográfica barroca da que Compostela ten moi bons exemplos ó longo das súas rúas. E quizais nesta clave «neobarroca» é onde se produce tamén unha certa integración do C.G.A.C. na cidade.

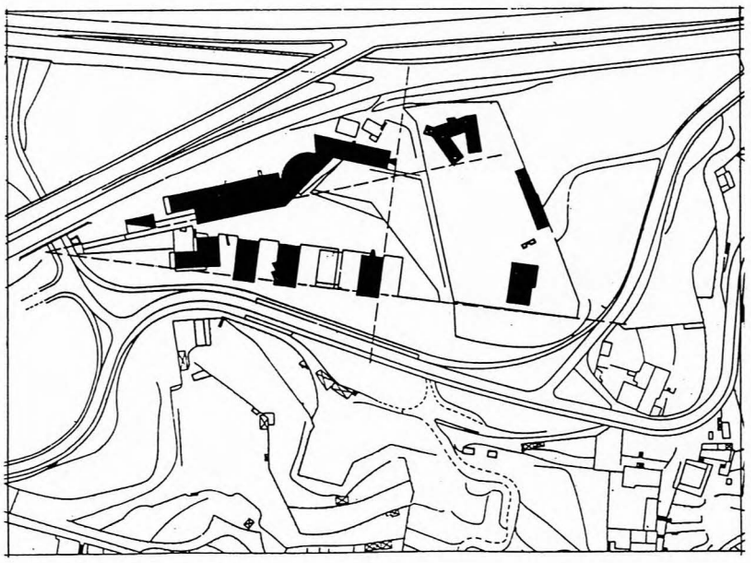
ASPECTOS SIMBÓLICOS

Queda aínda por reflexionarmos sobre o acceso ó edificio, aspecto que considero de grande importancia por tratarse dun edificio público. Neste caso o acceso prodúcese alongando a experencia da entrada, cunha técnica que Siza coñece moi ben e á que nos ten afeitos sobre todo nas obras da súa primeira época. Lembremos, senón o acceso do Chá da Boanova, onde dende o aparcadoiro á porta do edificio, o usuario ten que atravesar unha serie de etapas nas que se pon en valor, de xeito fantástico, a paisaxe característica da costa na que está implantado o edificio, de tal xeito que somentes poderá percibida por quen visite realmente o edificio dadas as dificuldades de comunicar esas experiencias a través de fotografías. No caso do C.G.A.C., o alargamento consistirá nun desdobramento da entrada en dúas fases: unha primeira aproximación na que se sube a unha plataforma nunha dirección na que o protagonista da subida será a fachada do Convento de San Domingos, acadando ó chegar ó cumio unha perspectiva inédita dese edificio para logo, nunha segunda fase, obrigarnos a dar un xiro de 90 º que nos permita acceder ó Centro, todo eso realizado nun espacio semiexterior cunha fachada desdobrada en dúas peles que tantas resonancias ten co acceso á Catedral a través da escalinata e do Pórtico da Gloria.

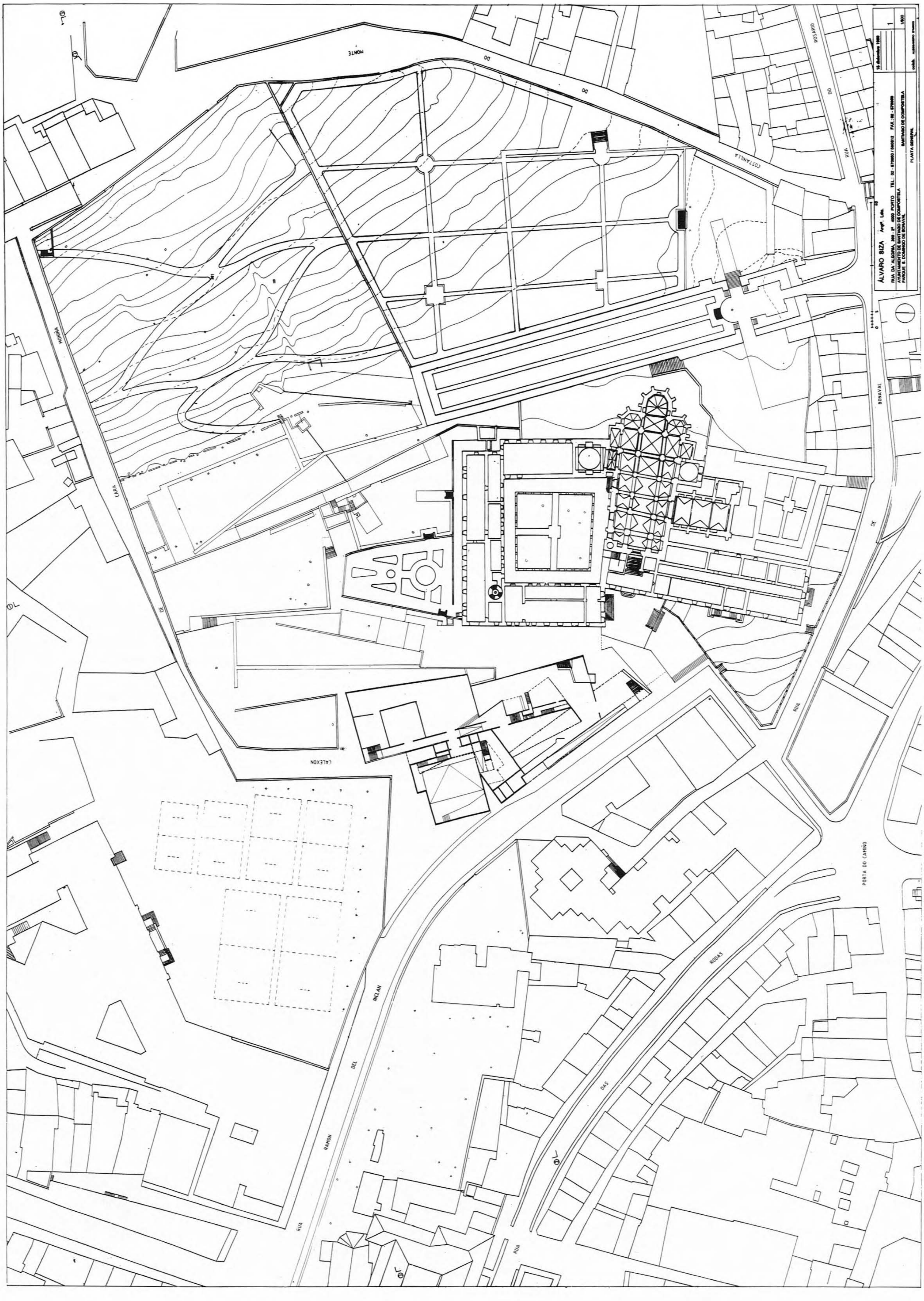
A terraza constitúe a culminación dunha «promenade» con reminiscencias urbanas como xa temos referido, e na que o arquitecto remata o círculo devolvendo ó visitante ó contexto do que parteu, cun leve alonxamento do edificio, a través dunha rampa que sube paralela á fachada, e unha aproximación cada vez máis plena de Santiago coas torres da Catedral ó fondo, culminando nun mirador situado na esquina na que se pode admirar a cidade histórica en todo o seu esplendor. O edificio transformáse, pois, nun medium, no que o protagonista fundamental sempre será a cidade que lle deu orixe.

A Coruña, outubro 1994

7



8



ÁLVARO SIZA Arqº. Lda.
AYUNTAMIENTO DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
PARQUE S. DOMINGO DE BONAVAL
SANTIAGO DE COMPOSTELA
PLANTA GENERAL
1/500
MONTE
COSTANILLA
ROSARIO
BONAVAL
PORTA DO CAMIÑO
RUA DAS RODAS
RUA RAMON DEL INCLAN

CENTRO GALEGO DE ARTE CONTEMPORÁNEA

Arquitecto: **Alvaro Siza**

MEMORIA DESCRIPTIVA DO ANTE-PROJECTO

1. O edifício do CGAC situa-se no interior do recinto da antiga horta do Convento de San Domingos de Bonaval e ao longo da Rua Valle-Inclan. A sua construção apoiará a ordenação de uma vasta área que engloba o Convento de San Roque, o Convento de San Domingos, a Porta do Camiño, o quarteirão compreendido entre as ruas das Rodas e Valle-Inclan e os espaços livres e plataformas adjacentes.

A implantação proposta aproxima a entrada principal do CGAC das entradas do Convento e da Igreja de San Domingos, daí resultando uma estrutura com um desenvolvimento longitudinal sensivelmente na direcção Sul-Norte, limitada por duas frentes, respectivamente a Oeste (paralela à Rua Valle-Inclan) e a Leste (paralela ao Cemitério de Bonaval). Esta última frente estabelece um ângulo de 21° com a fachada Oeste e de 16° com a fachada fronteira do Convento de San Domingos. As frentes Norte e Sul, que completam a definição da área construída, estão condicionadas: a Norte pelo cunhal do muro de suporte do recinto do Colexio La Salle e ainda pela rua Caramoniña; e a Sul pelos portais de acesso ao Convento e à Igreja de San Domingos.

2. Esta opção coloca difíceis problemas, sobretudo no que se refere à proximidade dos portais mencionados, de forte expressão arquitectónica; e não foi decidida sem antes se considerar a alternativa possível (recuo do CGAC para os terrenos a Norte do recinto do Convento, libertando completamente a sua frente Oeste). O afastamento desta última hipótese assenta nos seguintes motivos:

a) A importância cívica do novo edifício aponta para a sua franca participação nos espaços públicos adjacentes (Rua Valle-Inclan e sucessão de plataformas entre a Porta do Camiño e San Domingos); sem o que tenderia à condição de um simples anexo e a uma renúncia relativa à expressão do seu conteúdo.

b) A implantação proposta permite intervir decisivamente na ordenação de uma zona actualmente confusa e de certo modo degradada, definindo um espaço unificador de sucessivas intervenções, nunca determinadas por um estudo de conjunto (particularmente no que se refere à abertura da Rua Valle-Inclan e ao Colexio La Salle e respectivo muro de suporte). Permite ainda integrar a recuperação do jardim a Leste do Convento de San Roque e das plataformas de acesso ao Convento de San Domingos.

c) A frente Oeste do Convento San Domingos não estava originariamente exposta; o seu aparecimento na paisagem urbana era mediado pelos altos muros do respectivo recinto, sendo o acesso aos portais enquadrado por estes muros e pelo próprio edifício.

3. A solução proposta traduz, portanto, o propósito de refazer uma ordem pré-existente e destruída, utilizando a força transformadora que justamente compete a um Centro Galego de Arte Contemporanea.

4. As razões e objectivos anteriormente descritos obrigam a um cuidado estudo de volumes, materiais e linguagem.

4.1. A grande dificuldade no desenvolvimento do projecto refere-se à sua inserção num espaço pouco a pouco preenchido por edifícios de muito diferente escala e significado, só em parte e de forma descricionária relacionados. Compete ao CGAC mediar estas difíceis relações, transformando um aglomerado de edifícios e espaços em tecido coerente, englobando o Convento de San Domingos tanto como qualquer modesta construção, uma praça tanto como um jardim privado.

4.2. Os volumes considerados e já descritos no que se refere à sua implantação definem-se ainda por uma altura comum, correspondendo aproximadamente ao remate das portadas do Convento e da Igreja de San Domingos. Isto é, a relação do CGAC com o Convento mantém a preponderância deste no contexto urbano, substituindo-se, de certo modo e neste sentido, ao muro de limite do respectivo recinto, entretanto demolido. Simultaneamente, o volume adoptado constitui-se mediador entre as escalas do Convento, do quarteirão entre as Ruas Valle-Inclan e As Rodas, e do Colexio La Salle, colmatando o isolamento entre estas diferentes realizações e multiplicando as relações de alinhamento e outras.

4.3. Os critérios de preservação-transformação defendidos envolvem particularmente a escolha de materiais de revestimento. Optou-se por uma placagem em granito nas superfícies exteriores do edifício, variando eventualmente a cor deste material, de modo a permitir uma clara leitura dos seus corpos constituintes. A esta escolha não foram alheias as especificidades do clima de Santiago, para além da natural persistência dos materiais tradicionais.

Deve referir-se que o uso do granito assume uma expressão própria do sistema construtivo a que se subordina, o qual se refere a uma estrutura em betão armado caracterizada pelo uso de grandes vãos abertos.

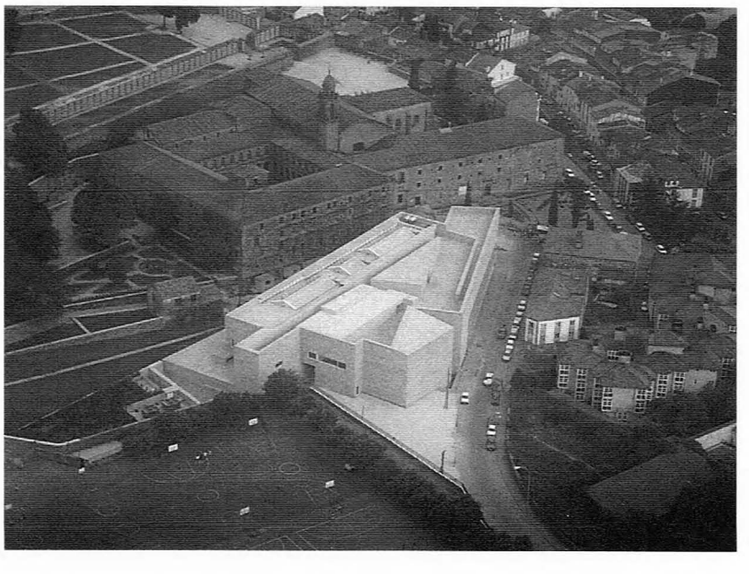
ANTE-PROXECTO:

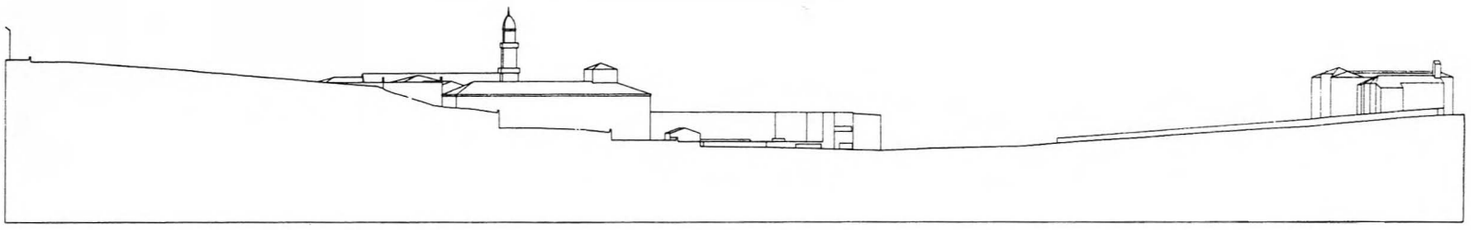
Arquitecto coordinador: **Joan Falgueras**
Arquitecto colaborador: **Mona Trautaman**
Colaboradores na redacción do Proxecto Básico: **Jordi Fossas, Rafael Soto, Angel Fibla, Joan Genis, Joan Claudi, Joan Claudi Minguel, Jordi Maristany, arquitectos. Antonio Trilla, enxeñeiro industrial**

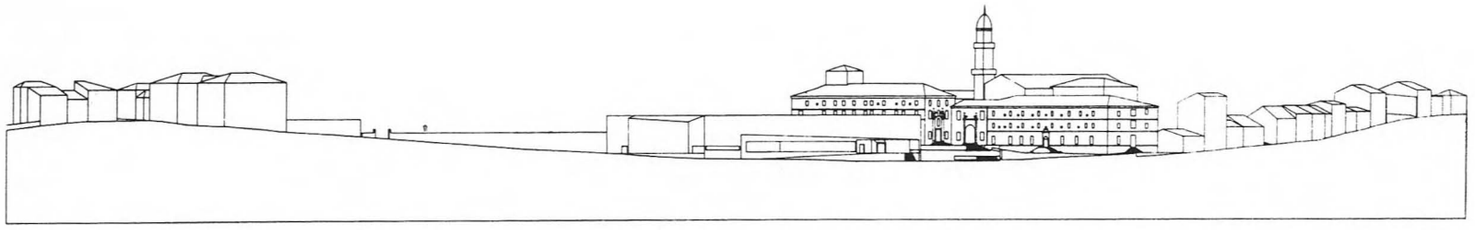
PROXECTO DE EXECUCIÓN:

Arquitecto coordinador do Proxecto (1.ª fase): **Yves Stump**
Arquitectos coordinador do Proxecto (2.ª fase): **João Sabugueiro**
Arquitectos colaboradores: **Jane Considine, Tiago Faria, Antón Graf, Cecilia Lau, Elisardo Miranda, Luis Cardoso, Miguel Nery**
Arquitecto representante da Administración: **Iago Seara Morales**
Proxectos Técnicos: Euro-Consult
Consultores para instalación e tratamento do aire acondicionado: **Alfredo Costa Pereita, Paulo Quirós Faria**
Aparelladores: **Fernando Blanco, Xesús Damiá**
Constructor: **Constructora San José**

Vista aérea.
Foto: J. Carlos Seoane.







5. Em consequência das opções descritas, o edifício caracteriza-se pela existência de dois corpos de três pisos e terraço acessível, ambos com planta em forma de L (A a Oeste e B a Leste), os quais convergem segundo a direcção Norte-Sul e se interpenetram no extremo Sul; estes dois corpos determinam um espaço intermédio de forma triangular (C), o qual ocupa a altura total.

6. O programa pedido distribui-se por estes sectores A, B e C da seguinte forma:

6.1. Zonas de acesso público dos pisos 2 e 3 (rés-do-chão e 1.° andar).

a) Corpo A:

Engloba fundamentalmente de Sul para Norte e no rés-do-chão, o pórtico de acesso, as zonas de distribuição e recepção (incluindo balcões de controlo de acesso e de vestiário); e ainda, ocupando a ala de menor desenvolvimento do L, o vestíbulo de acesso à Sala de Actos e ao primeiro andar. No primeiro andar, este corpo inclui o vestíbulo de acesso à Biblioteca e ao Centro de Documentação e a Zona Administrativa.

b) Corpo B:

Engloba de Sul para Norte e no rés-do-chão as zonas de acesso público não condicionado (livraria, cafetaria) e as áreas de exposição temporária; engloba ainda, e ocupando a ala de menor desenvolvimento do L, a Sala de Actos e respectivas divisões de apoio. No primeiro andar e sobre esta ala situa-se o Centro de Documentação, desenvolvendo-se a área de exposição permanente ao longo da ala de maior extensão.

c) O espaço triangular entre os corpos A e B constitui uma zona de transição iluminada superiormente, na qual se situa a porta de controlo de acesso às salas de exposição temporária e permanente.

Obs.: O átrio de acesso principal interliga os dois corpos A e B no extemo Sul do edifício e inclui um acesso e um aberto sobre a zona pública da cave (instalações sanitárias, zona de repouso e cabines telefónicas).

6.2. Zonas de serviços internos do piso 3-1.° andar.

Incluem os serviços administrativos —ao longo do Corpo A— e o Gabinete da Direcção no topo Sul do Corpo A. Estes serviços dispõem de um acesso privativo por escadas, controlado no átrio principal do rés-do-chão, para além do acesso público por escadas e ascensor. Dispõem ainda de ligação interna privativa às áreas de serviço da cave e de exposições permanentes.

6.3. Zonas públicas do Terraço.

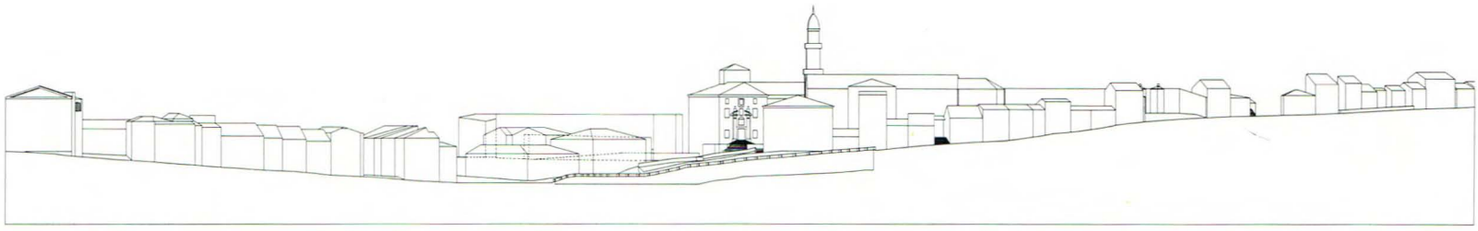
As áreas de Terraço sobre o Corpo A são acessíveis ao público, nelas se poden realizar exposições de escultura. Os muros de limite deste Terraço têm uma altura de 3.20 m, elevando-se a cota do piso no topo Sul do edifício, de modo a permitir a existência de um miradouro sobre a cidade, acessível por uma rampa.

6.4. Zonas de serviços internos do Terraço.

São constituídas pelos depósitos do Centro de Documentação situados sobre o desenvolvimento do mesmo no 1.° andar e pelas zonas de cobertura dos Corpos B e C, apenas acessíveis para limpeza dos lanternins.

6.5. Zonas incluídas no 1.° piso (cave).

O primeiro piso do edifício, constituindo cave elevada do lado Leste, ocupa a totalidade da área dos Corpos A e C, para além da zona do Corpo B correspondente ao braço de menor desenvolvimento e a uma área no extremo Sul correspondente à zona pública de sanitários e vestíbulo já mencionada. Ocupa ainda uma faixa de 3 metros de largura do Corpo B, a qual corresponde a uma galeria de serviço interligando as principais comunicações verticais (escadas, ascensores e montacargas). Estas comunicações abrangem a totalidade dos pisos e o terraço. Na área correspondente aos Corpos A e C situam-se os serviços de apoio às salas de exposições (montagem de exposições e mantenção, depósito, oficina de restauro e armazens da cafetaria e da livraria).



OBRADOIRO

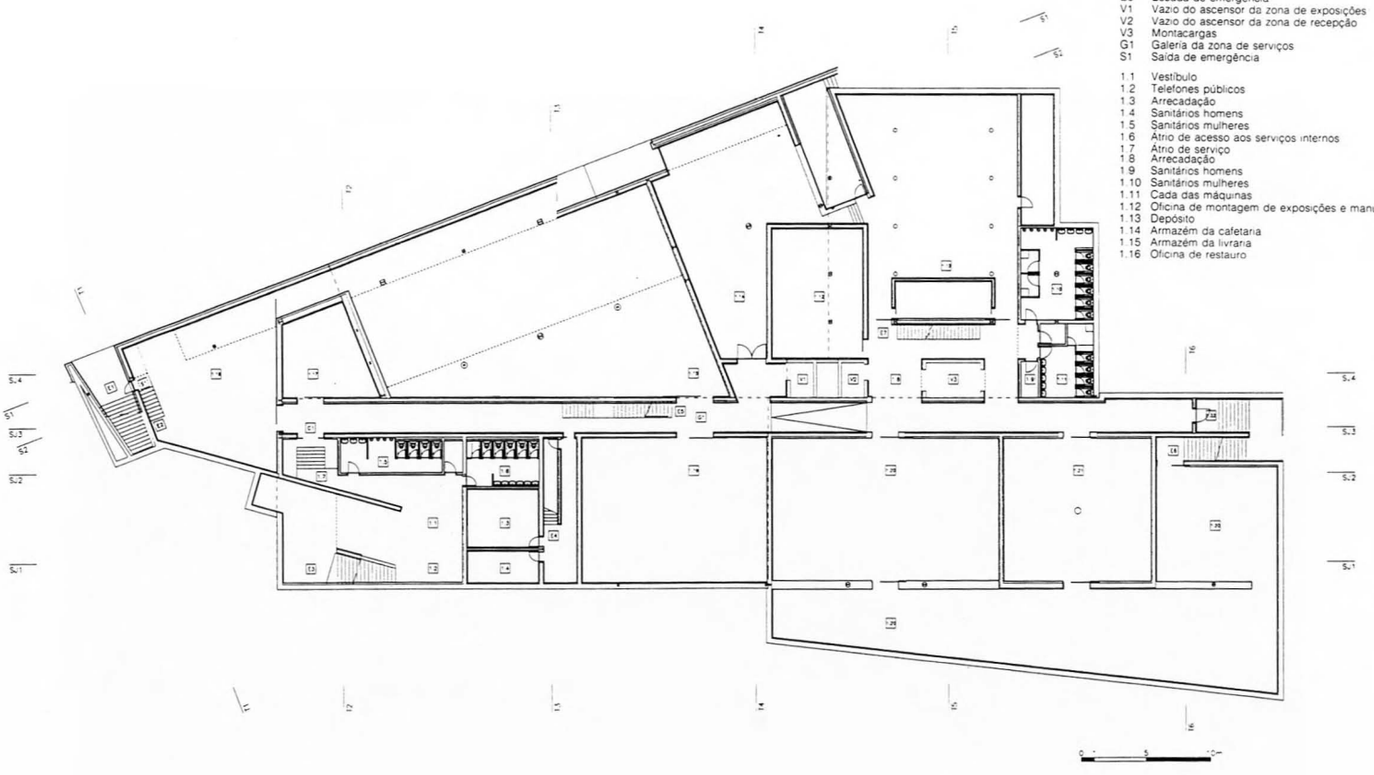
1. PLANTA SOTO
2. PLANTA BAIXA

PISO 1 - COTAS 268.0 e 268.5

Programa: Área de serviços públicos
Serviços de apoio às salas de exposições

C1 Porta de controle de acesso aos serviços internos
E1 Escada de acesso ao pórtico de entrada
E2 Escada de emergência
E3 Escada de público a partir do átrio do acesso principal
E4 Escada de entrada de serviço
E5 Escada de serviço interno
E6 Escada de emergência
V1 Vazio do ascensor da zona de exposições
V2 Vazio do ascensor da zona de recepção
V3 Montacargas
G1 Galeria da zona de serviços
S1 Saída de emergência

1.1 Vestíbulo
1.2 Telefones públicos
1.3 Arrecadação
1.4 Sanitários homens
1.5 Sanitários mulheres
1.6 Átrio de acesso aos serviços internos
1.7 Átrio de serviço
1.8 Arrecadação
1.9 Sanitários homens
1.10 Sanitários mulheres
1.11 Cada das máquinas
1.12 Oficina de montagem de exposições e manuteção
1.13 Depósito
1.14 Armazém da cafetaria
1.15 Armazém da livraria
1.16 Oficina de restauro

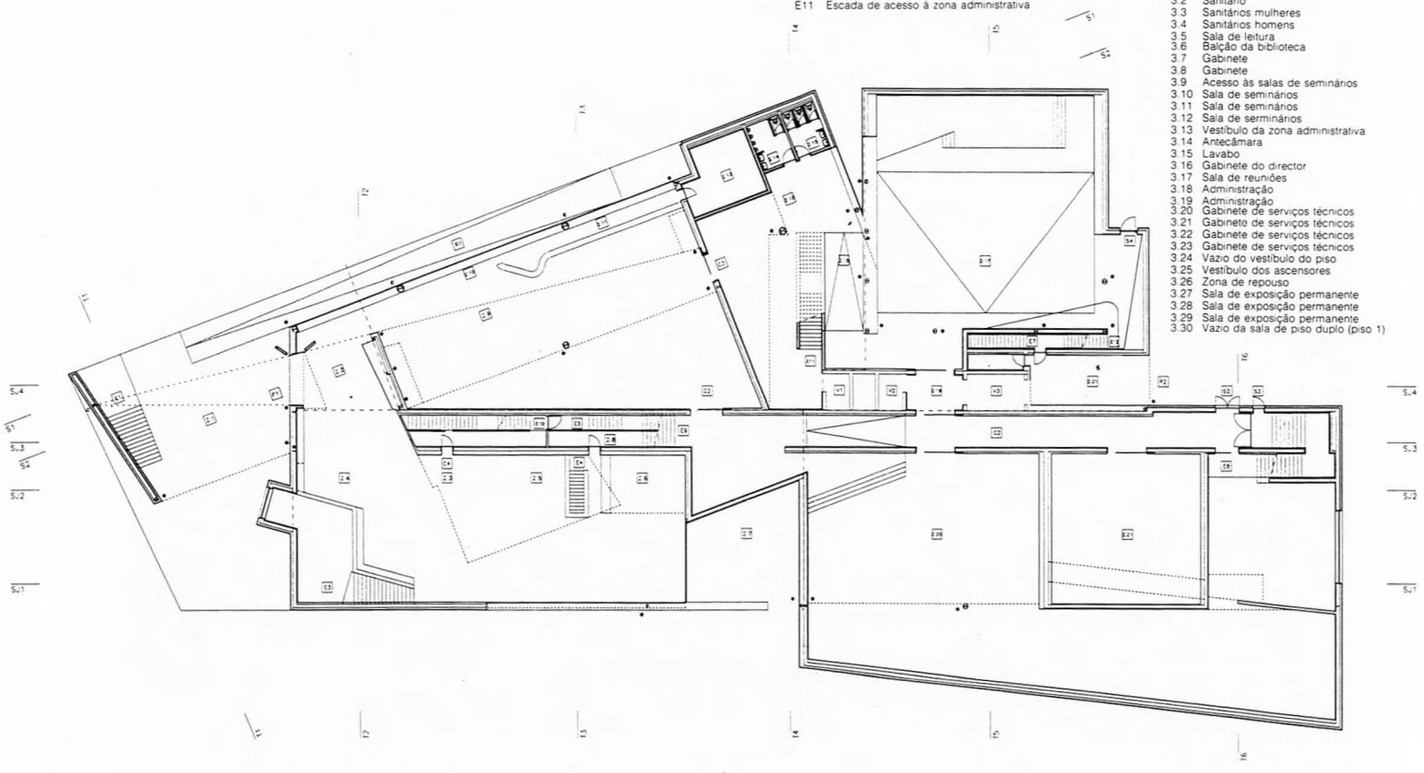


PISO 3 - COTA 276.0

Programa: Zonas públicas (biblioteca, centro de documentação e seminarios)
Zona administrativa e direcção salas de expoição permanente.

C5 Porta de controle de acesso à zona administrativa
E7 Escada de acesso de público às salas de exposição permanente
E8 Escada de ligação entre expos. temporárias e permanente
E9 Escada de acesso ao Centro de Estudos
E11 Escada de acesso à zona administrativa
E12 Escada de acesso ao depósito da biblioteca (piso 4)
E13 Escada de acesso ao terraço
V1 Ascensor da zona de exposições
V2 Ascensor da zona de recepção
V3 Montacargas
G3 Galeria da zona de exposição
G4 Galeria da zona administrativa

3.1 Átrio
3.2 Sanitário
3.3 Sanitários mulheres
3.4 Sanitários homens
3.5 Sala de leitura
3.6 Balcão da biblioteca
3.7 Gabinete
3.8 Gabinete
3.9 Acesso às salas de seminários
3.10 Sala de seminários
3.11 Sala de seminários
3.12 Sala de seminários
3.13 Vestíbulo da zona administrativa
3.14 Antecâmara
3.15 Lavabo
3.16 Gabinete do director
3.17 Sala de reuniões
3.18 Administração
3.19 Administração
3.20 Gabinete de serviços técnicos
3.21 Gabinete de serviços técnicos
3.22 Gabinete de serviços técnicos
3.23 Gabinete de serviços técnicos
3.24 Vazio do vestíbulo do piso
3.25 Vestíbulo dos ascensores
3.26 Zona de repouso
3.27 Sala de exposição permanente
3.28 Sala de exposição permanente
3.29 Sala de exposição permanente
3.30 Vazio da sala de piso duplo (piso 1)



3. PLANTA PRIMEIRA
4. PLANTA SEGUNDA

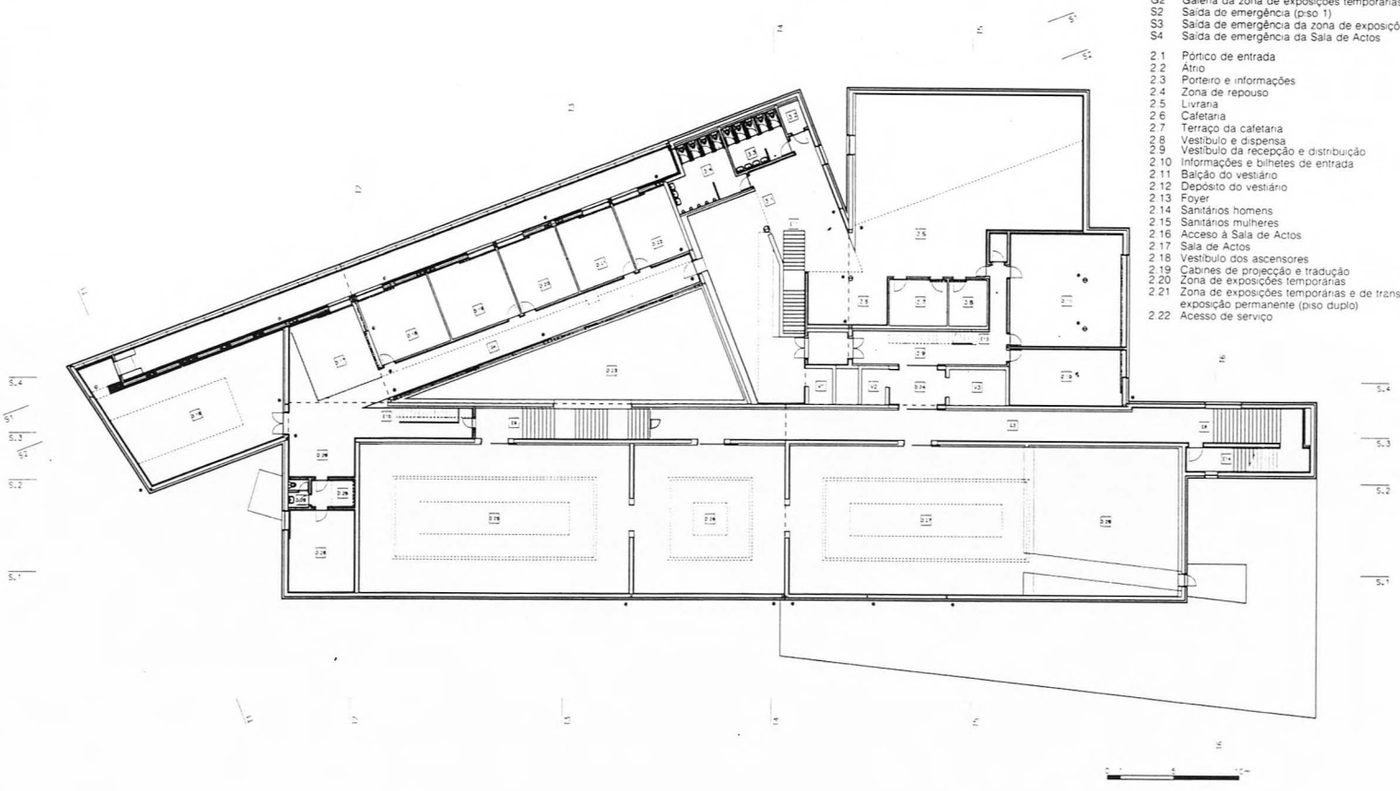
PISO 2 - COTA 271.5

Programa: Zonas públicas (recepção e distribuição)
Serviços de atendimento
Sala de Actos e exposições temporárias

P1 Porta de acesso de público
P2 Porta de acesso de serviço
C2 Porta de controle de acesso à zona de exposições
C3 Porta de controle de acesso à Sala de Actos e ao Centro de Estudos (piso 3)
C4 Porta de controle de acesso à zona administrativa (piso 3) e aos serviços de apoio (piso 1)

R1 Rampa de acesso ao pórtico de entrada
E1 Escada de acesso ao pórtico de entrada
E7 Escada de acesso de público às salas de exposição permanente
E8 Escada de ligação entre expos. temporárias e permanentes
E9 Escada de acesso ao Centro de Estudos (piso 3)
E10 Escada de acesso à zona administrativa (piso 3)
E11 Escada de acesso às cabines de projecção e tradução
E3 Escada de acesso aos serviços públicos (piso 1)
E4 Escada de entrada de serviço
E5 Escada de serviço interno
E6 Escada de emergência (piso 1)
V1 Ascensor da zona de exposições
V2 Ascensor da zona de recepção
V3 Montacargas
G2 Galeria da zona de exposições temporárias
S2 Saída de emergência (piso 1)
S3 Saída de emergência da zona de exposições
S4 Saída de emergência da Sala de Actos

2.1 Pórtico de entrada
2.2 Átrio
2.3 Porteiro e informações
2.4 Zona de repouso
2.5 Livraria
2.6 Cafetaria
2.7 Terraço da cafetaria
2.8 Vestíbulo e dispensa
2.9 Vestíbulo da recepção e distribuição
2.10 Informações e bilhetes de entrada
2.11 Balcão do vestiário
2.12 Depósito do vestiário
2.13 Foyer
2.14 Sanitários homens
2.15 Sanitários mulheres
2.16 Acceso à Sala de Actos
2.17 Sala de Actos
2.18 Vestíbulo dos ascensores
2.19 Cabines de projecção e tradução
2.20 Zona de exposições temporárias
2.21 Zona de exposições temporárias e de transição para exposição permanente (piso duplo)
2.22 Acesso de serviço

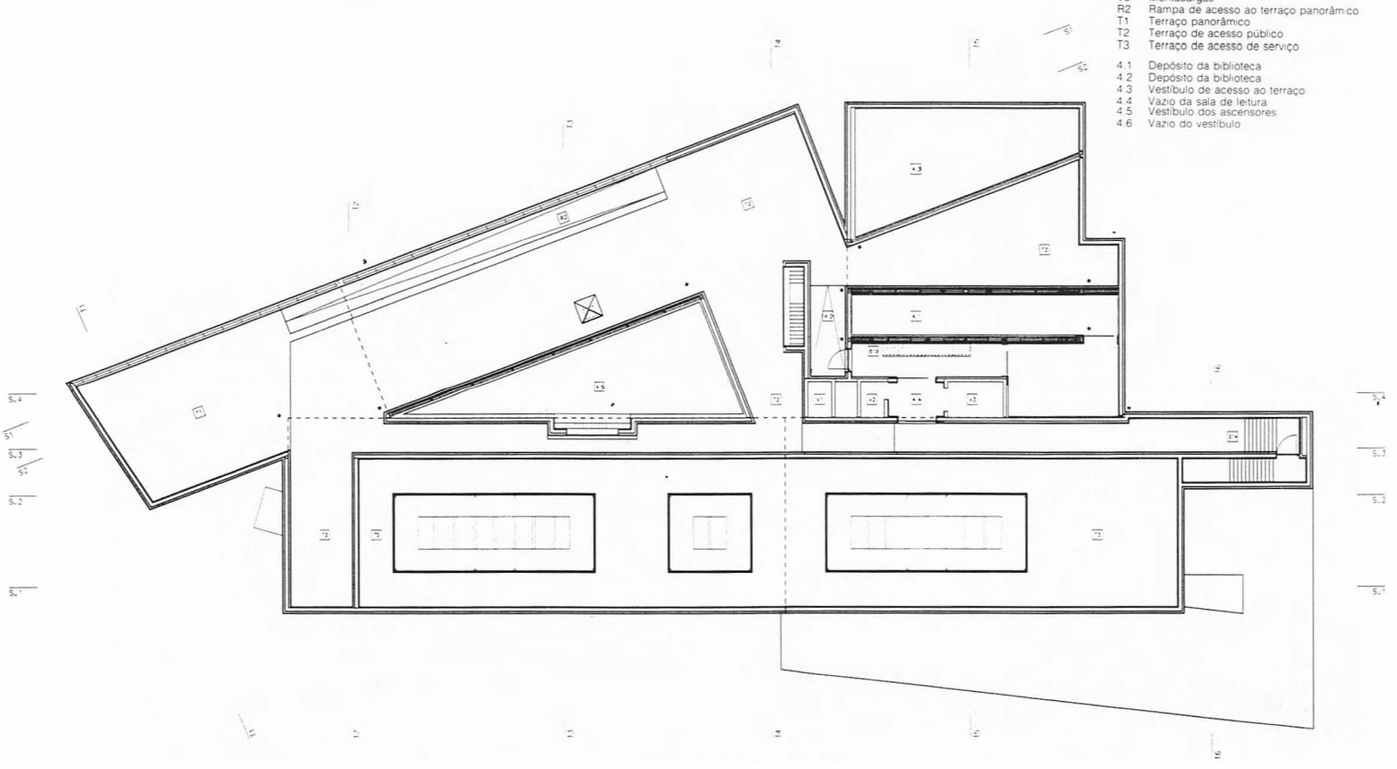


PISO 4 - COTA 279.5

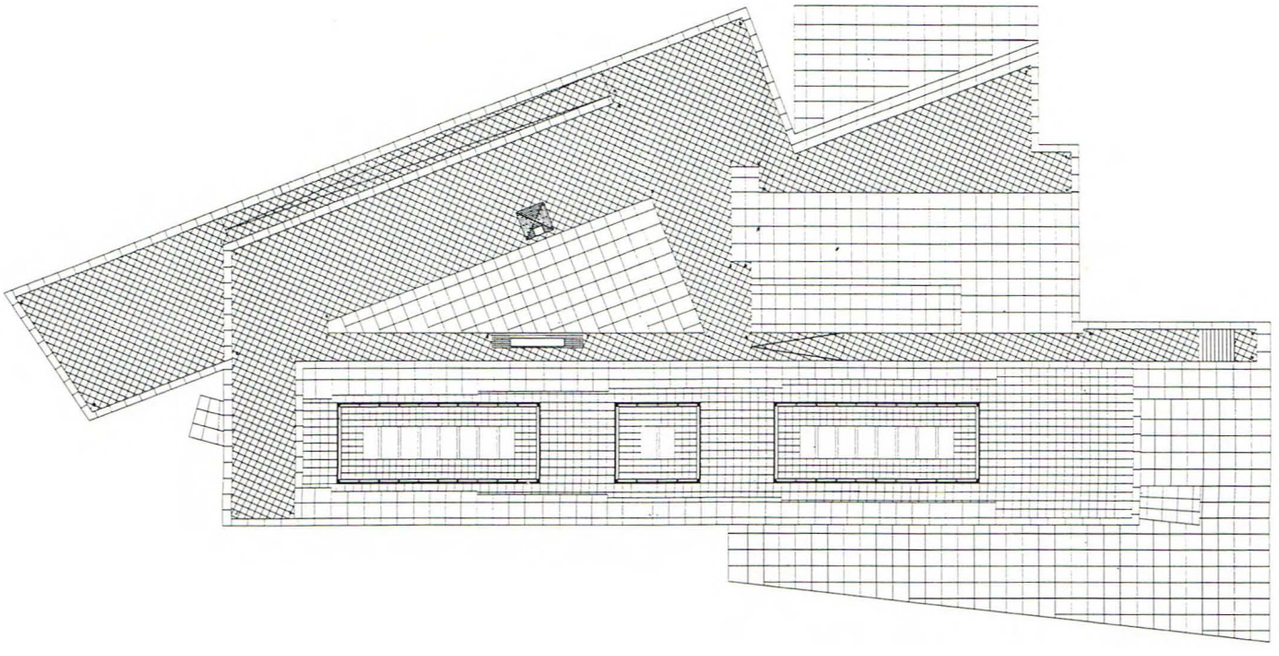
Programa: Serviços de apoio à biblioteca e centro de documentação
Terraços públicos

E12 Escada de acesso ao depósito da biblioteca
E13 Escada de acesso ao terraço
V1 Ascensor da zona de exposições
V2 Ascensor da zona de recepção
V3 Montacargas
R2 Rampa de acesso ao terraço panorâmico
T1 Terraço panorâmico
T2 Terraço de acesso público
T3 Terraço de acesso de serviço

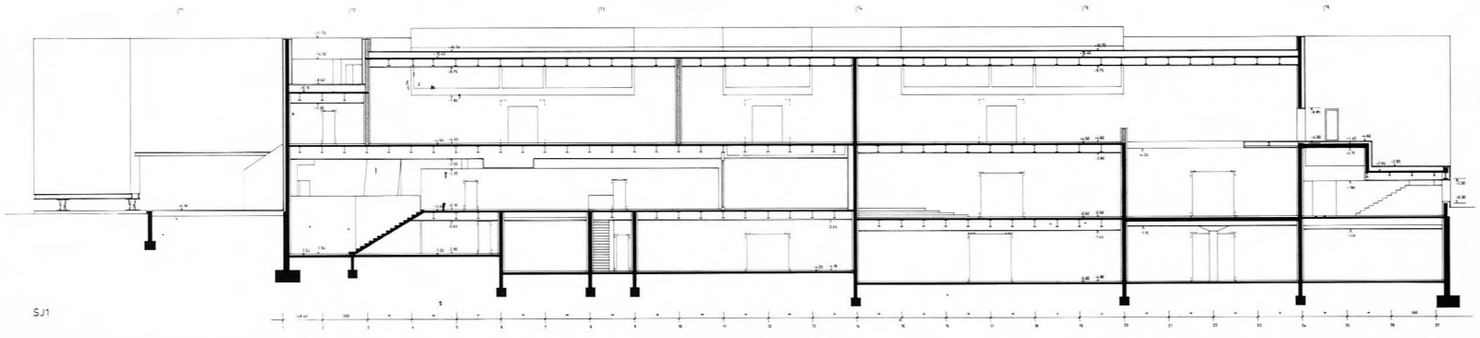
4.1 Depósito da biblioteca
4.2 Depósito da biblioteca
4.3 Vestíbulo de acesso ao terraço
4.4 Vazio da sala de leitura
4.5 Vestíbulo dos ascensores
4.6 Vazio do vestíbulo

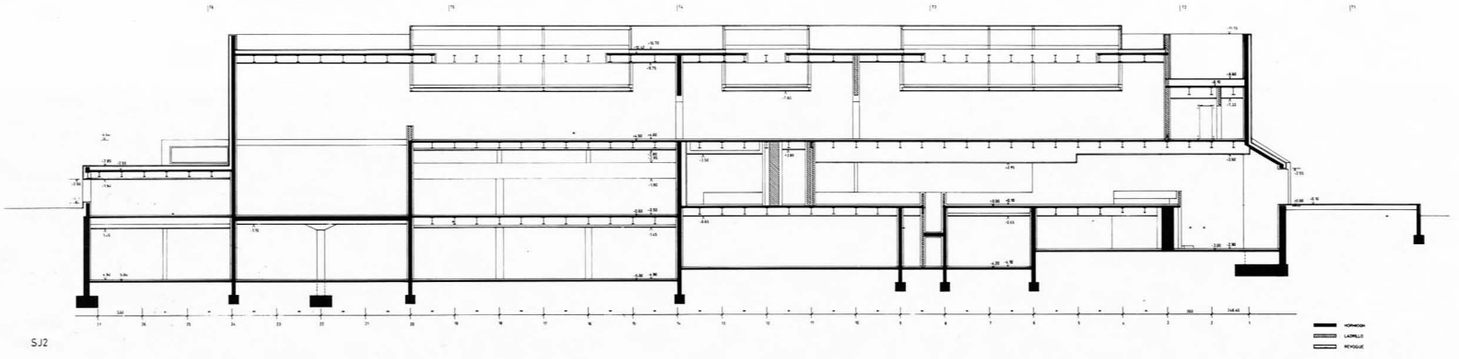


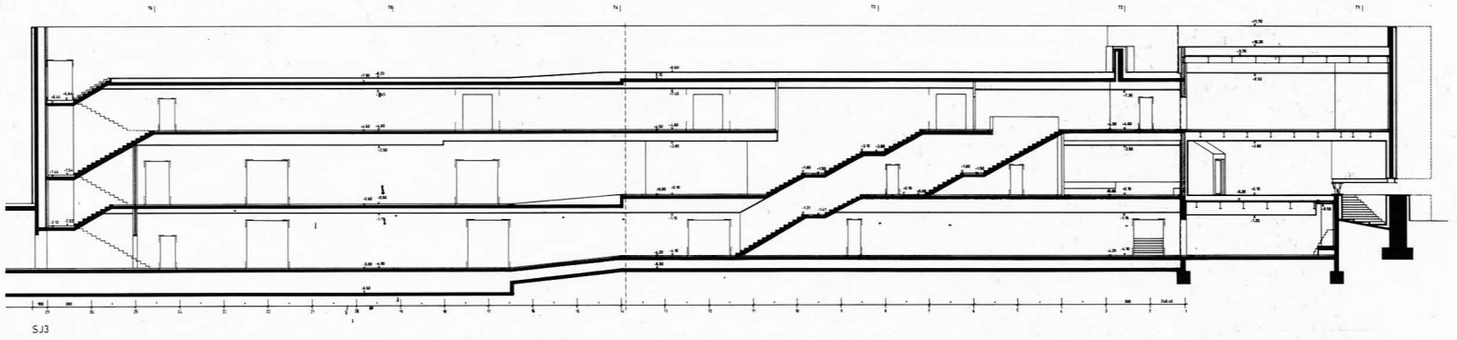
1. PLANTA DE CUBERTAS
2. VISTA ÁREA

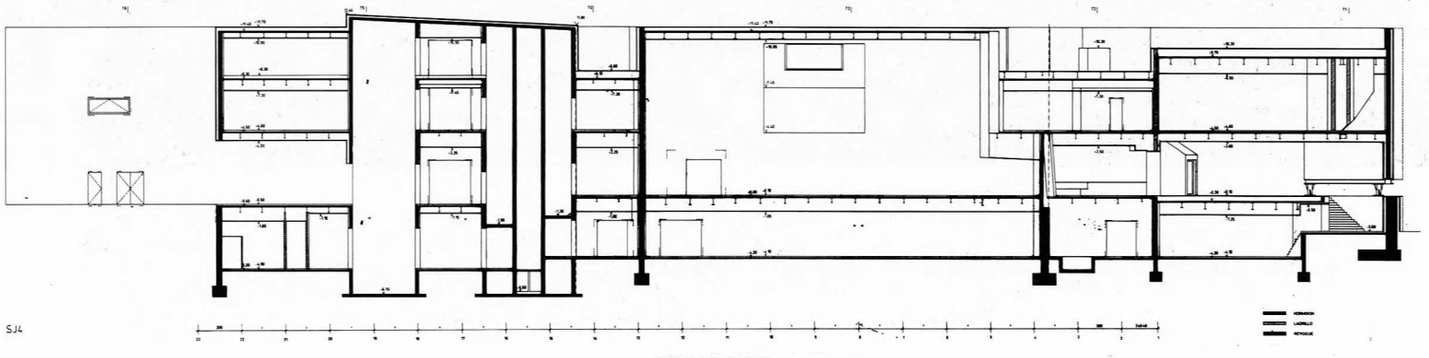


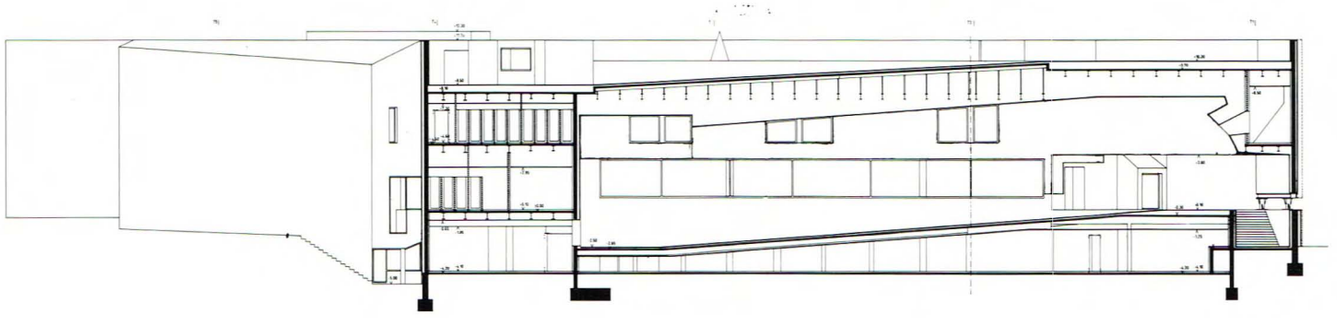
SJ 1, 2, 3, 4. CORTES LONXITUDINAIS





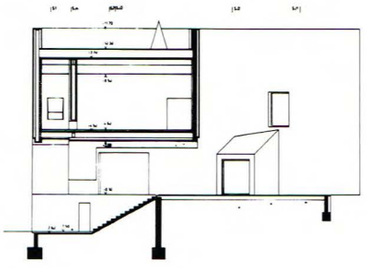




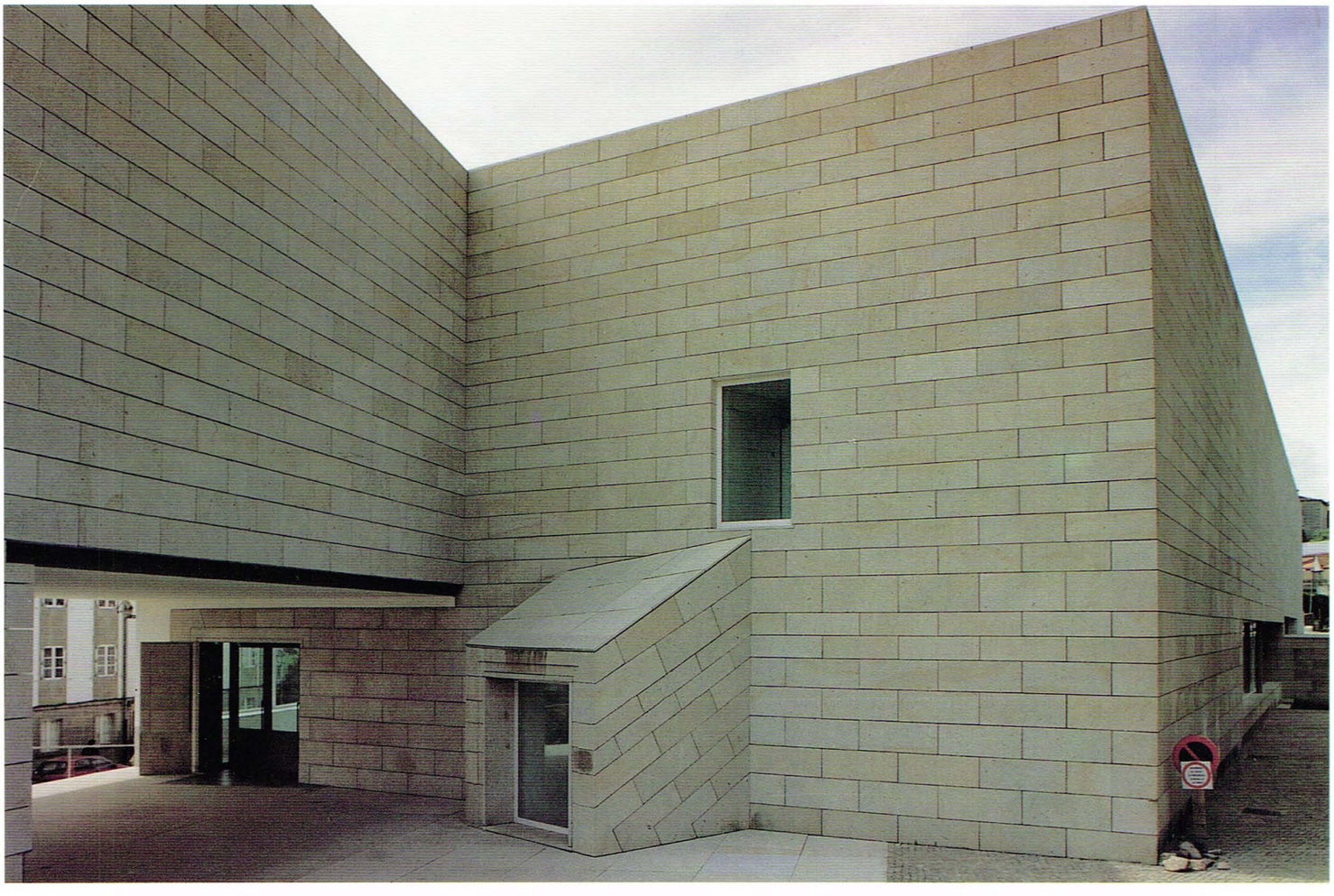


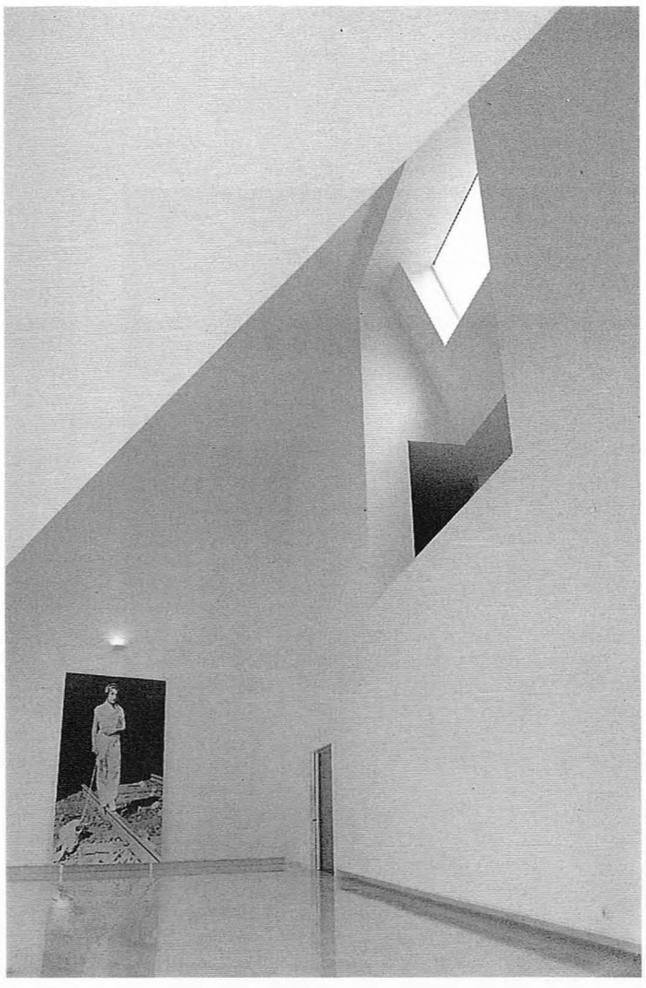
S1

S1. CORTE LONXITUDINAL
T1. CORTE TRANSVERSAL

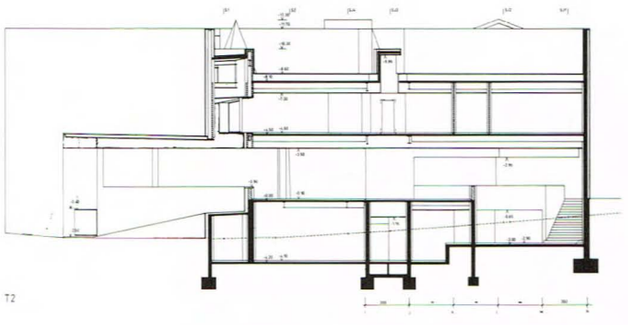


T1

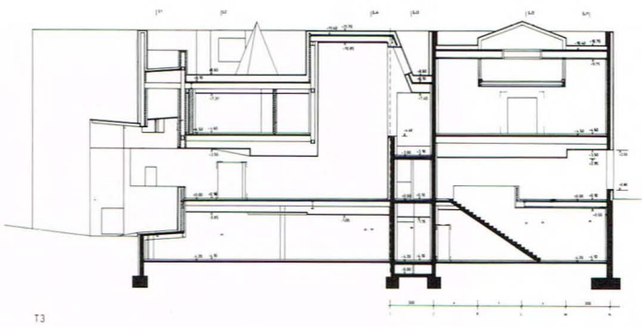




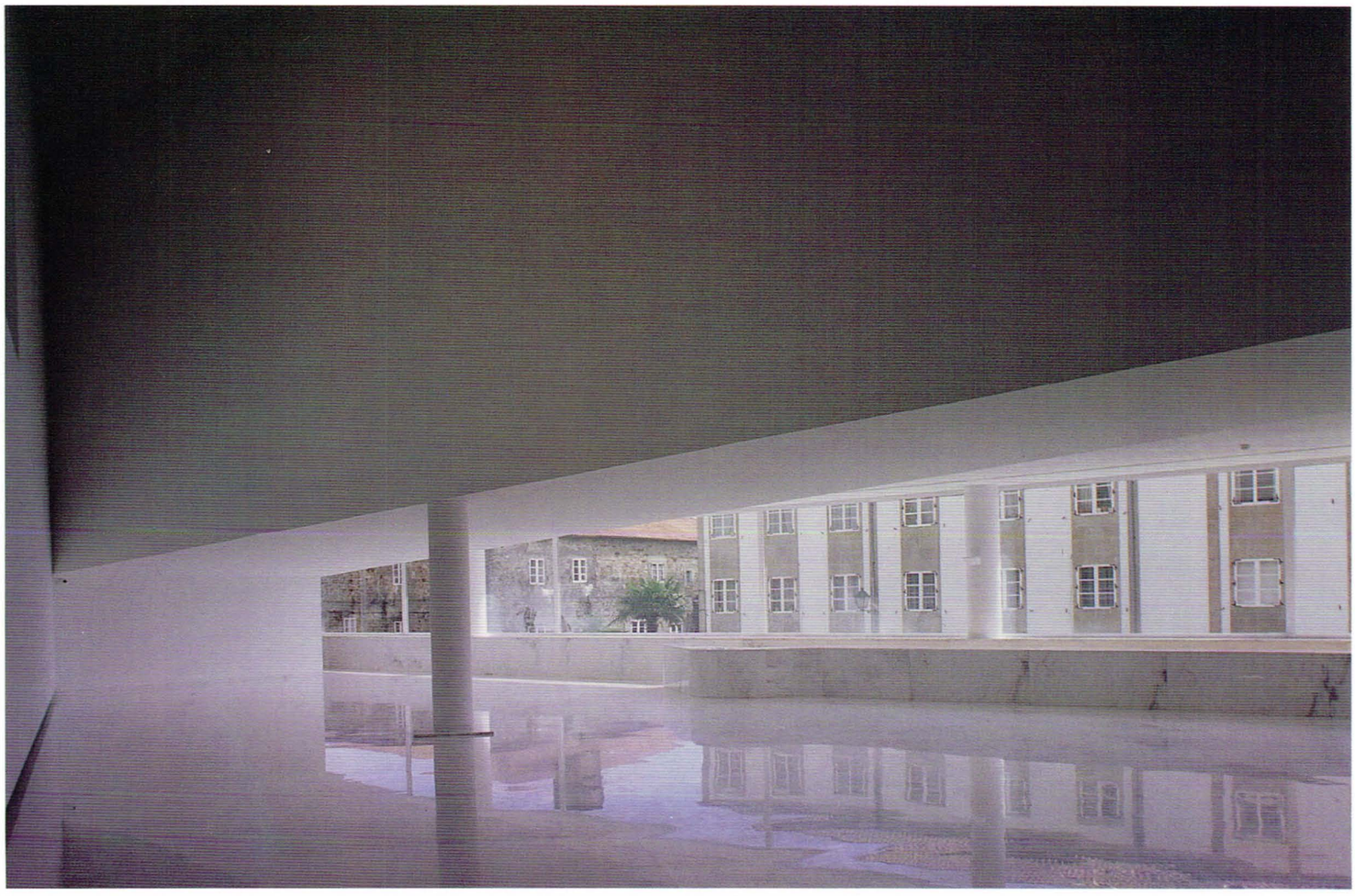
T2, T3. CORTES TRANSVERSAIS

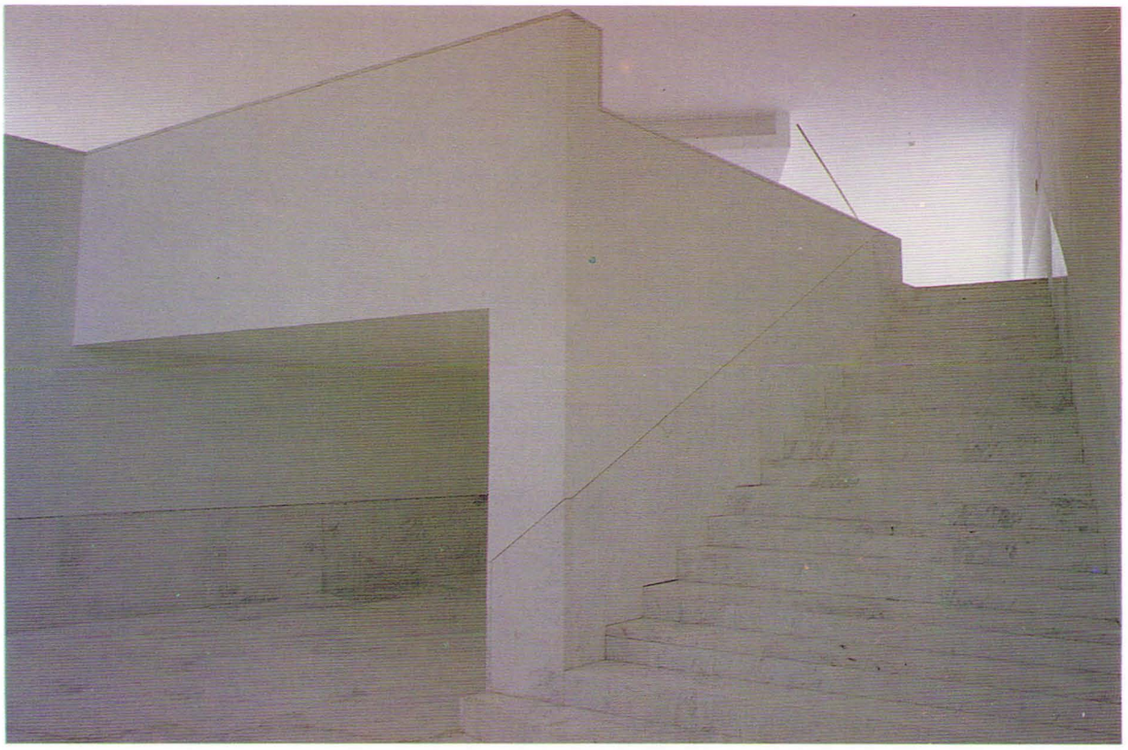


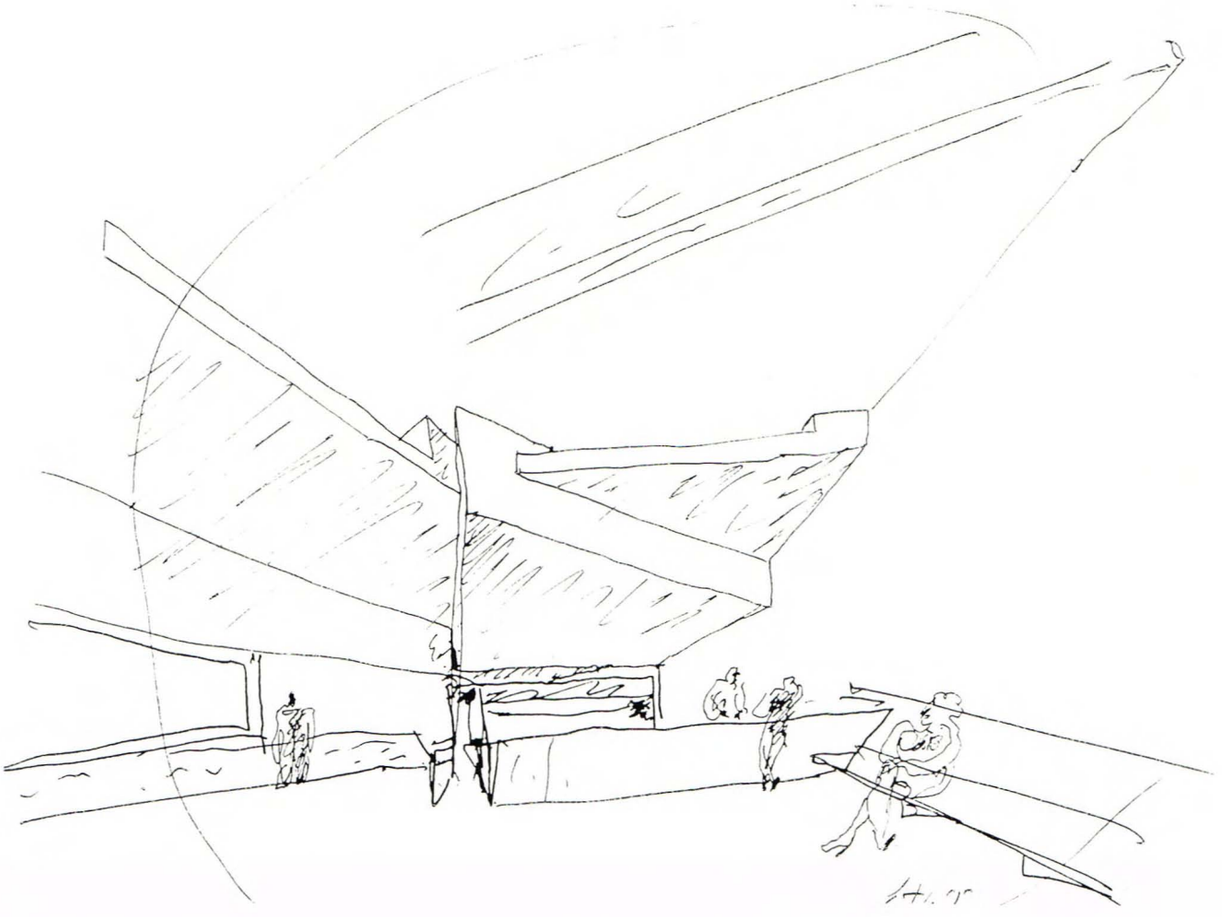
T2



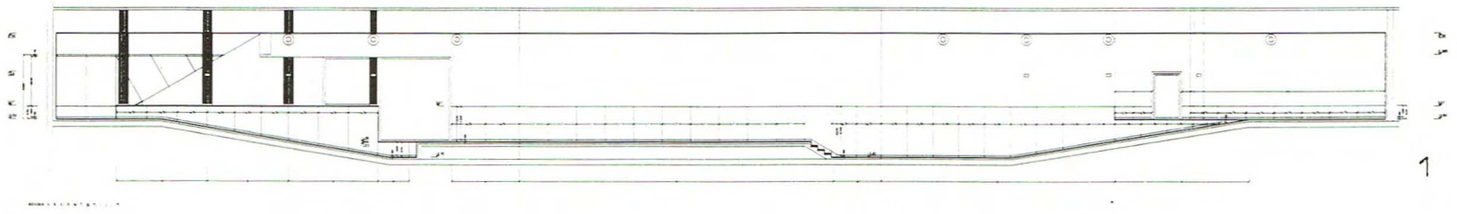
T3



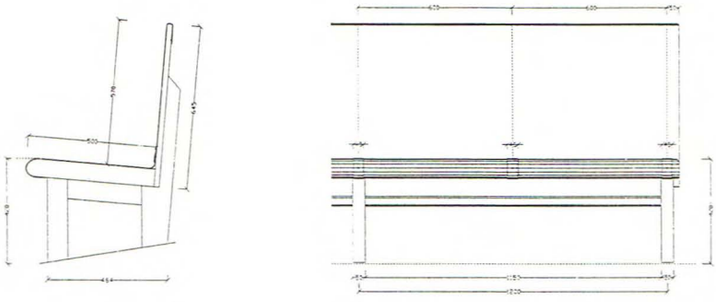


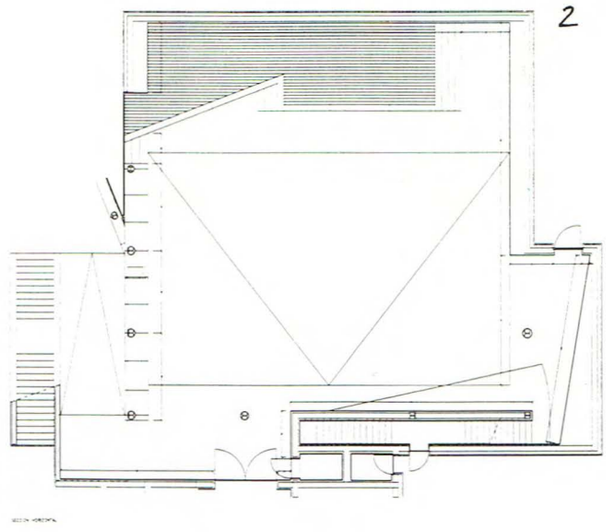


OBRADOIRO



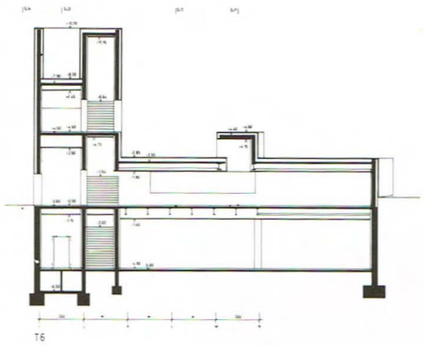
1

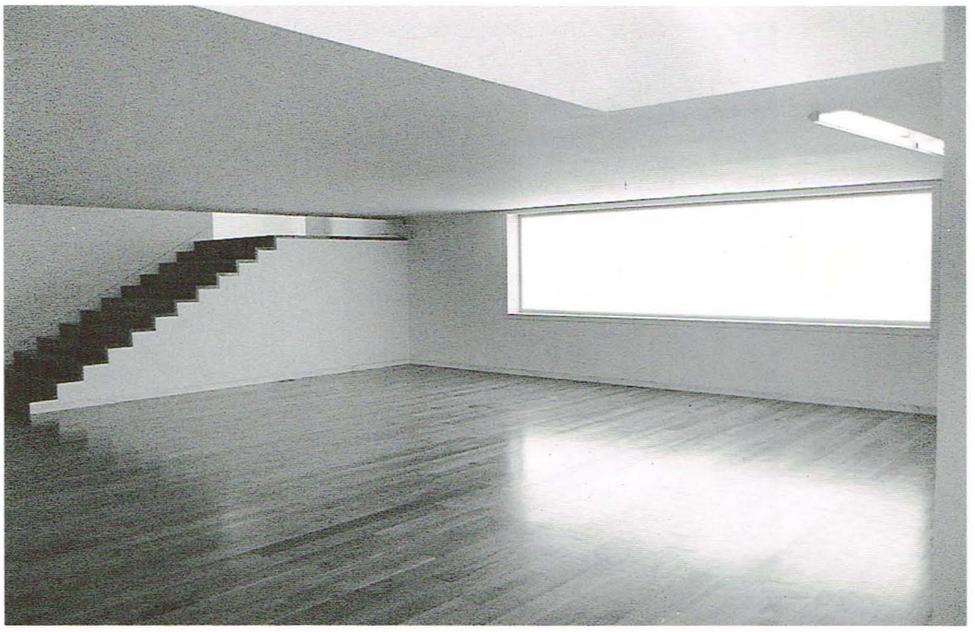




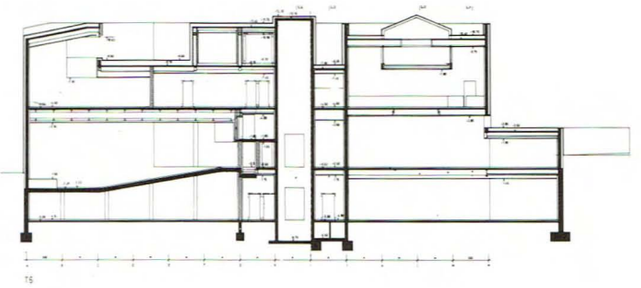
2

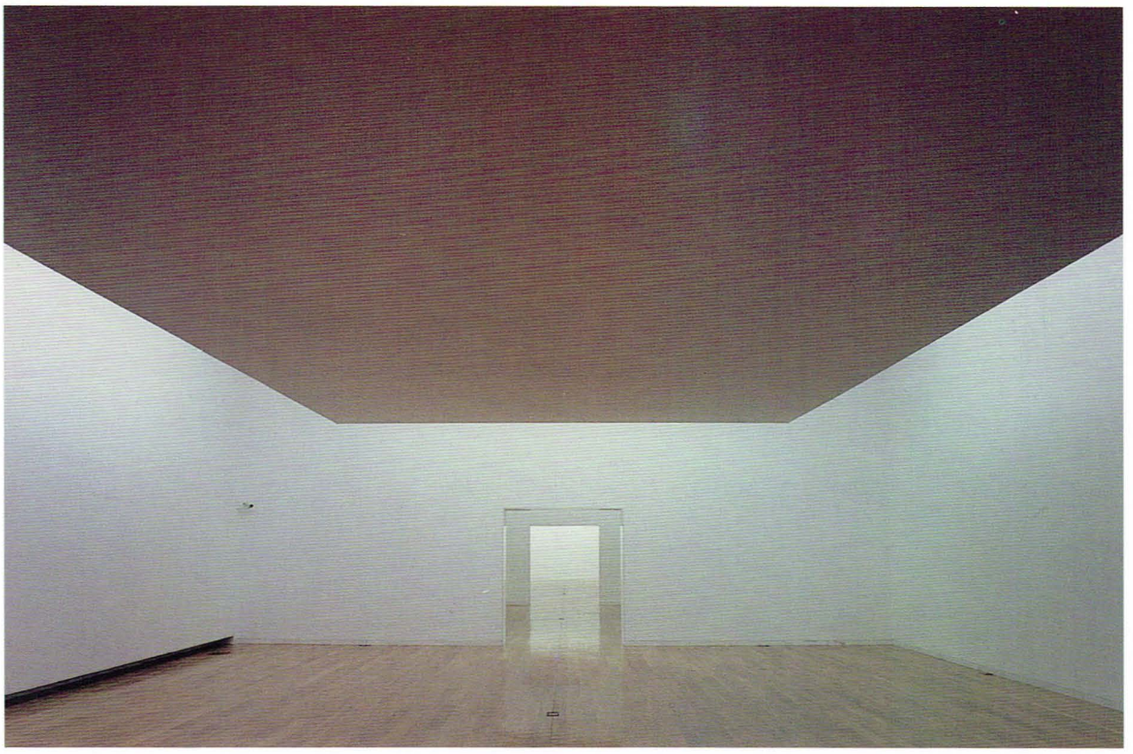
T6. CORTE TRANSVERSAL

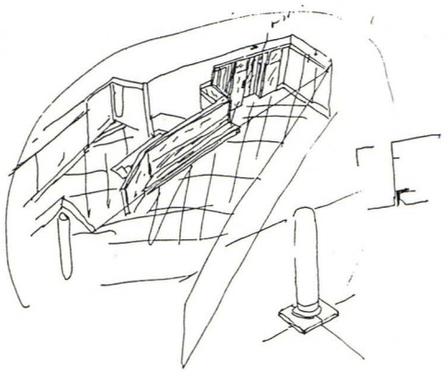


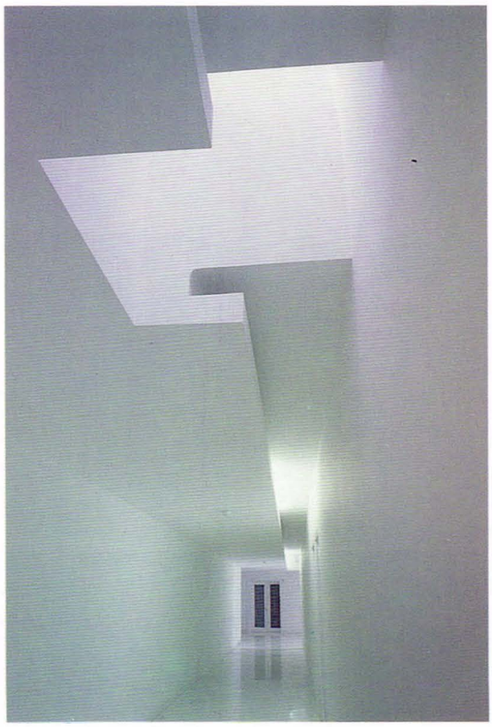


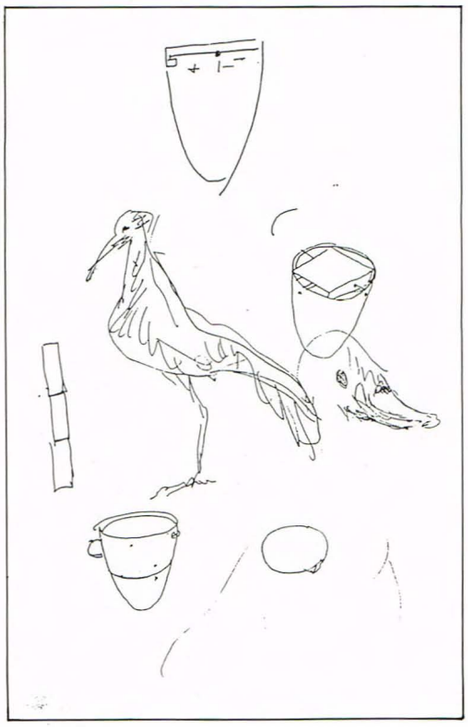
T5. CORTE TRANSVERSAL

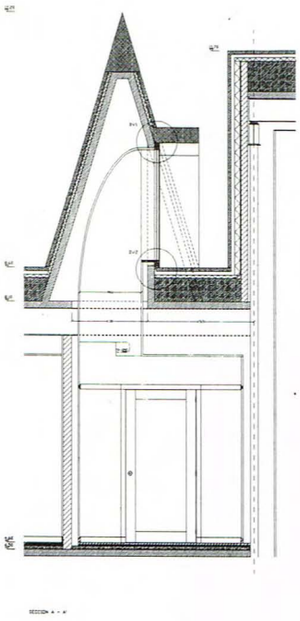


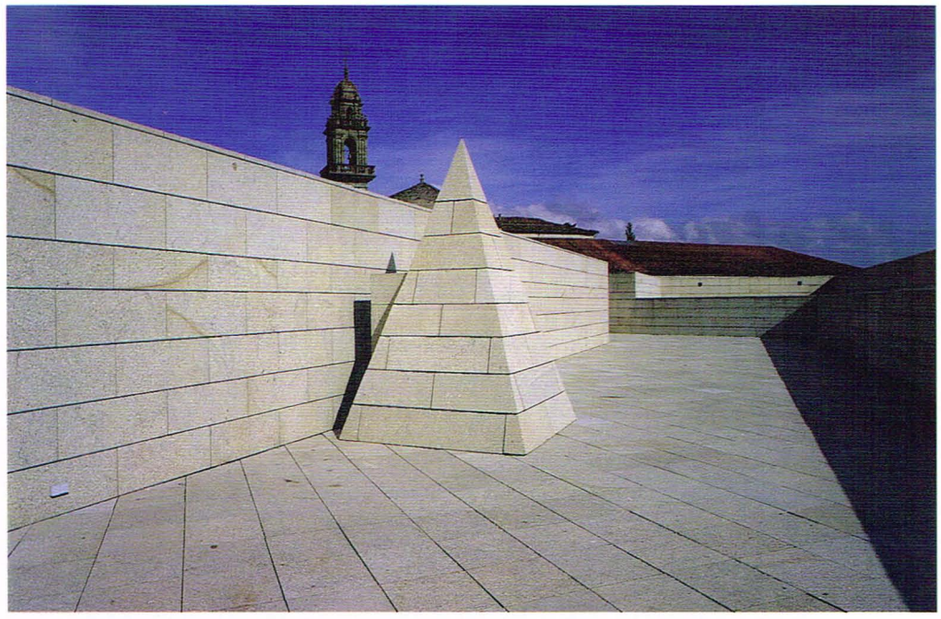


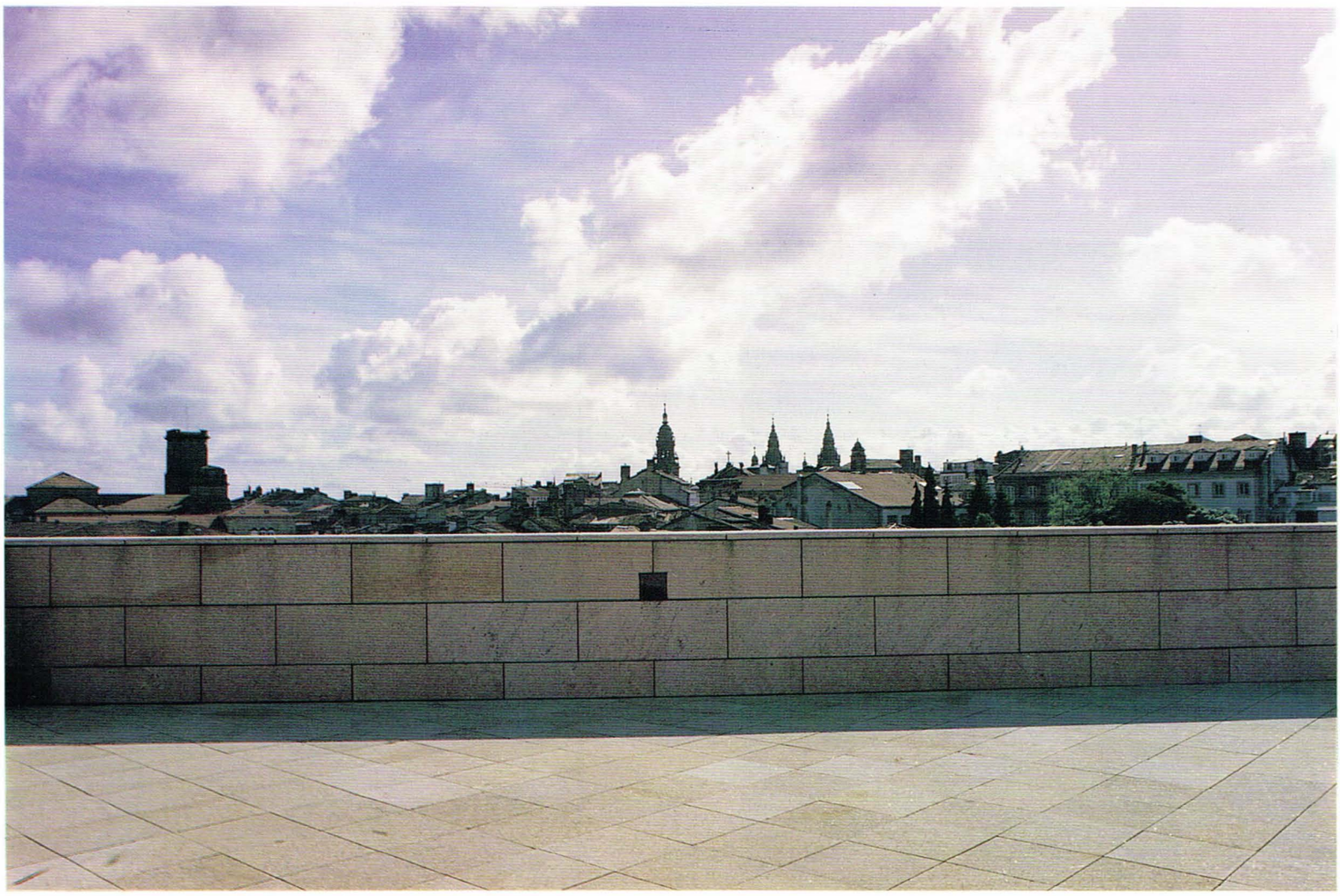












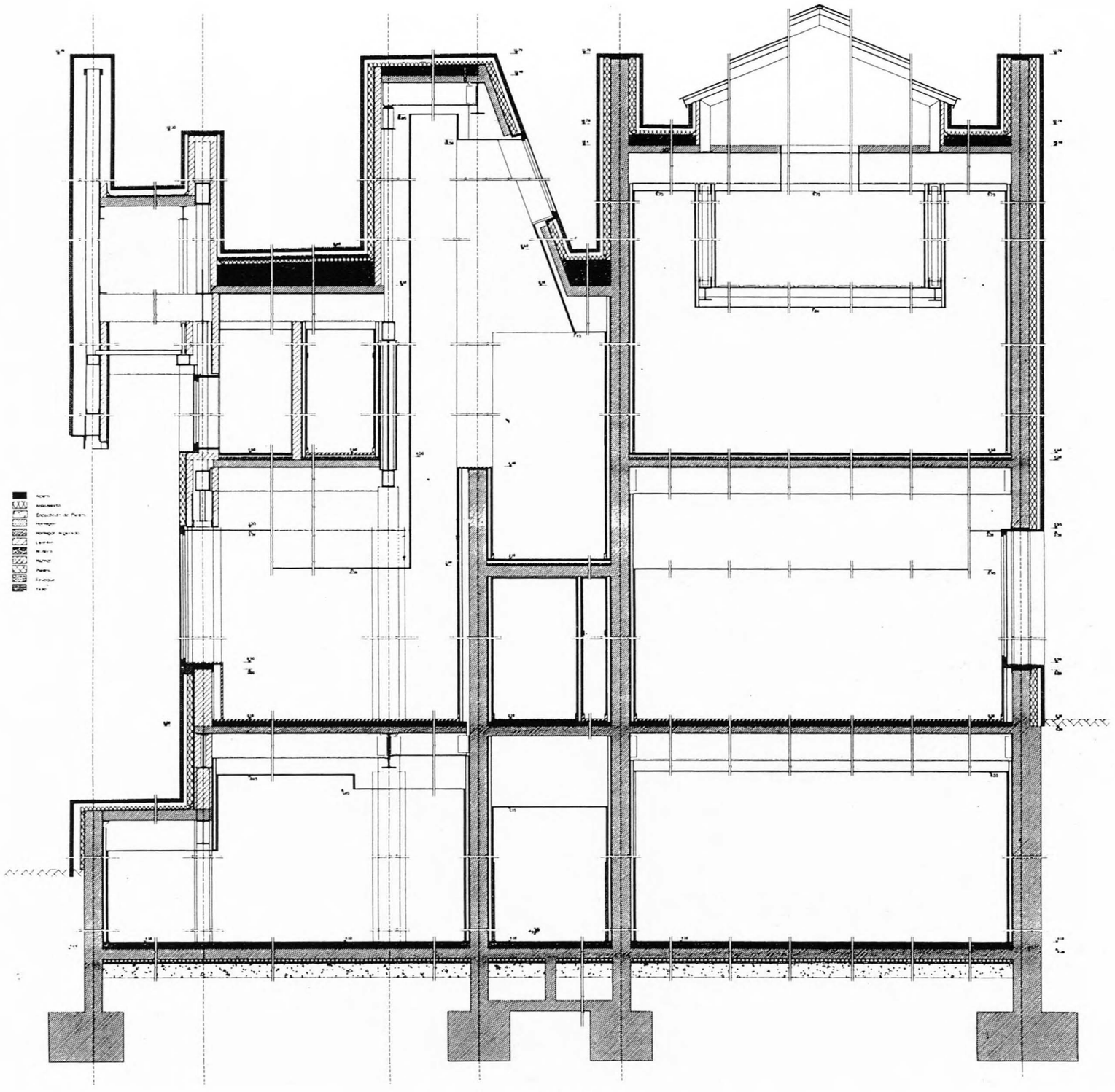
NOTA DA REDACCIÓN

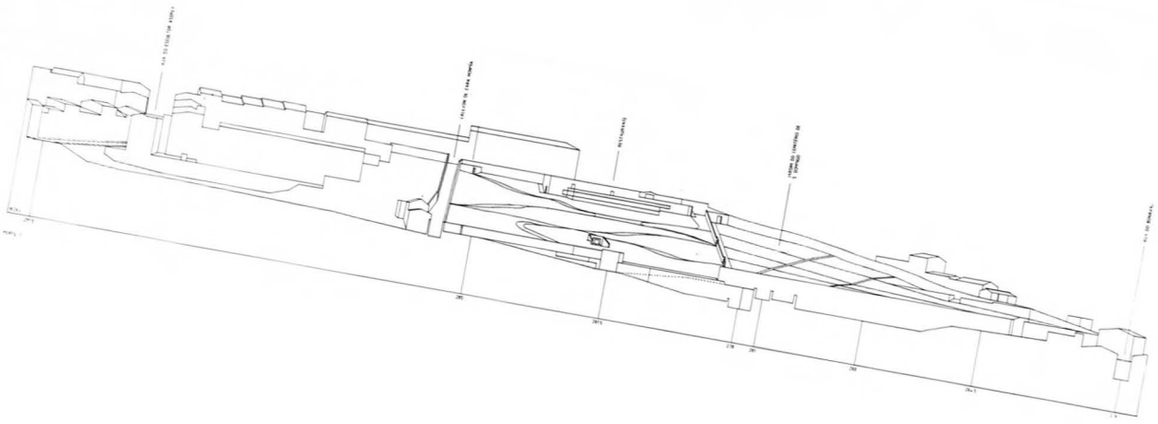
O 6 de outubro pasado publicábase no Diario Oficial de Galicia o Decreto 286/94 da Consellería de Cultura, regulador do Centro Galego de Arte Contemporánea.

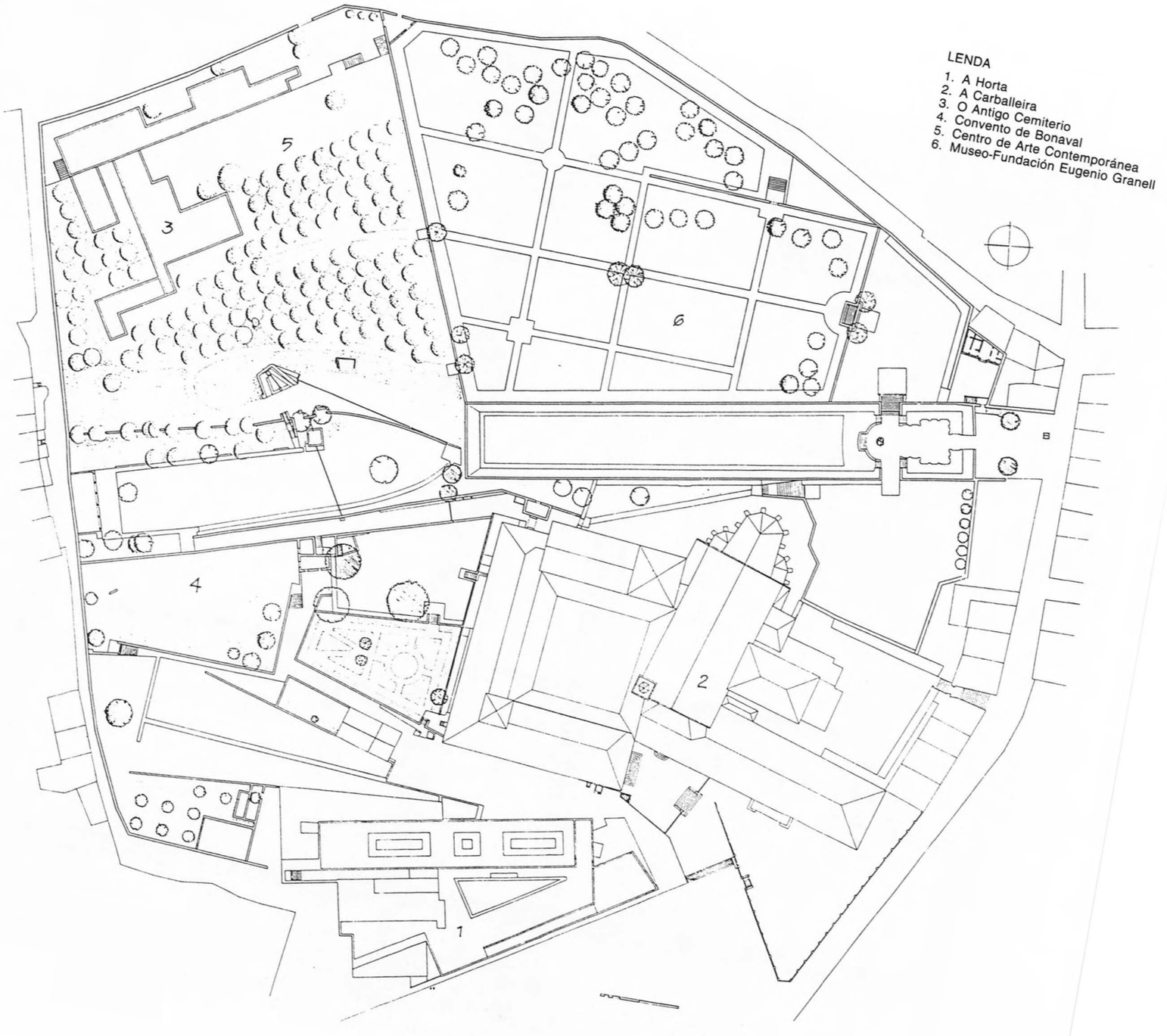
O CGAC parece deste xeito ver definido —cando xa leva case un ano inaugurado e desocupado— o seu papel na estructura cultural do país.

Este, según se define no artigo segundo do citado Decreto será o de «promover o coñecemento e o acceso á arte contemporánea nas súas diversas manifestacións, así como favorecer a súa comunicación social».

Deste modo quedou establecido que as súas funcións serán: «a) Conservar e ampliar a colección do centro, expoñéndoa para a súa contemplación e estudio; b) Desenvolver programas de exposicións temporais de arte contemporánea, con especial atención á creación artística relacionada con Galicia; c) Potenciar e incentivar a creación artística, e contribuír á formación dos que se dedican ás artes plásticas, prestando ademais servicios de información, documentación e asesoramento no campo da arte contemporánea, e d) Desenvolver programas que favorezan o contacto co público, a súa senbilización coa arte contemporánea e o seu achegamento ó centro».






LENDA
1. A Horta
2. A Carballeira
3. O Antigo Cemiterio
4. Convento de Bonaval
5. Centro de Arte Contemporánea
6. Museo-Fundación Eugenio Granell
1
2
3
4
5
6

PARQUE DE SAN DOMINGOS DE BONAVAL

Arquitectos: **Álvaro Siza e Isabel Aguirre**
Colaboradores: **Carles Muro, Alessandro D'Amico e Miguel Nery**
Aparellador: **Manuel Blanco**
Promotor: **Consorcio de Santiago**
Constructor: **San José**
Data do proxecto: **1990/1994**
Remate da obra: **1994**
Situación: **Rúa da Caramoniña. Santiago**

O conxunto de Bonaval, formado polo Parque, o Convento e o Centro de Arte Contemporánea, situado á beira do encontro entre o Camiño Francés e a Porta do Camiño, constitúe unha única peza perfectamente definida e cunha situación privilexiada respecto da antiga cidade de Santiago de Compostela. Este conxunto completarase en breve coa construcción do Museo-Fundación Eugenio Granell.

O Parque de Bonaval, aberto ó público o 24 de xullo de 1994 ocupa, coa súa superficie de aproximadamente 35.000 m^2, a antiga finca do convento de San Domingos de Bonaval, fundado no primeiro tercio do século XIII, amurallada en toda a súa contorna e tradicionalmente dividida en tres zonas perfectamente diferenciadas: a horta, a carballeira e o antigo cemiterio. Este último funcionou como tal dende que o 23 de maio de 1837 o Concello de Santiago de Compostela solicitara «el bosque de Santo Domingo» á Xunta de Alleamento de Edificio, para transformalo en cemiterio, sendo clausurado en 1934. Dende esa data o esquecemento e as silveiras, tan vizosas na nosa terra, apoderaranse de todo.

Actuar nun ámbito tan singular para transformalo nun Parque Público, implicaba a absoluta necesidade da facelo dende o máis profundo respecto ás preexistencias que ían aparecendo conforme os traballos de limpeza foron avanzando e, aínda que se partira dun plantexamento previo, este tívose que ir axustando para poñelas en valor.

Restos de muros, ruínas, soterramentos, camiños e sobre todo a auga e a pedra, escoando polos muros e polo terreo.

Estudiando toda a documentación que había sobre o Convento sabiamos que dende Bonaval fornecíanse fontes e lavadoiros da zona norte da cidade. Agora esta necesidade tiña desaparecido mais agora o parque era quen a precisabe, fisicamente e, dende a súa situación dominante sobre a cidade, como símbolo de vida. Por tanto limpáronse os regueiros, as fontes, flúe a auga e desaparece alimentando a vida do propio Parque.

A estructura, o que poderiamos chamar o esqueleto do Parque estaba condicionada pola forte pendente que, de oeste a leste medra constantemente e, nas zonas da Horta e da Carballeira, a sabedoría dos frades tiñaa resolto, dende sempre, según aparecía na documentación existente a nas trazas que aínda permanecían sobre o terro. Non houbo máis que recuperalas adaptándoas ó novo uso. Así aparecen muros, plataformas, ramplas e sendeiros. No Antigo Cemiterio, o mesmo trazado que distribuía os soterramentos no chan artella os paseos mentres se contempla unha vista deica agora inédita da cidade. A memoria, tan importante no afirmarse dunha cidade, mantense coa conservación das estructuras dos nichos de pedra, cerramento espléndido de espacios para a lembranza. As obras que rematarán o entorno do ábside da igrexa da San Domingos están sen finalizar.

Os pavimentos axéitanse, según do grao de pendente e o seu funcionamento diante das escorrentías.

O aspecto vexetal do Parque axeitouse, según dos plantexamentos xerais, ó arborado existente. Non se elimina unha soa árbore.

Na Horta recuperouse o pequeno xardín xeométrico que alí estivera e estaba documentado, con lenes variacións, e plantéxase unha pantalla arborada de folla perenne para minimizar o impacto das edificacións inmediatas ó Centro de Arte Contemporánea.

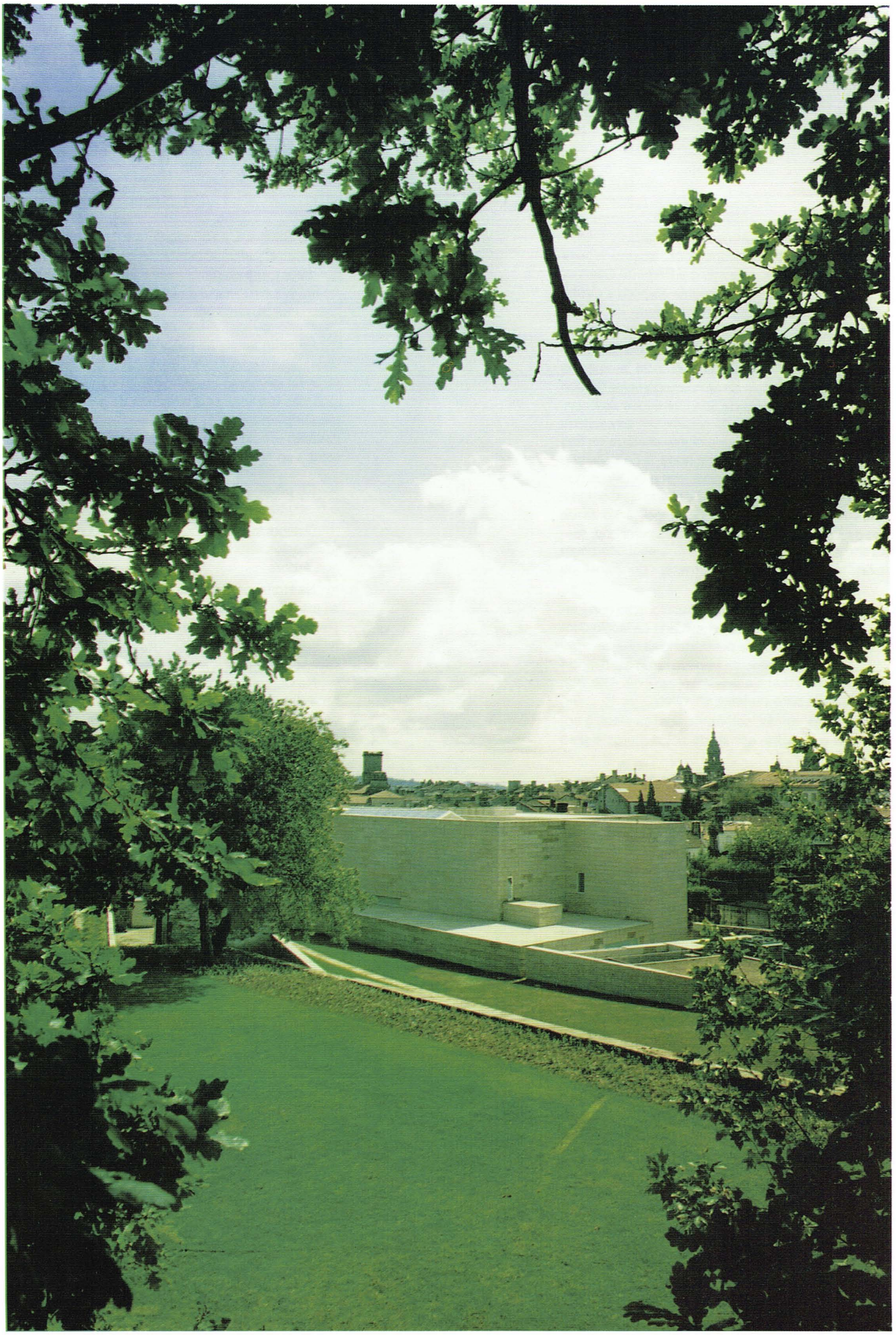
Na Carballeira recupéranse os carballos autóctonos nunha distribución en cuadrícula sobre o sinuoso trazado das sendas. Os taludes de transición dan lugar a plantacións de arbustos enmarcando percorridos.

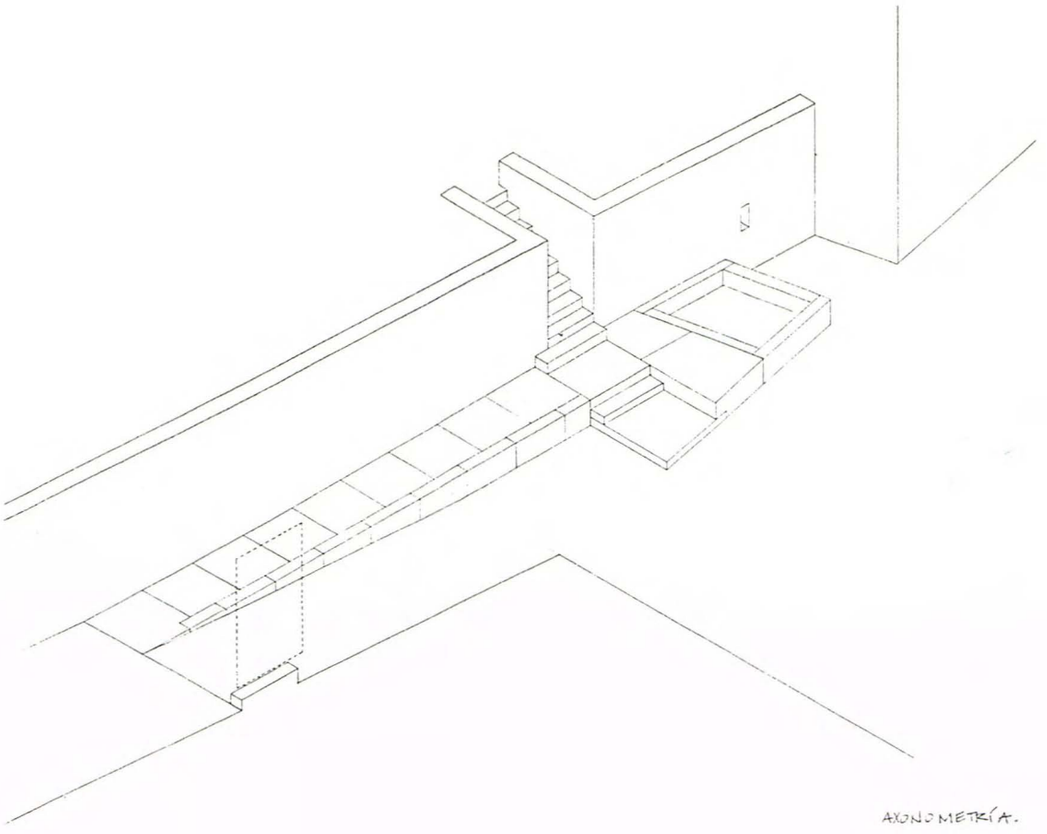
No Antigo Cemiterio unha masa arborada situada na parte máis elevada establece unha barreira fronte ás edificacións, liberando as zonas baixas para permitir a vista sobre a cidade en todo o seu esplendor.

Non é un Parque cun plantexamento habitual, non hai usos prefixados: zonas deportivas, de xogos, de estancia... A escultura de Eduardo Chillida, inaugurada co propio Parque, olla apaciblemente as torres da Catedral e, recollida entre dous grandes muros de pedra saúda á cidade. ¿Un símbolo?

Isabel Aguirre de Urcola

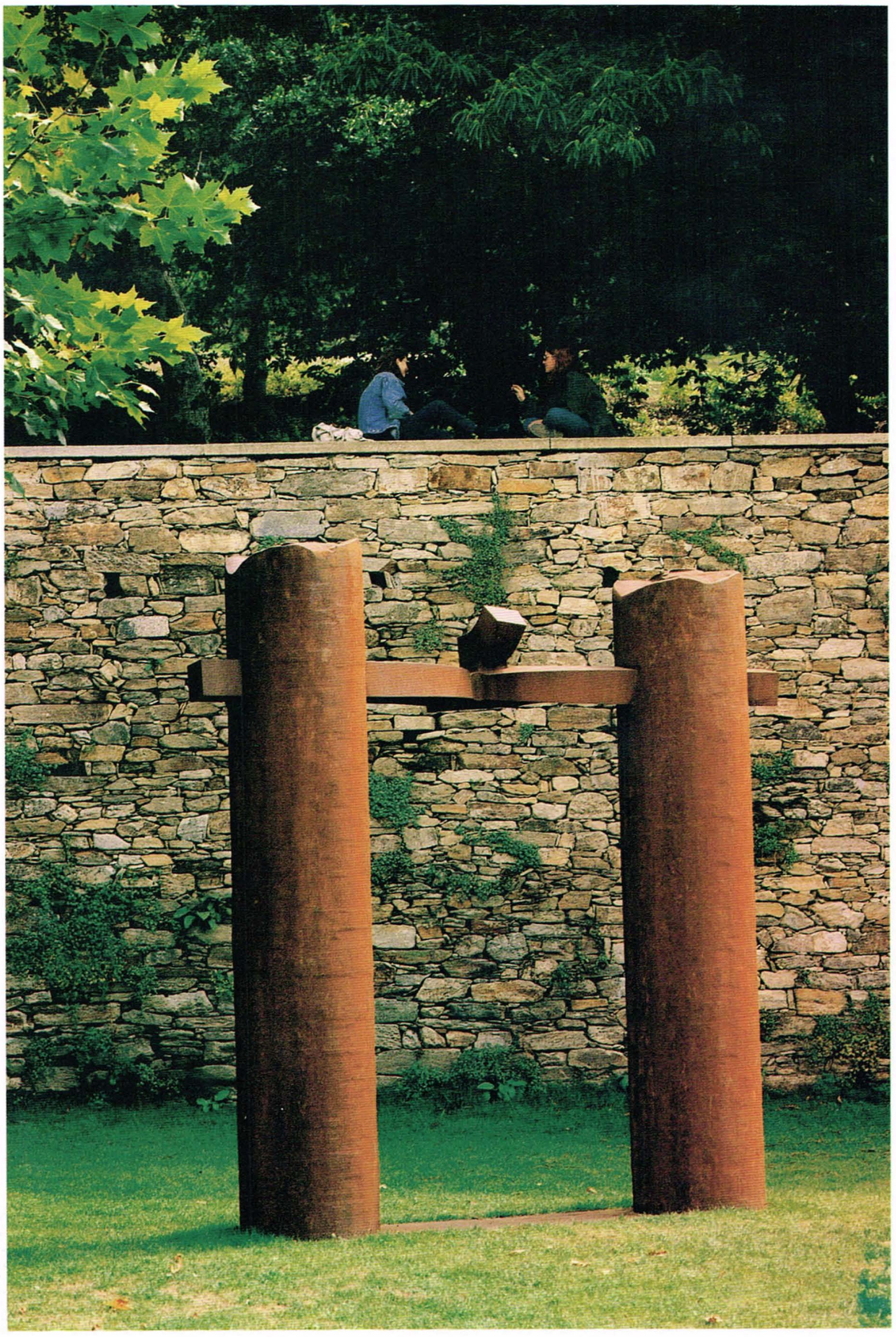
Foto área: J. Carlos Seoane.

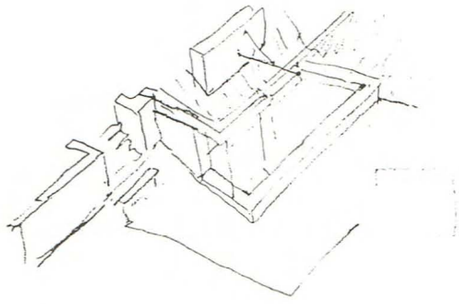


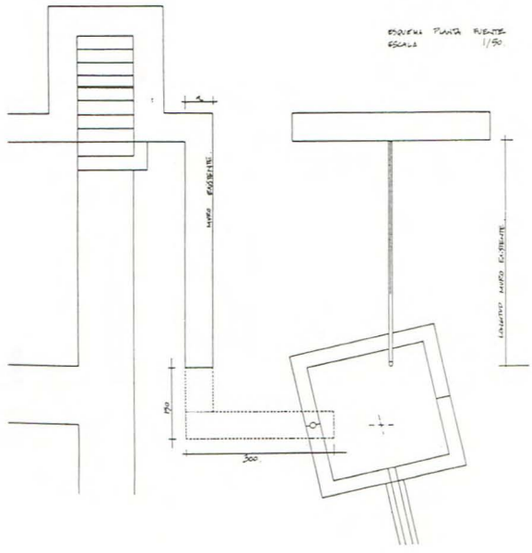


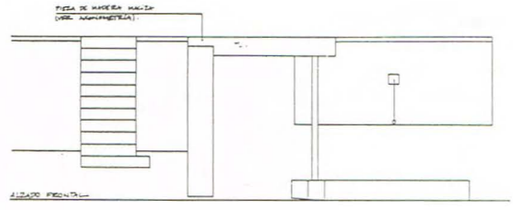
AXONOMETRÍA.

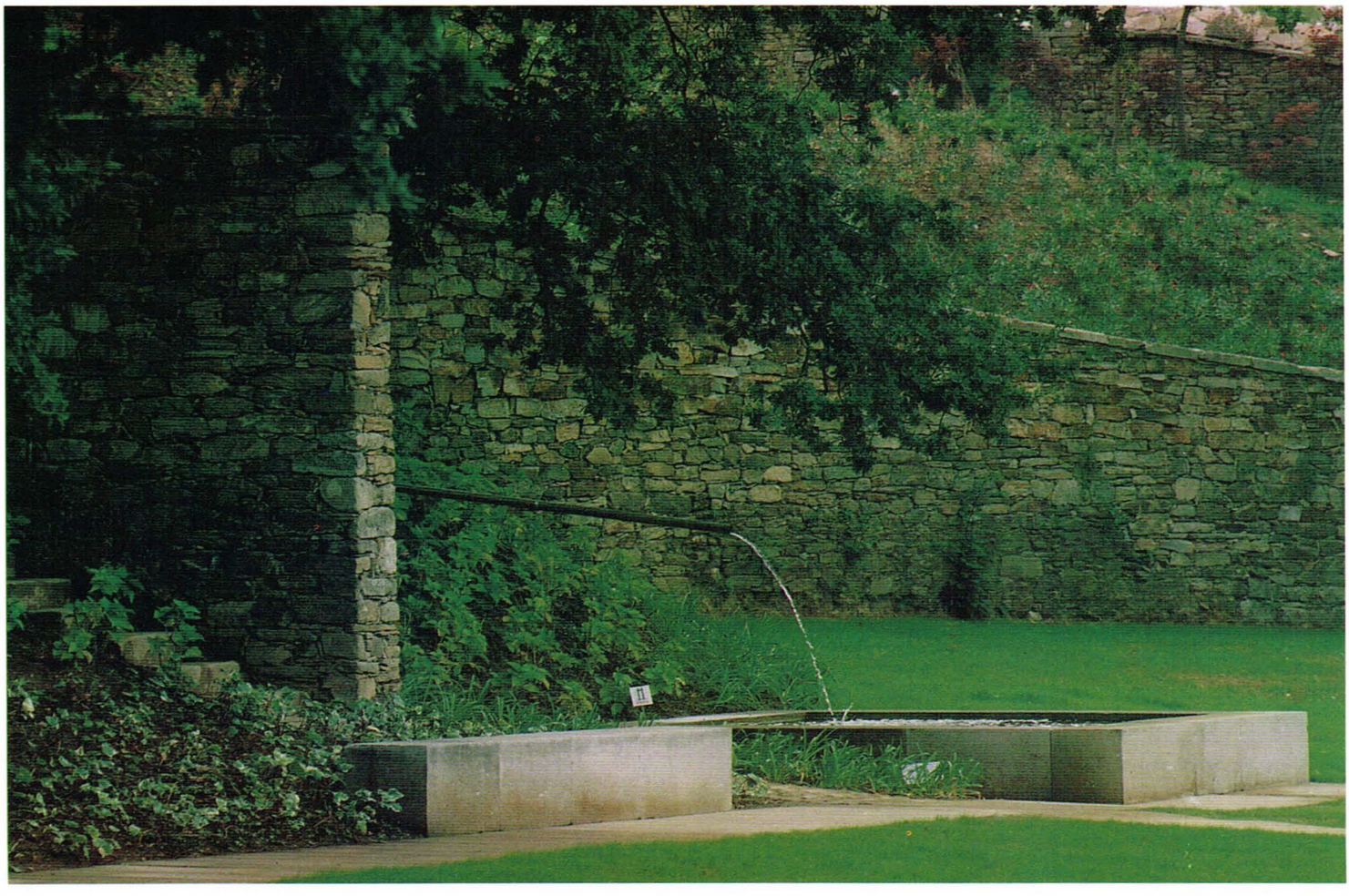
Porta da Música. Escultura de Eduardo Chillida.

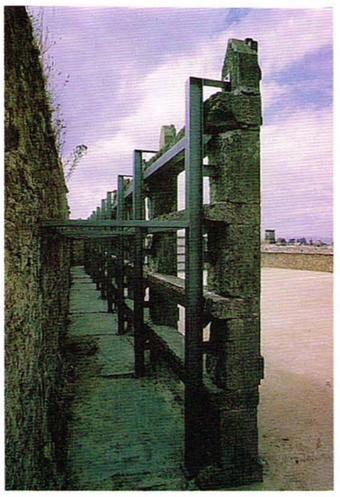


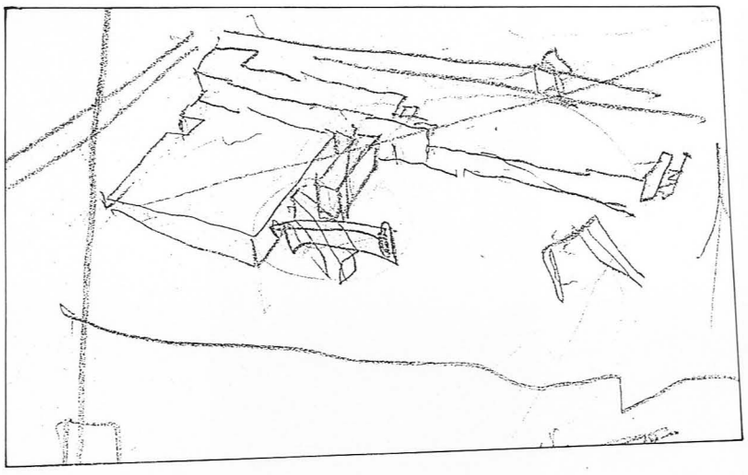


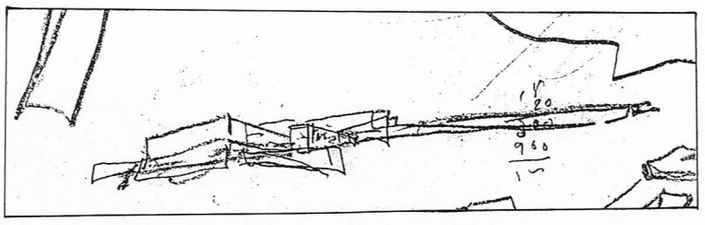

ESQUEMA PLANTA FUENTE
ESCALA 1/50
300

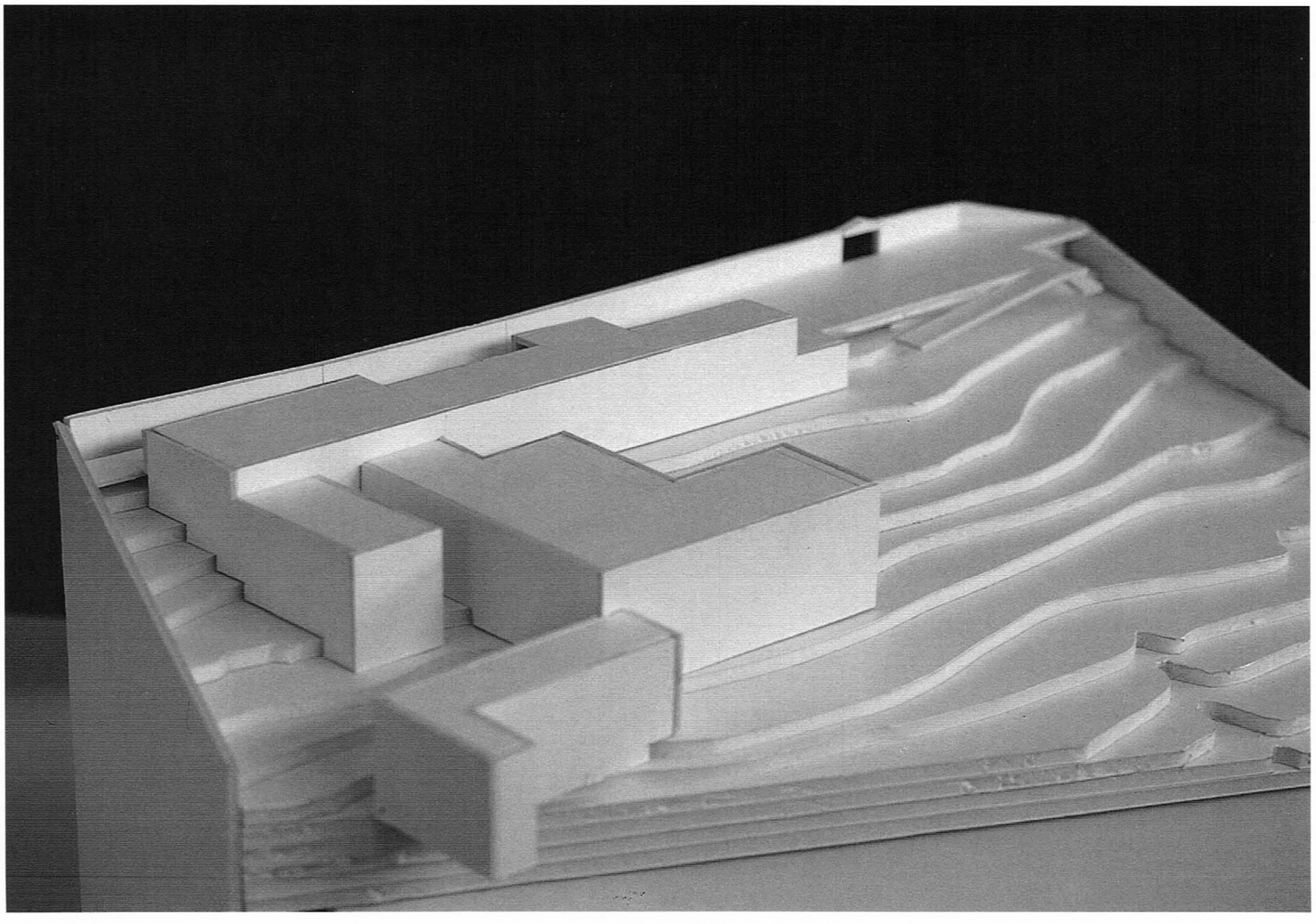

ALZADO FRONTAL







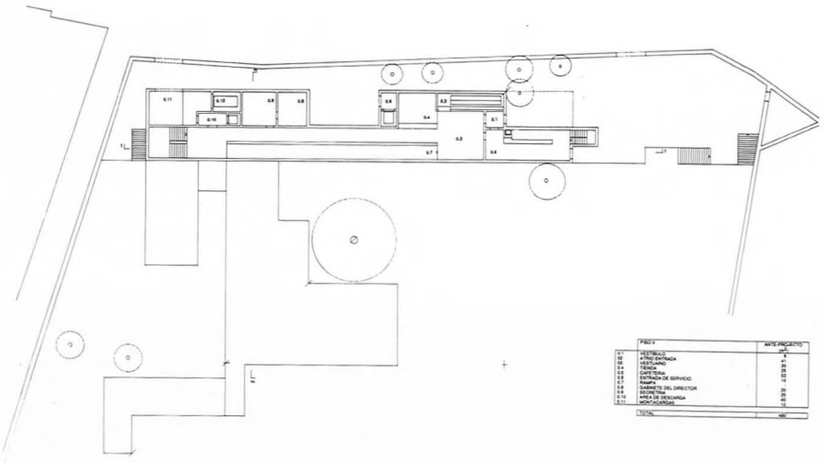


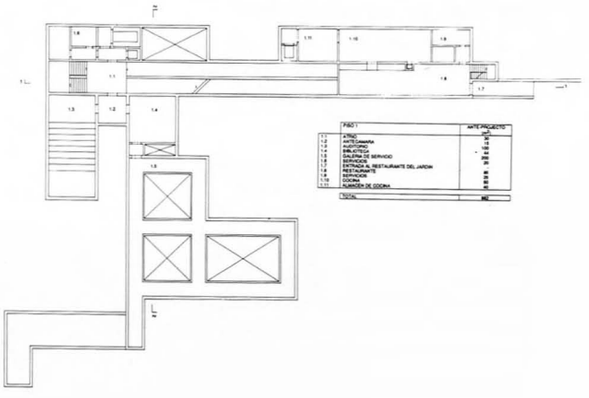


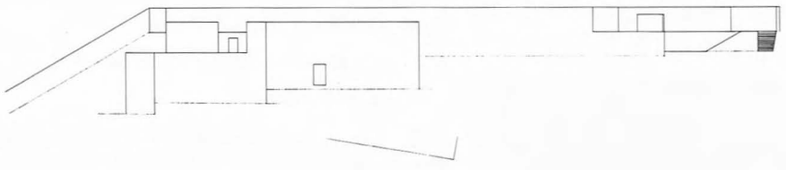
FUNDACIÓN GRANELL

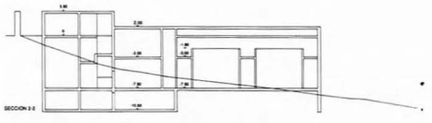
ANTEPROXECTO

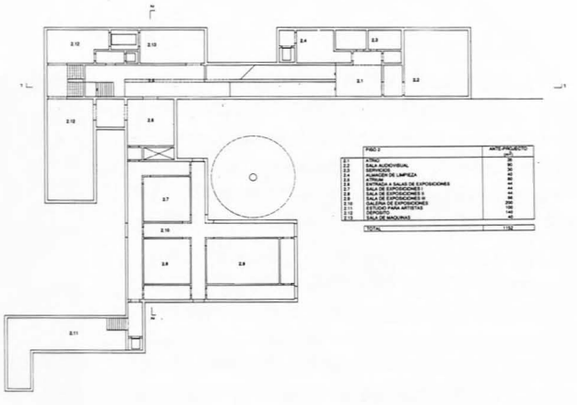
Arquitecto: **Álvaro Siza**

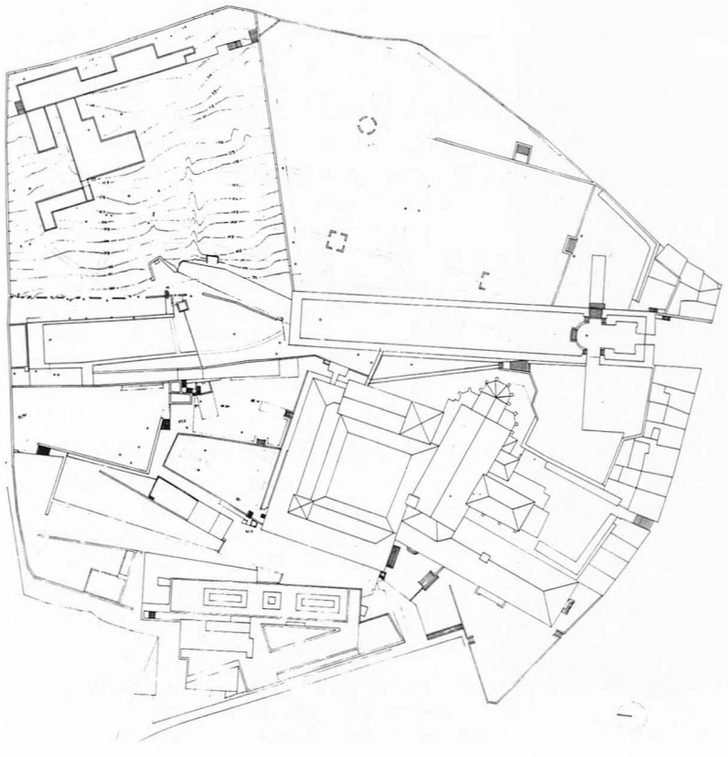


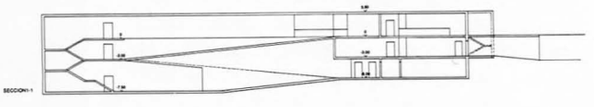


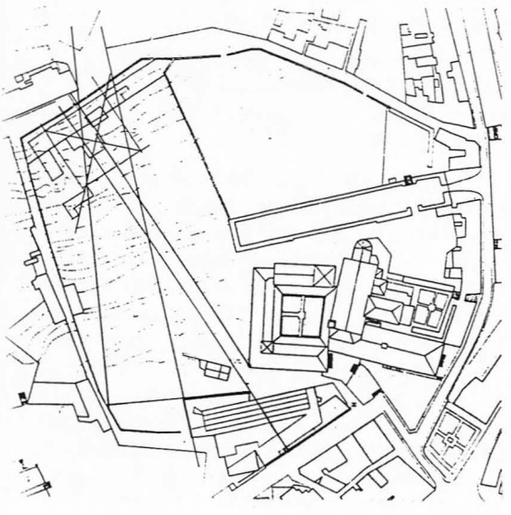












ÁLVARO SIZA, AS PERNAS DO CICLISTA

Por MARGARITA LEDO ANDIÓN
Decana da Facultade de Ciencias da Información

¿A cabeza do arquitecto? Unha cabeza para relacionar. O arquitecto non pode ser un especialista.

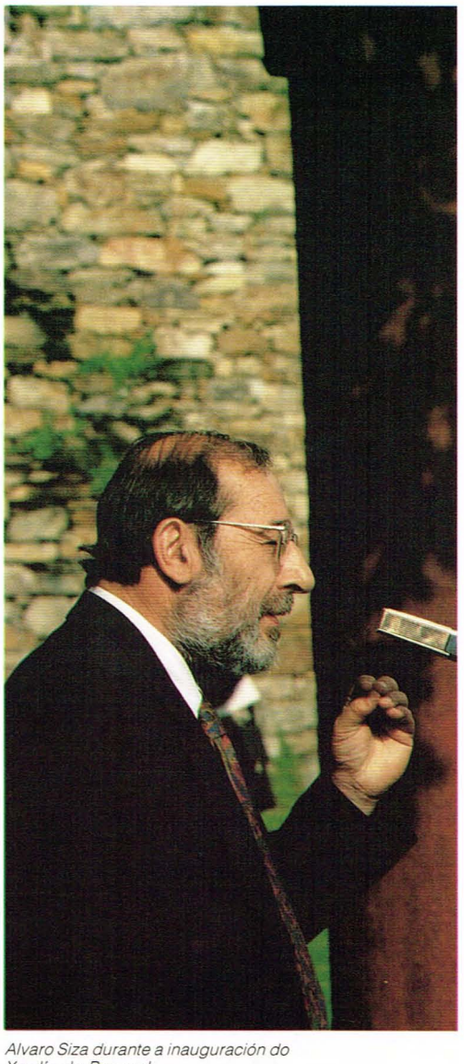
Agora son vostés, destinatarias diversas dunha entrevista, quen interpretarán inflexións de voz, tempos, excursos, silencios e encandilamento para unha conversa que recomenza en moitas ocasións e que, pasaxe interminábel, esvae cara o que o noso imaxinario, quizáves, goste de reconstruir. A querencia. Cousas que fan comprender outras cousas. Ese ***tique*** *de fascinio que devén de situacións nas que, coma do porco, podes aproveitalo todo. Porque* ***é preciso unha grande enerxía para non nos deixarmos nos empobrecer.***

PREGUNTA.—Fáleme das interrelacións, desas interrelacións ás que todos os comentaristas se referen: co lugar, cos materiais, cos obxectivos, co tipo de construcción e coa forma, forma que non tén un estilo definido se non que vai e xera, de cada vez, a súa propia expresión.

RESPOSTA.—O arquitecto traballa, inevitábelmente, sobre a experiencia de séculos de construcción, sobre modelos que se adaptan a circunstancias de tempo e de lugar. E o que caracteriza a cada obra é ese balanzo entre o saber acumulado, pasado de xeración en xeración para a súa formación, para a súa estructura de pensamento, e a sensibilidade, o estudo específico de determinado tempo e de determinado lugar. Mais quen pense que todo é pedido a direito das circunstancias de tempo e de espacio e que, polo tanto, o proxecto é unha invención, engánase. O proxecto é aplicación do coñecemento anque con sensibilidade para o ambente cultural, os materiais, a topografía, o modo de producción, ou as tecnoloxías.

P.—Ou con sensibilidade para o Poder. Porque hoxe a Arquitectura xógase o todo como signo do Poder, como parte da súa política de representación.

R.—Hoxe e case que sempre. Determinadas realizacións tradúceno no espacio. Alén diso, a Arquitectura ten que dar resposta, a traveso de mecanismos do Poder, a necesidades cotiáns, de toda a xente, que van máis aló da simple representación do Poder e sobre as que non hai a mesma preocupación porque non se consideran obras de prestixio. Coido que, a día de hoxe, cómpre retomarmos o tecido das cidades, conscentes de que hai ben tempo que as regras de construcción que o tempo fora tornando muito craras, e fora convertendo nun *corpus* de deseño e de composición, deixaron de existir.



Alvaro Siza durante a inauguración do Xardín de Bonaval.
Fotografía: Xoan Soler.

P.—¿Retomar o tecido e voltar, así, a ese mito da cidade armónica, da cidade como utopía que arrastramos dende Tomás Moro?

R.—¿A cidade destruida e refeita como perfección? Ben, na Europa non hai espacio para a utopía mesmo porque todo o seu territorio está xa urbanizado e ten unha base concreta de definición, unha base que pode ser millorada pero non refeita na idea de perfección.

P.—Nen arredada da historia, porque sería unha outra sorte de mistificación.

R.—Si, pero cómpre dicer que sempre subxace unha utopía e, quer que falemos dunha cidade, quer que falemos dun edificio, o traballo desenvolvese no diálogo entre a ideia de globalidade, de perfección, e unha realidade de circunstancias. Eu creio que a mente humana se move nesa sorte de dualidades.

P.—Da experiencia como consciencia.

R.—Exactamente.

P.—Da viaxe, dos lugares novos, de espacios mui diferentes aos que vostede decote se refere, da idea de mestizaxe.

R.—De feito as cidades foron construidas nesa idea de mestizaxe. A cidade histórica está carregada de aportacións externas aos valores locais ou se estiver imune á contaminación estaría na agonía. Lembro que tiven que escreber un texto sobre Santiago de Compostela e cando escrebo un texto non profesional acostumo canalizar nel as impresións que tiven, aquelas que me tocaran máis, e do Santiago maravilloso tocoume esa especie de exotismo, de ornatos que terman de referencias a América do Sul, ornatos que me fan lembrar construccións Maias na xúa xeometría. Ou fíxese na cidade do Porto, unha cidade con tanto carácter que decimos de algo: é muito portuense... Fíxese e vexa como nela son determinantes os edificios italianos. Na construcción dunha cidade xúnguense o que é local (cultura, materiais, topografía...) e o que é alleo, e nesa mestizaxe a cidade se vai desenvolvendo. Porque cidade tamén quer dicer comunicación e é, pois, natural, que nos atraia ese ruxe-ruxe que devén do contacto con outras personaxes ou con outras culturas.

P.—Santiago é unha cidade con imaxe, mesmo na versión máis estereotipada ten unha imaxe de marca mui forte e iso debe determinar o modo de se achegar a ela con proxectos tan diferentes como o edificio do Museo de Arte Contemporánea, o Parque de Bonaval ou a Facultade de Ciencias da Información. ¿Cal é a súa visión de Santiago?

R.—A dun sitio prodixioso que domina sobre unha zona agrícola e cunha organización viaría perfectamente adaptada a esa conxunción co

1, 2. *Maqueta do Anteproxecto da Facultade de Xornalismo. Santiago de Compostela. Fotografía: Xan Casabella.*

seu entorno, coa súa periferia. E a auga. Os percursos da auga, os riachos case que ate o centro da cidade e que, por exemplo, no proxecto do Museo tiveron muita importancia porque aquel xardín, no que se insere como conxunto, é unha máquina perfecta da utilización da auga, do traballo do home sobre a natureza domesticándoa, organizándoa, e foi fundamental para a definición da forma e da implantación do edificio. Anque ségueme deixando coa boca aberta por que se escolleu ese lugar, Santiago, no que chove de máis, para facer Santiago. En fin. Algunha razón habería.

P.—A relixión como presencia.

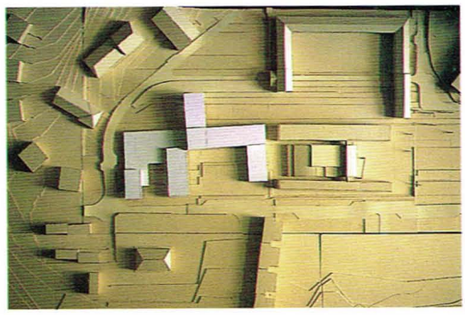
R.—A Catedral como organizadora do espacio, a secuencia das prazas acompañando o desnivel do terreo arredor da Catedral e un certo anonimato xeralizado na vivenda, no tecido da cidade. Hai casas de fai cincuenta ou sesenta anos que mesmo se funden no conxunto das casas do dezaoito. Dáse unha articulación perfecta entre o que é tecido e o que é monumento, o que é simbólico, de xeito que aquel, no seu ton esvaido lle deixa a este toda a súa beleza e grandeza, orixinándose unha continuidade moito sólida, un deseño de grande persistencia. De feito Santiago tivo que galgar os seus lindes naturais para que ocorrera a desagregación, a fragmentación.

P.—No caso do Museo, ¿qué preocupación centrou a súa atención, cal foi o nó?

R.—Traer ese edificio, que é un edificio público e cun papel importante na cidade, para o primeiro plano entroques de o construir recuado, dentro do xardín. A primeira parte do traballo foi entender o conxunto de Bonaval: o convento, a igrexa, a súa relación co xardín e coa organización do xardín, e entender as transformacións que se deran, singularmente coa abertura dunha rúa que fendeu a armonía preexistente. Comprender a orde inicial e refacer unha outra orde coa introducción do edificio e sen ignorar a tal rúa nova que tiña rompido o sistema anterior fixo que o Museo nascera prendido da análise do lugar.

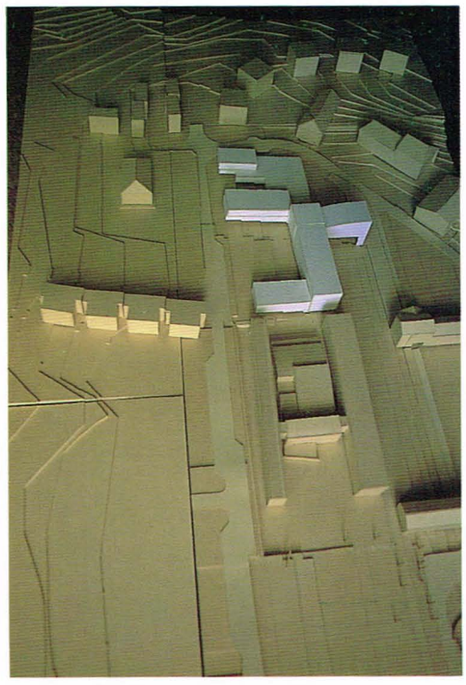
P.—A Facultade de Xornalismo que agora está a proxectar, é completamente diferente tanto nos seus usos como na súa localización.

R.—No caso da Facultade de Xornalismo existe un plan, unha proposta de orde para a ocupación daquel espacio que concebía un edificio único, continuo, con patios, dentro do que se destribuirían as diferentes facultades. Despois, á hora da construcción, o que sucedeu foi que se comezou por unidades separadas. Así e todo o Plan demostrou certos acertos porque a distribución fundamental que se mantén é a establecida. A miña primeira preocupación foi a de



1

2



adaptar o meu proxecto a esta fragmentación de unidades, quer ao edificio que está en fronte, o de Filoloxía, un magnífico proxecto e un ponto de apoio grande, quer aos do lado oposto, diseminados e un pouco desordeados, e tentar captalos para unha orde global. Coido que unha das responsabilidades do arquitecto, a través do que constroe e na medida da súa importancia cívica e da súa dimensión, é incluir nunha proposta de orde mesmo aquelo que xurdira de maneira fragmentada ou gratuita.

P.—Tamén os materiais van ser mui diferentes aos do Museo, ate dende o ponto de vista da significación.

R.—Si, si. Na Arquitectura, coma en todo, hai un problema de medida que ten que ver co uso e co valor simbólico. No da Facultade eu penso facerlle un baseamento de pedra e, a partir do bon pousar do edificio, unha construcción máis económica e de menor relevo ca do Museo. Será revocado, probabelmente en cor branca, porque toda a cidade é un balanzo entre as casas revocadas, pintadas de branco e máis a pedra, aínda que nunha época se xeralizara a pedra á vista e o gran pasara a ser o material preponderante en Santiago, ás veces perxudicando ese equilibrio entre monumento e tecido construido. Poida que denantes da cor branca tivera habido outras cores poisque un certo puritanismo levou os tons máis austeros tamén para as cidades.

P.—A especificidade que ten un centro de Ciencias da Comunicación debeuse entrometer na concepción do proxecto.

R.—Neste caso, na definición do edificio o Programa e as características dos espacios teñen muita importancia. Espacios mui especializados coma os estudos, necesitados dun pé direito duplo, ou a Biblioteca-Mediateca, un ámbito con muita tradición, con muitos modelos, ou os aularios, que polas súas dimensións xa xustifican a realización en auditorio e permeten a utilización de rampas de acceso, dannos unha complexidade maior que noutros edificios e unha riqueza espacial mui significativa. E existe, ao mesmo tempo, un grande control para que non se converta nun eido caótico. As condicionantes funcionais son mui fortes e un proxecto de Arquitectura, eís a súa dificultade neste caso, é sempre un esforzo por nos liberarmos dos aspectos funcionais poisque atinxir a calidade quere dicer dominar os problemas funcionais e sobrepasalos creando un todo, un organismo.

P.—Vosté ten criticado, e tamén nós o criticamos no ámbito da Comunicación, a reducción da Arquitectura a espectáculo.

R.—Iso ten que ver coa tendencia en transformar calquera obra nun monumento, sexa unha casa, sexa un almacén, se trate de despachos

1. *Estudio do Arquitecto.*
2. *Vista do estudio.*
Fotografías: Xan Casabella.

ou dun edificio público. Poida que a falla de oportunidades de prestixio conduza a querer transformar todo o que che ven ás mans en espectáculo. Anque cómpre a ponderación, que haxa unha dose de expresividade en cada unidade que se constroe nunha cidade, para que esa cidade sexa como o casco histórico de Santiago, un todo magnífico no que cada elemento funciona polo conxunto.

P.—Ao falar de espectáculo tamén quería dicir as realizacións que abraian pero que non conmoven, que non se incorporan á vida da cidade.

R.—¿Mais non será o resultado desa traxedia que é a presa desmedida, dese sofremento de facer en pouco tempo e de facer brillante?

P.—De facer en pouco tempo...

R.—...E de facer brillante.

P.—E por unha razón de mercado, supoño...

R.—Ben, no fundo...

P.—Funcionarán como valor de cambio.

R.—Exactamente, exactamente.

P.—Non como valor cultural.

R.—Olla, é exemplar grabar a conversa dun arquitecto cun promotor e escoitarlle dicer: o importante é a entrada, o adro, a mármore nos cuartos de baño... estereotipos que, con razón ou sen ela, se tornan valor de mercado, independentemente do significado que teñan en termos de calidade. O arquitecto está sometido a grandes presións e se non resposta a eses estereotipos, que adoitan se interpretar como «competencia profesional», muitas veces non é aceptado.

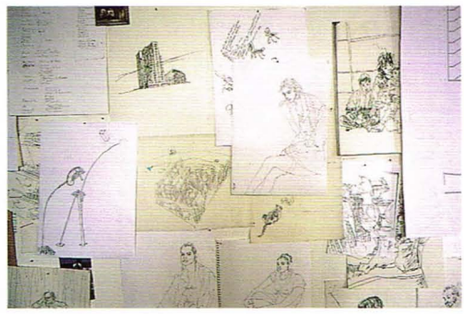
P.—¿Onde lle gustaría traballar neste momento?

R.—Non sei. En todos os países nos que teño traballado atopei dificultades, aínda que de diferente orde.

P.—¿Poderánse clasificar segundo as culturas: dificultades en países calvinistas, en países latinos...?

R.—Si, naturalmente que algo haberá diso. Para exemplificar, en Portugal tortúrame a improvisación. Pola contra, na Holanda hame impresionar o feito de que o sobexo de planificación pode levar a solucións preconcebidas e chegar a unha paranoia que xa non ten relación co rigor, experiencia e calidade da que se derivarían. Ámbalas características oferécennos intres de plenitude de acción pero nos manteñen sempre á beira do colapso... Por outra banda, unha das cousas que hoxe lle preocupa aos arquitectos é a súa perda de capacidade de control: manda o promotor, manda o mercado e non manda a Arquitectura como acto de cultura.

P.—Para falar de acto de cultura cómpre saber achegarse a outras culturas, xa sei que non haberá unha fórmula pero o seu modo...



1

R.—Tradúcese básicamente no diálogo, na información. Eu, por exemplo, traballei en Macao. Evidentemente, primeiro foi o choque, o lado impresionista e despois cómo ese fascinio estimula o paso seguinte, o estudo. Non, non existe por casualidade ese universal que é o fascinio pola viaxe, por encontrar o novo, polo diferente. En tempos era o Paraíso; eran continentes como a América, como a África; era a Atlántida...

P.—Fascinio que xa non tén que ver con esa Europa construida da que falou ao comezo, con xentes obrigadamente en pasaxe, coas migracións e coa volta do racismo, ¿ate que ponto un arquitecto poderá inhibirse dos grandes problemas do seu tempo e construir somentes en espacios privilexiados?

R.—Si, non poderá. Trátase dun fenómeno contemporáneo mui forte e esa afluencia é inevitabel. Porque a opulencia da Europa é tamén a miseria de zonas enormes. Porque as cidades están cheas de emigrantes que cando interesaron como forza de traballo foron recibidos cos brazos abertos. Pero repara, o que teñen de máis rico estas mesmas cidades é ese troca de culturas e de sangues aínda que se dea dentro dun proceso doloroso e con conflictos latentes que levan á xenofobia.

P.—¿Observou ese fenómeno cando traballou en Kreuzberg?

R.—Sen dúbida, xa se observaba, e agudizouse co derrube do muro e coa entrada de xentes do Leste. Kreuzberg era un sector turco da cidade en conflicto coa minoría alemana.

P.—¿E o que viu influiu o seu proceso de traballo, aquel «Bonjour Tristesse»?

R.—Olla o grafitti foi premonitorio. Un sector da administración, da dirección do IBA, preocupábase pola integración dos emigrantes, polo diálogo con eles, pero tamén había outro sector que reaxía contra o anterior e polo tanto o combate entre proxectos tiña, e sempre tén, orixe política.

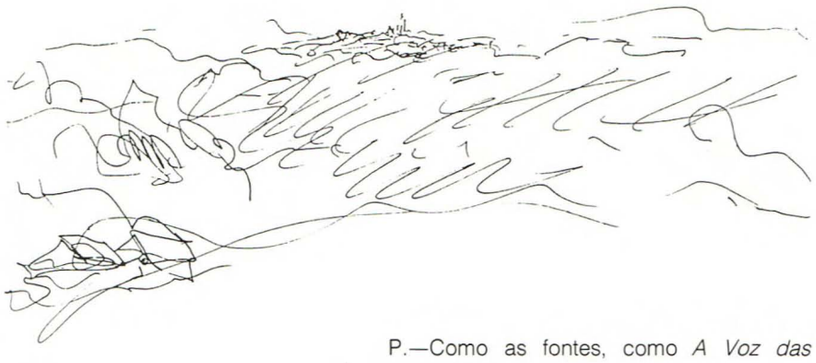
2

P.—Vostede tivo que escoller o seu campo.

R.—Ben eu fun escollido porque se sabía cal era o campo que eu escollería.

P.—Aínda se escoita falar de Siza como de alguén do Movemento Moderno.

R.—Vaiche boa se son ou non do Movemento Moderno. Son un arquitecto contemporáneo. Procuro vivir a miña profesión, e non só a miña profesión, en termos de contemporaneidade. Por razóns prácticas os períodos teñen nome e coido que tamén é un outro aspecto da presa: a



xente aínda non dixo esta boca é miña e xa está clasificado. Eu son case que indiferente á secuencia dos *ismos:* modernismo, postmodernismo, agora deconstructivismo... dame ganas de rir esa necesidade de afirmación dos críticos e ese frenesí clasificatorio: mal en NY se comenza a falar en de constructivismo, xa se está con iso en Barcelona ou no Porto: diaños! agora é o deconstructivismo se non somos provincianos...

P.—¿Esa hipercodificación trae máis empobrecemento, comporta ausencia de reflexión?

R.—Coido que si. Non digo que estea mal que esas cousas chamen a atención porque se non habería determinados aspectos da realidade pasando á nosa beira e nós sen nos decatar. Pero de aí a querermos proxectar esas cousas onde vivemos... entroques, teríamos de facelas intervir no universo das ideas para que desencadeasen procesos de transformación. Se non é reducir a súa utilización a valor de mercado.

P.—De calquer xeito temos asistido a un certo desbloqueamento da razón única.

R.—Iso está muito ben. O problema é cando ese desbloqueamento da razón única se transforma noutra razón única ¿comprende?

P.—Quería me referir ás aproximación múltiples que se poden dar arredor da mesma actuación.

R.—Absolutamente dacordo. O postmodernismo, que xa tiña aparecido na Literatura muito antes que na Arquitectura, trouxo unha reducción bastísima que nos deixou ¿o qué? Uns pórticos, unhas columnas, unhas cores...

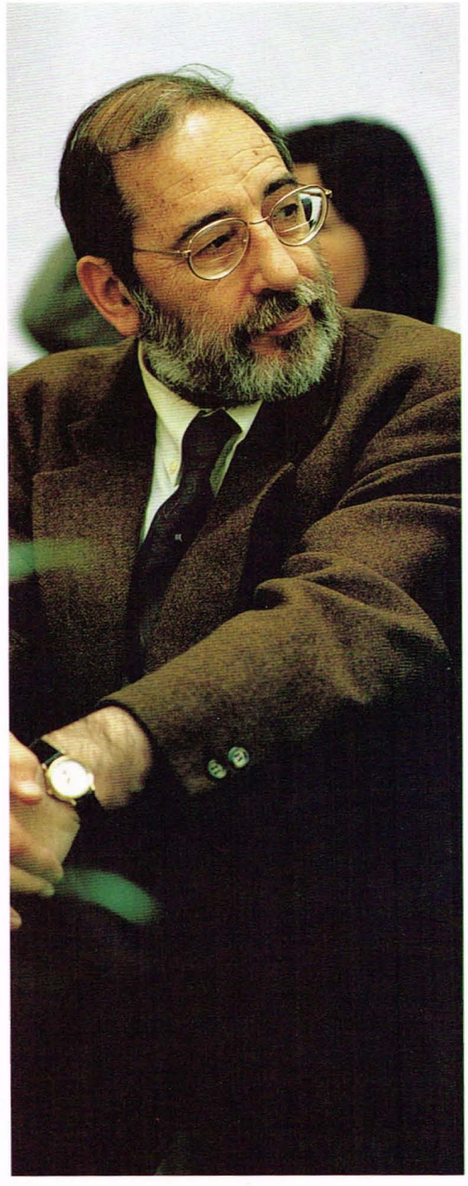
P.—Sen nexos

R.—...un outro principio monolítico formal. E no nome da variedade prolifera a rutina, a repetición e a copia. Non estou a discutir as ideas, estou a discutir a utilización desas ideas como instrumentos de aproximación da forma e non como reflexión sobre os problemas.

P.—Ao contrario, restáranos, por sempre, unha frase do Gregotti referida a si, a «signos case que invisíbeis que enchen de tensión a súa obra».

R.—Ben. Eu nunca falei diso co Gregotti pero cando escoito falar de hibridez en relación ao meu traballo penso que unha observación máis atenta levará a ver que non é exactamente hibridez se non deducción a partir de cousas denantes desenvolvidas. É dicer, cada cousa, que pode aparescer como mui diferente, nasce dunha transformación de cousas anteriores que se enfrentan con problemas e con ambentes diferentes. Eu coido que o Gregotti se refería a esa presencia non concreta de ideas ou de formas anteriores. Eu sei, sinto, que muito do que non aparesce nun proxecto estivo alí, no seu desenrolo, en termos de evolución.

Fotografía: Xoan Soler.



P.—Como as fontes, como *A Voz das Cousas.*

R.—Exacto, e desas cousas algunha cousa fica. É o que fai diferente unha arquitectura densa, con presencia, dunha arquitectura superficial.

P.—Por veces únese o seu nome co de Mies van der Rohe e eu únoo porque o «Pabellón Barcelona» foi sempre para min un espacio de sosego, onde sinto o benestar que sinto nás súas obras... ao millor porque a primeira que coñecín foi a Casa de Chà da Boanova.

R.—E eu fico muito contento de que teñas sentido iso. Eu necesito, persoalmente, a serenidade; eu teño muita fame de sosego e penso que muita xente tamén precisa do sosego. Craro, poderá haber dúas interpretacións: que sexa eu un home do pasado, pouco acaído para o *stress* da vida moderna, ou ben que o home contemporáneo leve consigo esa loita, conscente e inconscentemente... Diránolo o tempo, o tempo o dirá.

P.—¿E qué dirá do seu encontro coas texturas, cos materiais?

R.—Que non ten que ver co efecto plástico, se non cunha líneas que conduz a determinada atmósfera. E a min gustábame dicerche que a arquitectura que me toca profundamente, aquela onde me sinto ben, é unha arquitectura que dá esa sensación de serenidade da que ti falache en relación ao Pabellón do Mies. Eu preciso diso, e iso é para min o Belo, a Arquitectura con A grande. Por iso cando entrei por primeira vez nunha casa de Barragán tiven esa sensación que case se apalpa. Porque os materiais teñen que ver con esa sensación de calma, de protección. A maneira como un material contrasta con outro, a pasaxe dun para o outro. Repara que sempre o ornato, aquel ornato que se universalizou, xurde do contacto entre materiais, entre elementos dun sistema. O capitel cando a columna saiu da alquitrave, o baseamento cando o edificio toca o solo. Non é un problema de gosto. Ten que ver con acadar esa continuidade, esa globalidade que se pode acadar con materiais completamente diferentes. Ten que ver co fluir das formas no espacio natural e con esa sensación que nos dá. De paz. De tranquilidade.

No Porto, 2 de Xullo de 1994

OBRADOIRO

REHABILITACIÓN DOS MUÍÑOS DE MARÉ DO POZO DO CACHÓN

Arquitectos: **Jesús Anaya e Pilar Volpini**
Arquitectas colaboradoras: **Cristina Nebot e Patricia Senra**
Colaboradores: **Carlos F. Fornos e Longinos Pedrosa**
Aparellador: **Fernando Rey Castiñeira e Xosé Beiro Bouzas**
Constructor da primeira fase: **CEES**
Constuctor da segunda fase: **Varela Villamor**
Constructor da terceira fase: **Hermanos Labo**
Data do proxecto: **1985/1982**
Remate da obra: **Xuño 1994**
Situación: **Muros. A Coruña**

O proxecto contempla dous ámbitos ben diferenciados: por unha banda o muíño e por outra o recheo de terras no que serán situadas ó aire libre, distintas actividades.

No muíño eliximos a madeira e o vidro como materiais tanto estructurais como de acabamento interior. A súa aplicación de xeito indiferenciado en planos horizontais e verticais permitirá significar a nosa propia filosofía de rehabilitación que pretende redescubrir a arquitectura propia dos muíños, e o seu carácter, compatibilizando o seu redescubrimento coa existencia daqueles outros elementos lóxicos nunha arquitectura dos nosos días.

Tres elementos definirán cualitativamente os diferentes espacios e unha relación —a luz natural— definirá o conxunto.

Unha parede técnica (bar-cafetería), as escaleiras e o bloque técnico de servicios constitúen os elementos determinantes.

Estremeiros cos bloques de pedra das chemineas, que cortarán á cuberta a través dos lucernarios de vidro, ascenden as escaleiras relacionando as plantas entre si.

A denifición das circulacións polas escaleiras terı unha grande importancia funcional por canto non só servirán para dar acceso a unha ou outra planta, senón que permitirán relacionar os distintos espacios sen interferencias.

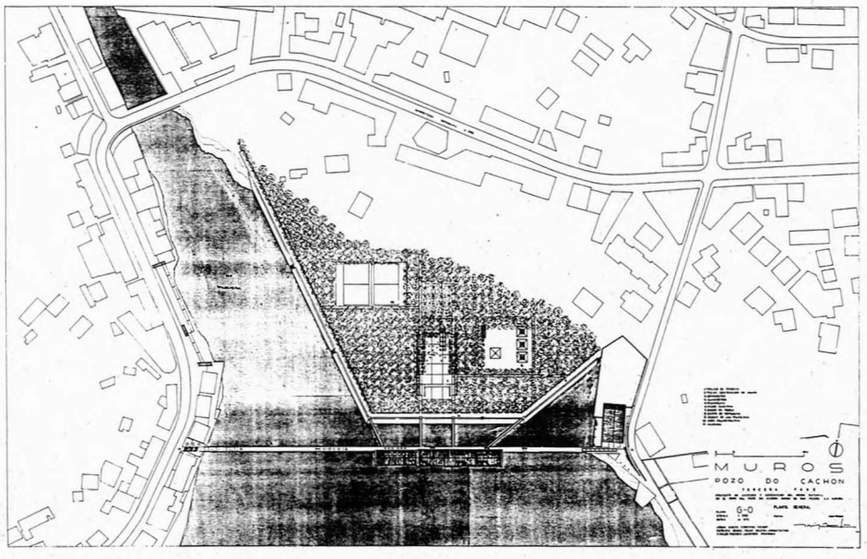
O bloque técnico concíbese como unha construcción en altura, cunha planta que duplica o uso dos aseos. Concíbese como un elemento autónomo da estructura xeral, dotado dunha capacidade autorresistente que a independiza de movementos. O edificio dos muíños proxéctase —dentro da súa vocación museística— como un lugar para a contemplación dos mecanismos dos muíños e o seu funcionamento. Por esta razón o proxecto centrouse en definir as condicións dos solados e dos forxados que ían soster estas actividades e que, ó tempo inclúen o valor poético do mar como suxeito da composición.

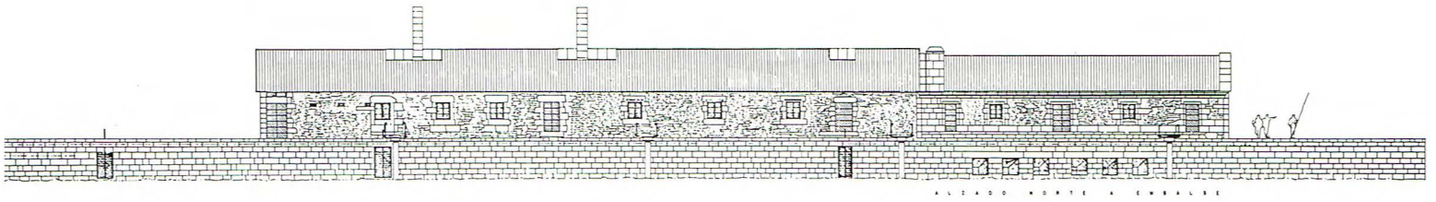
Os mecanismos de pedra, os arcos sobre a auga, os reflexos baixo a cuberta do muíño, serán así os elementos dun espacio soñado.

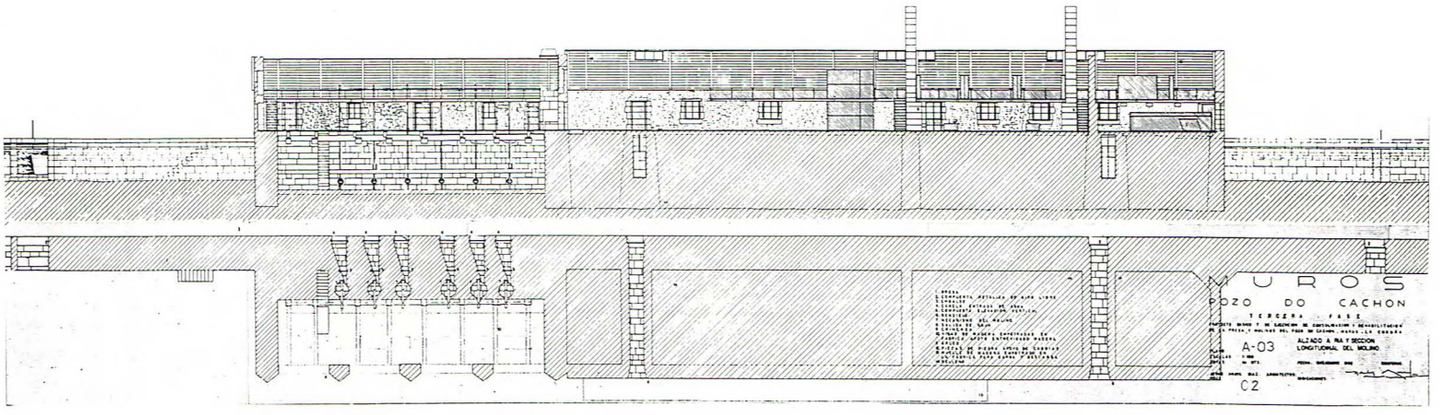
No exterior, na outra beira da canle, unha grande masa forestal sobre o muro achéganos as ideas racionalizadoras da paisaxe de Durán.

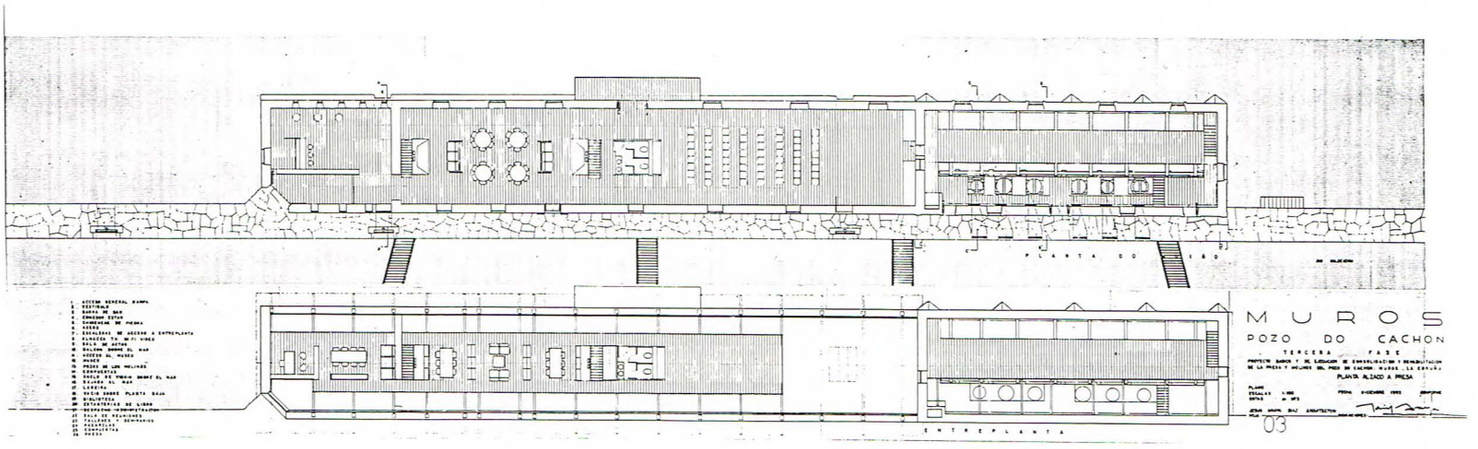
Cruzando polos pasais e as pontellas, a franxa de mar introdúcenos nunha fraga mesta. Un paseo limita a beira do recheo. No interior da fraga podemos ir descubrindo catro espacios baleiros de árbores nos que se emprazan unha pista polideportiva, un anfiteatro, un campo de romarías e un campo de xogos para nenos.

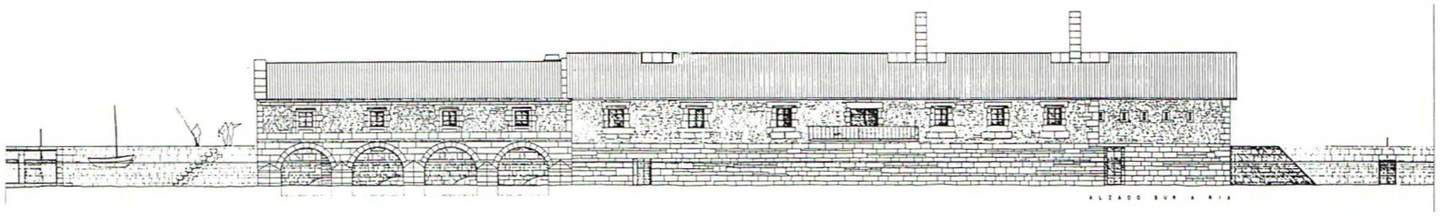
Os tratamentos dos solados, das cores e dos sons presentes en cada un deles construirán catro espacios distintos. A súa situación descubrirémola a través da escura fraga como si fosen espacios alumados dende unha cúpula.

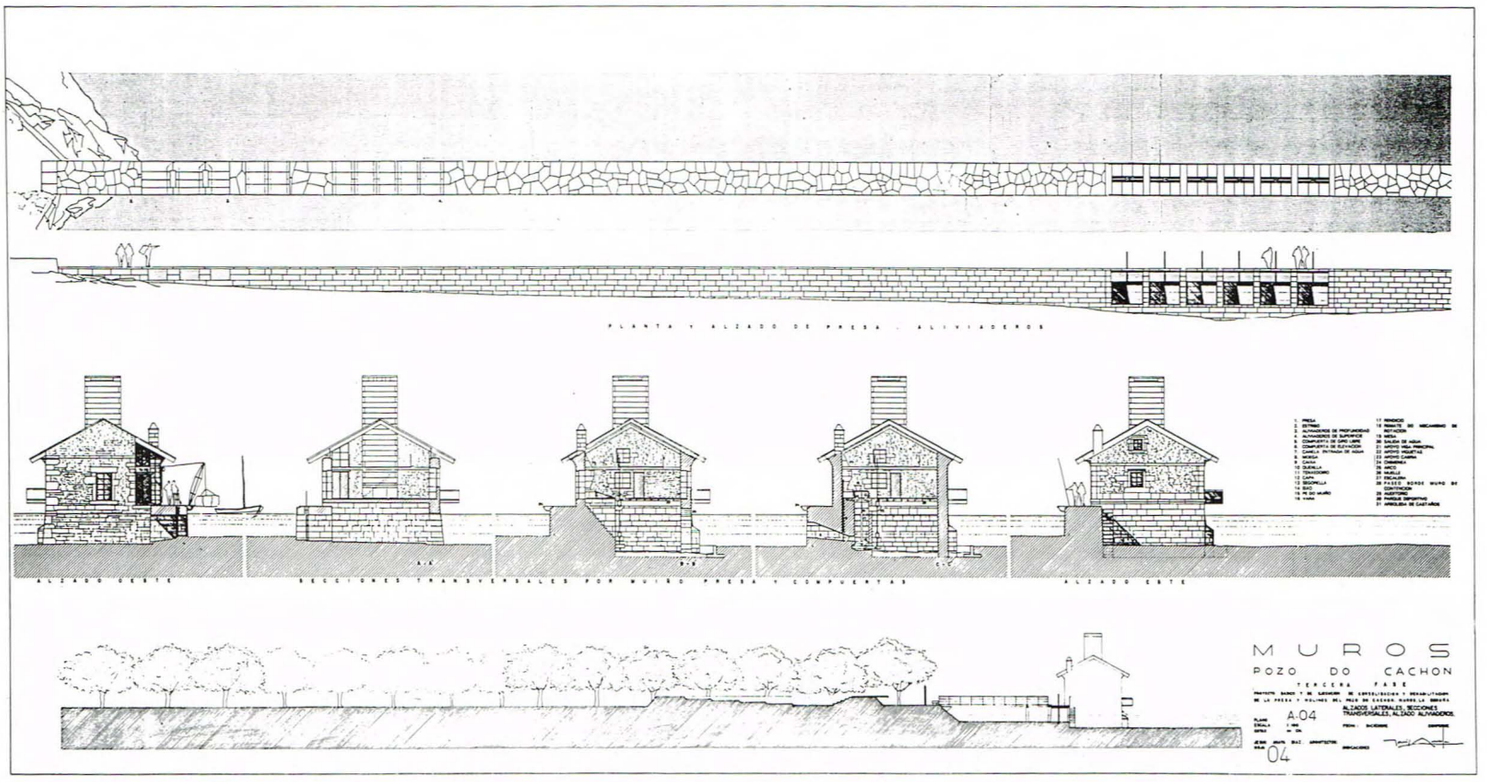


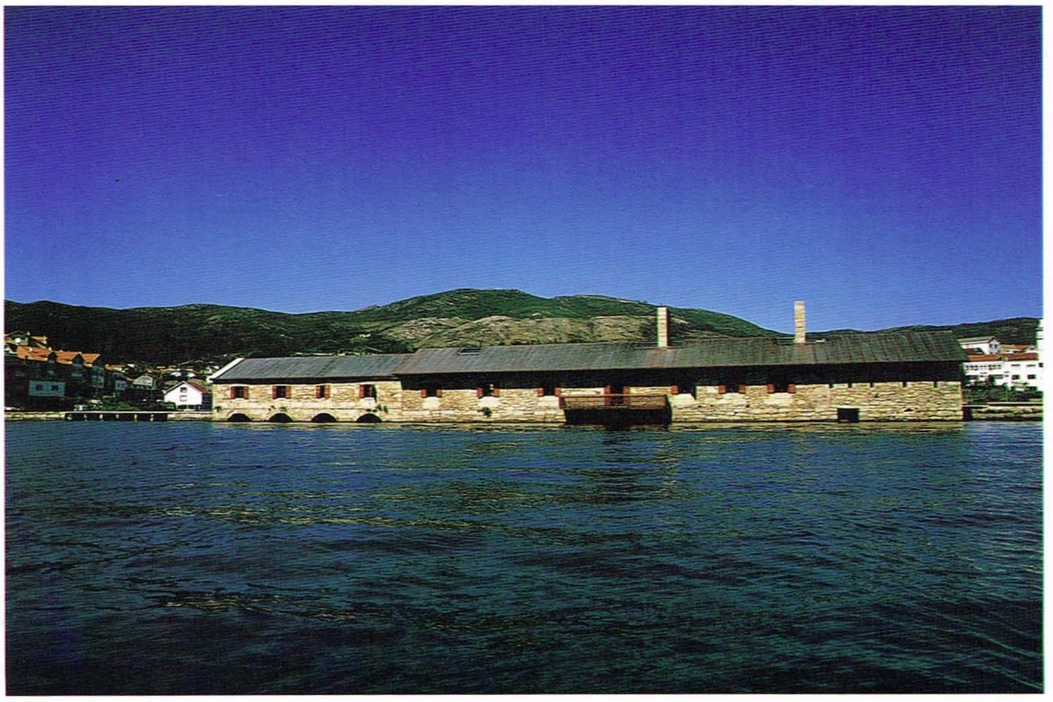


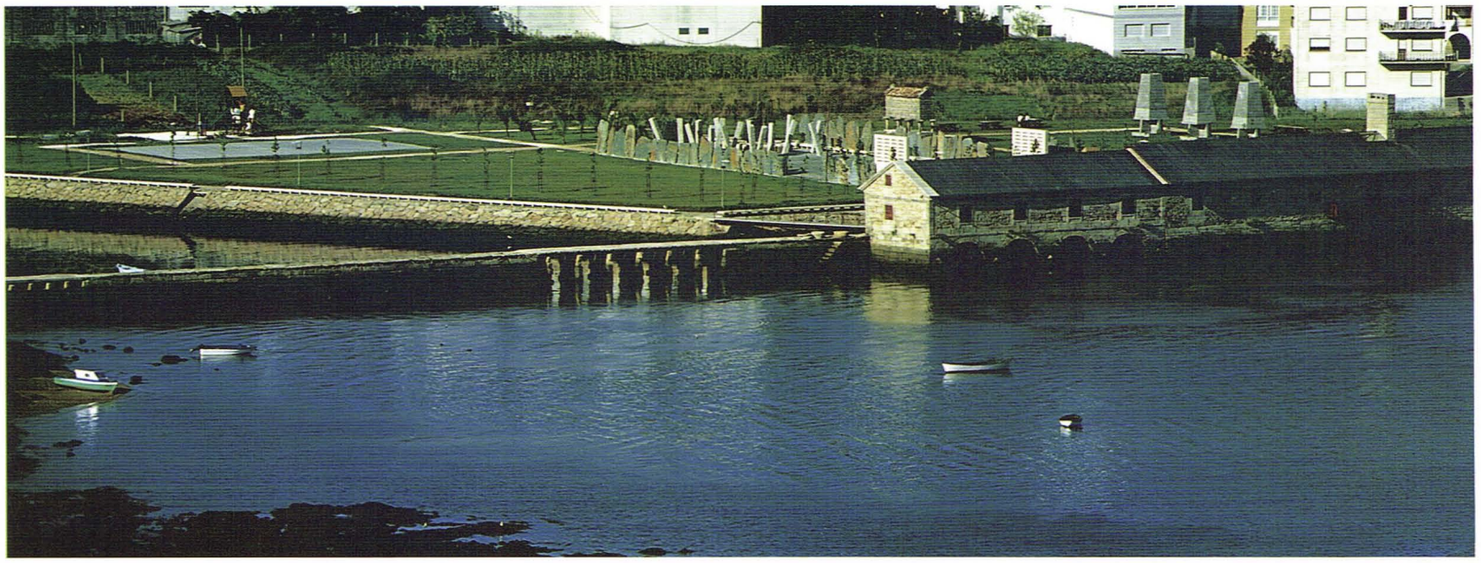

MUROS
POZO DO CACHON
TERCERA FASE
A-03
02

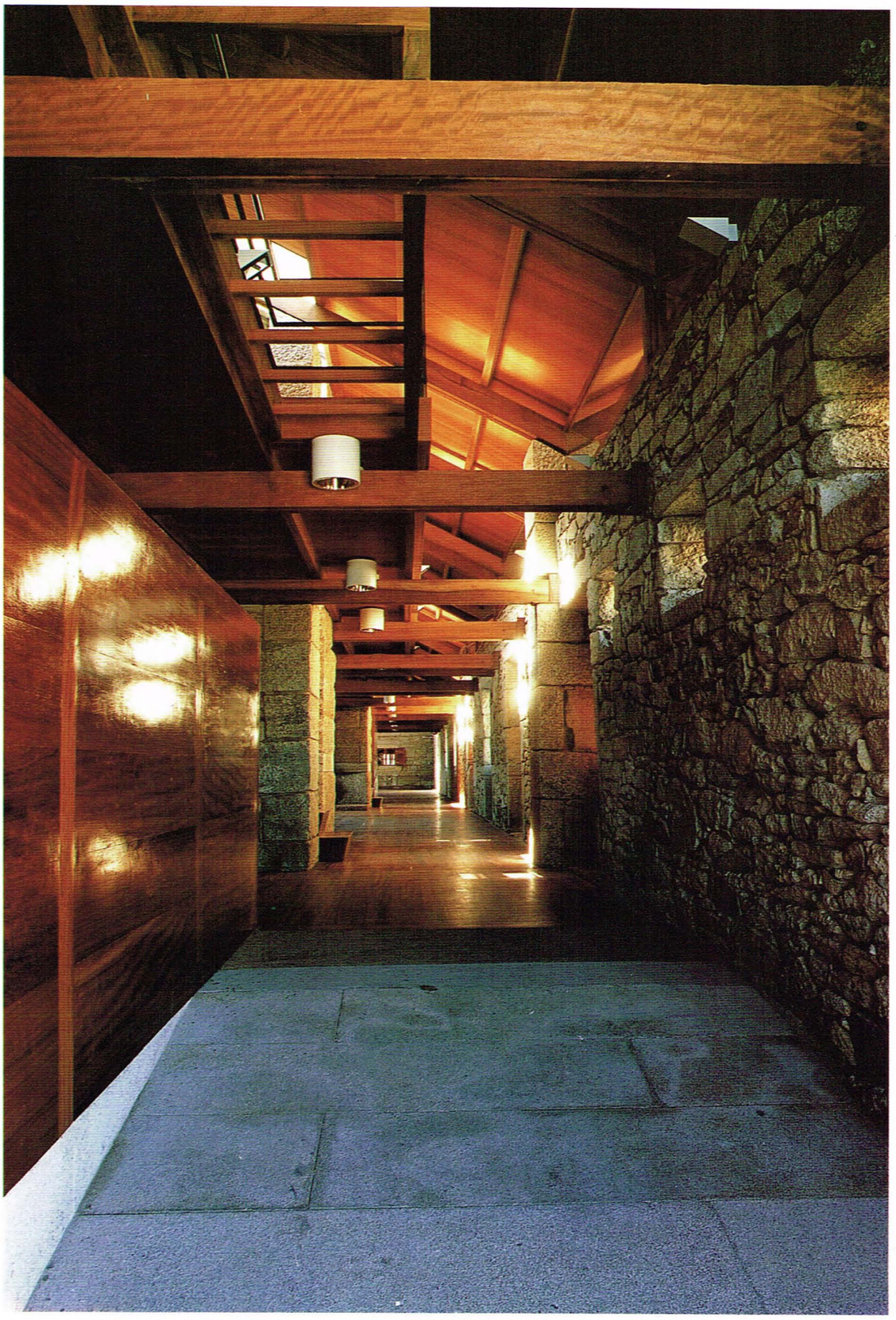

MUROS
POZO DO CACHON
TERCERA FASE
03

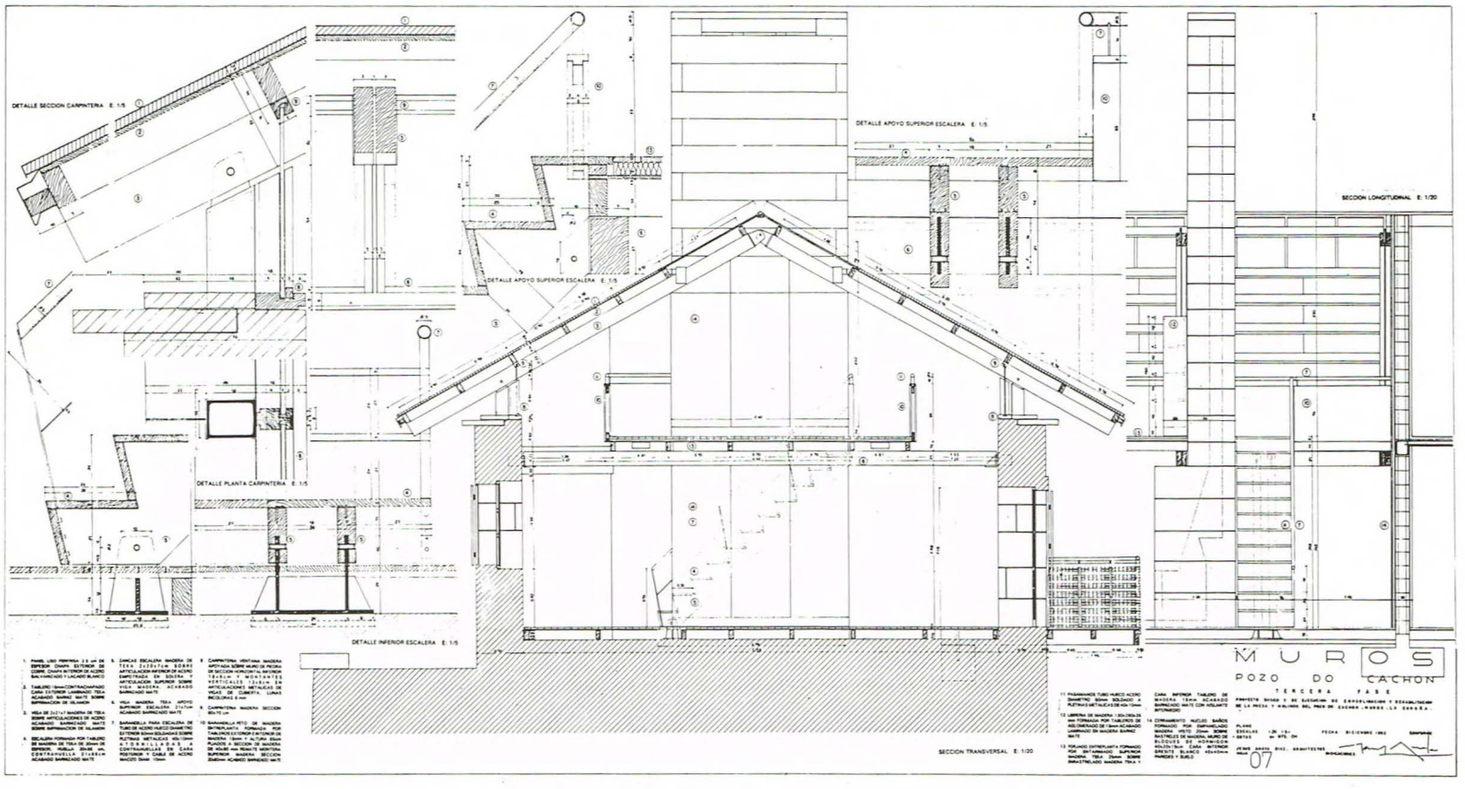


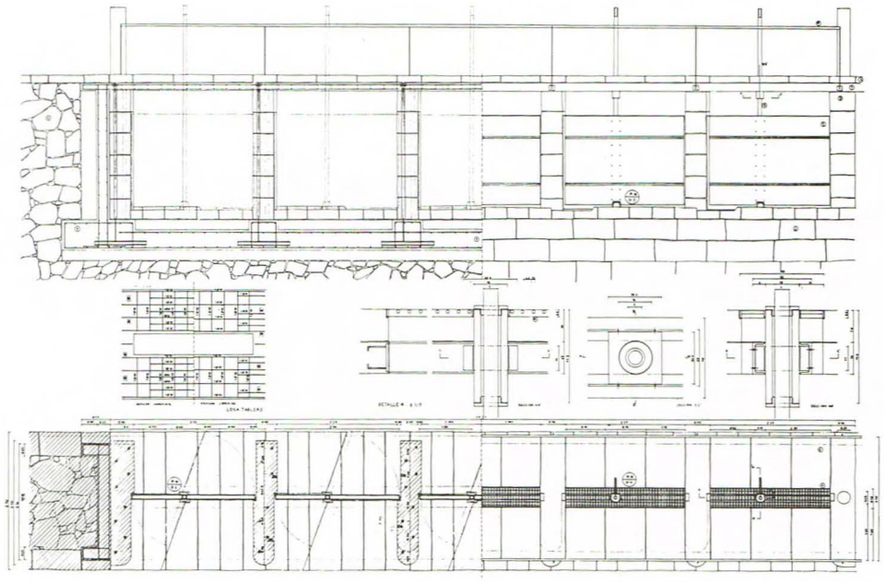

MUROS
POZO DO CACHON
TERCERA FASE
A-04
04








DETALLE SECCION CARPINTERIA E: 1/5
DETALLE APOYO SUPERIOR ESCALERA E: 1/5
DETALLE PLANTA CARPINTERIA E: 1/5
DETALLE INFERIOR ESCALERA E: 1/5
SECCION LONGITUDINAL E: 1/20
SECCION TRANSVERSAL E: 1/20
MUROS
POZO DO CACHON
TERCERA FASE
07



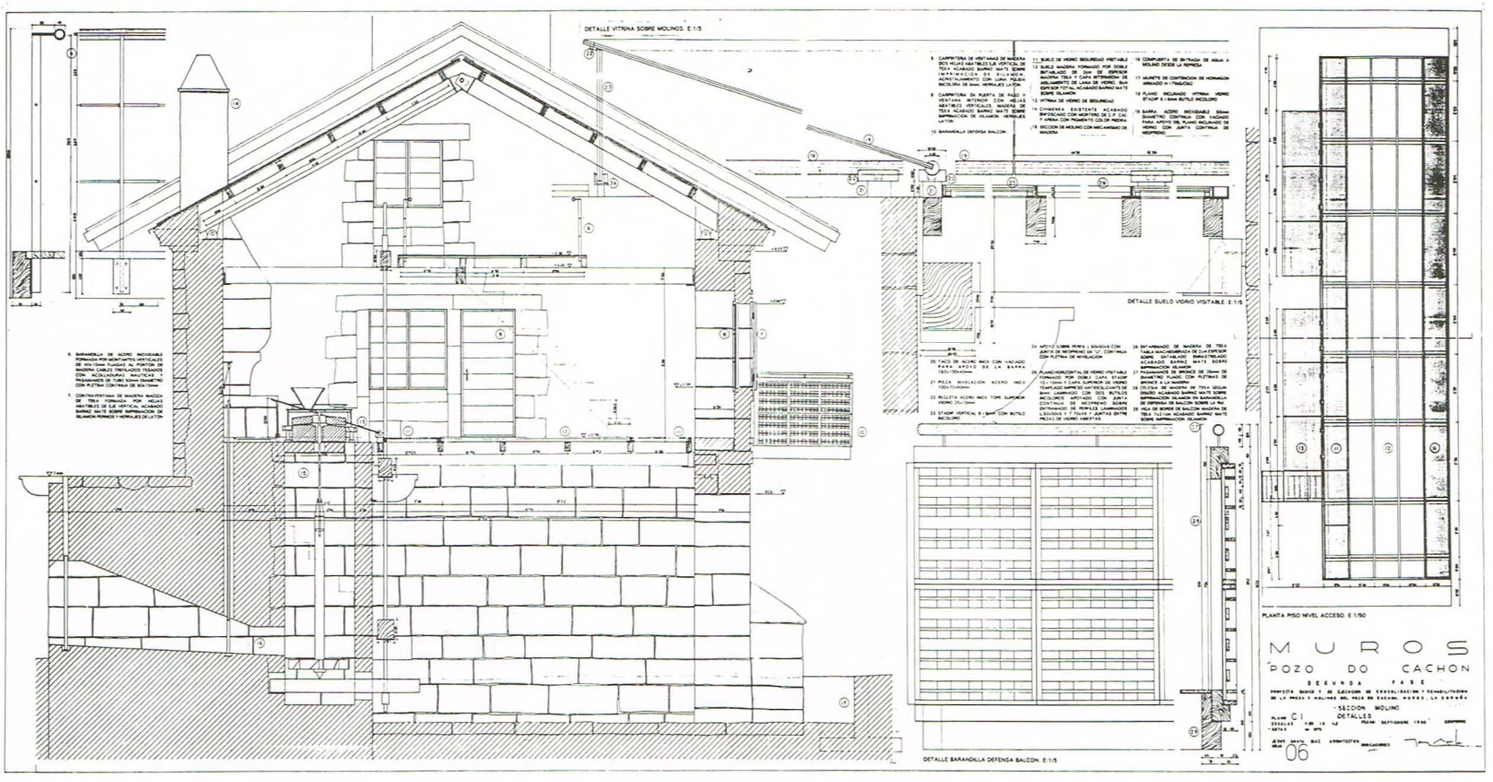

DETALLE VITRINA SOBRE MOLINOS. E 1/5
DETALLE SUELO VIDRIO VISITABLE E 1/5
DETALLE BARANDILLA DEFENSA BALCON. E 1/5
PLANTA PISO NIVEL ACCESO. E 1/50
MUROS
POZO DO CACHON
SEGUNDA FASE
SECCION MOLINO
DETALLES
06

Foto: P. Lizancos.

FUNDACIÓN E CASA DA CULTURA «NEIRA VILAS»

Arquitecto: **César Portela Fernández-Jardón**
Aparellador: **José Suárez Calviño**
Promotores: **Consllería de Cultura, Deputación de Pontevedra e Concello de Vila de Cruces**
Constructor: **Construccións García Justo, S. L.**
Data do proxecto: **Febreiro 1992**
Remate da obra: **Febreiro 1994**
Situación: **Grés. Vila de Cruces (Pontevedra)**

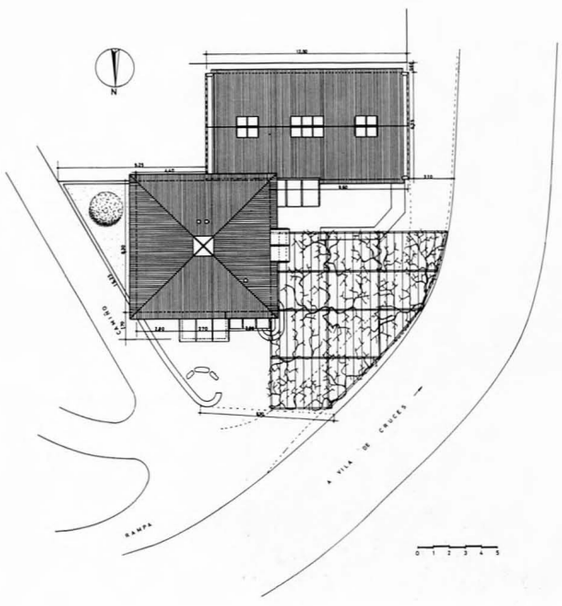
Nunha casa labrega da parroquia de Grés, no Concello de Vila de Cruces, a corta distancia da igrexa románica parroquial e da Ponte Ledesma, que cruza o Ulla, naceu hai sesenta e seis anos o escritor Xosé Neira Vilas. A rehabilitación desta edificación e a construcción dunha nova, adosada a aquela, como sé da *Fundación e Casa da Cultura «Neira Vilas»* foron os obxectivos do proxecto.

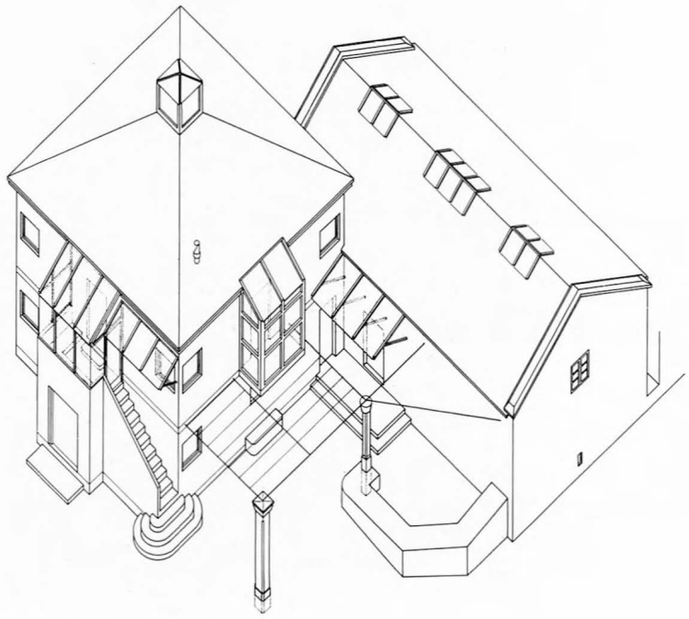
A casa materna do escritor é unha edificación que amosa a tipoloxía típica nestas Terras do Ulla dunha casa labrega de familia pouco podente: planta rectangular, muros de mampostería e cuberta de tella a dúas augas deitada por riba dun barudo entramado de madeira.

O interior organízase en tres espacios relacionados entre si, que corresponden a tres niveis, nos que se aloxan outros tantos usos claramente diferenciados. O primeiro destes espacios é unha corte, situada a un metro e medio por debaixo da cota do acceso principal. O segundo nivel, á cota do terreo, acolle a lareira, o forno e, arredor destas pezas, a comida e a estancia familiar. O terceiro espacio, tamén a metro e medio por riba do anterior, é un sobrado corrido no que durme a totalidade da familia.

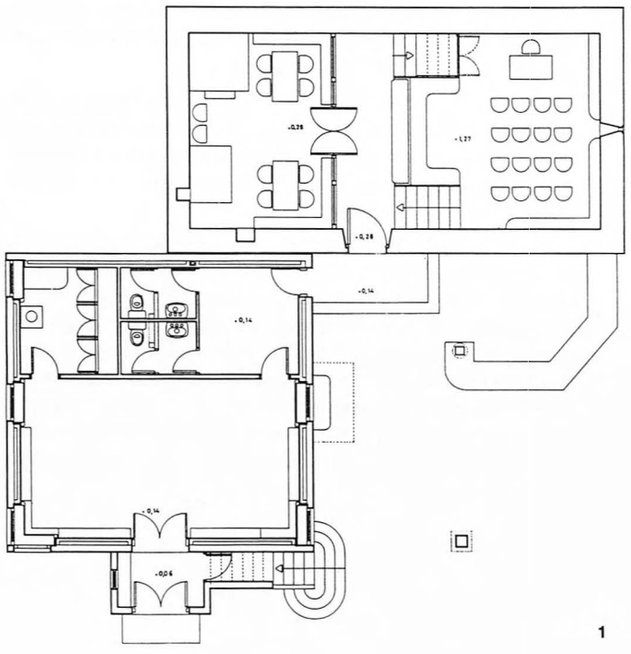
A proposta pretende, respectando no posible tanto os ricaces espacios interiores como o seu singular aspecto exterior —o que implica o respecto pola tipoloxía e a morfoloxía orixinais do edificio— permitir uns usos novos de tipo cultural.

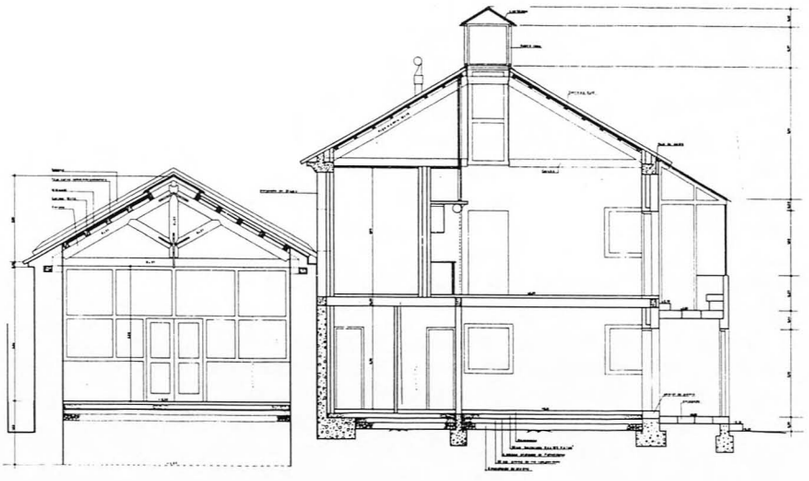
O conxunto formado por ámbalas dúas edificacións define un espacio exterior, abrigado, que se acolle baixo unha parreira de grande significado simbólico. Ó través deste lugar —lugar de reunión e encontro— accédese mediante un cuberto encristalado ós ámbitos culturais que se aloxan en ámbolos dous edificios e á pequena vivenda do escritor, situada na planta primeira da nova construcción. O ateigado conxunto ven sendo unha mistura de arquitectura popular e culta, de tradición e de modernidade, todo materializado en pedra, madeira, barro e vidro.



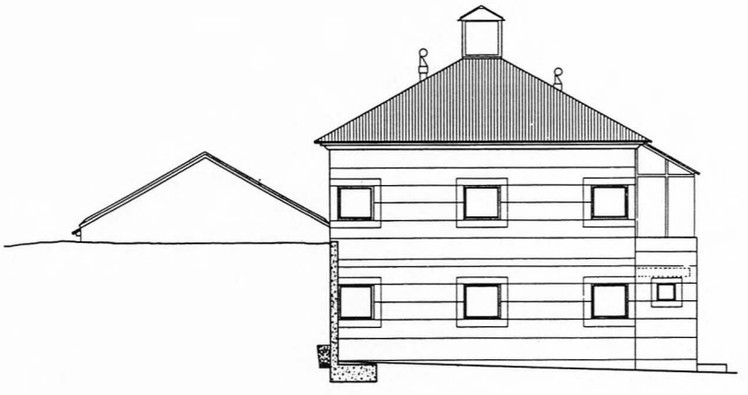


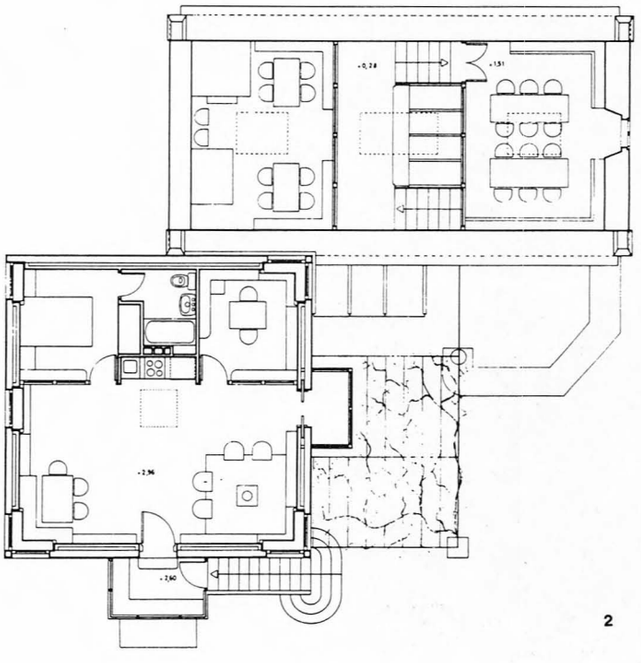
1. PLANTA BAIXA
2. PLANTA ALTA

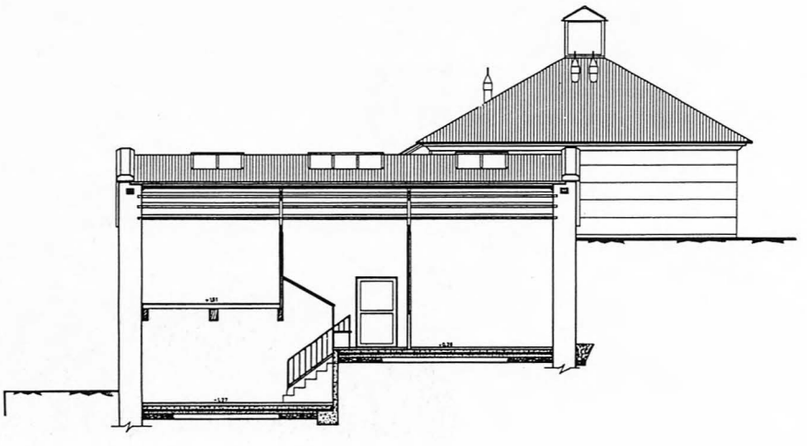




1

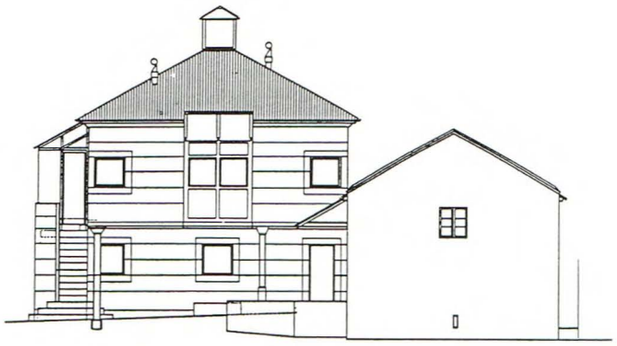






2

Foto. C. Portela



Fotos: C. Portela

A CASA LUSGUIA DE NEIRA VILAS, OBRA DE CESAR PORTELA

ISAAC DÍAZ PARDO. Deseñador e ensaista

Só o amor de Xosé Neira Vilas. seguido da súa compañeira Anisia Miranda, a estes eidos que rodean á Ponteledesma no rio do Ulla, están a facer este miragre de crear un centro para millorar a formación dos rapaces da comarca de Gres, entregando, pra conquerilo, a súa casa, na que nascera, coa pequena eira que ten a carón.

Xosé Neira Vilas, emigrante na Argentina e Cuba, escritor que máis ten chegado cos seus libros aos corazós dos rapaces galegos, e tantas cousas máis que saen fora destas notas, máis ben adicadas a falar dun recinto arquitectónico, que recolle o soño de Pepe Neira, construido por César Portela, que ten uns conocementos técnicos excepcionais pero supeditados ao seu compromiso con esta terra, quen sabe, conducido pola súa moral, que as cousas teñen que ter unha tradición, mais ao mesmo tempo teñen que estar traspasadas de inquedanzas que veñen do futuro, no que a obra debe tentar seguir vivindo.

César respetou a casa na que nascera Pepe Neira. Conservou as paredes de cachote, por dentro e por fora, conservou incluso o forno do pan. Fixo un sobrado pisado de madeira e abriu unha xanela no cumio do tellado pra que entrara unha luz que antes non tiña. Tódolos aditamentos incorporados distínguense do recinto conservado polo seu carácter sinxelo e actual, fuxindo de todo intento de imitación ou falsificación. Esta parte antiga conservada está axustada pra se adicar a biblioteca, taller e pequena colección etnográfica.

Adosada a esta casa primitiva, máis retranqueado, César fixo unha construcción de nova planta pra vivenda de Pepe e Anisia. Esta nova construcción, toda ela de pedra, con gran carácter, entendida a pedra como material constructivo, e non caracterizada chapando de pedra outros materiais, como toda esa arquitectura comercial que se está facendo por toda Galicia, o que fala da diferencia que existe entre o *carácter* como sentido auténtico dos materiais e procedementos e a *caracterización* como falsificación ou imitación das cousas auténticas, con valor só no teatro e noutras artes interpretativas da realidade.

Esta edificación ten ademais un gran carácter nas súas liñas, pois satisfai con rigor a finalidade pra a que está destinada: a vivenda duns intelectuais. Non tería razón de ter un carácter rural, mais tampouco imitar un pazo ou unha casa señorial. A pedra está labrada e cumple exactamente a función pra que se destina. Compleméntase con cerramentos acristalados que protexen da intemperie sen privar da visión da excepcional paisaxe que domina, sin que apareza beatería polo acristalamento.

A parte baixa complementa a función difusora do conxunto cunha sala pra reuniós e pequenos actos culturais. A parte alta, primeiro andar, onde se ubica a vivenda, con dormitorio, cociña, sala grande de convivir, oficina onde traballa Pepe, aseos, etc., aínda que ten planta cadrada a súa concepción estrutural é semellante á das pallozas, sen que elo reste unha impresión de ambente moi moderno, pois o tellado a catro augas reprodúcese no interior cunha linterna no cumio.

Este conxunto ubícase nun terreo alto, de tanta virtude pra gozar da fermosa paisaxe que domina, coma de terra estéril pra a producción do agro. Forma parte dos terreos conocidos por charneca, ardego ou arnado, nos que noutros tempos máis sabios pra a explotación racional da terra galega situaban as súas casas os habitantes dos rueiros pra non perxudicar as terras fertis pra sembrar. Isto o facía o povo cha por unha intuición racional, e non como hoxe en que con tantos inxenieiros formados a golpe de ordenador, amparados en leises que permiten semellantes barbaridades, chantan as vivendas en medio e medio dos prados inutilizándoos.

Por todo esta obra de César Portela ficará como un exemplo do bo facer arquitectónico e dunha honestidade da que estamos tan necesitados. A obra financiada por organismos públicos, principalmente pola Consellería de Cultura, pode chegar a ser, xunto coa función que se vai cumplir nela, un bo exemplo pra todos.

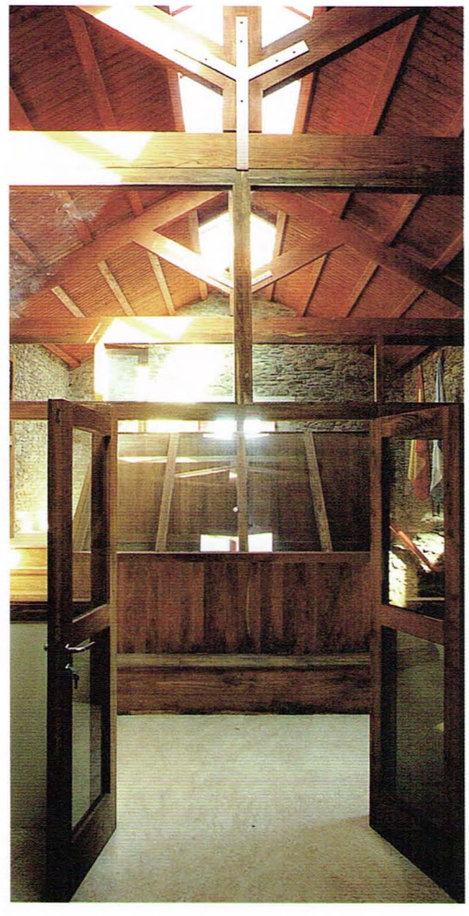


Foto: C. Portela

ESTAMOS EN GRES

XOSÉ NEIRA VILAS. Escritor

Estamos en Gres, Vila de Cruces. Estamos a douscentos metros do río Ulla, que nos une —os ríos nunca separan— con Ledesma (Boqueixón). Dúas provincias teñen aquí os seus límites. Encrucillada xeográfica na que o Castro Mouzo e o Castro da Pena Anduriña óllanse de xeito eterno e fraterno por enriba do val, e o Ulla recibe aquí a aperta definitiva do Deza.

Nin ben deixamos as insuas —carballeiras insulares onde a auga cantaruxa entre pedras e raíces de salgueiros, freixos, ameneiros e fentas— atopámonos coa ponte medieval (obra atribuída ó Mestre Mateo) pola que teñen pasado ó longo dos tempos campesiños, feirantes, guerreiros e pelegríns.

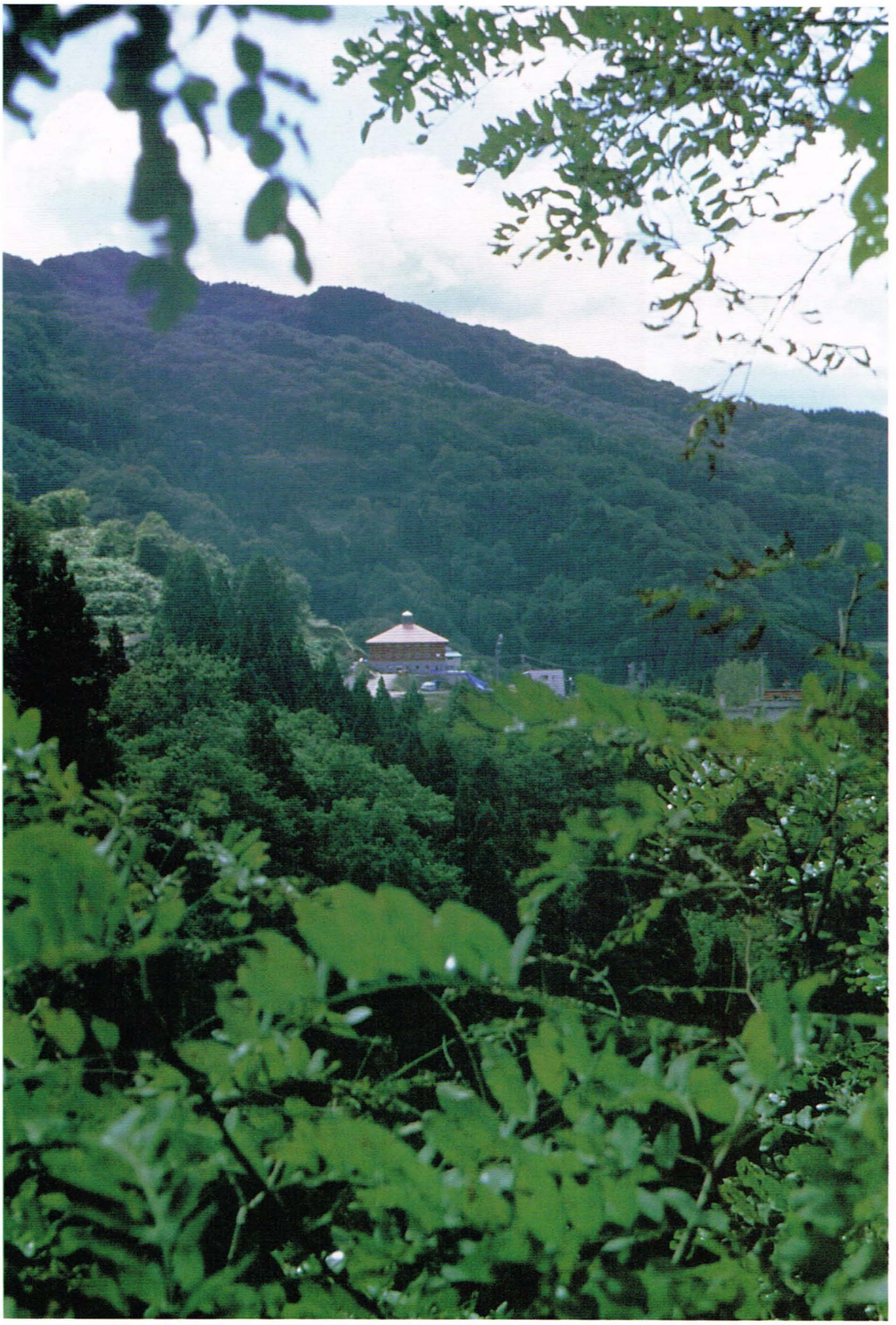
Si, estamos en Santiago de Gres, lugar de piñeiros, viñedos e boas terras de labranza, onde perviven as testemuñas dun pasado feudal simbolizado nos pazos de Leis e de Calderón.

A Gres chegou un italiano, de Roma, hai uns cen anos. Mercou unha casiña labrega, poida que do século XVI, viviu nela e pasado un tempo vendeulla a Rosa Brea, de Camanzo. E a Rosa Brea mercáronlla meus avós maternos, en 1925. Foi o primeiro fogar dos meu pais, cando casaron, en 1927. Aquí nacín eu en novembro de 1928, e naceron sucesivamente, de dous en dous anos, meus irmáns María, Xesús e Mercedes. A esta casiña quedoulle para sempre o nome de Casa do Romano, como lembranza daquel forasteiro que viñera do Lacio.

Herdei esta casa, doneina coa condición de que fose restaurada e se instalase nela unha biblioteca pública, e persoas con bo siso e demostrada maxinación, botaron a andar o resto: restauración, novas instalacións anexas, artellamento dunha Fundación. Todo ven marchando ben e a bo paso. Sería longo mencionar cada unha das vontades que nelo andiveron. Foi artífice desta obra —na que se unen a tradición máis noble e auténtica da arquitectura rural galega coa estética e a funcionalidade máis avanzadas— o arquitecto César Portela.

Xa falta pouco para que o que foi un soño agarimado por Anisia e por min dende hai máis de vinte anos se convirta en realidade para ben desta comarca: unha biblioteca pública, un obradoiro etnográfico, un centro de actividades culturais diversas. De certa maneira —e anque carecemos aínda do mobiliario para poñer en funcionamento, sobre todo, a biblioteca, obxectivo principal deste proxecto, comenzaron a concretarse algunhas actividades culturais.

Estamos seguros de que todo chegará sen tardanza á súa plenitude para lecer das xentes deste val ullán, no que se deixaba sentir a necesidade dun centro como o que as institucións responsabeis e o noso Patronato lograron levar a bon fin. Para todos, gratidude.



PAVILLÓN DE USOS MÚLTIPLES TOGA-MURA

Arquitectos: **César Portela Fernández-Jardón**
Arquitectos colaboradores: **Jaime Rodríguez Abilleira, Junkichiro Fujita e Hitoshi Fuji**
Promotor: **Prefectura de Toyama**
Remate da obra: **1994**
Situación: **Toyama. Xapón**
Fotografías: **César Portela**

Os monumentos son fitos humanos crearon como símbolos dos seus propios ideais, dos seus propósitos e das súas accións. Están destinados a sobrevivir ó período que os xerou..., forman un vínculo entre o pasado e o futuro.

Sigfried Giedion

INTRODUCCIÓN

Existe unha Toga-mura de verán: populosa, extrovertida, barulleira que se espalla pola natureza e báñase no Río; outra Touga-mura de inverno: reducida, acougada, íntima, que senta arredor do lume. O proxecto pretende satisfacer a ámbalas dúas sendo o resultado da dialéctica que se establece entre un PROGRAMA preciso e un LUGAR concreto, materializado nun feito arquitectónico diferenciado: UN FITO, UN SÍMBOLO.

BASES DE PARTIDA

O edificio emprázase ás portas da cidade, próximo á Casa do Concello, na ladeira dunha montaña.

A súa posición dominante na cidade lévanos a tratar o edificio como un fito, inseparable do lugar que ocupa e do espacio que o rodea.

O tamaño, a diferencia de cota e a orientación da tres plataformas que conforman o sitio escollido para a ubicación do edificio, así como os accesos posibles, determinan a organización funcional e compositiva en tres niveis e dous corpos, de volumes ben diferenciados.

O corpo dianteiro, de planta rectangular, construído sobre a cota inferior, constitúe o baseamento ou zócalo do conxunto. Sitúase a nivel dunha plataforma-miradoiro na que confluén as dúas escaleiras e a rampla central de acceso. Dispón, nunha banda de oficinas de diverso programa e na outra, dunha sala de café/té. Ámbalas áreas dispoñen tamén de acceso directo dende o exterior.

Este corpo frontal achégase a outro posterior que, constituíndo o volume principal do Conxunto organízase en dous ámbitos: un central, destinado a teatro, que á vez é sala de reunións, de usos múltiples e de audiovisuais de alta definición. O outro ámbito, destinado a museo, organízase en dous niveis.

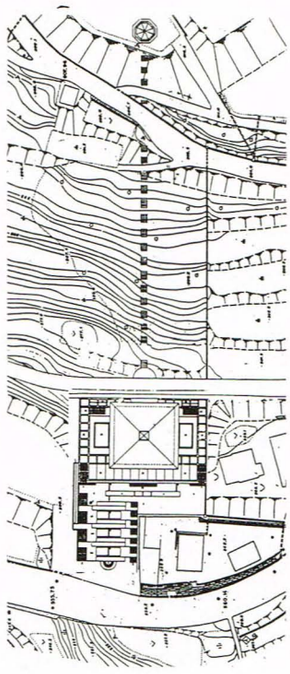
O Teatro, de planta cadrada, dispón dunha ampla plataforma que pode ser escenario cando se celebren espectáculos, ou representacións, ou ser ocupada polo público, utilizando sillas portátiles, cando se dean conferencias ou se proxecten audiovisuais.

No inverno, no centro desta plataforma, e baixo o lucernario cenital, descúbrese un fogar. A sala convértese logo en salón-fogar, no que arrodeando ó lume, xúntanse a parolar os veciños.

Un anfiteatro fixo, con capacidade para 150 persoas, ascende no sentido da pendente do terreo.

A sala, no seu conxunto, está rodeada polos dous niveis destinados a área de exposicións. O superior pode cumprir o papel de deambulatorio e transformarse en proscenios, ou abrirse cara ós xardíns interiores. Tódolos niveis conéctanse exteriormente de través de ramplas ou escaleiras.

Foto dos autores



A cuberta, a catro augas, dispón dun lucernario central, que no día permite alumar o interior do edificio e, á noite, a medio dunha potente razada vertical na escuridade exterior xerase un referente visual para todo o val. Enlazando o conxunto dispóñense dous corredores lonxitudinais cubertos por pérgolas que, ascendendo polo desnivel do terreo conectan con corredores transversais, configurando así unha cómoda rede de comunicacións que axudan a definir uns patios xardín interiores, con amplos estanques centrais, nos que nadan peixes e aboian rocas.

O XARDÍN EXTERIOR INFERIOR

O seu contido básico serán as rochas e a area. A súa estructura ven determinada polas dúas escaleiras de acceso que simbolizan dous camiños paralelos: os percorridos por Togamura e Kichijoji, relacionados a través dunha rampla zigzagueante que, á súa vez simboliza a irmandade entre eles existente.

Ó cabo do derradeiro tramo de escaleira e dominando todo o conxunto dispónse unha escultura fundida en bronce, símbolo da simbiose necesaria entre o home e a natureza. Por isto emprégase unha figura con corpo humano e cabeza animal.

O XARDÍN EXTERIOR SUPERIOR

O seu contido debe basearse nas plantas, nas flores e na auga. A súa organización e construcción hase basear así mesmo no socalco, na rampla e na escaleira que ascenden ata a lomba inmediata e máis no miradoiro que todo o coroa.

A CONSTRUCCIÓN

Os materiais básicos son a pedra e a madeira. Pedra tosca, da canteira de Toga-Mura, para os muros de contención. Pedra artificial nas ramplas. Pedra de granito rosa Porriño en acabado tosco flameado nos baseamentos do edificio, escaleiras e no enlousado exterior.

Madeira de pino, de moi boa calidade, tratada e pintada, para a estructura, os cerramentos, a cuberta e os solados interiores.

Toda a edificación está modulada, en planta e alzado, con módulos de 2,40 x 2,40 metros.

O CARÁCTER SIMBÓLICO

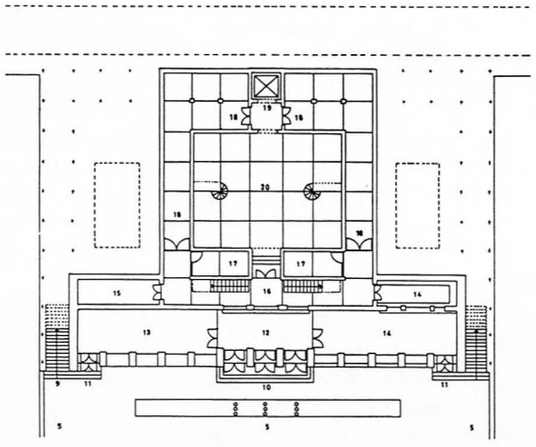
O conxunto edificatorio e o seu entorno dispoñen de espacios interiores, exteriores e intermedios que lle permiten desempeñar un rol de mediación entre o exterior e o interior, entre a natureza e o artificio.

O conxunto ha poder volcarse cara dentro no inverno e cara afora no verán; ha ser expresión e síntese da auga que escoa pola montaña e repousa nos estanques, do lume, da arte, da técnica, da arquitectura e da tecnoloxía, do espacio e do deseño, da tradición e da modernidade, de Oriente e de Occidente...

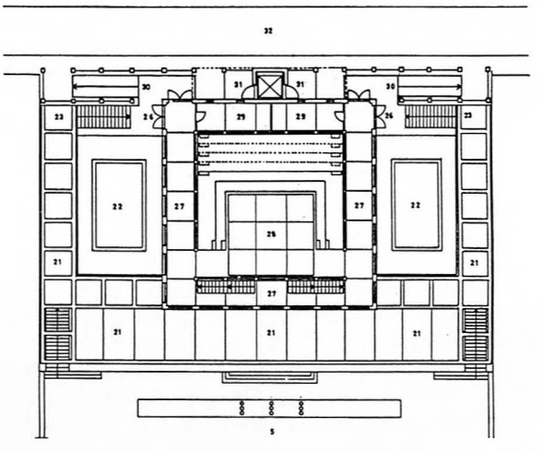
Será en inverno o espacio do lume na montaña, réplica do espacio da auga que Arata Isozaki construíu ó aire libre, para o bo tempo, nas inmediacións do Río.

1. PLANTA BAIXA
2. PLANTA PRIMEIRA
3. PLANTA SEGUNDA
4. PLANTA TERCEIRA
5. CUBERTA
6. CORTE TRANSVERSAL

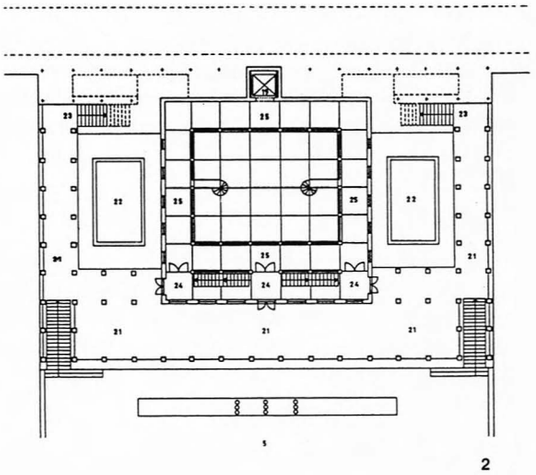
1. Fonte principal
2. Bancada principal
4. Miradoiro. Cota +559,80
5. Miradoiro. Cota +562,20
6. Miradoiro. Cota +564,60
7. Miradoiro. Cota +567,00
8. Escultura
9. Regueiro
12. Recibo. Cota +567,54
13. Oficinas xerais
14. Bar
15. Arquivos
16. Recibo. Cota +568,09
18. Almacenaxe e instalacións
20. Museo. Sala principal
21. Miradoiro. Cota +571,00
22. Xardín da terraza e piscina
25. Museo. Deambulatorio superior
26. Salón de actos
27. Salón de actos
28. Salón de actos
29. Vestidores
32. Acceso secundario



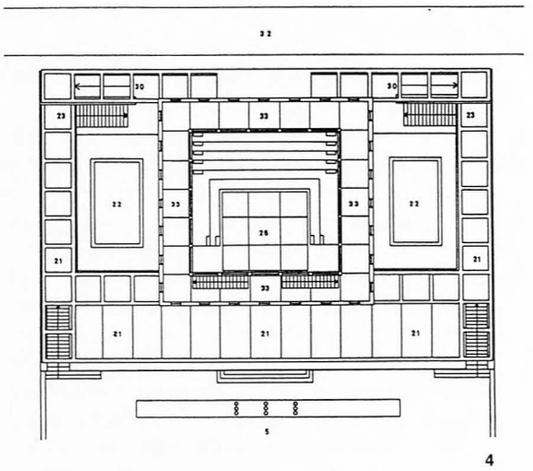
1



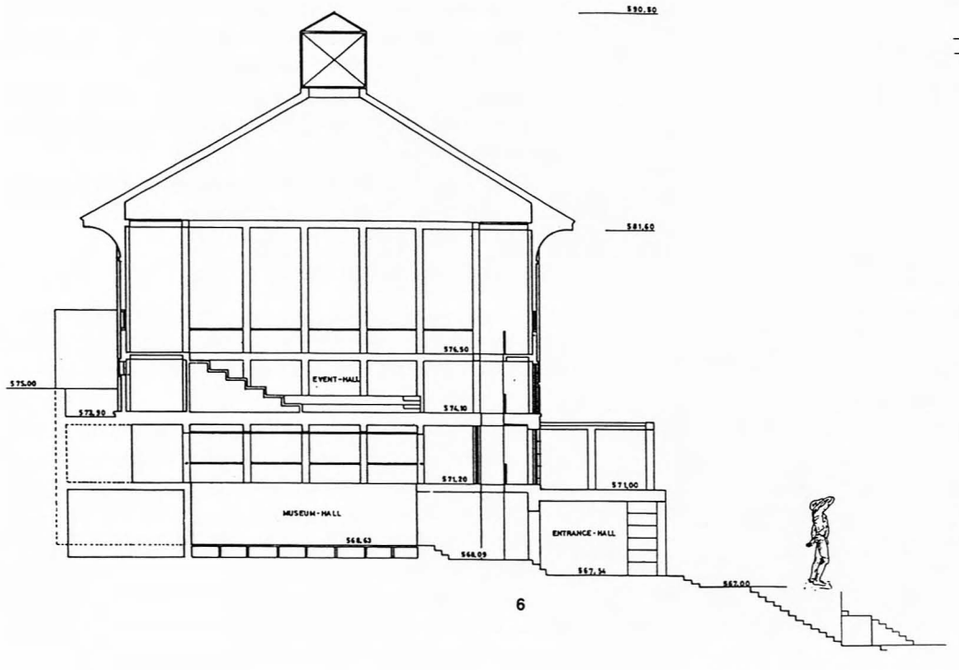
3



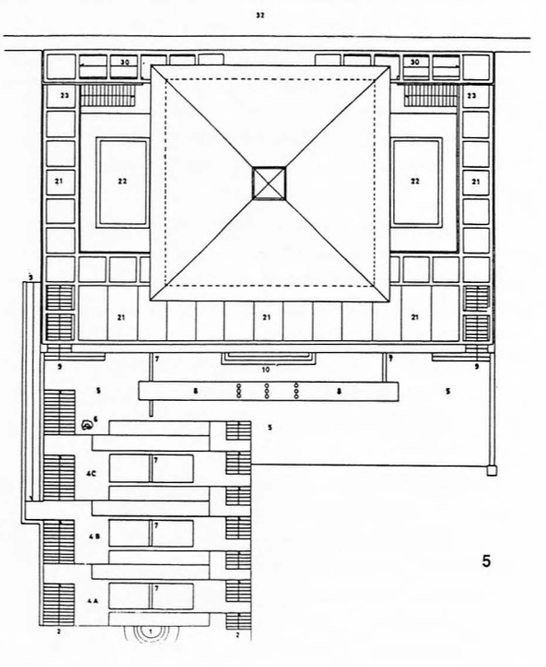
2



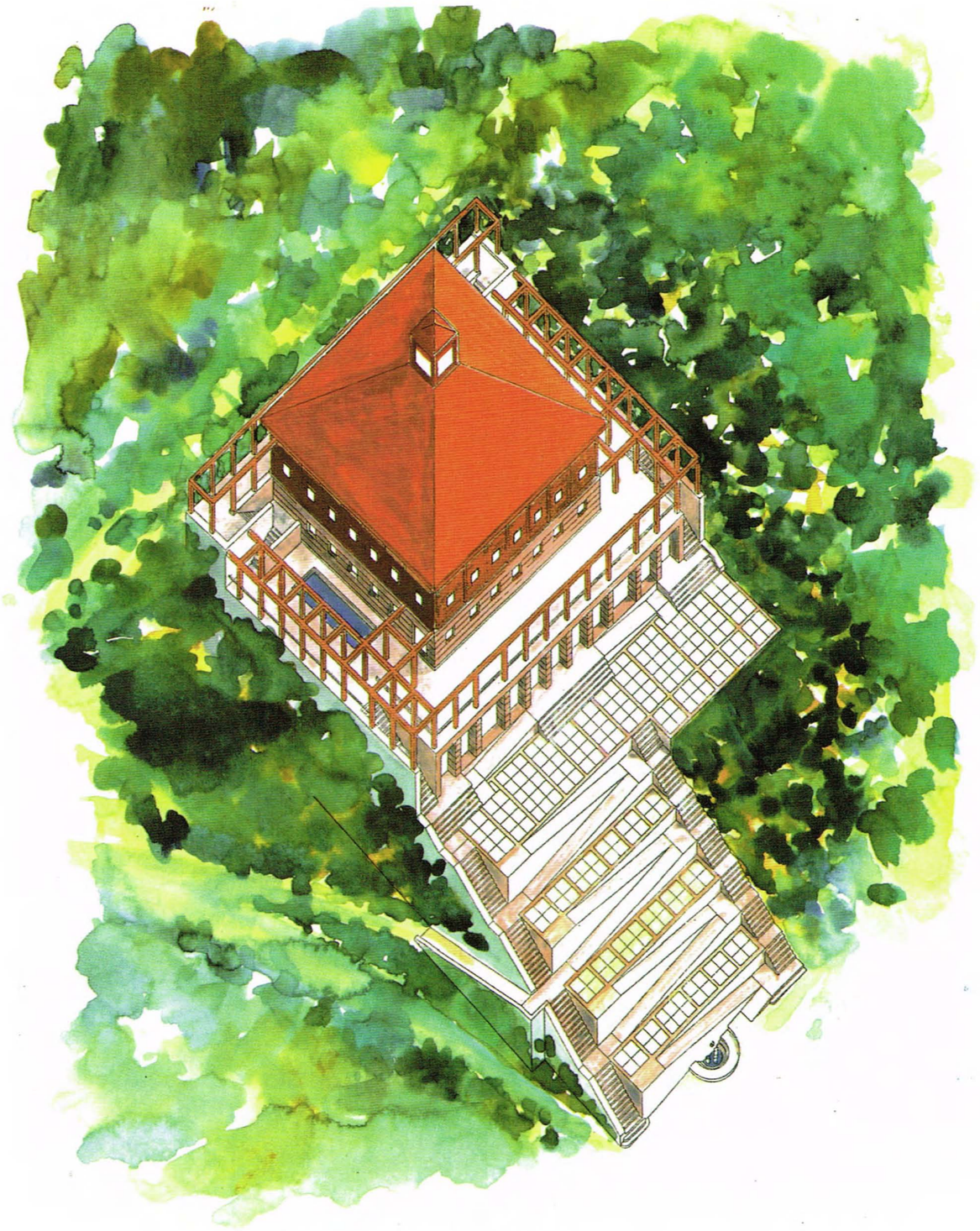
4



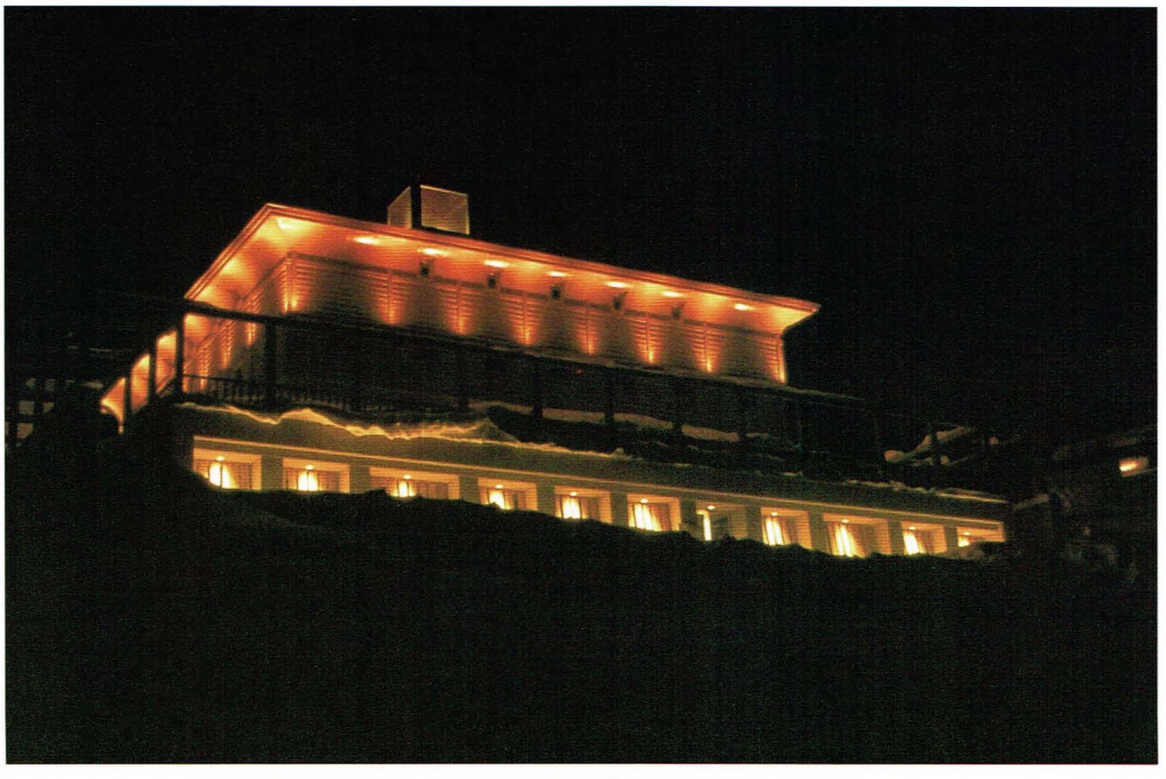
6

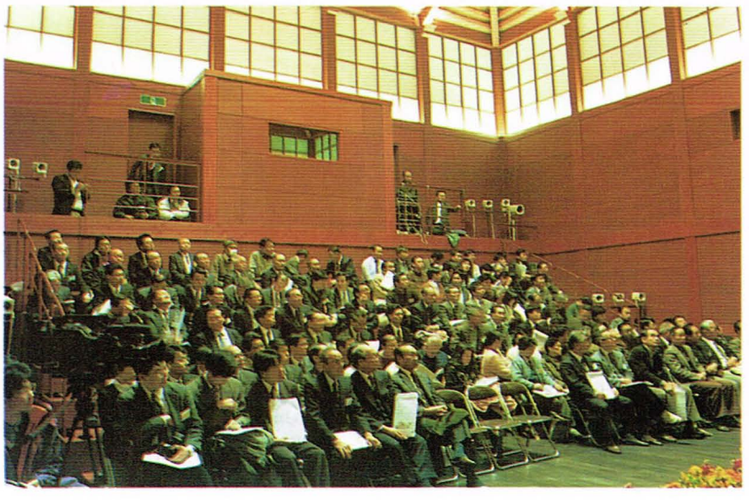


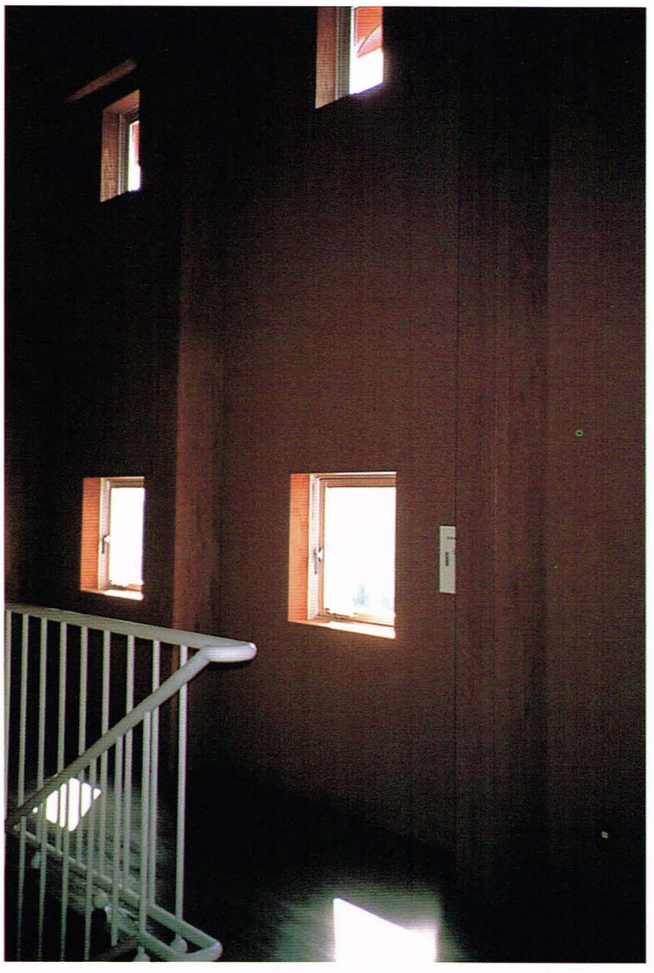
5



OBRADOIRO







Museo de Bellas Artes

MUSEO DE BELAS ARTES

Arquitecto: **José Manuel Gallego Jorreto**

Aparellador: **Eduardo González**
Cálculo da estructura: **José Andújar, enxeñeiro**
Cálculo de climatización: **Francisco Luis Ara, enxeñeiro**
Contratista: **Cubiertas y MZOV**
Principais subcontratistas: **Alumado: ERCO; Electricidade: Montero; Climatización: Fluterga; Canteiría: Intero**
Colaboradores na construcción: **Enrique Rodríguez e Juan Creus, arquitectos e Jaime Álavarez (arquitecto da empresa)**
Arquitecto da empresa constructora: **Jaime Rodríguez**
Enxeñeiro: **J. M. Cidoncha**
Proxecto: **1988**
Inicio da construcción da zona rehabilitada: **1989**
Inicio da construcción do novo edificio: **1990**
Remate das obras: **Primavera 1995 (estimado)**
Situación: **Rúas de Zalaeta e de Panadeiras. A Coruña**

O LUGAR DA ACTUACIÓN

O novo museo emprázase no espacio ocupado por parte do antigo convento das Capuchinas (1715), situado no extrarradio, nunha zona límite da cidade vencellada ó Barrio da Pescadería. O convento das Capuchinas axiña ía aparecer fronteirizo entre o urbano e a outra zona, marxinal. A situación ponse en evidencia co último salto do desenvolvemento urbano da posguerra. A especulación urbana e a densificación reclaman a transformación desa parte da cidade que quedara encistada na súa trama. O «Ministerio de la Vivienda» plantéxase e executa un polígono do INV. Co desenvolvemento do polígono e coas actuación de reparcelación o espacio vai ser apetencia de implantacións residenciais baixo a presión urbana e a especulación. Unha mostra desta presión é a propia transformación do convento: a parcelación de parte da finca e do inmoble, a súa venda e a construcción de edificios de vivendas.

O edificio do convento, ou o que del resta, xa totalmente descontextualizado, sofre a impronta que o propio polígono lle produce. Este, coa súa organización e a súa tipoloxía edificatoria en bloque aberto e espacio indefinido vai chocar co vello caserón en ruínas que é o convento. Mais esta vez o convento é fronteirizo, sen pertencer a ningunha das dúas estructuras urbanas; agás a súa fachada principal e a igrexa é xa unha ruína cercenada sen significado nin utilización.

O PROXECTO

A fachada principal e o espacio que esta define conservouse e restaurouse. O resto derrubouse para construír o novo museo.

A complexidade actual do concepto de museo e das súas funcións suxire a busca dun espacio integrador con carácter público. Un espacio con percepción do exterior, con posibilidade de ser asoallado, eixo xerador e elemento orientador do edificio. Este eixo concrétase no espacio entre o vello edificio e o novo como nunha rúa que enlaza, nun recanto, a entrada actual, coa primitiva, aínda de posible utilización hoxe para a igrexa e o salón de actos.

O museo, de exposición permanente, nace a partires da planta primeira, como unha caixa reticular, flexible e varia nas súas posibilidades. Este é un espacio neutro, rodeado por todo o edificio, onde a luz natural non trata de alumar os cadros, só de axudar a artellar o espacio.

A planta baixa, pétrea, é prolongación da praza e enlaza coa rúa interior, que será de uso vario, alterno e intermitente. Á rúa abren tendas, bar, servicios. No chan da planta baixa producense ocos e vultos. Enriba deles e neles exporase. Neste espacio da planta baixa, todo, incluído o salón de actos está capacitado para nun intre calquera, expoñer. No falso teito, como no tear du teatro, poderánse guindar ou enganchar luces ou instalacións.

Unha sala de exposición temporais, como si dunha caixa negra se tratara, semi-sotérrase neste espacio. Acollerá aquelas mostras que esixan a total independencia do exterior.

O museo estructúrase nunha retícula: Abstracción de estructura flexible.

A retícula será o elemento estético. O módulo escollido (6 x 6) ven da coincidencia da súa idoneidade coa da modulación do edificio existente. (Esto precisado no proxecto deu 5,8 x 6,0).

Na planta baixa do edificio existente ábrense ocos a xeito de soportais. Neles ubícanse os elementos de atención ó público: controles, gardarroupas, cafetería, librería, teléfonos, etc., a modo de elementos soltos, exentos e lixeiros que ofrecen o seu propio ritmo, a súa propia diversión e lixeireza no conxunto rixidamente ordenado.

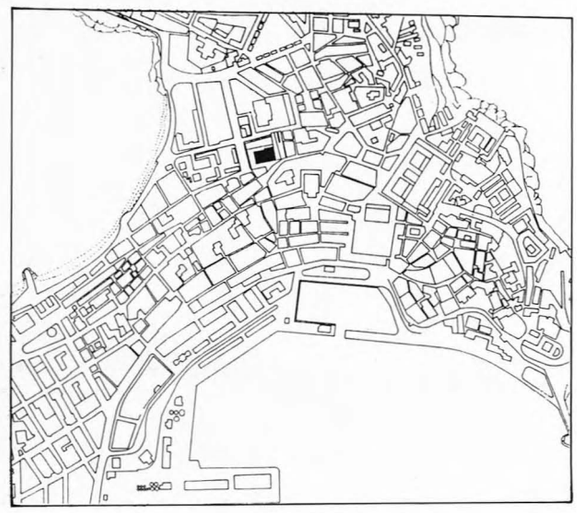
No exterior preténdese definir o espacio do museo. A orde da retícula e das columnas do interior percorre o perímetro exterior. Trátase de dar un significado a este espacio, hoxe anodino. De definir un certo baleiro contra o ruído existente, ruído da desorde das estridencias das construcións próximas. Un espacio público, do museo.

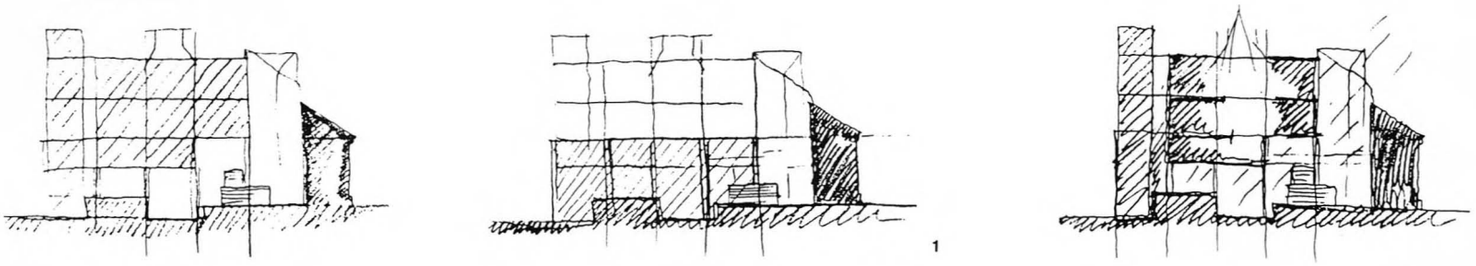
O edificio vello aporta a escala pétrea que produce a súa fachada e a súa esquina. O novo edificio é pétreo, cun chapeado (de 8 cm. de espesor) deica esa altura.

No enlace dos espacios definidos polo novo edificio e o vello, onde está o intercambio das tramas dos dous edificios, producirase a penetración da esquina cara á rúa interior.

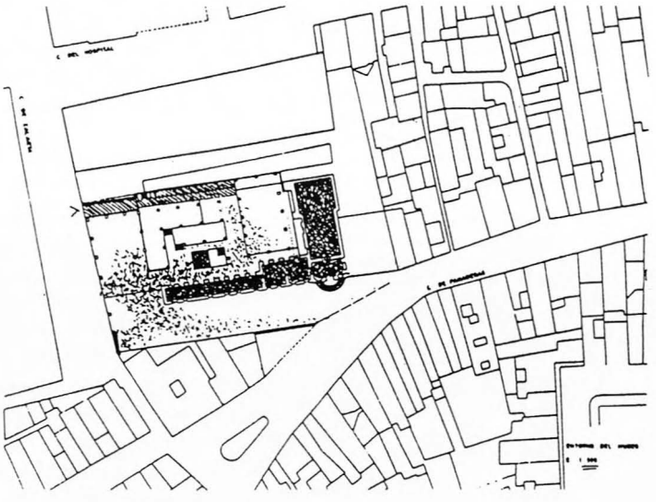
O edificio a partires da referencia pétrea amósase lixeiro, cos seus paneis de chapa de aluminio de moi reducido espesor.

As instalacións, servicios, administración, obradoiros, accesos ós almacéns, etc., percorren a parede norte como elemento independente que garante o seu uso á marxe do museo. Nace por necesidade de acceso ó soto, única lóxica no solar e pola conveniencia de crear un elemento neutro de illamento a respecto dos edificios estremeiros. A biblioteca, semi-pública, ubícase á fachada, arrodeando e arroupando o espacio de exposicións permanentes. A proposta debe integrarse con claridade na orde urbana —impoñendo as súas leis e non marxinándoas ó dictado dos propios condicionantes e miserias do lugar— ó extremo de diluíla no cotián, perdendo o seu valor referencial, que si hoxe non é tanto de monumentalidade abstracta éo en canto a referencia urbana.



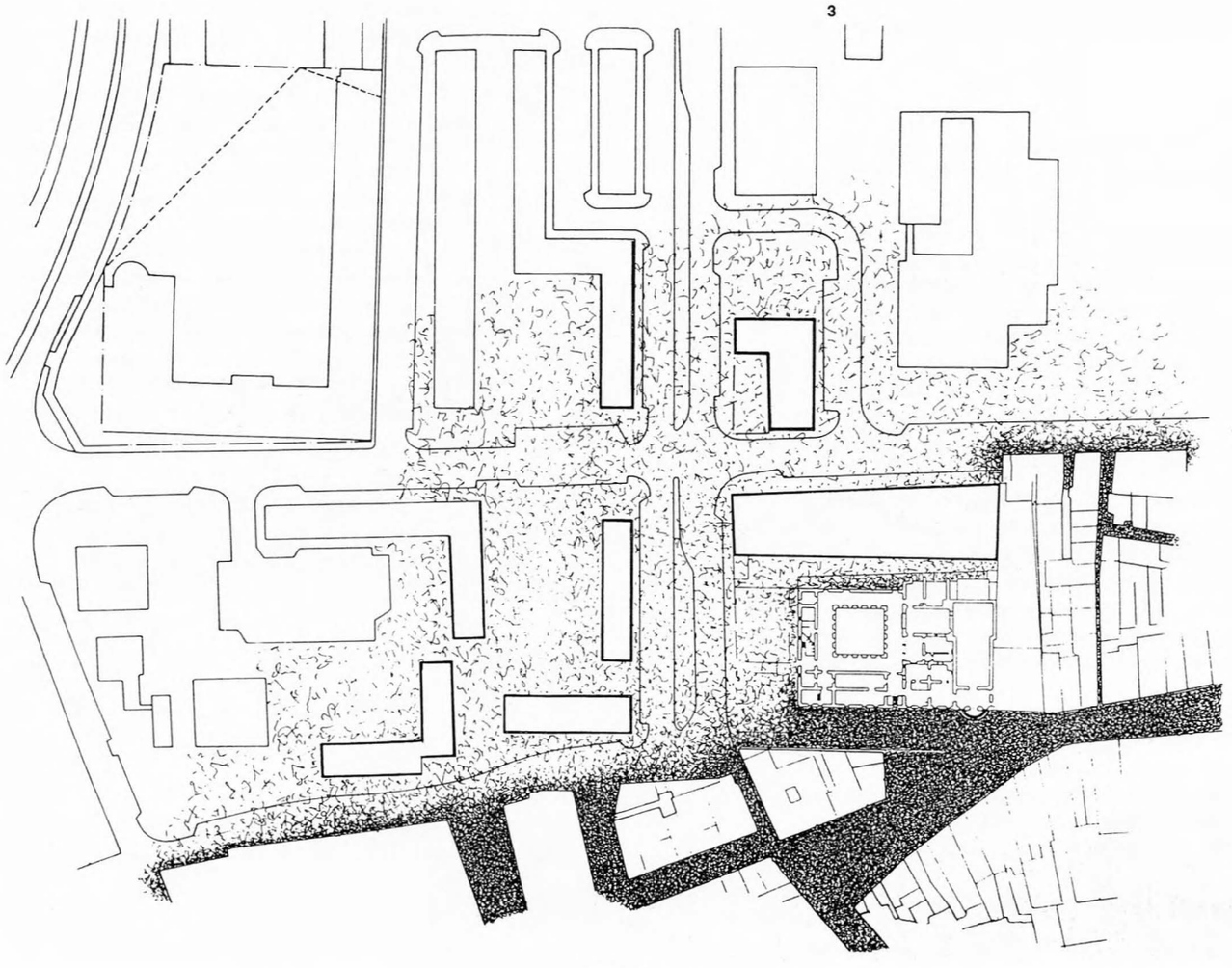


1

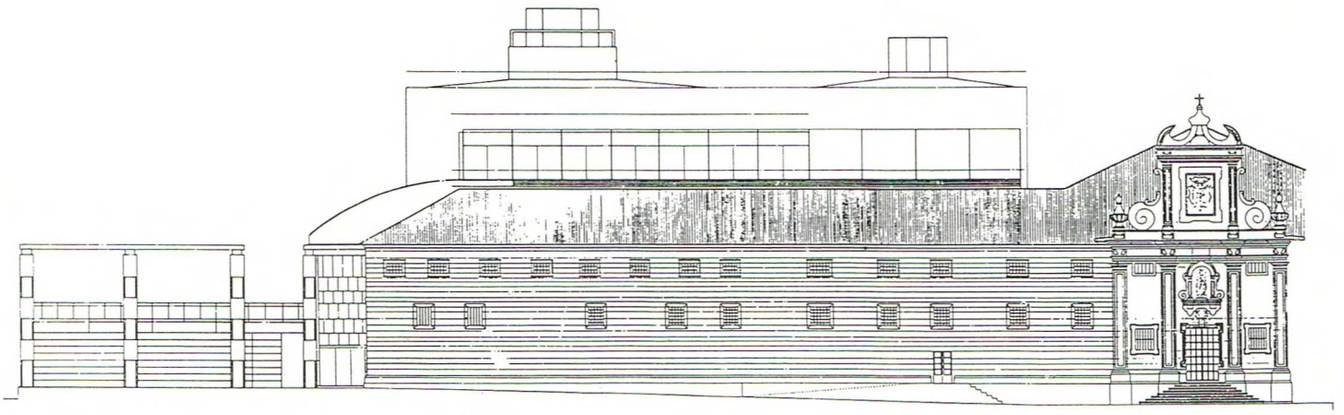


2

1. *Esquizos iniciais.*
2. *Entorno do Museo.*
3. *Esquemas sintéticos condicionantes.*

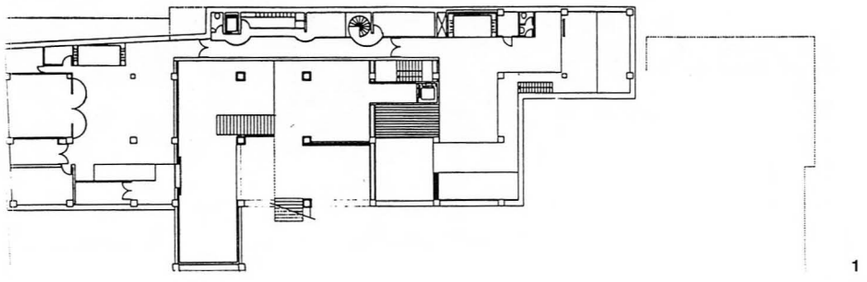


3

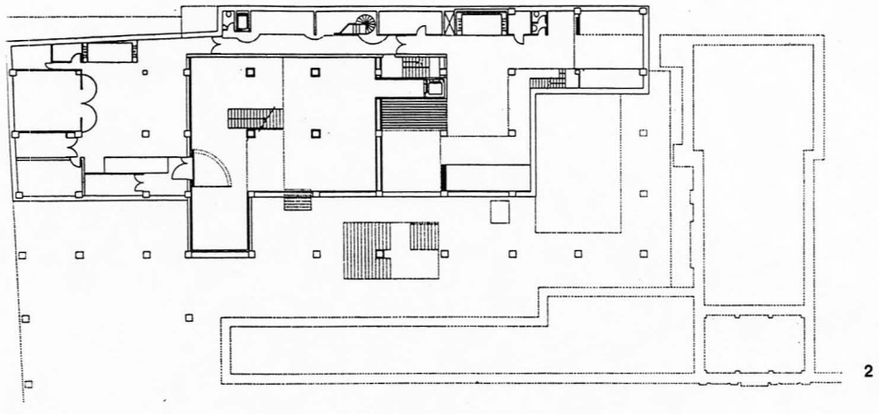


OBRADOIRO

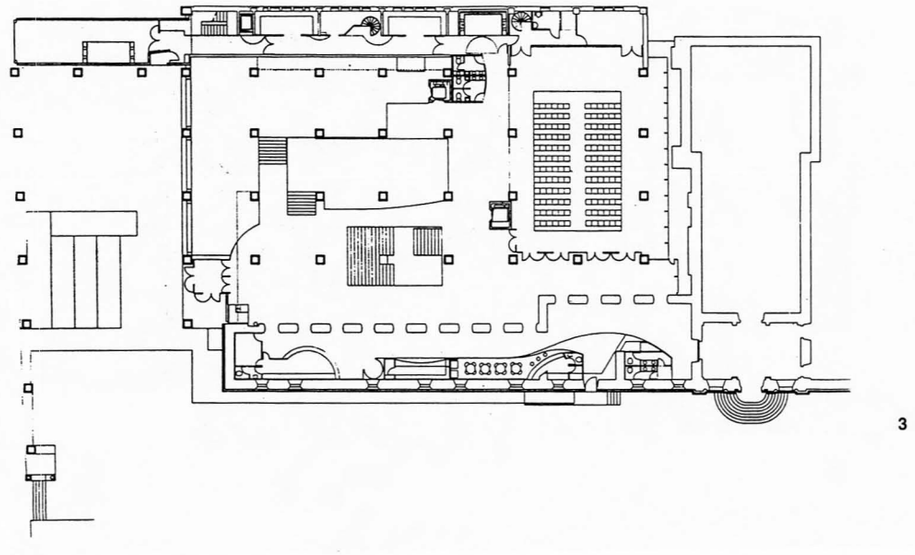
1. *Planta Soto.*
2. *Entreplanta Soto.*
3. *Planta Baixa.*



1

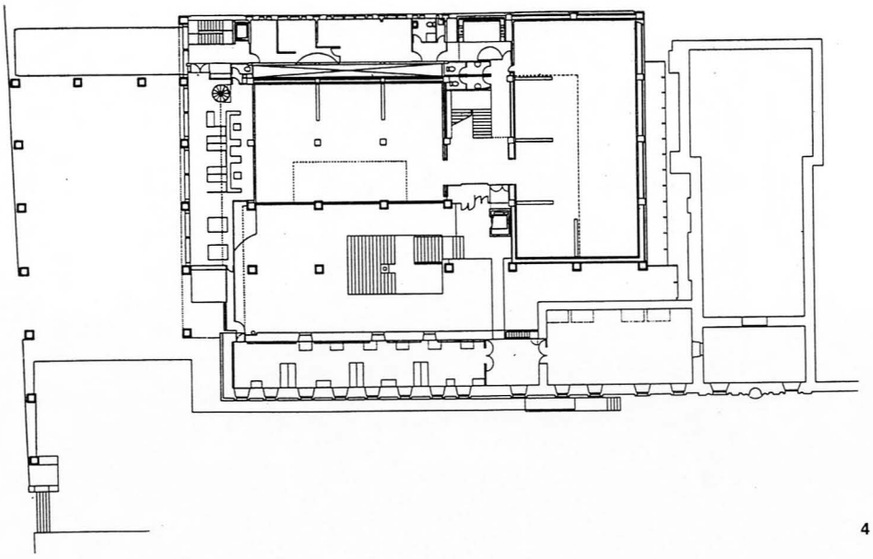


2

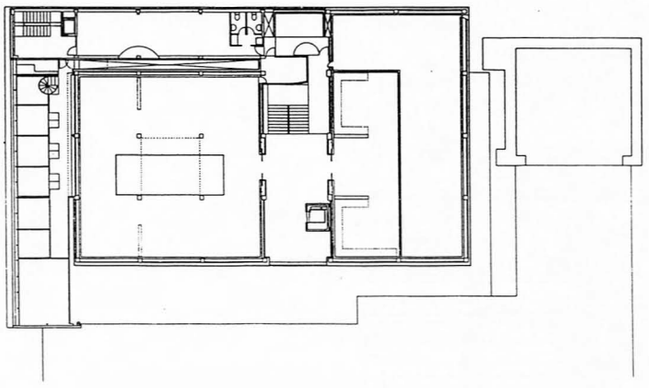


3

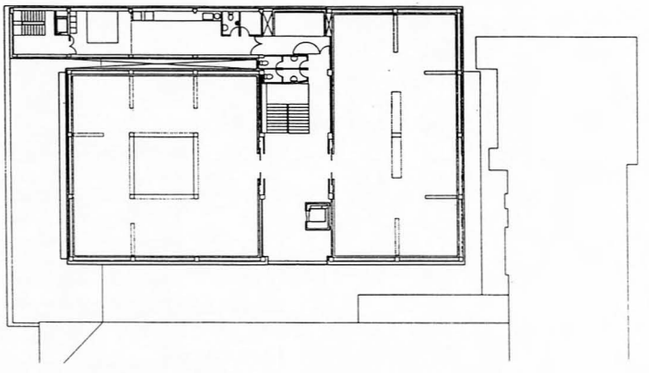
4. *Planta Primeira.*
5. *Planta Segunda.*
6. *Planta Terceira.*
7. *Planta de Cubertas.*



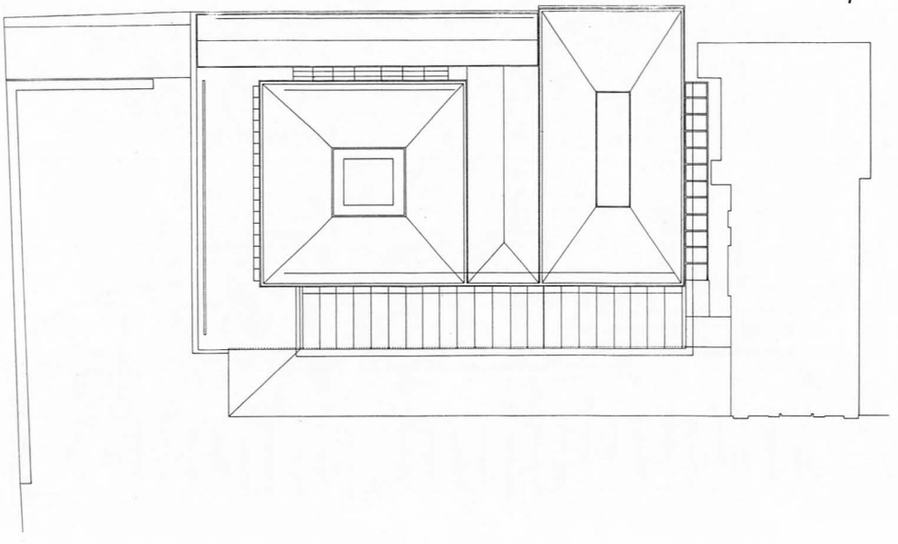
4



5

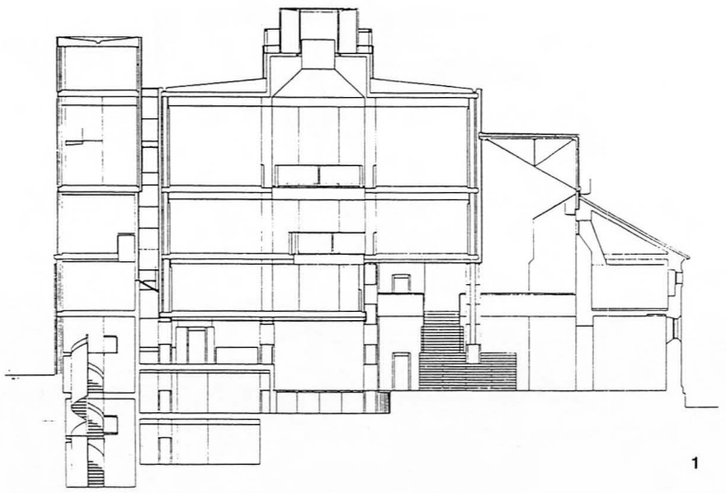


6

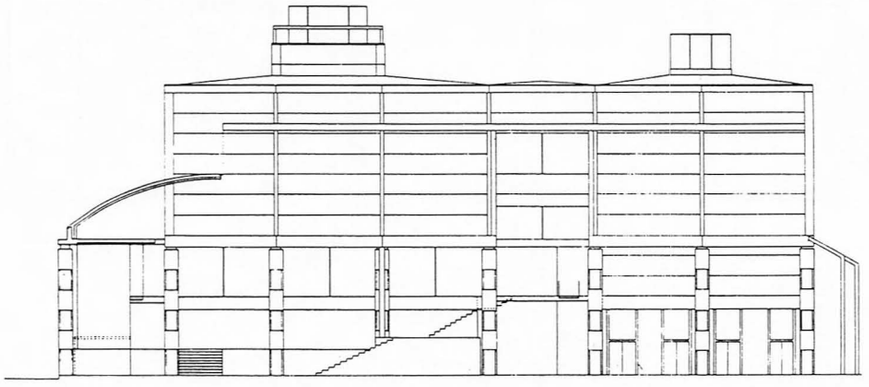


7

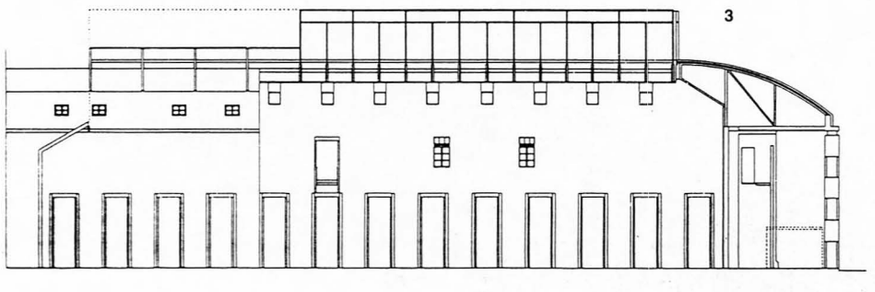
1. *Corte transversal.*
2, 3. *Cortes pola rúa interior.*



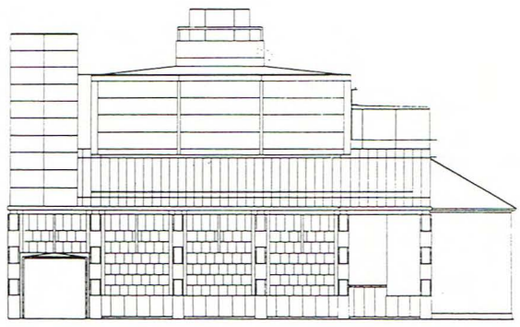
1



2



3



SECCION TIPO FACHADA PRINCIPAL

1.- TABLA MADERA MACIZA

2.- PREMARCO

3.- PIEDRA CON ANCLAJE DE ACERO INOX ANTIVUELCO AUTOPORTANTE (granito e=8 cm)

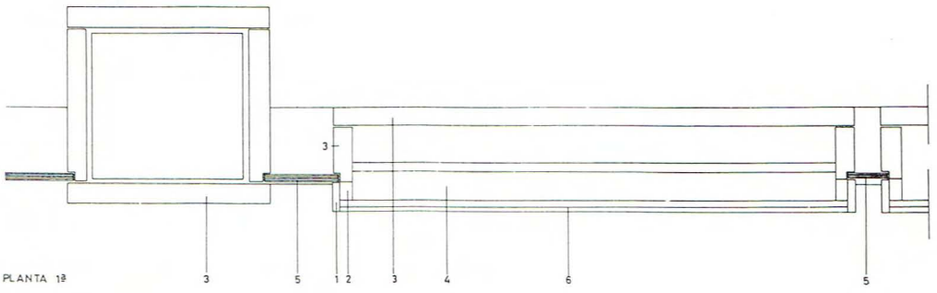
4.-TABIQUE 1/2 PIE

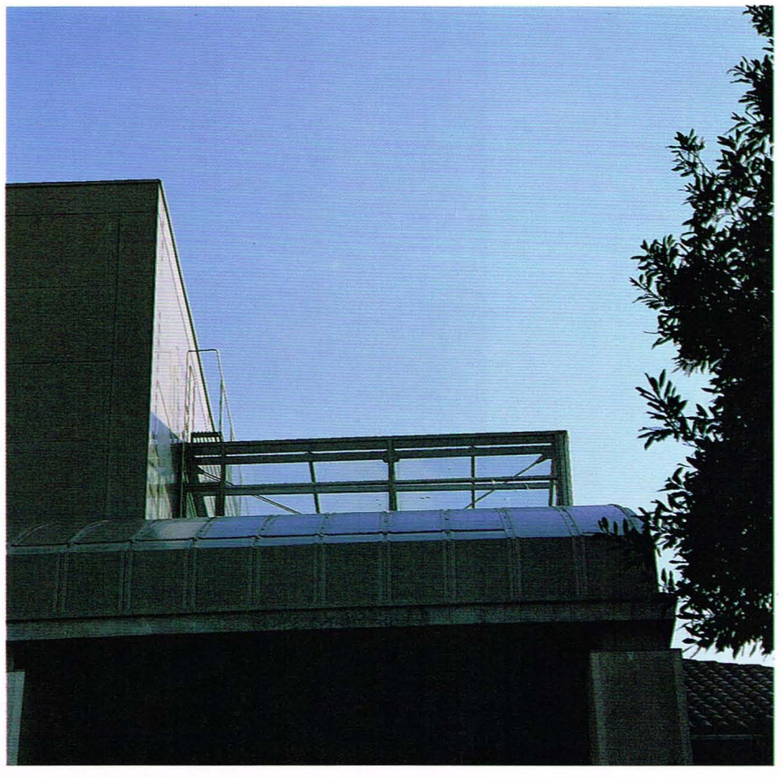
5.- VIDRIO STADIP 6+6

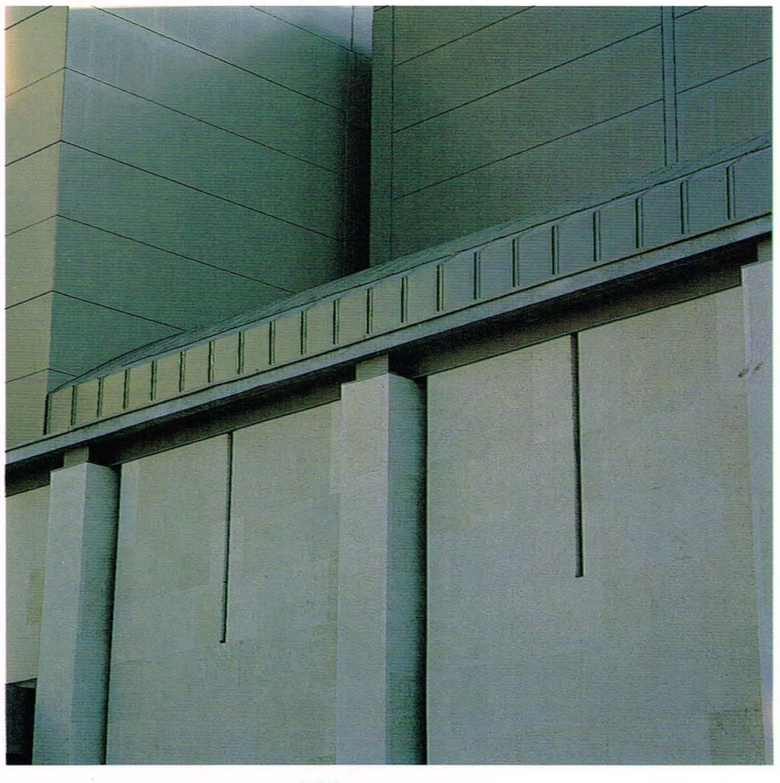
6.- ENFOSCADO Y PINTADO

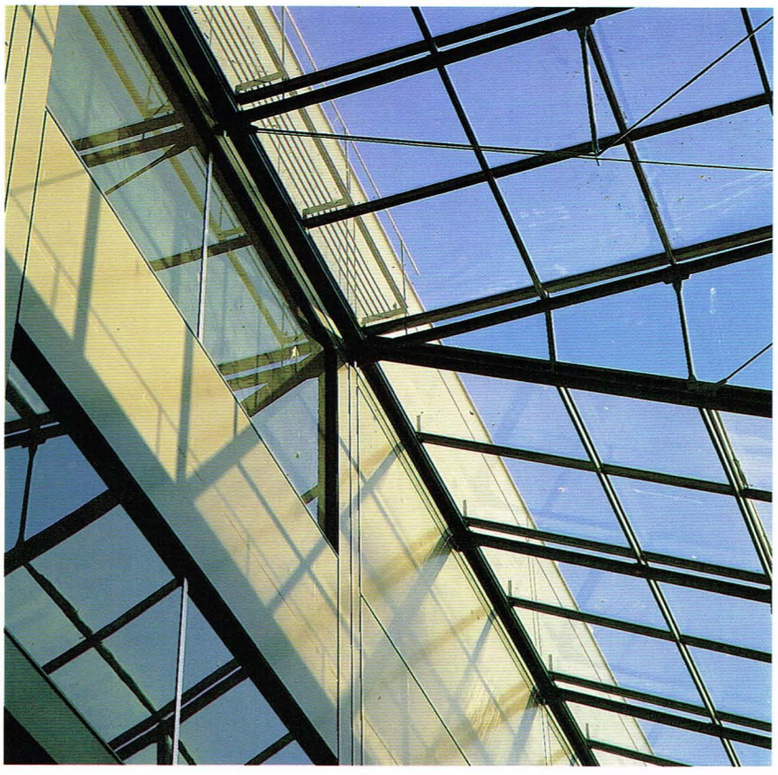
7.-JUNQUILLO DE GRANITO ATORNILLADA

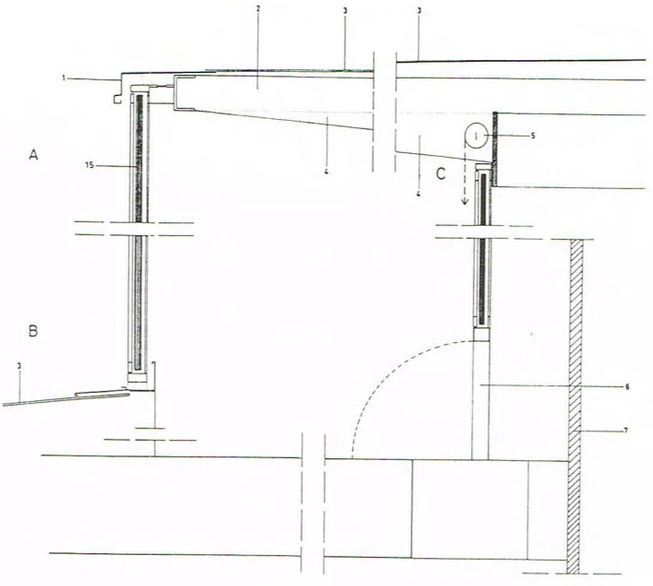
8.- PIEZA ESPECIAL DE PIEDRA











LUCERNARIO DE CUBIERTA (CUADRADO)

PLANTA . SECCION

1.- REMATE ZINC

2.- LOSA HORMIGON e= 8cm.

3.- CUBIERTA ZINC

4.- ESTRUCTURA ACERO

5.- CORTINA ENROLLABLE

6.-SOPORTE DE ALUMINIO

7.- PARED INTERIOR DE ESCAYOLA CONTINUACION FALSO TECHO

DETALLE

8.- PANEL DE CHAPA DE ALUMINIO e= 5cm

9.- HEB 140

10.- 1/2 IPN 200

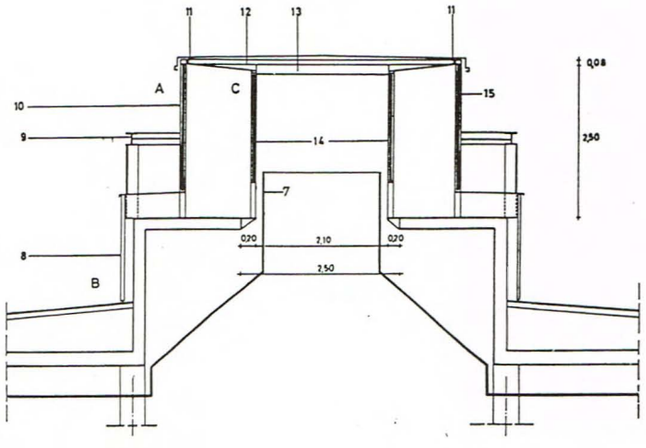
11.- UPN 80 PERIMETRAL

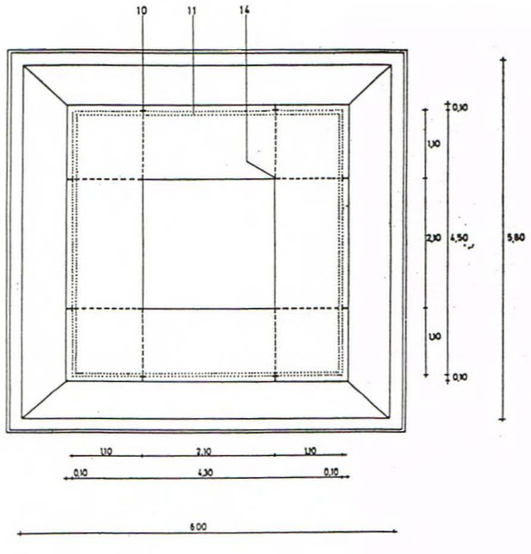
12.- LOSA HORMIGON e= 8cm

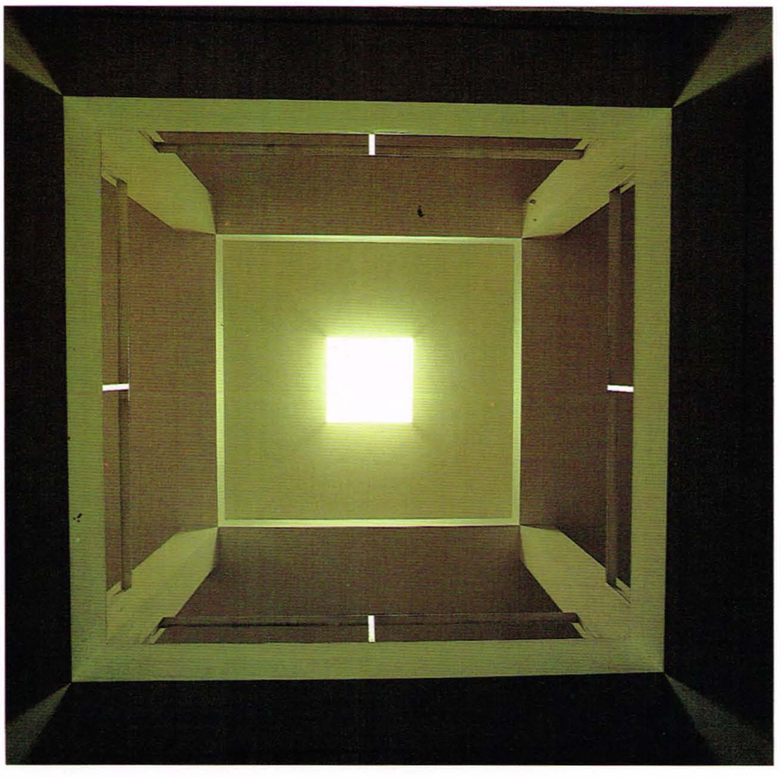
13.- PALASTRO ACERO 150.10

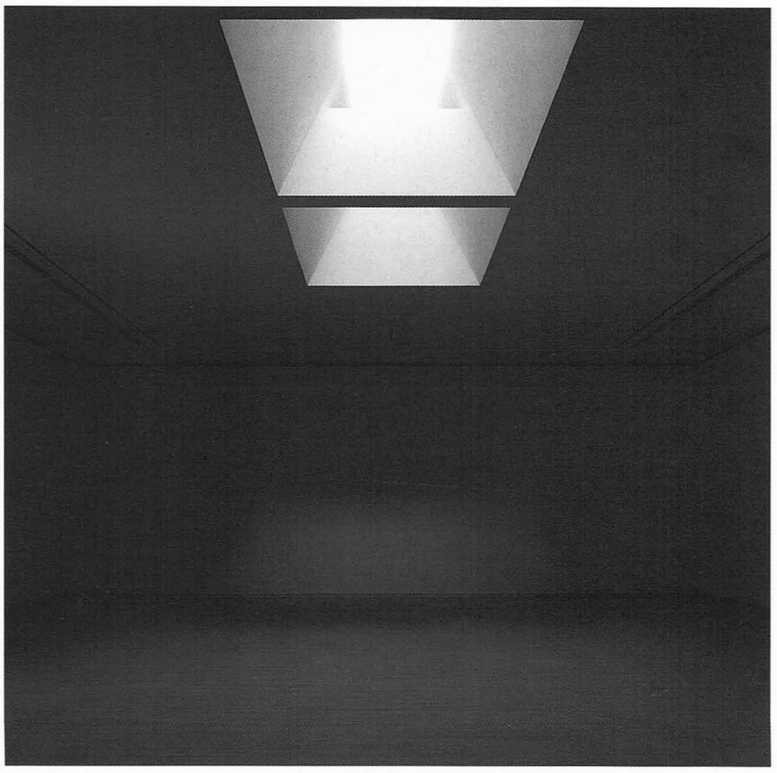
14.- PERFIL L 75.75.10

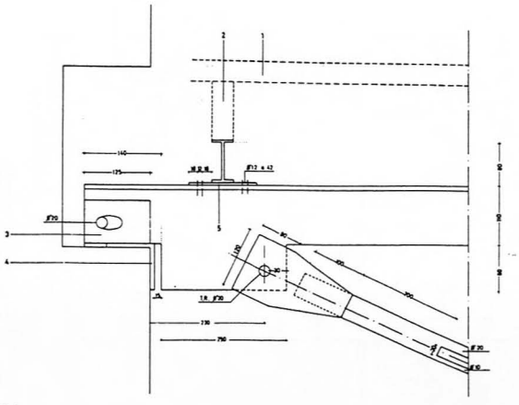
15.- VIDRIO STADIP 6+6


11
12
13
11
A
C
10
9
15
14
7
8
B
0,08
2,50
0,20
2,10
0,20
2,50


10
11
14
0,10
1,10
2,10
4,50
5,80
1,10
0,10
1,10
2,10
1,10
0,10
4,30
0,10
6,00

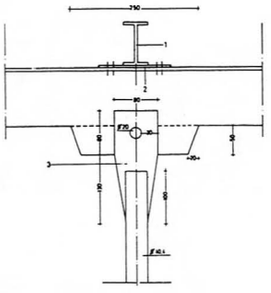




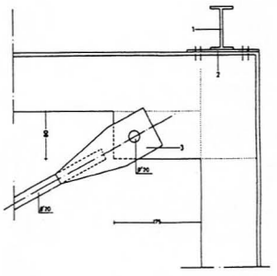


1.- CARPINTERIA VIDRIO
2.- CALZO CARPINTERIA
3.- L 80.8
4.- L 90.9
5.- CARTELA PARA SUJECCION DE CORREAS E= 6mm

DETALLE A.

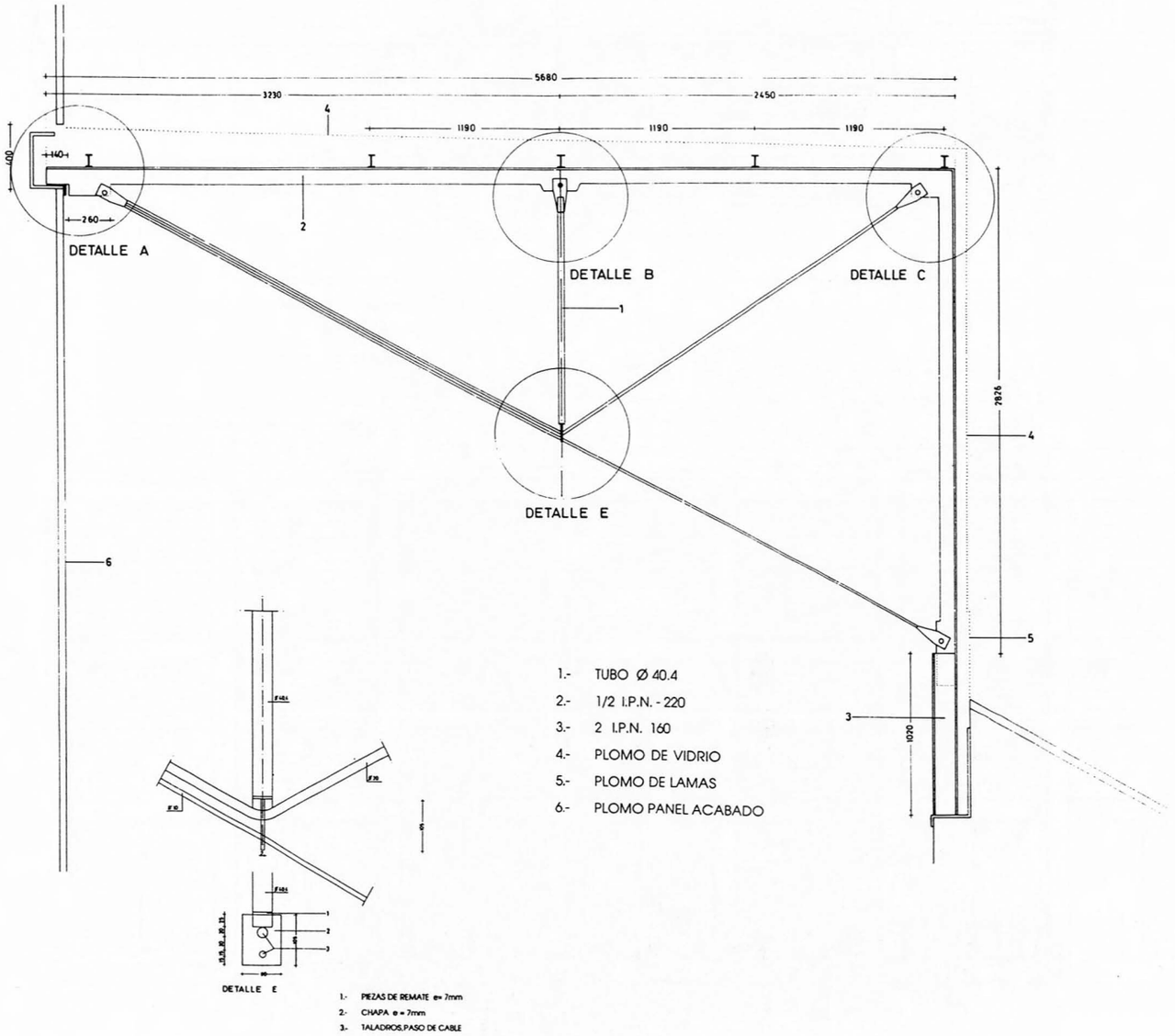


DETALLE B
E. 1:4



DETALLE C
E. 1:4

1.- CORREA I.P.N. - 80
2.- CARTELA FARA SUJECCION DE CORREAS e= 6mm
3.- CHAPA e=4mm

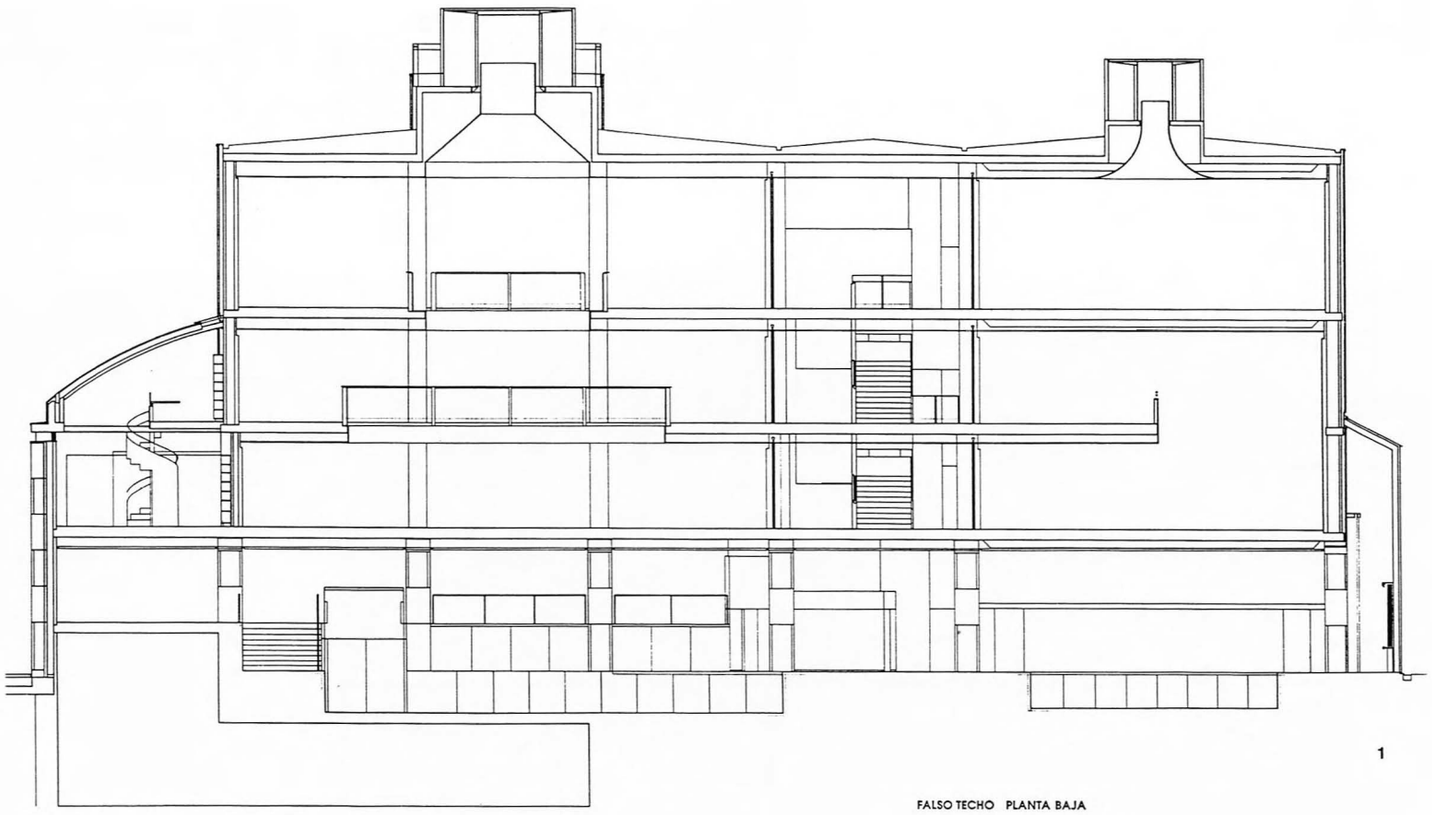


1.- TUBO Ø 40.4
2.- 1/2 I.P.N. - 220
3.- 2 I.P.N. 160
4.- PLOMO DE VIDRIO
5.- PLOMO DE LAMAS
6.- PLOMO PANEL ACABADO

DETALLE E

1.- PIEZAS DE REMATE e= 7mm
2.- CHAPA e = 7mm
3.- TALADROS.PASO DE CABLE

1. *Corte lonxitudinal.*
2. *Planto falsos teitos planta baixa.*



1

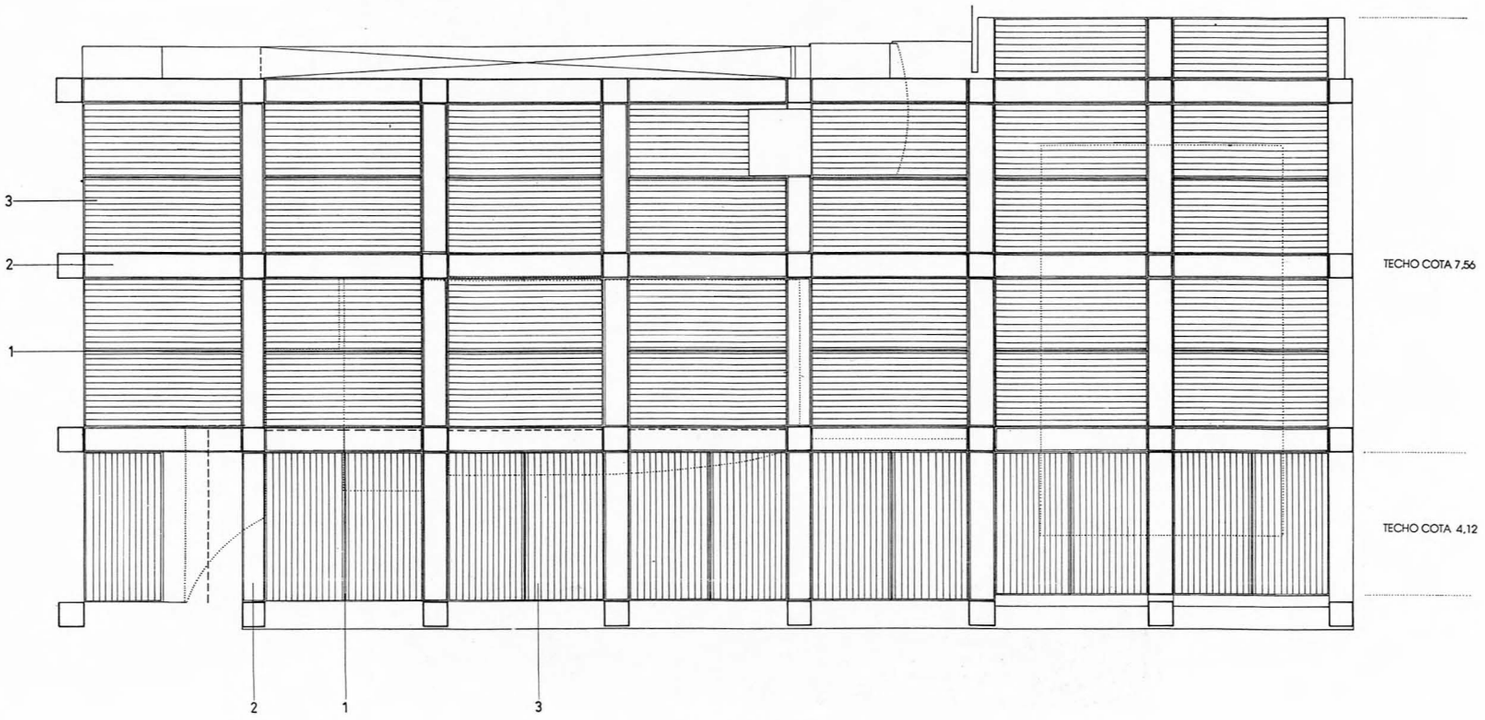
FALSO TECHO PLANTA BAJA

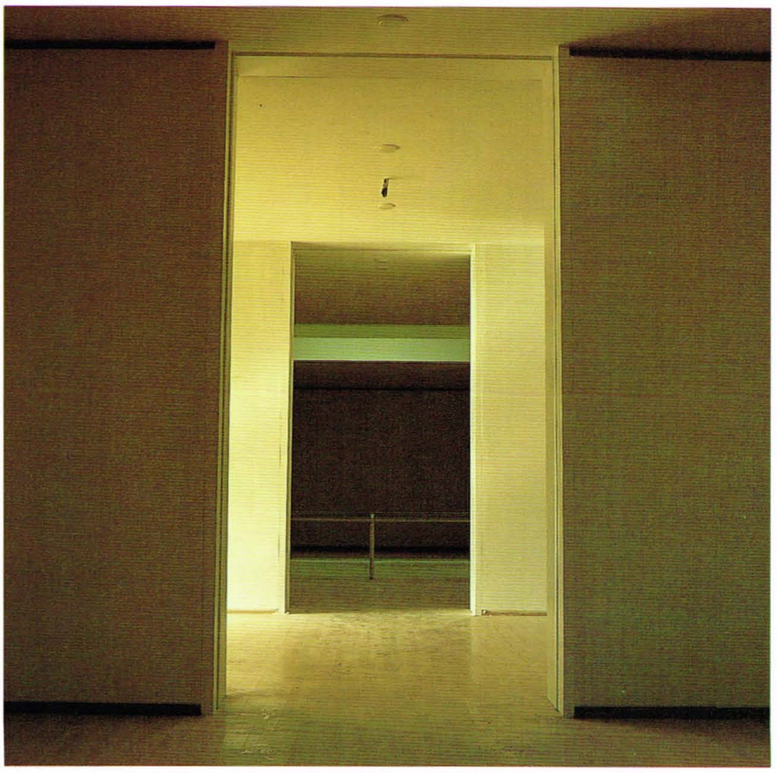
1.- CARRIL ELECTRICO PARA FOCOS

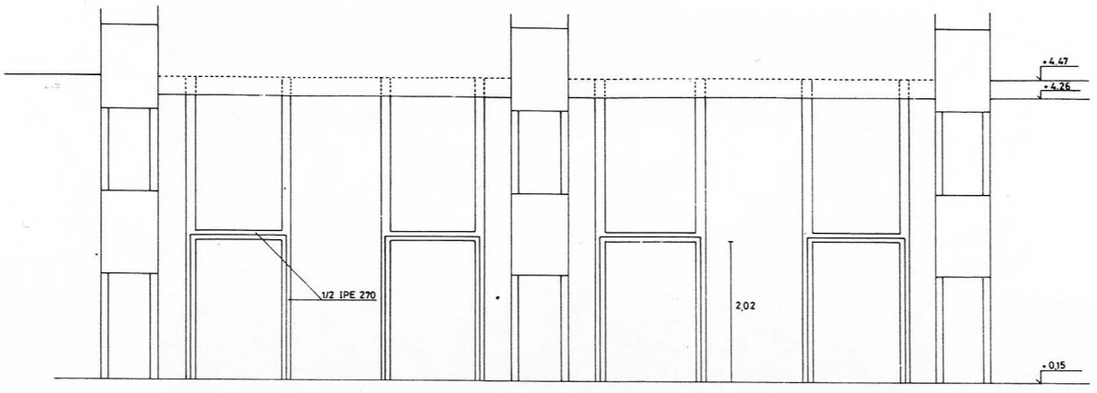
2.- PANEL VIROTERM

3.- PERFILES CF 80.3 PERFRISA GALVANIZADO

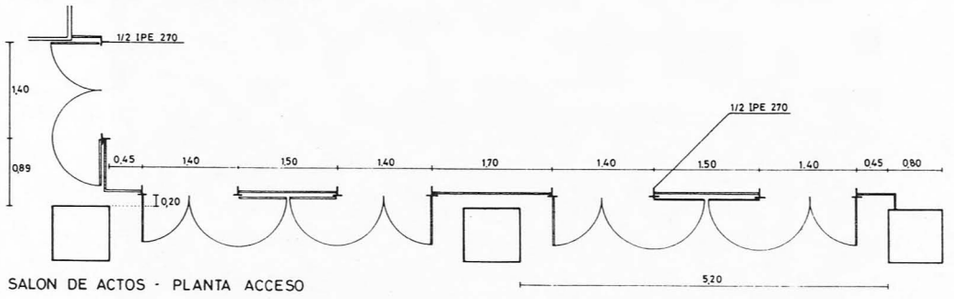
2







SALON DE ACTOS - ALZADO ACCESO



SALON DE ACTOS - PLANTA ACCESO

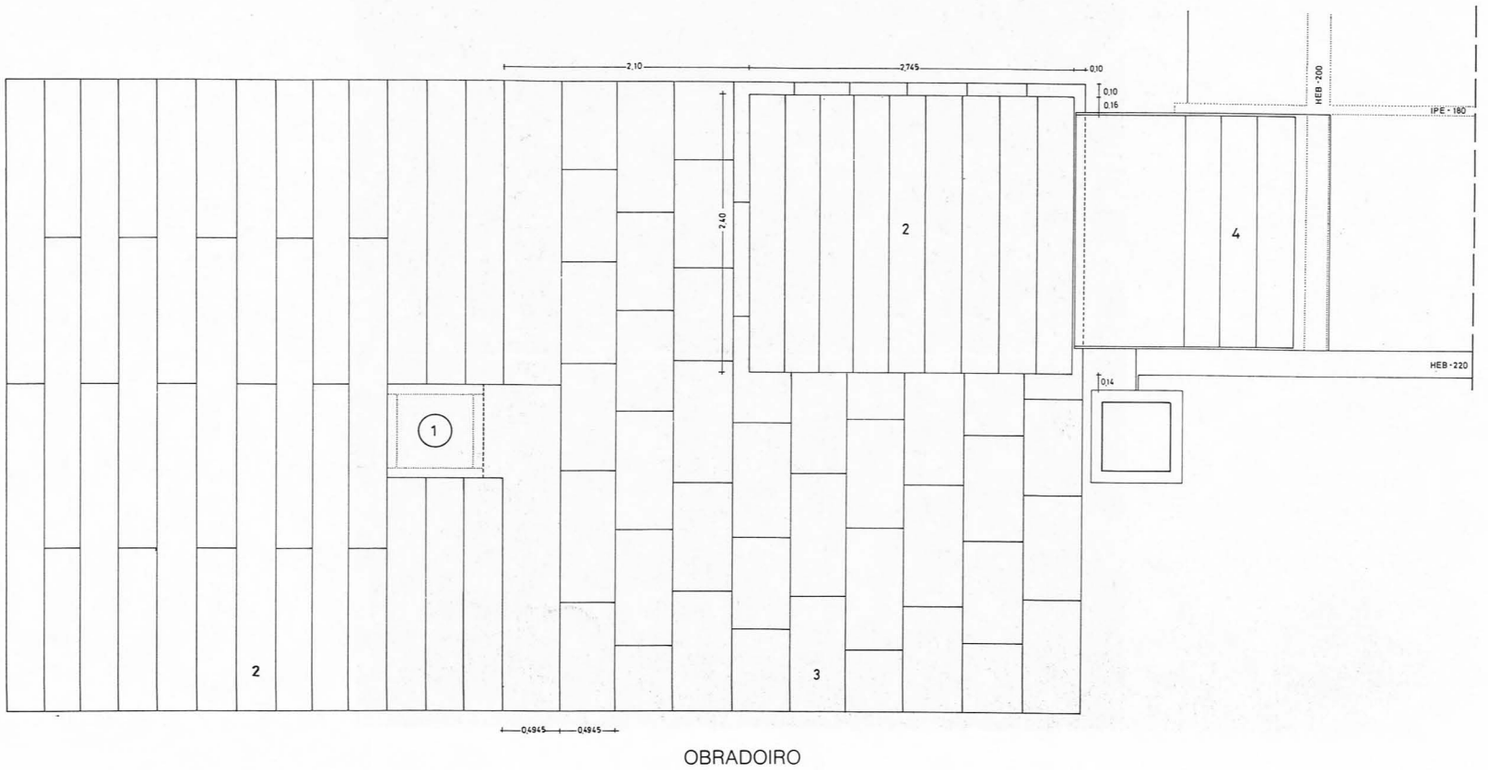
ESCALERA PRINCIPAL ACCESO PRIMERA PLANTA

1.- PILAR METALICO Ø 27 cm

2.- PELDAÑOS GRANITO

3.- SOLADO GRANITO e=6mm

4.-TRAMO DE CHAPA METALICA ACERO GALVANIZADO Y PINTADO e=25mm



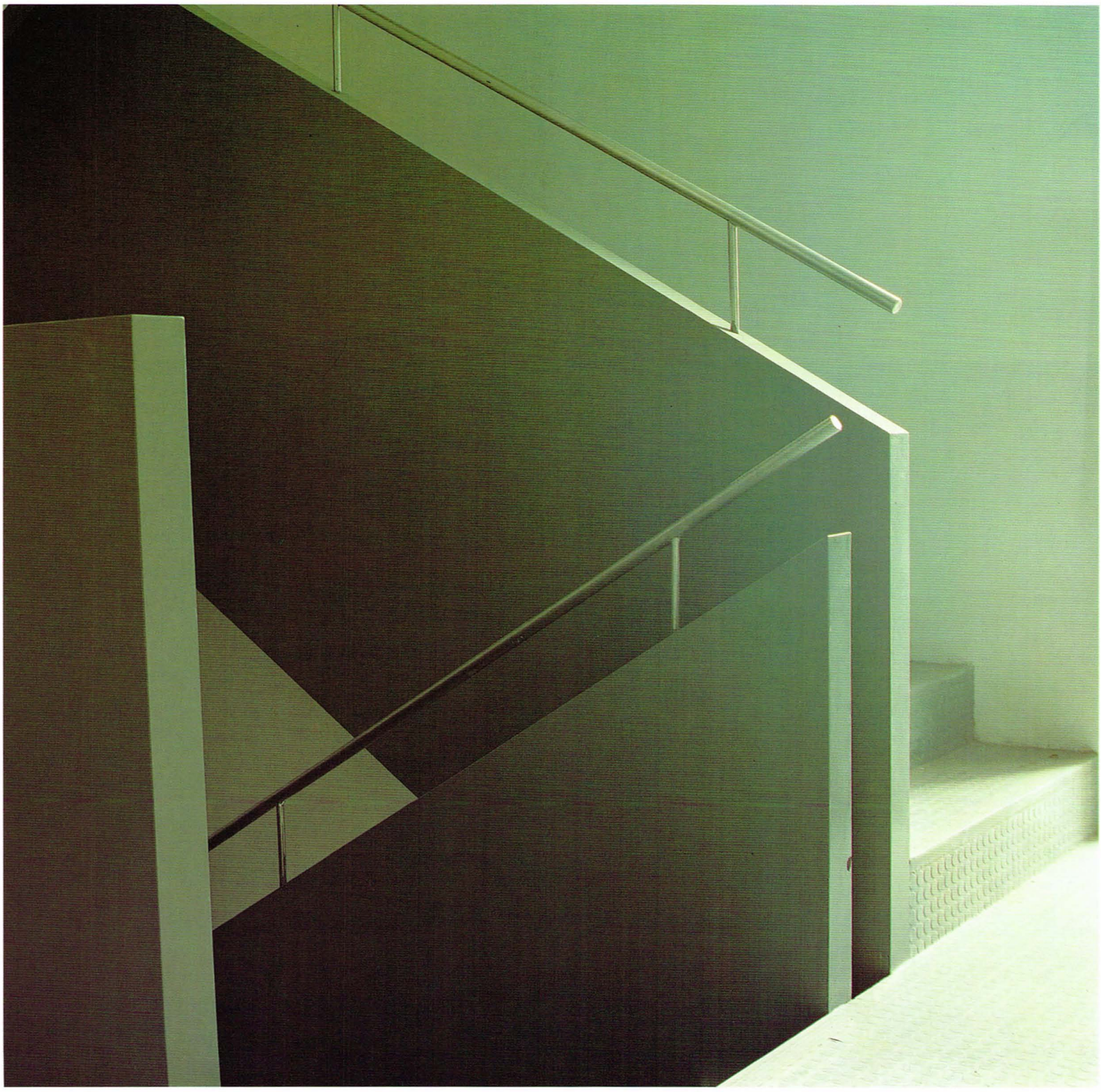


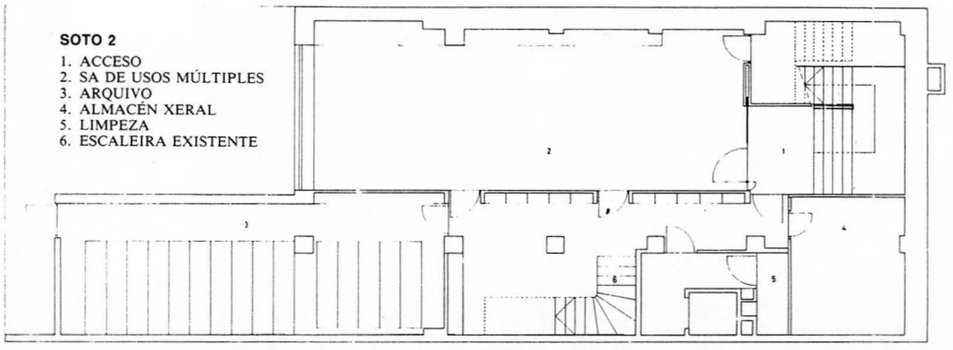
Foto dos autores

NOVA SÉ DA DELEGACIÓN DO COAG EN VIGO

Arquitectos: **Antonio Davila Alonso, César Jiménez López, Luis Meijide Rico e Jesús Cordeiro Rodríguez**
Promotor: **Delegación en Vigo do COAG**
Constructor: **ORECO, S. A.**
Remate da obra: **Novembro 1993**
Situación: **Rúa do Marqués de Valladares, 27. Vigo**

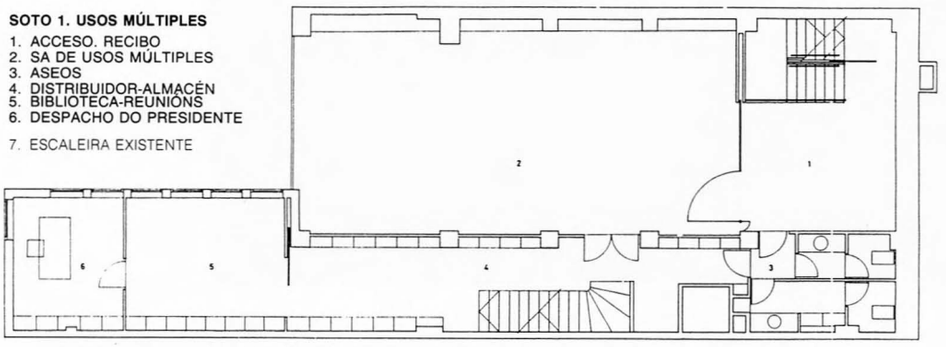
SOTO 2

1. ACCESO
2. SA DE USOS MÚLTIPLES
3. ARQUIVO
4. ALMACÉN XERAL
5. LIMPEZA
6. ESCALEIRA EXISTENTE



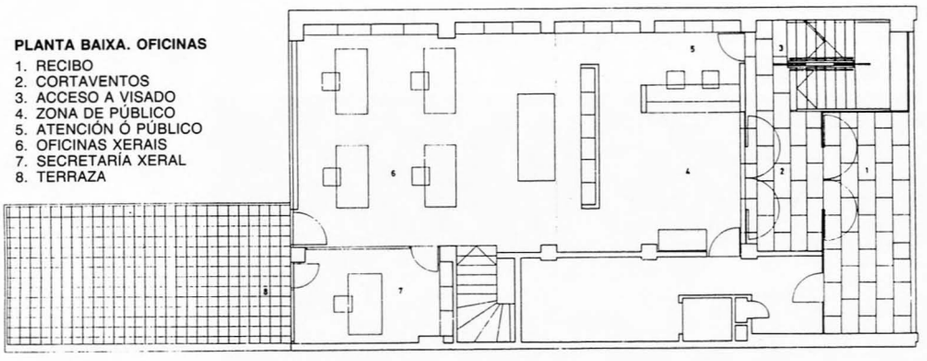
SOTO 1. USOS MÚLTIPLES

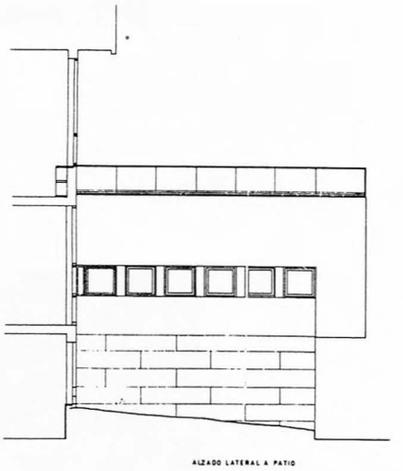
1. ACCESO. RECIBO
2. SA DE USOS MÚLTIPLES
3. ASEOS
4. DISTRIBUIDOR-ALMACÉN
5. BIBLIOTECA-REUNIÓNS
6. DESPACHO DO PRESIDENTE
7. ESCALEIRA EXISTENTE



PLANTA BAIXA. OFICINAS

1. RECIBO
2. CORTAVENTOS
3. ACCESO A VISADO
4. ZONA DE PÚBLICO
5. ATENCIÓN Ó PÚBLICO
6. OFICINAS XERAIS
7. SECRETARÍA XERAL
8. TERRAZA

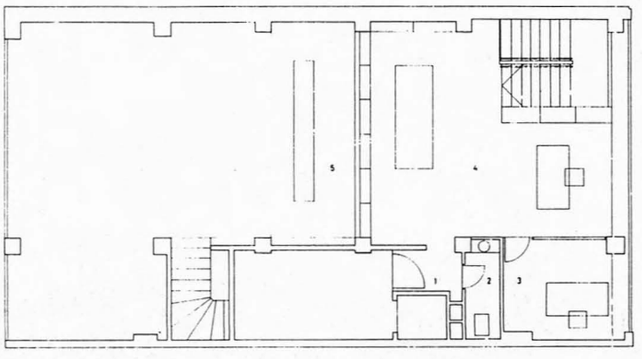




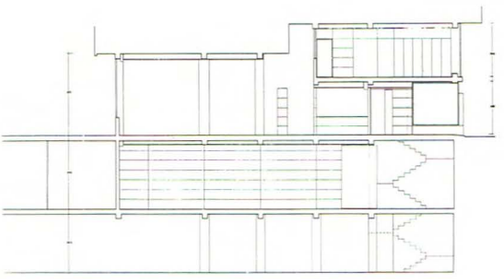
ALZADO LATERAL A PATIO

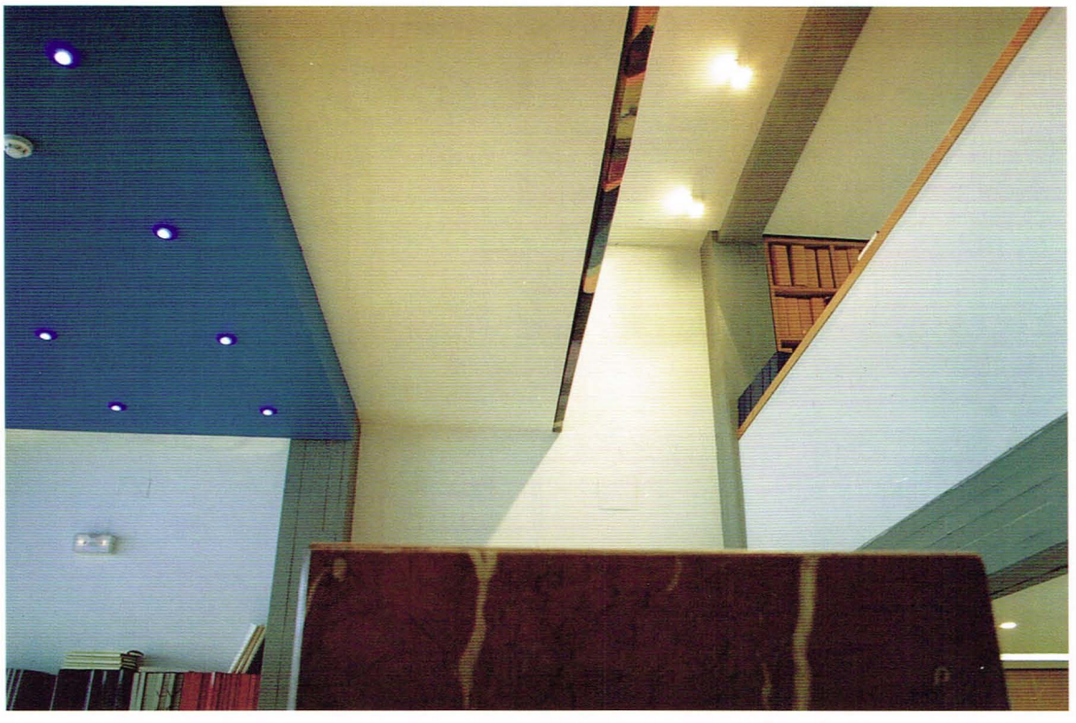
ENTREPLANTA. VISADO

1. ENTRADA DENDE A CAIXA DE ESCALEIRAS
2. ASEO
3. DESPACHO DO ARQUITECTO DE VISADO
4. ZONA DE TRABALLO. CARTOGRAFÍA
5. VACÍO SOBRE OFICINA XERAL



ALZADO POSTERIOR





1

2

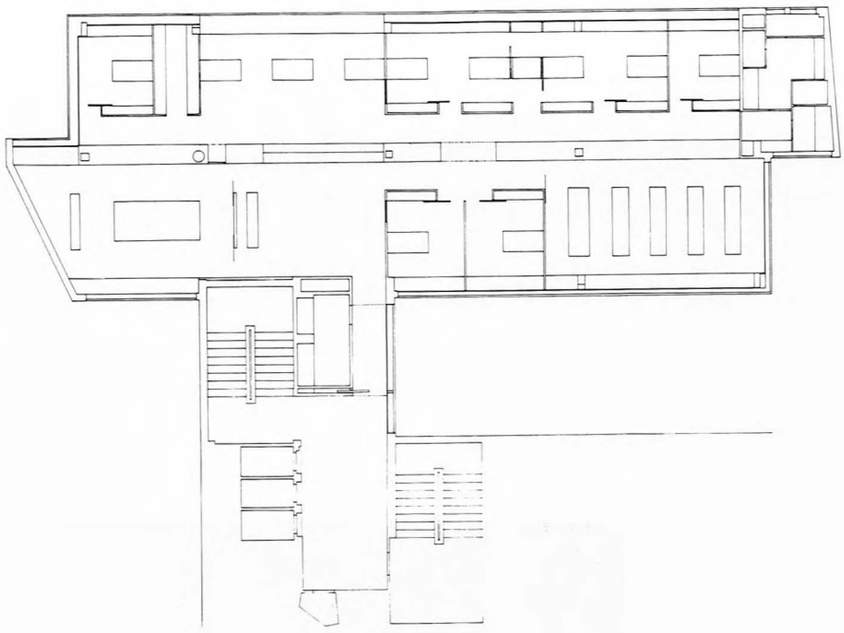
1. *Vista dende a planta baixa.*
2. *Vista dende a Entreplanta.*
3. *Planta Soto-1. Escaleira.*
4. *Planta Soto-1. Sala Usos Múltiples.*

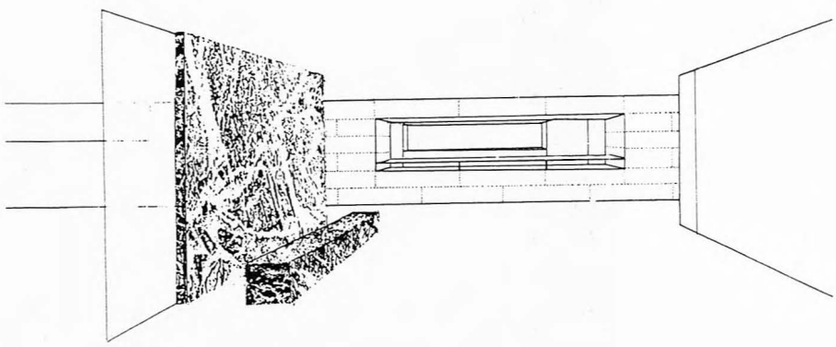
3

4

NOVA SÉ DA DELEGACIÓN DO COAG NA CORUÑA

Arquitectos: **Carlos Quintáns Eiras, Cristóbal Crespo González e Antonio Raya de Blas**
Promotor: **Delegación na Coruña do COAG**
Constructor: **Antonio Rodríguez**
Carpintería de madeira: **Cerqueiro**
Carpintería metálica: **Maximino Seoane**
Acristalamento: **Unión Cristalera**
Mármores: **Astor Galicia**
Remate da obra: **1994**
Situación: **Avda. de Linares de Rivas, 28. A Coruña**
Fotografías: **Leopoldo Alonso Lamberti**





1. XUSTIFICACIÓN E DESCRIPCIÓN DA PROPOSTA

As posibilidades que permite a actuación son máis ben escasas. Por un lado a reducida dimensióndo local, especialmente no referente á altura libre e, por outro, a recente memoria dun espacio ó que se lle vai conservar o seu uso precedente, limitan a resposta a unha cuestión de mobilario e distribución de usos. O proxecto abórdao situando un armario na dirección lonxitudinal da planta, seguindo a liña de pilares. Esta peza, que se abre en determinados momentos para permitir o paso ou convertese en mostrador, configura unha **fachada interior que ordena e estructura visual e fisicamente o espacio** establecendo unha distinción de usos (máis público / máis privado). Serve, ademais, como arquivo dunha importante cantidade de documentación. O resto das dependencias requeridas sitúanse seguindo a orde natural creada pola referida peza e, en consonancia co lóxico funcionamento das oficinas. Respéctanse na maior parte as instalacións do local, tanto as xerais como as recentemente realizadas, salvo pequenos cambios nas luminarias e no falso teito, en puntos moi concretos.

2. DESCRIPCIÓN DO MATERIAIS E DOS ACABADOS

Consérvase a carpintería exterior existente agás na zona de secretaría e instalacións informáticas (detrás do mostrador), onde se substitúe para permitir que o novo despece permita apreciar mellor as vistas. No resto da planta consérvase, suplementándoa cun segundo plano de pezas practicables de vidro moteado branco, enrasadas coa cara interior dos pilares.

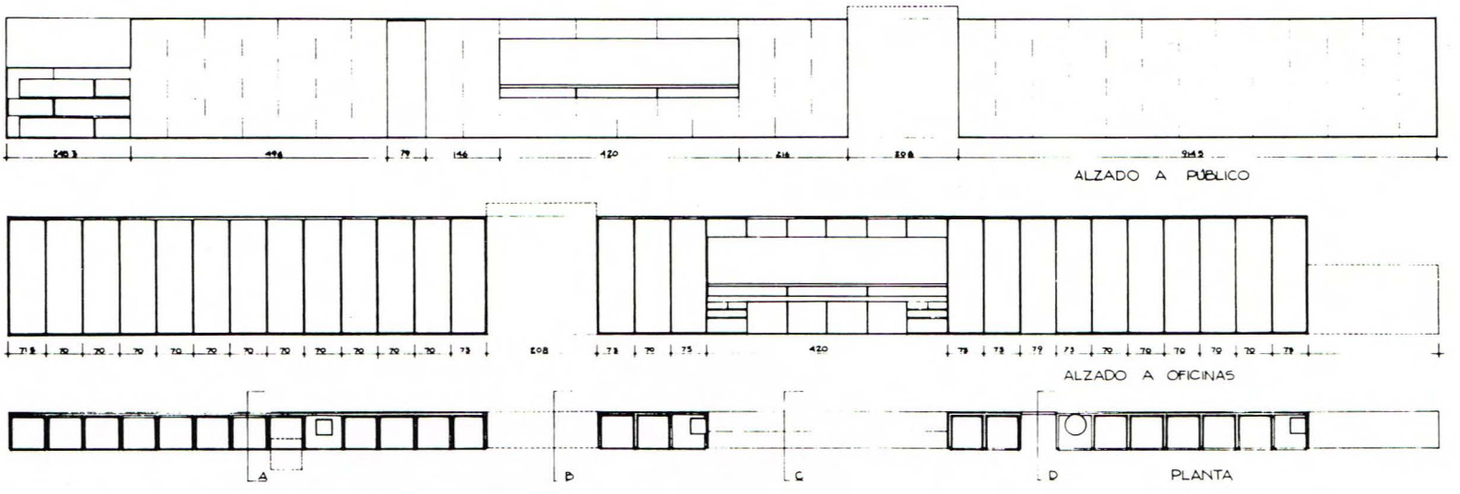
Consérvanse na súa maior parte os materiais existentes en: pavimentos, carpintería exterior, falso teito coas súas luminarias e aseos. Tódolos tabiques interiores son de madeira, coas súas caras interior e exterior de táboa chapada en faia, así como as portas. Dispónse un tabique de mármore que separa o vestíbulo da sala de xuntas, e un banco adxacente do mesmo material. As portas corredizas da referida sala, así como a do arquivo de expedentes, serán de vidro acidulado.

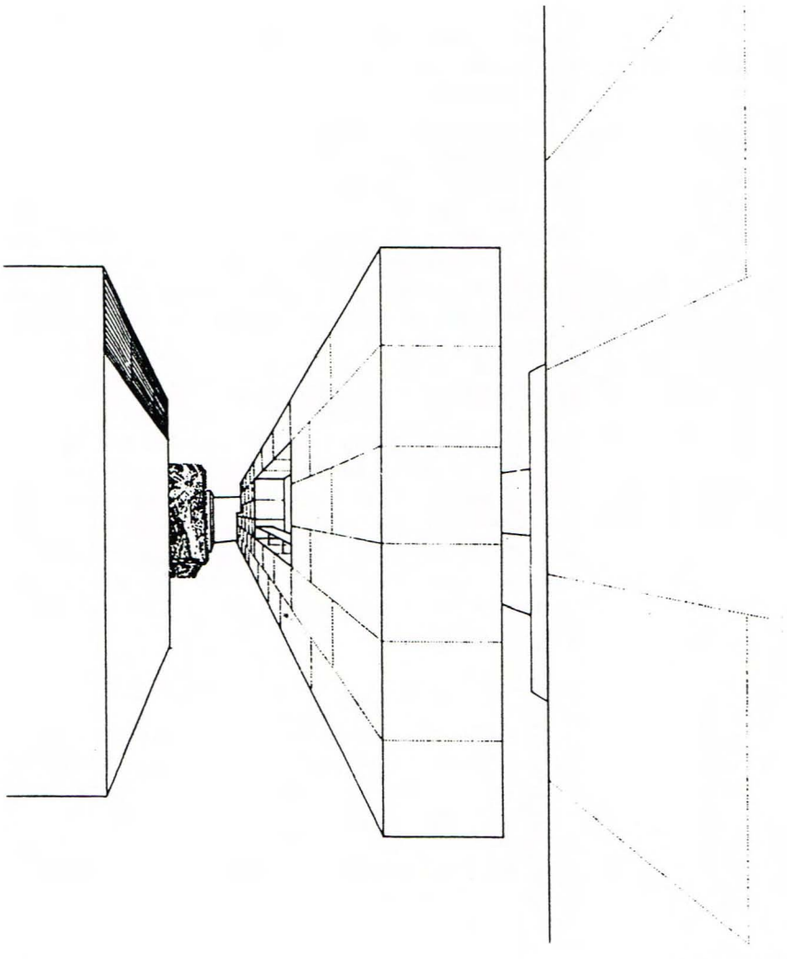
3. DESCRIPCIÓN DO MOBILIARIO

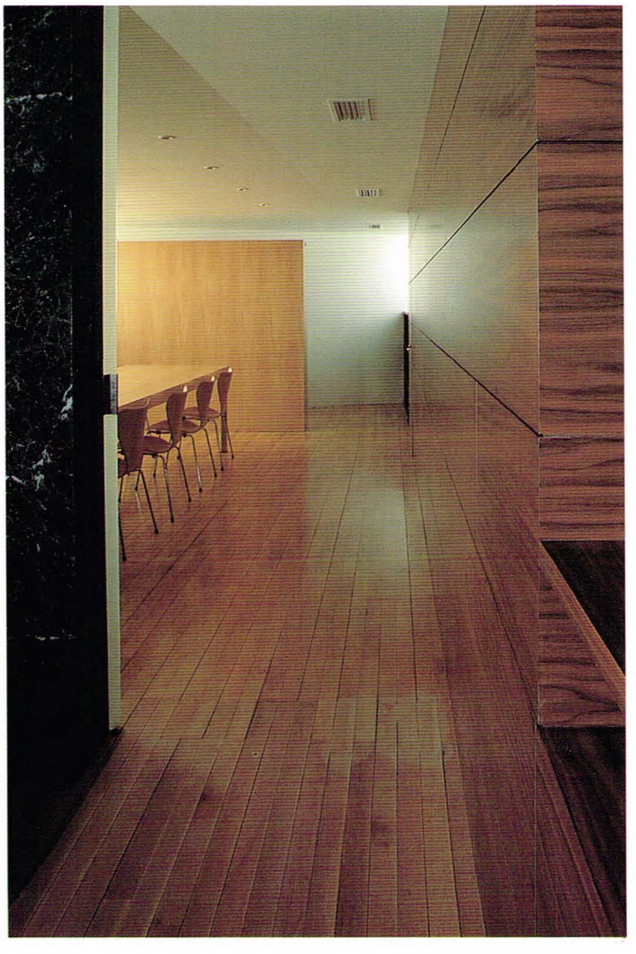
O acabado en madeira de faia fíxose extensivo ás encimeiras, arquivadores perimetrais (debaixo das ventás) e á maior parte do resto do mobiliario, con excepción da peza lonxitudinal, chapada en embero na súa totalidade. Tódalas sillas son do modelo deseñado por Jacobsen para F. Hansen. O resto do mobiliario foi deseñado polos autores da proposta. Achéganse os seus planos, correspondentes ó anteproxecto.

4. DESCRIPCIÓN DAS INSTALACIÓNS PREVISTAS

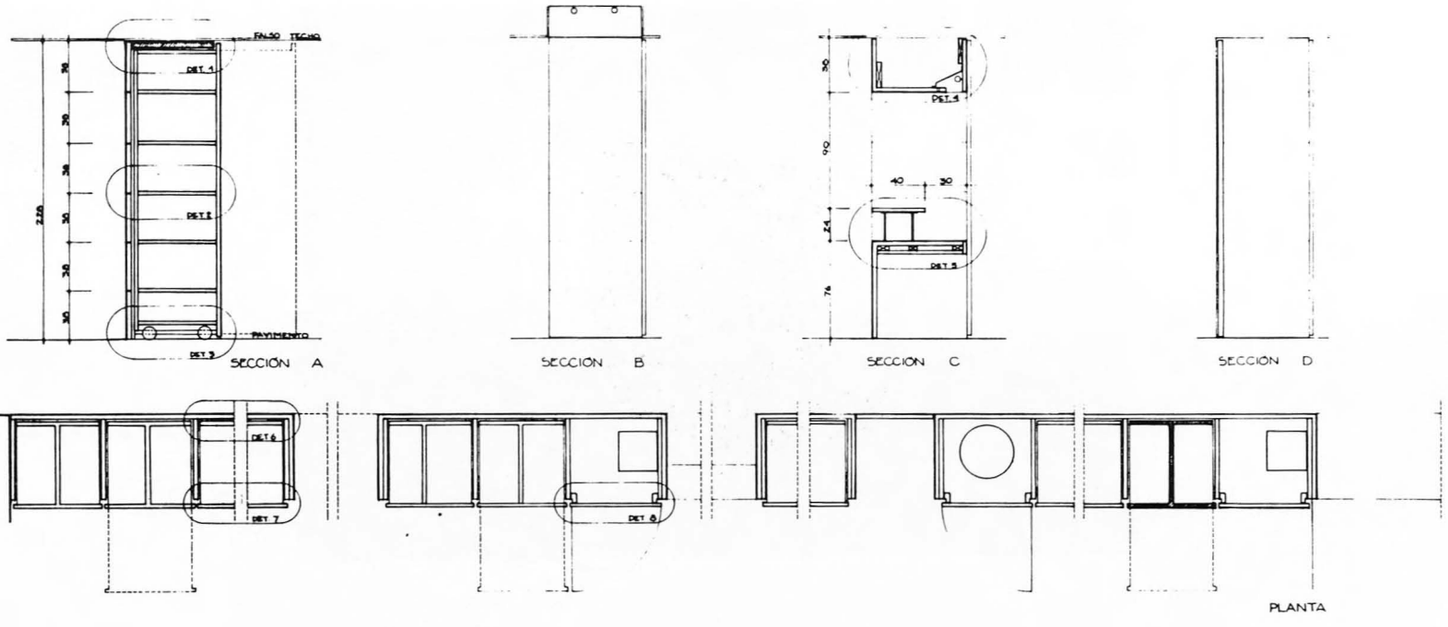
Como se indicou anteriormente, as instalacións existentes consérvanse na meirande parte. Procurouse adaptar as particións ó ritmo imposto polas luminarias, que só se substituiron nos dous puntos nos que iso non sucedía (Arquivo de expedentes, Consulta de planeamento e Recibo). Na Sala de xuntas, Mostrador e Recibo suplementouse a iluminación oculta con pezas de metacrilado embutidas no falso teito. As tomas de corrente dispuxerónse ó longo dun zócalo perimetral, mellorando lixeiramente o esquema preexistente.

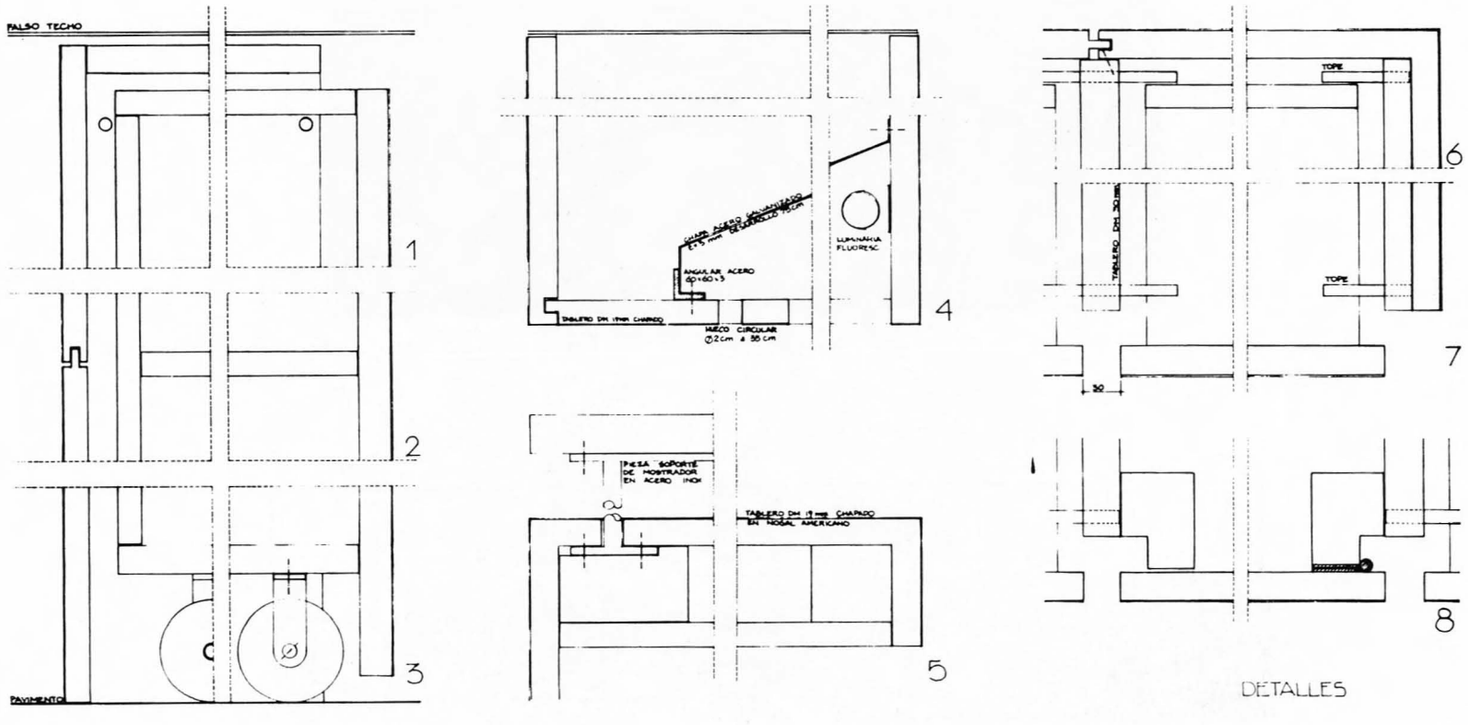

ALZADO A PÚBLICO
ALZADO A OFICINAS
A
B
C
D
PLANTA





OBRADOIRO


FALSO TECHO
DET. 1
DET. 2
DET. 3
PAVIMENTO
SECCIÓN A
SECCION B
DET. 4
DET. 5
SECCION C
SECCION D
DET. 6
DET. 7
DET. 8
PLANTA


FALSO TECHO
1
2
3
PAVIMENTO
ANGULAR ACERO 40×60×3
LUMINARIA FLUORESC.
TABLERO DM 19mm CHAPADO
4
PIEZA SOPORTE DE MOSTRADOR EN ACERO INOX
TABLERO DM 19 mm CHAPADO EN NOGAL AMERICANO
5
TOPE
TOPE
6
7
8
DETALLES

H.N.A.
OFICINA
TERRITORIAL

GALARDÓN EUROPEO PARA AS ACTUACIÓNS ARQUITECTÓNICAS E URBANÍSTICAS DE ALLARIZ

Director: **César Portela-Fernández Jardón, arquitecto**
Coordenación xeral: **Daniel Pino, sociólogo-urbanista**
Equipo básico: **Xan Carlos Portela Regodeveses, Consuelo González García, Rosa Magdalena Fernández e Alberto Balea Filgueira, arquitectos**
Xosé Fortes Bouzán, historiador

A calidade das diversas actuacións arquitectónicas e urbanísticas que de tres anos para esta parte están a desenvolverse no Concello de Allariz ven de recibir os recoñecementos da Comisión Europea e do Consello Europeo de Urbanistas.

Os valores das propostas xa executadas, a súa singularidade dentro do contexto galego e a súa incardinación dentro dunha operación urbanística de escala territorial fixéronse merecedoras —xunto con outras dúas propostas seleccionadas de entre as 230 candidaturas presentadas— para a fase final dos Premios Europeos de Urbanismo e Planificación Rexional. Este galardón, convocado conxuntamente pola Comisión Europea e o Consello Europeo de Urbanistas será faiado proximamente. Compre destacar que Allariz é o máis cativo dos Concellos seleccionados, entre os que non figuran máis representantes do Estado español.

O espírito destas actuacións resúmese no texto que a seguir se inclúe, extractado da documentación presentada ó concurso polos seus redactores, o equipo multidisciplinar da Consultora Galega.

Arredor de 1990 e como consecuencia de diversos factores parece tocar fondo a sangría migratoria que levara a que en 1991 residise no Concello de Allariz tan só o 57% da poboación que o facía a principios deste século. Para potenciar e dirixir este incipiente crecemento, acométese por parte do Concello a realización dun Plano de Ordenamento Territorial e Urbano. Ó tempo bótanse a andar accións de recuperación dos patrimonios histórico-artístico e natural.

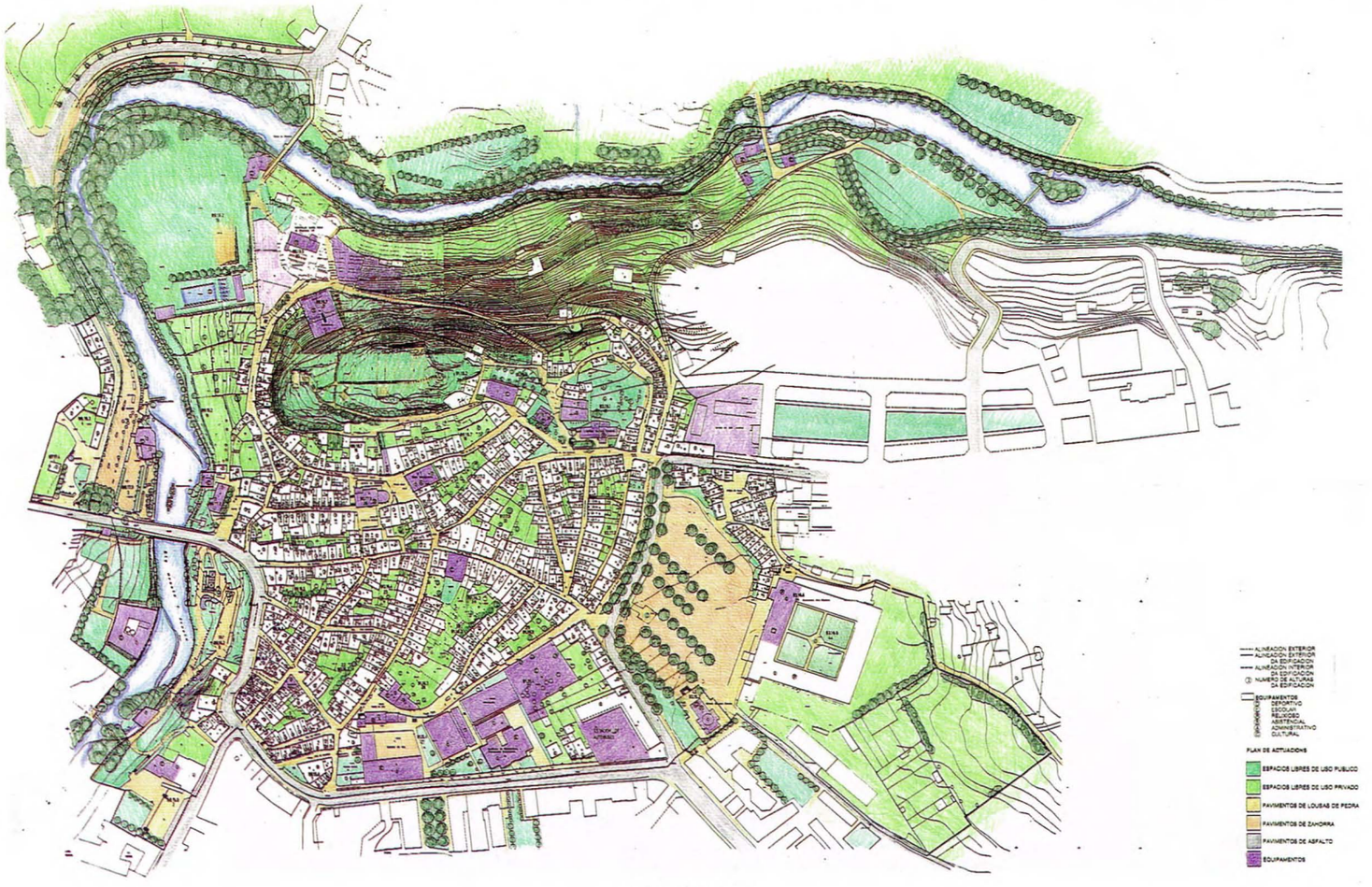
Para estas actividades procúranse os necesarios recursos materiais (financiamento propio e aportes de outras administracións) e humanos (preparación técnica axeitada aproveitando os recursos financeiros destinados á formación especializada de adultos xerados polos programas de fomento de emprego).

Os resultados obtidos no trienio 1991-1993 poden catalogarse como espectaculares e, dende logo non igualados en ningún outro Concello de Galicia.

En febreiro de 1994 apróbanse definitivamente as Normas Subsidiarias de Planeamento por parte da Comisión Provincial de Urbanismo de Ourense. Por outra banda, o Plan Especial de Protección do Casco Histórico da vila de Allariz, que fora declarada Conxunto Histórico Artístico en 1971, acaba de ser exposto ó público.

A principal razón do éxito obtido radica no firme e xeralizado convencemento de que a recuperación deste territorio —así como a de tantos outros territorios de características semellantes— pasa a converter o que é unha esixencia legal e ética —a protección do seu leigado cultural e histórico— nun ben económico con proxección de futuro.

A planificación e as accións acometidas, unha parte delas xa executadas, supuxeron un cambio respecto das tendencias espontáneas previas. A espectacular mellora dos entornos —natural e urbano— veu de supor un grande beneficio social e económico, recoñecido e louvado no país. E esto foi posible en base a un orixinal tratamento da planificación baseado nunha permanente coordenación entre administrados, administradores e técnicos, que se reflexa perfectamente na documentación urbanística que, por outra parte, amosa unha calidade inusual dentro do contexto galego. Todo esto está a servir xa como modelo que é seguido noutros terri-



1. *Vista do casco. Foto: Xan Casabella.*

2. *As Ribeiras do Arnoia ó seu paso por Allariz. Foto: Xan Casabella.*

torios deste país que comparten problemáticas e inquedanzas semellantes.

O incremento de visitantes a Allariz nos últimos tres anos ven de ser espectacular. Mais con ser importante este feito éo aínda máis a diversidade dos obxectivos polos que se acude a esta terra: visita do seu Casco Vello, paseo polos parques do río, sendeirismo, turismo rural, visitas etnográficas, excursións escolares, gastronomía, festas populares...

De tódalas obras postas en marcha polo Concello para facer realidade o obxectivo básico de vender natureza e historia destacan os proxectos para a recuperación dos valores etnográficos vencellados co río Arnoia (muíños, aceas, fábricas de curtidos, encoros, pasais, etc.) así como os de recuperación e publicitación das súas ribeiras a partires da construcción dun sistema lineal de parques ó longo das súas marxes.

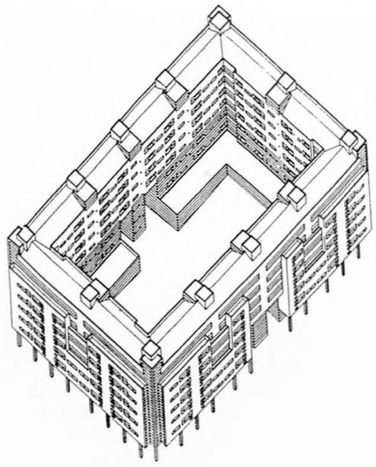
O conxunto destas actuacións foi o que se presentou a concurso.

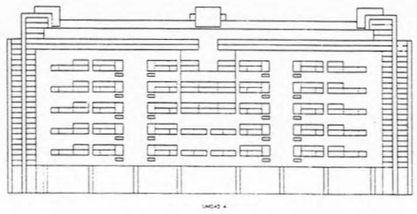
1

2

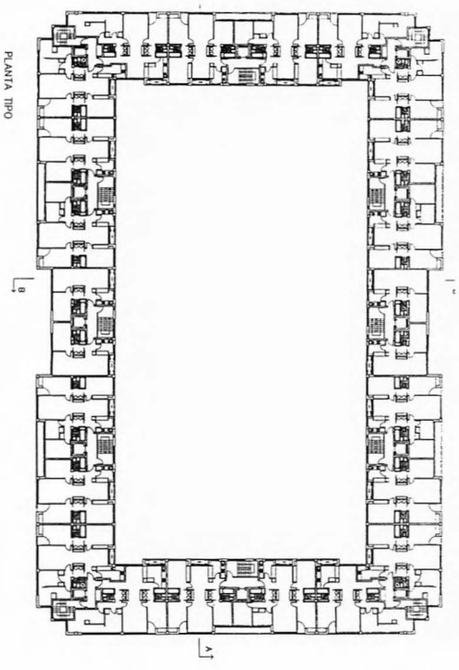
NOVAS
ARQUITECTOS GALEGOS GALARDONADOS EN SAN SEBASTIÁN

O equipo formado por Juan Tejedor Gómez e o seu colaborador Julio Otero Cruz veñen de obter o cuarto premio no Concurso de propostas arquitectónicas para o deseño das mazás residenciais, destinadas a Vivenda de Protección Oficial, do donostiarra Polígono de Bentaberri.





PORTAL 2 –PLANTAS 3ª Y 4ª–



PLANTA TIPO

UMA NOVA AMEAÇA CONTRA O EDIFÍCIO DA FACULDADE DE ARQUITECTURA DO PORTO DE ÁLVARO SIZA

JACINTO RODRIGUES. Profesor da FAUP

Vimos no número anterior desta Revista, como esteve eminente uma distorção grave à obra de Álvaro Siza, o edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto.

A via panorâmica da cidade, já depois do início da construção, esteve para irromper no terreno envolvente e de tal modo, que o acesso à Faculdade teria que se processar pelo lado oposto ao previsto no projecto do arquitecto Álvaro Siza.

Como dissemos no referido artigo, virava-se ao avesso a estratégia organizativa do espaço edificado. Prevaleceu o bom senso e foi possível evitar esse atentado, explicitando-se assim o carácter orgânico da obra de Álvaro Siza que integra cada uma das suas propostas numa relação íntima com forma, programa e estrutura.

Julgávamos, portanto, que impedida esta grave ameaça de desestruturação da lógica interna do edifício de Álvaro Siza, podíamos esperar serenamente o finalizar do edifício guardando a coerência inicial.

Surge porém, uma nova ameaça. Pretende-se construir uma nova edificação não prevista no plano inicial, junto do edifício de Álvaro Siza, agora quase a finalizar os acabamentos.

Não se trata de discutir a importância dum centro cultural brasileiro no «campus» universitário. Não se trata de eventualmente discutir sobre a qualidade do projecto ou do autor previsto para o tal centro cultural de Pernambuco, que desconhecemos.

O que podemos desde já afirmar é que a obra de Álvaro Siza não guarda apenas uma coerência formal entre a estrutura interna e a sua função programática. A obra arquitectónica de Álvaro Siza, e em particular o edifício da Faculdade de Arquitectura do Porto, foi projectada com uma grande sensibilidade em relação ao território envolvente. Implantada na acidentada escarpa da margem direita do Rio Douro, a edificação estabelece un subtil diálogo com o contexto paisagístico.

Dessa conversação formal entre o edifício e o território, resultou um gesto arquitectónico, um gesto plástico que caracteriza uma metodologia orgânica do arquitecto, sem todavia abandonar imposições estruturais e funcionais.

A obra evidencia pois a complexidade das formas que mais sugerem gestos vivos do que modelos rígidos.

Ora, esse gesto arquitectónico ficará agora comprometido se vier a impôr-se a intromissão dum novo elemento que virá «perturbar» essa lógica previamente elaborada, em função do anterior contexto topológico.

Note-se que esse lugar, vizinho ao edifício da Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto, foi considerado como envolvente, sem previsibilidade para qualquer futura construção.

Para salvaguardar esta lógica orgânica que preside e dá sentido à estética de Álvaro Siza, haverá que impedir nesse lugar envolvente, qualquer edificação, sob pena de se prejudicar toda a visão global que presidiu à obra do arquitecto, no momento da sua concepção.

Com efeito, a expectativa que informou o projecto, vê-se agora adulterada por uma decisão administrativa que não leva em conta o duplo significado daquele espaço: um lugar natural intimamente articulado com um lugar construído, como o qual se relaciona através dum projecto pensado dum modo integrado à envolvente paisagística.

ÁRBOLES EN LA CIUDAD. FUNDAMENTOS DE UNA POLÍTICA AMBIENTAL BASADA EN EL ARBOLADO URBANO

Autores: **José Martínez Sarandeses, María Medina Muro e María Agustina Herrero Molina**
Prólogo: **Da S.M. a Raíña Sofía de España**
Presentación: **Do Excmo. Sr. Ministro de Obras Públicas e Transportes**
Edita: **Ministerio de Obras Públicas y Transportes. Centro de Publicaciones. Madrid, 1992.**

CARLOS ALMUÍÑA DÍAZ, arquitecto

Recompoñe-lo discurso roto, podería se-lo resume das propostas coas que a arboricultura moderna pon en entredito a maior parte das rutinas da práctica habitual despois de demostrar que, moitas veces, en lugar de beneficiar, perxudican ás árbores. Pero o libro aquí comentado non é un tratado de arboricultura, senón unha obra dirixida a todos aqueles que, como os autores, teñan interese pola calidade ambiental da paisaxe urbana.

Intención confesada é o promove-la revalorización da árbore na cidade e a erradicación das malas prácticas actuais, e preséntase como unha continuación ou ampliación da parte adicada ás árbores nun anterior traballo sobre espacios públicos úrbanos (1).

¿Por que é necesario promover tal revalorización? ¿Non é común entre os habitantes da cidade, sobre todo neste momento de difusión xeneralizada das ideas a prol da conservación da Natureza, o aprecio que se tén polas árbores?

As declaracións de intencións, os actos protocolarios das Festas da Árbore, non sempre son acompañados dun correcto entendemento da capacidade que as árbores teñen como reguladores ambientais nin tampouco dunha adecuada comprensión da súa limitación como seres vivos.

De vello metidas no medio urbano, as árbores estaban xa aí cando os cidadáns actuais naceron. E aí seguirán cando este habitantes estean xa mortos: Parece como se fosen eternas. A súa presencia nas cidades ten dous aspectos ou componentes. Unha é estética: A árbore é hoxe elemento esencial nas paisaxes urbanas, xa isolada, xa agrupada con outras en paseos, alamedas e parques. A outra é práctica: Son as árbores urbanas magníficas reguladoras ambientais, que, ademais da súa contribución á purificación do aire por medio da función clorofílica, crean zonas microclimáticas nas que se atemperan os rigores de temperatura e humidade que a condición *mineral* da edificación tende a extremar. Por iso as árbores urbanas son unha riqueza, patrimonio común, cousa propia de todos e cada un dos habitantes da cidade.

O interese polo arborado urbano fórmase no século XVIII, desenvólvese sobre todo no XIX —acompañando ó Romanticismo e á consolidación do Novo Réxime, da cidade burguesa, liberal— e tamén no primeiro tercio do XX. No sentir dos autores, parece perderse nos últimos cincuenta anos, *como se pon de manifesto polo estado deplorable no que están a maior parte das árbores das nosas cidades —raquíticas, lesionadas, deformadas e enfermas—, ata o punto de apenas cumpri-los fins para os que foron plantadas.* Xustamente son estes os anos da renovación da tradición urbanística pola aportación das ideas do Movemento Moderno da Arquitectura, pero tamén os da ruptura histórica coa Cidade Antiga, os do triunfo absoluto da visión da cidade exclusivamente como mercancía, como xeradora de plusvalías.

A novidade do momento presente pode se-la asunción, tamén pola teoría e pola práctica urbanísticas, dos puntos de vista da Ecoloxía, e da preocupación polos problemas medio ambientais. Hai que resaltar, a este respecto, que a atención popular céntrase case sempre nos espacios naturais intocados, ou pouco tocados polo home (reservar naturais, ecosistemas máis ou menos exóticos) e poucas veces no ecosistema urbano, no cal vive a maior parte dos exemplares da especie humana.

Paralelamente, tamén estas ideas incidiron na renovación da arboricultura e do conxunto das prácticas relacionadas coas árbores urbanas, para as que se preconiza un tratamento máis naturalista, de maior respecto polo seu aspecto xenuino e polas súas *tendencias* naturais. Curiosa coincidencia, como sinala o libro, cos escritos dalgún *ilustrado* do XVIII anticipado ó seu tempo, como Antonio Ponz *(Viage de España),* ou con autores literarios do romanticismo, o modernismo e a xeración do vintesete: todos eles mostraron a súa preocupación polo mal trato dado ás árbores urbanas, en especial polas talas e podas, consideradas atentados frontais contra a plena e natural entidade da árbore, xa que, *«cuando no se dan con necesidad y mucha inteligencia, son para ellos verdadera peste»* (Ponz).

A *calidade ambiental da paisaxe urbana* é, como xa se dixo máis arriba, o *leit-motiv* do libro, que aborda nun primeiro capítulo un repaso tipolóxico sobre os espacios arborados, analisándoos en función da súa dimensión, a súa morofoloxía e a súa función no conxunto urbano, e estudiando as diferencias entre os espacios non arborados e os arborados e, nestes últimos, entre os antigos e os modernos.

As deficiencias que presentan as árbores urbanas, vistas nos capítulos seguintes, derivan ás veces dos problemas de orixe no momento da plantación: especies e emprazamentos inadecuados, plantas defectuosas, plantacións incorrectas; pero, sobre todo, de factores que incidiron posteriormente, con particular repercusión das reformas urbanas de promoción pública. Tamén dos abusos de particulares, e do abandono ou do deficiente mantemento dos servicios encargados de facelo, derivan os danos e lesións que, a pouco que se repare, non son difíciles detectar na maioría das árbores que na cidade saen ó paso.

As conclusións sobre os espacios arborados e os obxectivos dunha política de arborado para mellora-la calidade ambiental das cidades forman un resume intermedio que se desenvolve logo en tres capítulos de *recomendacións* articuladas sobre os espacios arborados: para ordenalos e reformalos, para urbanizalos e para conservalos e restauralos.

En catro anexos figuran os resumes doutros capítulos ou partes que versan sobre aspectos históricos e literarios relacionados co tema, e que integraron, xunto co contido deste libro, un traballo máis amplio realizado para a Secretaría Xeral do Medio Ambiente do MOPU en 1989.

(1) Martínez Sarandeses, J. M. et alt.: *Espacios públicos urbanos. Trazado, urbanización y mantenimiento.* Madríd, 1990.

UNHA INTRINCADA MADEIXA FINISECULAR

DESPUÉS DEL MOVIMIENTO MODERNO
Autor: **Josep María Montaner**
Editorial Gustavo Gili
Barcelona, 1993

ROBERTO SEGRE, arquitecto

Nos tempos finais do século XX, nos que todo o inesperado ocorre —a reunificación das dúas Alemanias; a atomización da URSS en repúblicas antagónicas; a marcha atrás de Clinton fronte ó proxecto económico neoliberal; a paz de Arafat con Israel— non resulta doado arriscarse novamente nunha lectura global evolutiva da arquitectura contemporánea. Xa os grandes ciclos liñais abertos por Sigfried Giedion e pechados quizais por Spiro Kostof —que inclúen as obras intermedias de Bruno Zevi, Leonardo Benévolo, Gillo Dorfle, Renato de Fusco, Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co, Miguel Ragon, Jurgen Joedicke, Kenneth Frampton, Roberto Segre, William Curtis e outros— parecían definitivamente esgotados, sustituidos polos estudios parciais e fragmentarios das décadas recentes— Charles Jencks e Heinrich Klotz— ou de figuras paradigmáticas partícipes en tendencias concretas.

Nos textos citados, os seus autores definen o carácter dos vínculos entre a arquitectura das vangardas do Movemento Moderno a comezos do século e a súa prolongación e difusión na segunda postguerra, sen establecer fracturas radicais entre un «antes» e un «despois».

Josep María Montaner toma partido no debate sobre a continuidade ou crise da modernidade e establece a existencia dun «despois» —entre os anos setenta e oitenta— no momento en que se configura a «amplia bandaa de la dispersión». Sen embargo, iso non significa invalidación ou renuncia ós ideais orixinarios nin o «enterro» do Movemento Moderno —o autor cuestiona a adopción de novas categorías estilísticas tales como «posmodernismo», «desconstructivismo» ou «rexionalismo»— senón a atomización dos camiños creada pola fragmentación das iniciativas: trátase de novas «posicións» arquitectónicas individuais asumidas polos actuais paladíns da Vangarda internacional.

O libro ten o mérito de establecer unha ponte entre a xeración dos Mestres e as múltiples correntes que floreceron nas décadas recentes. Non se trata dunha simple búsqueda de causa-efecto, senón de abrirse á nova dimensión planetaria creada pola inmediatez informativa da CNN: hoxe todos estamos agora e aquí sobre o planeta Terra. Pero o «todos» implica gradacións e diferencias. Montaner percibe a heteroxeneidade das forzas globais que moven ó mundo, asimílaas e intégraas no seu discurso: o chamado Primeiro Mundo —o triángulo Europa, Estados Unidos e Xapón— o Segundo, xa desaparecido —os países do Leste—; o Terceiro ou Cuarto —Asia, Africa e América Latina—. Por unha parte, o desenvolvemento das estructuras arquitectónicas non resulta alleo ós restantes compoñentes culturais: o pensamento filósofico, a literatura, o cine e as artes plásticas. Por outra, as articulacións non se establecen nun só sentido senón nun proceso de interacción múltiple: a vangarda non resulta un atributo privilexiado do Primeiro Mundo senón que está presente tamén no Terceiro, en particular en América Latina a través do Grupo Austral ou de Clorindo Testa na Arxentina, Lucio Costa e Oscar Niemeyer no Brasil, Juan O'Gorman e Luis Barragán en México, Carlos Raúl Villanueva en Venezuela e Emilio Duhart en Chile.

Desde a nova visión «lonxana» da problemática ambiental contemporánea tivésemos desexado unha maior profundización dalgúns temás só enunciados no libro —anguriados polos problemas insolubles deste fin de milenio— e menos detalle das xa gastadas e consumidas figuras paradigmáticas recentes —Rossi, Venturi, Eisenman, Stirling, Siza, Gehry, Graves, Hejduk, Meyer, Foster— presentes —parafraseando a Luis Fernández Galiano— ata nas revistas de moda vendidas nos aeroportos internacionais. Tamén na promesa inicial dunha análise das metalinguaxes, estas circunscríbense ó binomio Rogers-Argan, sen incursionar na candente polémica actual entre «modernistas» e «posmodernistas», xerada polos entrenadores de ámbalas dúas escuadras antagónicas: nun equipo, Habermas, Banham, Maldonado, Subirats e Fernández Alba; noutro, Lyotard, Derrida, Wolfe, Jencks e Portoghesi.

Toda análise da realidade implica unha selección excluinte xurdida dunha óptica persoal e parcial. Ó expresarse a búsqueda esencial do libro na esencia da condición contemporánea contida «en las continuidades, pluralismos y contrastes», non debían obviarse figuras e fenómenos que definen o presente inmediato, e dos que a súa significación fose necesario recalcar para acadar unha visión máis equilibrada do noso entorno. Cabe supoñer que o autor non quixo alonxarse da especificidade do «obxecto» arquitectónico e evitar caer nas dilatadas redes do deseño ambiental. Enumeramos algunhas das ausencias ó noso xuízo máis relevantes.

Resumindo tódolos mundos posibles, o Primeiro caracterízase pola antítese entre o rescate da cidade como estructura unitaria e o rexeitamento da súa expresión estética tradicional: é a polaridade implícita no «dirty realism» de Houston e Atlanta, as visións apocalípticas de Morphosis fronte ós edulcorados suburbios de Andrés Duany e Elisabeth Plater-Zyberk, os epígonos lecorbusieranos de Arquitectónica e a incisiva sorna de Stanley Tigerman. En Estados Unidos, a cidade racional CIAM cambiou o rumbo radicalmente: é a cidade «espectáculo», a montaxe venturiana das Vegas propagada ó mundo enteiro desde Disneylandia cara a Disney World e finalmente a Eurodisney, coa complicidade do «jet set» internacional: Graves, Stern, Gehry, Isozaki, Predock e Grumbach. Sen embargo, en Europa resístese ó abandono das estructuras artelladas coherentemente: de alí a significación que asumen París e Berlín como prototipos da presencia do deseño no rescate da imaxe urbana —a operación monumental de Mitterand e o IBA dirixido por Kleihues—, temas marxinados na análise de Montaner e que tivese permitido incluir a figuras significativas neste intento: Henry Ciriani, Paul Chementov, Borja Huidobro, Fernando Montes, Hinrich Baller e Hermann Hertzberger.

Resulta inxusto afirmar categoricamente que os países do Leste, a finais dos anos oitenta «no fueron capaces de dar entrada a los mecanismos de la crítica y la duda metodológica, tanto en el campo de la sociedad como en el del urbanismo», cando nalgúns deles —Rusia, Polonia e Hungría, basicamente— existían movementos contestarios ás directrices oficiais burocráticas que logo se extroverteron coa apertura da Perestroika e acadaron resonancia internacional: entre outros, cabe citar en Hungría a Imre Makovecz e a J. Dulánsky; ó movemento de renovación arquitectónica en Estonia e Lituania; en Rusia, ó grupo NER de deseño

urbano e ás figuras de Vakhtang Davitaia, M. L. Chidekel e ós xoves Alexander Brodsky e Ilya Utkin.

Por último, a incidencia do Terceiro Mundo, faise cada vez máis presionante, en termos positivos ou negativos. Nos oitenta, a disponibilidade dos «petrodólares» fixo xurdir cidades enteiras no Cercano Oriente, inclusive coa participación de prestixiosos arquitectos occidentais, nas que as obras se converteron en modelos de articulación entre a modernidade internacional e as linguaxes rexionais: recordemos o logrado aeroporto de Jedaah —unha tenda beduínica— deseñado polo estudio norteamericano SOM (Skidmore, Owings & Merril). Pero ó mesmo tempo, a búsqueda dunha expresión cultural propia e dunha solución ás presionantes necesidades de vivendas económicas identificou nas figuras de Charles Correa na India e de Hassan Fathy en Exipto, ós continuadores dun camiño aberto na década dos setenta por John Turner, John Kabraken e Christopher Alexander. Algo similar ocorre en América Latina, nos que os seus modelos difundidos internacionalmente expresan unha imaxe reduccionista da realidade, baseada máis na apropiación de personalidades consumibles publicitariamente no Primeiro Mundo —Luis Barragán ou Carlos Jiménez— que a unha verdadeira análise obxectiva da multiplicidade de orientacións abertas por profesionais consagrados en cada un dos países: Amancio Williams, Justo Solsona e Miguel Angel Roca na Arxentina; Edward Rojas en Chile; Gustavo Medeiros en Bolivia; Severiano Porto e Lina Bo Bardi en Brasil; Rogelio Salmona en Colombia; Fruto Vivas e Carlos Gómez de Llanera en Venezuela; Abraham Zabludovski e Teodoro González de León en México e Ricardo Porro e Fernando Salinas en Cuba.

En resume, cabe recoñece-lo valor deste primeiro intento realizado por Josep María Montaner en busca da definición das principais «posicións» arquitectónicas vixentes neste fin de século. Resulta evidente que, ademais das seis tendencias recoñecidas na última década, coexisten unha diversidade de experiencias válidas producidas en tódolos mundos, no que a análise implicará a producción de novos textos críticos que axuden, como este, a clarifica-la visión do inmediato pasado, o anguriante presente e o inescrutable futuro.

ALBALAT MEDALLA CASTELAO 1994

O arquitecto Andrés Fernández-Albalat Lois, recibiu o pasado mes de xuño, a Medalla Castelao.

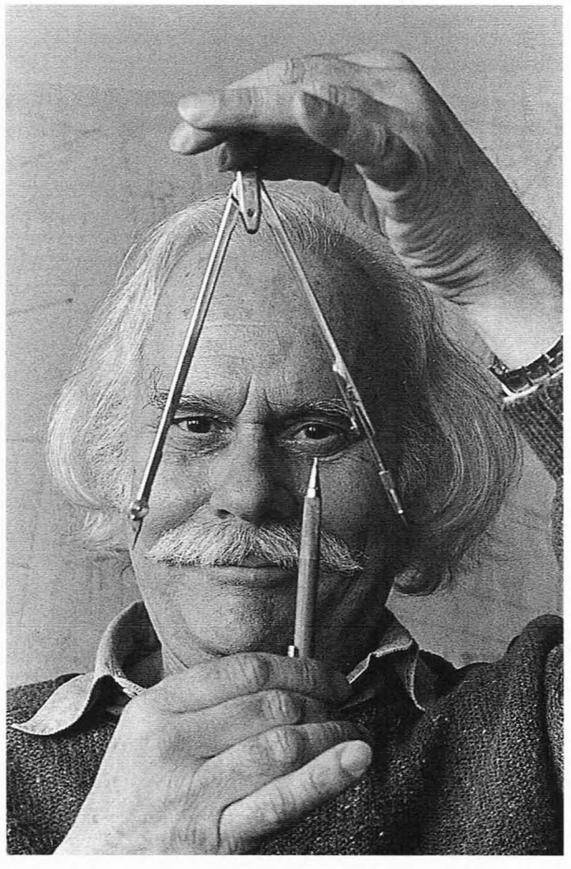
Esta medalla, máximo galardón outorgado pola Xunta de Galicia, concédese a aquelas persoas caracterizadas polo seu meritorio labor a prol de Galicia. Compre salientar que Albalat é o único arquitecto de entre os setenta e sete persoeiros que ata o momento teñen acadado tan alta distinción. O mencionado galardón ven de recoñecer unha ricaz e dilatada carreira profesional centrada na arquitectura como manifestación cultural.

NO PASAMENTO DE XOSÉ BAR BOO

O vintedous de febreiro pasado faleceu en Vigo o arquitecto Xosé Bar Boo. OBRADOIRO quere, dende estas breves pero sentidas liñas, renderlle unha homenaxe póstuma.

Da sús biografía profesional hai que destacar que foi membro fundador do COAG e profesor titular da Escola de Arquitectura da Coruña. Mais as aportacións fundamentais de Bar á arquitectura galega contemporánea alén do seu primeiro e emblemático edificio Plastibar de Vigo —recoñecido como *turning point* da nosa plástica e incluído polo DOCOMOMO dentro do catálogo mundial de edificios significativos do Movemento Moderno— virían da man das investigacións que levou adiante para utilizar na edificación contemporánea os materiais de construcción vernaculares, singularmente a pedra.

A súa proba, froito dunha dilatada e comprometida traxectoria profesional, provocadora e por veces arriscada, asomouse con frecuencia ás páxinas de OBRADOIRO, onde mereceu, xunto coa obra de Albalat a análise monográfica do seu número 17.



REMODELACIÓN DA PRAZA DE GALICIA E ARREDORES. PONTEVEDRA

JOSÉ MARTÍNEZ SARANDESES, arquitecto

A remodelación da Praza de Galicia e arredores realizada en 1991 segundo o proxecto redactado polo autor coa colaboración de María Agustina Herrero Molina e Fernando Martínez Sarandeses, arquitectos, e María Medina Muro, paisaxista, e seleccionando mediante concurso público convocado polo concello de Pontevedra e o Colexio de Arquitectos de Galicia, tiña por obxecto:

—crear un espacio singular que facilitase a integración do polígono de Campolongo co casco e ampliase as áreas estanciais e ornamentais;

—calmar o tráfico rodado, ordenar o estacionamento de automóbiles e reducir as calzadas;

—cubrir, compartimentar e embelecer o conxunto con árbores de sombra; e

—dispoñer mobiliario para facer confortables as estancias e protexer as esperas na parada de autobuses.

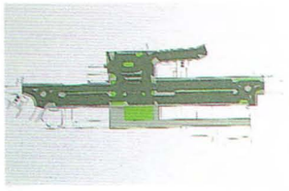
As figuras 1 e 2 poñen de manifesto ata que punto se cumpriron estes obxectivos. Reflicten a distribución segundo tratamento do solo —beirarrúa, terraza, parterre e calzada— antes e despois de remodelar, da área composta pola Praza de Galicia, a rúa de Andrés Mellado, a avenida de Augusto García Sánchez e a plataforma e o paseo situados ó sur da avenida; a extensión de calzadas foi reducida e fragmentada pola plataforma da nova praza e polos parterres e pasos de peóns que ordenan os estacionamentos da rúa e da avenida.

As cifras do cadro expresan a distribución de superficies segundo destino e de dotacións antes e despois de remodelar os espacios:

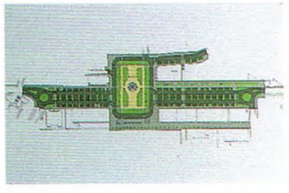
Destino/Situación	Antes	Despois	Diferencia
Peonal (m²)	7.536	10.014	2.478
(%)	31,6	42,0	20,4
Ornamental (m²)	2.028	4.255	2.227
(%)	8,5	17,8	9,3
Calzada (m²)	14.301	9.596	—4.705
(%)	59,9	40,2	—19,7
Total (m²)	23.865	23.865	

Dotación/Situación	Antes	Despois	Diferencia
Árbores	13	338	325
Asentos	3	213	210
Lámpadas	46	104	58
Prazas estacionamento	217	270	53
Pasos de peóns	20	28	8
Fontes de beber	—	2	2
Fonte ornamental	—	1	1

As áreas peonais e ornamentais exténdese a costa das calzadas, que perden o seu carácter dominante; o incremento de árbores, asentos e lámpadas é un bo indicador da mellor calidade ambiental dos espacios remodelados; o aumento de prazas de estacionamento contrasta coa reducción de superficie de calzadas e denota un mellor aproveitamento destas, mentres que o incremento do número de pasos entraña unha maior permeabilidade peonal.



1



2

3

4

5

A antiga Praza de Galicia de praza só tiña o nome, xa que a maior parte da súa superficie estaba destinada a calzada e carecía de áreas estanciais (figura 3); no seu centro só se intercalaban dúas pequenas illas para ordenar o tráfico e a plataforma da parada de autobuses.

A nova Praza de Galicia (figura 4) ten máis do dobre de superficie que a antiga e comprende unha plataforma peonal e ornamental que ocupa a maior parte da praza antiga, do tramo central da avenida e da área meridional inmediata. Arredor da plataforma canalízase ó tráfico rodado en sentido único resolvendo tódolos encontros en «T» suprimindo os puntos de conflicto orixinados polos numerosos cruces que existían na praza e no centro da avenida.

As dimensións da plataforma resultan de asignar anchuras de 4 m. ás beirarrúas, de 7 m. ó andén da nova parada de autobús inmediata ó paseo de mediodía e de 6 m. ás calzadas; a plataforma comprende catro paseos perimetrais delimitados por parterres ordenados cada un con dúas filas de freixos (figura 5); un quinto paseo coincidente co eixo oeste-este da praza comunica as beirarrúas setentrionais dos dous tramos nos que se divide a avenida; os paseos prolónganse ata as beirarrúas con dez pasos de peóns. Entre os paseos setentrional e meridional disponse un andén composto por unha área central sensiblemente circular e dúas pequenas alamedas ordenadas con dúas filas de freixos. Nos paseos norte-sur dispóñense oito bancos, nas alamedas dezaseis e na plataforma central vinte (figura 6), co fin de facer confortables as estancias e facilitar a contemplación da fonte ornamental situada no centro da praza, constituída por boquillas pulverizadoras de auga empotradas no chan que forman unha nube refrescante sobre a que sobresae unha columna de escuma (figura 7). A fonte rodéase con bolos de granito agrupados en sete conxuntos que evocan as estrelas do escudo de Galicia.

A parada de autobuses protéxese cunha cuberta de 52 x 7 m. e unha mampara acristalada na beira meridional e comprende dez bancos para facer cómodas as esperas (figura 8).

A avenida de Agusto García Sánchez, que tiña 370 m. de lonxitude por 38 m. de anchura no tramo occidental e 44 m. nos tramos central e oriental, resultada dobremente perigosa pola velocidade que alcanzaban nela os automobilistas e polos cruces que formaba coa praza; o tramo occidental comprendía unha calzada meridional de 18,5 m. con dúas bandas de estacionamento en batería e unha calzada setentrional de 10 m. (figura 9), que se ampliaba a 15 m. nos tramos central e oriental. Os encontros da avenida coas rúas que acometen nos seus extremos resolvíanse mediante rotondas e pequenas illas con emprazamentos e dimensións inadecuadas para encauzar o tráfico rodado e facilitar o xiro de autobuses e camións.

A circulación lenta de vehículos inducida polo trazado da calzada que rodea a nova praza mantense nos dous tramos da avenida facendo coincidir nas mesmas calzadas tráfico e manobras de estacionamento. En efecto, a avenida comprende beirarrúas de 3 m. de anchura, dúas rúas de 6 m. e catro baterías de estacionamento de 4,50 m. nas que se intercalan parterres plantados con catro filas de freixos (figura 10); a beirarrúa setentrional do tramo oriental complétase con parterres e, outra beirarrúa, de 4 m., que pro-

Figura 1.—*Plano da área antes de remodelar.*
Figura 2.—*Plano da área remodelada.*
Figura 3.—*A praza antes de remodelar.*
Figura 4.—*A praza remodelada.*
Figura 5.—*Paseo oriental da praza remodelada.*
Figura 6.—*Bancos na praza remodelada.*
Figura 7.—*Fonte ornamental na praza remodelada.*
Figura 8.—*Refuxio na parada de autobuses remodelada.*
Figura 9.—*A avenida antes de remodelar.*
Figura 10.—*A avenida remodelada.*

6

7

8

9

longa o paseo central da praza para formar un paso de inverno.

As franxas de estacionamento substitúense nos pasos de peóns por prolongacións das beirarrúas que estreitan as calzadas e facilitan a travesía destas ós viandantes. As rotondas situadas nos extremos da avenida amplíanse para facilitar o xiro de autobuses e camións e os seus accesos canalizáronse.

A calzada de Andrés Mellado reduciuse ó mínimo necesario para facilitar a manobra de acceso ás prazas de estacionamento en batería situadas no seu extremo meridional, entre as que se intercalaron nove parterres plantados con robinías que melloraron considerablemente a calidade ambiental da rúa.

Algo semellante ocorreu no paseo meridional, que se adornou cunha fila de freixos e dotado de nove bancos protexidos do norte polos edificios para facilitar a estancia nel os días fríos e soleados.

A calidade ambiental do conxunto lograda tan só en tres anos está relacionada coa importancia concedida ó tamaño e ás características das árbores plantadas: exemplares semimaduros con raíces repicadas en cepellóns, troncos rectos e copas completas.

Desgraciadamente, os beneficios ambientais proporcionados pola redistribución de superficies favorecedora de usos peonais e limitadora da velocidade dos automóbiles, o plantío de árbores de sombra semimaduros e a dotación de mobilario están amenazados por unha nova remodelación, proxectada pola Corporación actual, para construír un paso e un estacionamento baixo a praza que supoñen a desaparición de gran número de árbores e prazas de estacionamento, a recuperación da continuidade das calzadas da avenida e, por tanto, de automóbiles veloces, ademais doutro ano de obras, coa secuela de molestias que acarrea ós veciños, entre as que destaca a supresión das actividades sociais desenvolvidas na praza.

O novo proxecto, que é rexeitado polos veciños, supoñería a volta atrás dunha iniciativa municipal exemplar, enmarcada na cultura urbana desenvolvida durante os últimos anos an Unión Europea para mellorar a calidade ambiental dos espacios públicos e mitigar os efectos negativos provocados pola presencia abusiva de automóbiles na cidade.

10

PLANEAMENTO URBANÍSTICO E PATRIMONIO ARQUEOLÓXICO EN GALICIA: UNHA CONCILIACIÓN NECESARIA

L. XULIO CARBALLO ARCEO. Arqueólogo

Fotos do autor.

1. UNHA INTRODUCCIÓN Ó PROBLEMA

¿Acaso a conservación do patrimonio arqueolóxico é antagónica co desenvolvemento urbanístico? Á luz dunha boa parte dos documentos de planeamento urbanístico en vigor, das opinións da maioría dos constructores, e da práctica cotiá dos responsables políticos municipais, a resposta sería afirmativa; pero, nós somos dos cremos, non xa desde un plantexamento puramente teórico, senón desde o exercicio da redacción dos plans de ordenación territorial, que resulta posible —e necesario— conciliar a conservación do patrimonio arqueolóxico co urbanismo (1).

O territorio ten, por unha banda, un interese esencial para a arqueoloxía como ciencia (2), e por outra, para o patrimonio arqueolóxico como fonte cargada de significado. Poñamos un exemplo: para un castro a visibilidade tivo un valor defensivo e asimesmo estratéxico, pero tamén un significado simbólico (a percepción do asentamento desde a lonxanía, coas súas connotacións de poder territorial e de centralidade). Se a ese castro lle limitamos ou lle anulamos o campo de visibilidade do territorio envolvente (p. ex., mediante bloques de vivendas, vexetación arbórea, etc.), estaremos minguando a expresión do seu significado, e impedindo a súa posta en valor total, a través dunha rendabilidade socio-cultural (museo ó aire libre) e, en última instancia, a posibilidade de obter unha determinada rendabilidade económica (3).

Unha das causas do enfrontamento latente entre o patrimonio arqueolóxico e o planeamento urbanístico, é o pouco desenvolvemento da interdisciplinariedade entre os equipo redactores dos plans. O territorio, ademais dunha compoñente social, económica e medioambiental, posúe, asimesmo, unha dimensión histórica. Pero, esta última, como consecuencia desa falta de interdisciplinariedade de que falamos, sae normalmente perxudicada; de aí que, en Galicia, resulte máis habitual do que sería de desexar, que o planeamento urbanístico trate ó patrimonio arqueolóxico como un simple adorno «culto», ou como algo moi secundario. Vexamos algúns exemplos:

—**Plan Especial de Reforma Interior e Conservación Artística do Casco Histórico de Pontevedra** (aprobación inicial: 1992). Se ben no avance do Plan se concreta que a cidade de Pontevedra ten unha orixe romana, vinculada á ponte e á vía de Bracara Augusta a Lucus Augusti, non se recolle nin a máis mínima normativa de protección ou estudio dos restos arqueolóxicos existentes no subsolo.

Un conxunto histórico non pode entenderse como un ben con interese individualmente artístico, arquitectónico ou urbanístico. É todo iso, conxunta e inseparablemente; pero, un conxunto é tamén —e ante todo— histórico, polo seu carácter evolutivo, dinámico e dialéctico. Un conxunto histórico ten unha orixe e unha evolución, posúe un carácter sincrónico e diacrónico, e resulta debedor dun tempo e dun espacio. Se ben o que existe por enriba da cota cero do solo, pode chegar a explicar unha grande parte daquelo que vemos, é preciso coñecer os restos do conxunto existentes no subsolo para deteminar as orixes do mesmo, a súa evolución temporal, a súa transformación urbanística, a utilización e concepción do espacio nas diferentes épocas e, en suma, as causas que condicionaron a súa secuencia histórica. Aquí é onde a arqueoloxía ten moito que dicir, coa finalidade de comprender e aprender a esencia do Conxunto Histórico. Desde ese punto de vista, os restos arqueolóxicos forman parte indisoluble da cidade. Se desprendemos ó Conxunto da súa compoñente histórica, estarémolo a converter nunha escena ou decorado atemporal do presente.

—**Normas Subsidiarias de Planeamento do Concello de Mondariz** (1992) e **Normas Subsidiarias de Mos** (1992). Aínda que estes documentos crean un «solo non urbanizable especialmente protexido de restos arqueolóxicos», presentan unha redacción pouco meditada e confusa: *«realizaranse catas nun círculo de 50 m. de radio na localización tradicional dun xacemento arqueolóxico; no caso de resultar negativo, concederanse licencias de nova edificación, de acordo coas ordenanzas do solo no que se atopen encravadas»*. Fóra do emprego de términos confusos (¿localización tradicional do xacemento?) e dunha redacción contradictoria con outras ordenanzas, o parágrafo citado podería dar lugar á situación de permtir a edificación de vivendas unifamiliares ou de bloques plurifamiliares a 10, 20 ou máis metros, rodeando un petroglifo, por exemplo, xa que nas catas realizadas nun círculo de 50 m. de radio, non apareceron restos arqueolóxicos. O petroglifo —en si mesmo— sería salvado, pero non o seu contexto histórico-territorial, xa que o xacemento é indisoluble do espacio no que se inscribe. En última instancia, sería destruída a capacidade de xerar unha valorización e rendabilización sociocultural do xacemento.

—**Plan Xeral de Ordenación Urbana da Guarda** (1993) e **Normas Subsidiarias de Planeamento do Concello de Nigrán** (1991). Ambolos dous documentos presentan idéntica redacción no que atinxe á protección do patrimonio arqueolóxico. A falta de reflexión sobre a redacción do planeamento urbanístico conduce a situacións de conflicto entre a conservación do patrimonio arqueolóxico e a calificación do solo. Vexamos un exemplo: O Castro de Zamar (A Guarda) encóntrase recollido no catálogo de edificios e elementos a conservar do P.X.O.U., como obxecto de protección integral. Os terreos que ocupa o xacemento son clasificados e grafiados no plano como Solo Non Urbanizable de Núcleo Rural, polo que se permite a edificación de vivendas unifamiliares se reúnen os requisitos esixidos nas ordenanzas. Pero, por outra parte, dentro das Normas de Protección do P.X.O.U., referíndose ó patrimonio arqueolóxico, establécese o seguinte: *«Esta protección comprenderá ás zonas que se catalogan nestas Normas ou se cheguen a catalogar por constar a presencia de xacementos arqueolóxicos, ou porque existan razóns que permitan supoñer a existencia de restos enterrados ou ocultos. Nestas zonas quedan prohibidas tódalas operacións que impliquen variacións das condicións existentes na área delimitada (movementos de terras, edificacións, urbanización, etc.), cando o xacemento estea descuberto e localizado»*. Máis aínda, respecto ós edificios, conxuntos e elementos obxecto de protección integral, o Plan dispón o seguinte: *«Cando o elemento protexido non sexa unha edificación, entenderase que a protección afecta non só ó devandito elemento, senón a un contorno que garanta o mantenemento do significado do elemento protexido... No devandito contorno non se poderán levantar novas edificacións, nin permitir usos distintos dos actuais, salvo o de libre público»*.

Á marxe de que a xurisprudencia teña establecido que, en caso de conflicto entre o patrimonio histórico e o urbanismo, prevalecen os intereses daquel sobre os deste, e da función social que cumpre a propiedade (primacía dos intereses sociais sobre os individuais), non existen razóns, nin resulta eficaz, orixinar un conflicto, cando hai solucións doadas, como a creación, na maior parte dos casos, de «solo non urbanizable de protección do patrimonio arqueolóxico», onde se poderá edificar ou non, segundo cada caso específico, ben concretado no planeamento xeral, ben desenvolto posteriormente mediante un Plan Especial.

Aínda que existen plans onde o patrimonio arqueolóxico se encontra adecuadamente tratado (p. ex., Plan Especial de Protección do Monte Santa Tegra, na Guarda: *«A estación arqueolóxica... ten que ser o elemento que prime cando xurdan posibilidades de uso contradictorio»*, reza a memoria), a grande maioría do planeamento urbanístico despreocúpase del, como diciamos anteriormente; de tal xeito que, en boa parte dos plans xerais, nin se crea un solo non urbanizable de protección do patrimonio histórico.

As deficiencias dos plans urbanísticos en materia de patrimonio arqueolóxico, e á marxe das destruccións que cheguen a ocasionar neste, poden producir as seguintes consecuencias:

1. Paralización dunha obra, retrasos na execución, custes económicos adicionais, e posibilidade de demolición. A Dirección Xeral do Patrimonio Histórico e Documental posúe a potestade de paralizar unha obra, e de ordenar a execución de escavacións arqueolóxicas, con independencia de se posúe licencia municipal ou se sitúa nunha ou noutra clase de solo. Por outra parte, a concesión dunha licencia municipal, sen a autorización previa da devandita Dirección Xeral, cando esta sexa preceptiva, pode dar lugar a un acto administrativo nulo de pleno dereito, e conlevar a demolición da obra, se non é posible a súa legalización. Por último pode ocasionala obriga, para a administración municipal, de indemnizar ós cidadáns afectados.

2. Novos custes económicos, derivados da realización dunha escavación arqueolóxica, ben para a Administración, ben para o promotor da obra. Normalmente crece neste último, pois o reducido presuposto destinado pola Administración autonómica ó patrimonio arqueolóxico (entre 150 e 200 millóns de pesetas por ano) non dá para moito. As veces, os costes da necesaria intervención arqueolóxica poden alcanzar cifras tan elevadas que invalidan economicamente o proxecto de edificación, polo que a calificación inadecuada dos terreos pode infundir falsas espectativas ó promotor dunha obra, ou resultar un engano para o propietario duns terreos. En última instancia, prodúcese a indefensión do cidadán.

3. A reserva de determinados xacementos arqueolóxicos para o futuro (4) vese condicionada —e ata, coartada— pola edificación e por outras obras de infraestructura, de tal xeito que, na decisión de escavar un xacemento, interveñen demasiadas veces, máis os factores de orde económica e política, que os criterios científicos. Os xacementos arqueolóxicos son recursos esgotables, reducidos e irremprazables, e por tanto, deben ser administrados con seriedade.

Os xacementos arqueolóxicos, a diferencia do restante patrimonio histórico, presentan a peculiaridade de encontrarse normalmente soterrados e por tanto para acceder a unha boa parte da información histórica que conteñen, a través da súa escavación, é preciso «destruilos» en grande parte. Esta particularidade obriga, por tanto, a entender o patrimonio arqueolóxico desde dúas perspectivas ou vertentes, coas súas problemáticas específicas.

1. **O Patrimonio Arqueolóxico enterrado ou pleno.** É o xacemento, co seu contexto global, antes de ser escavado. A súa preservación total, polo menos transitoria (en tanto non sexa escavado), non admite dúbida. Nel subxacen dous intereses ou valores: a) o científico, a través das prospeccións ou escavacións que se poidan realizar, coa finalidade de recuperar e analizar toda a información histórica de carácter **único,** que contén; b) o social, a partir da divulgación do coñecemento obtido mediante o estudio do xacemento.

2. **O Patrimonio Arqueolóxico manifesto, ou desenterrado.** Son as estructuras arqueolóxicas postas ó descuberto despois dunha escavación, así como outros restos inmóbiles que nunca estiveron soterrados (petroglifos, miliarios, etc.). Aínda que subsiste o interese científico, o seu principal valor é socio-cultural, que culmina coa musealización do xacemento. Presenta grandes similitudes ou equivalencias con outras clases de patrimonio (arquitectónico, etnográfico, etc.), polo que a súa problemática é idéntica. Sería un luxo —ou quizais unha ilusión— pretender conservar tódolos restos, sendo necesario, por conseguinte, seleccionar os de maior entidade .

2. UNHA LEXISLACIÓN DEFICIENTE

Tanto a lexislación urbanística como a do patrimonio histórico presentan grandes lagoas no concernente a este último, que se acrecentan cando se circunscribe ó campo arqueolóxico. En xeral, a lexislación urbanística non se ocupa —máis ben, despreocupa— dos xacementos arqueolóxicos, e cando o fai, trátaos como un pequeno apéndice do patrimonio arquitectónico. Dese xeito, non resultas estraño que os fillos daquelo (os plans urbanísticos) se desentendan do patrimonio arqueolóxico (5).

Ó parecer, para a lexislación urbanística ó único patrimonio histórico existente é o que se eleva por enriba da cota cero do solo (patrimonio arquitectónico, artístico, etnográfico); de aí que unicamente se teña en conta a regulamentación ou limitación de aspectos estéticos e volumétricos dos edificios que rodean a un ben cultural. Pero, non se pode esquecer que os movementos de terra son un acto sometido a licencia municipal, e que unha das competencias do urbanismo é «limitar o uso do solo e do subsolo» (6).

Nin o novo Texto Refundido da Lei sobre o Réxime do Solo e Ordenación Urbana (1992), nin o Regulamento de Disciplina Urbanística (1978), nin tampouco a lexislación urbanística galega (L.A.S.GA. e Medidas Urxentes para a Ordenación Urbanística de Galicia), teñen en conta ó patrimonio arqueolóxico como ben inmóbil integrante do territorio. As únicas medidas de protección dispostas neste corpo lexislativo, refírense a «conxuntos urbanos e históricos» ou «edificios, construccións e instalacións que sexan obxecto dunha protección especial polo seu carácter monumental, histórico, artístico, arqueolóxico...»; pero, un xacemento nin é un conxunto, nin un edificio, construcción ou instalación, porque a súa cota é normalmente negativa respecto ó nivel do solo. Soamente o Decreto de Medidas Urxentes (1989) prevé que as normas complementarias e subsidiarias provinciais deberán comprender, «se é o caso» —non obriga, por tanto—, no solo non urbanizable protexido, ós espacios de interese arqueolóxico.

Pola súa parte, a lexislación de patrimonio histórico non enmenda os erros e lagoas da lexislación urbanística naquel campo, senón que parece estar máis preocupada de que se escaven os xacementos antes da súa destrucción, que de impedir realmente que se destrúan (7). De feito, a única intromisión da lexislación do patrimonio histórico na urbanística, refírese á aprobación dos plans especiais que afecten a Conxuntos Históricos, Zonas Arqueolóxicas e Sitios Históricos, declarados Ben de Interese Cultural.

A Lei 16/1985, de 25 de xuño, do Patrimonio Histórico Español, posúe grandes carencias, que xa foron postas de manifesto por varios especialistas (8). Aquí limitarémonos a subliñar as cuestións que afectan ó tema que tratamos. En primeiro lugar, a lei establece que unicamente gozarán dunha especial protección os bens declarados de interese cultural (B.I.C.), mentres que os restantes se encontran desprotexidos fronte a súa destrucción, e unicamente a Administración pode «ordena-la execución de escavacións ou prospeccións arqueolóxicas», pero non se pode opoñer a que se realicen obras nos mesmos (9).

Por outra parte, a Lei mostra certa ambigüidade no concernente ó financiamento das intervencións arqueolóxicas que ordene executar a Administración competente. Parece, en todo caso, dar a entender que será esta quen financie as intervencións arqueolóxicas e, mesmo, o propietario tería dereito a ser indemnizado pola ocupación temporal dos seus terreos. A práctica de toda Europa Occidental (10) diríxese a que as intervencións arqueolóxicas corran por conta do promotor da obra pero, no caso galego, ¿con base en qué precepto legal?

Outras comunidades autónomas obrigan, mediante unha norma con rango de lei (11), a que os plans urbanísticos conten cun informe —preceptivo, e nalgúns casos vinculante— da Administración competente en materia de patrimonio histórico sobre o grao de protección a que deben ser sometidos os xacementos arqueolóxicos.

3. UNHA PROPOSTA HARMONIZADORA ENTRE O URBANISMO E O PATRIMONIO ARQUEOLÓXICO

Resulta urxente que tanto a lexislación de patrimonio histórico que poida desenvolver a Comunidade Autónoma, como o Regulamento de Planeamento Urbanístico harmonicen os seus puntos en común —hoxe en conflicto permanente—, rompendo co illamento ou «capillismo» que agora parece primar. E iso é perentorio para a conservación e posta en valor dos xacementos arqueolóxicos. Do mesmo xeito que resulta imposible evitar que os xacementos se confundan co territorio, sería insensato prentender que a lexislación urbanística non se intersecte coa de patrimonio histórico, nin o planeamento urbanístico coa protección e estudio dos restos arqueolóxicos inmóbiles.

Outro dos grandes problemas que cómpre resolver é de cariz esencialmente socio-económico. En primeiro lugar encóntrase o referido ó tipo de financiamento (privado, público ou mixto) das intervencións arqueolóxicas que resulte necesario realizar con carácter previo a unha obra, por existir constancia ou indicios dun xacemento. Como diciamos anteriormente, en toda Europa Occidental prima o financiamento exclusivamente privado (o promotor de obra) das intervencións arqueolóxicas «de urxencia», con base no razonamento de «quen actúa —ou destrúe—, paga». Noutros casos, como o do País Vasco, o financiamento é mixto, xa que a Deputación Foral correspondente sufraga polo menos o 50% do custo da intervención arqueolóxica. En todo caso, esa é unha decisión que lle compete ó Goberno ou ó Parlamento galego.

Unha segunda vertente da problemática económica do patrimonio arqueolóxico refírese á rídicula cifra (entre 150 e 200 millóns de pesetas) destinada anualmente dentro do orzamento do goberno galego ós restos arqueolóxicos, tendo en conta que esa cantidade está destinada a cubrir subvencións a proxectos de investigación, obras ou asistencias técnicas de escavación, prospección, inventario, consolidación, restauración, posta en valor de xacementos, protección, difusión, etc. Baste dicir unicamente, que ese diñeiro é inferior ó costo, por exemplo, do arranxo dun parque dalgunha cidade, ou á construcción dun estaque de lecer en calquera vila galega. Sendo estas últimas, obras quizais convenientes, debe existir unha política de prioridades dos recursos públicos.

A efectos de protección do patrimonio arqueolóxico no planeamento urbanístico cremos que os xacementos deber ser clasificados en dúas categorías: 1) **áreas arqueolóxicas en reserva, ou con protección integral,** e 2) **xacementos con protección parcial.** Mentres nos primeiros non se permitiría ningún tipo de obra, salvo as relacionadas coa protección, estudio e posta en valor dos mesmos, nos segundos poderíase autorizar calquera obra despois da súa escavación arqueolóxica previa.

Na primeira categoría entrarían os xacementos que presenten unha boa conservación, e un interese científico medio ou alto. Pero, ó mesmo tempo, terían que darse outros factores de carácter urbanístico compatibles, como a inexistencia de núcleos de poboación sobre o xacemento, etc.

A calificación urbanística natural dos terreos onde se sitúan estes xacementos (en reserva, ou de protección integral), sería a de **solo non urbanizable de protección do patrimonio arqueolóxico,** se ben, poderían ser incluídos noutro tipo de solo non urbanizable (de protección ecolóxica, de costas, etc.), sempre e cando non existise contradicción de uso dos respectivos elementos a protexer. Estes xacementos serían preservados para o futuro e neles só se autorizarían intervencións que responderan a un proxecto científico interesante e novidoso. Tamén poderían te-la consideración de área arqueolóxica en reserva, aquelas zonas que, estando situadas en solo urbanizable, fosen cedidas a través do planeamento urbanístico secundario, ó dominio público, así como determinados espacios de dominio público (rúas, prazas, etc.) ou privado (patios de mazá) localizados en solo urbano.

Dentro da segunda categoría (con protección parcial) recollerianse os xacementos moi alterados. Tamén se poderían incluír aquí aqueles xacementos que, se ben desde o punto de vista estrictamente arqueolóxico, deberían clasificarse como áreas arqueolóxicas en reserva, presentan problemas de presión real sobre o solo. Estes xacementos poderían ser incluídos en calquera clase de solo (urbano, urbanizable e non urbanizable), coa condición de que previamente á tramitación da licencia municipal de obra, se realizase unha intervención arqueolóxica. En todo caso, esta resposta refírese á protección *in situ* en sotos, etc., das estructuras arqueolóxicas que se puidesen descubrir; tema este, que tamén debe ser recollido no planeamento urbanístico, a efectos de indemnización, compensación, ou distribución de cargas sobre a propiedade.

Sería desexable, por último, que o planeamento urbanístico se anticipase ós posibles problemas —sobre todo, en solo urbano— causados por algúns sistemas de cimentación (por bataches), que ocasionan grandes destrucción, sen que sexa posible acometer unha intervención arqueolóxica previa, sustituíndoos por cimentacións de pilotes, muros pantalla, etc.

Igualmente, o planeamento terá que ter en consideración a natureza dos restos arqueolóxicos á hora de permitir ou non sotos ou outras instalacións subterráneas.

Fóra das pequenas competencias que a Lei do Patrimonio Histórico lle atribúe ós concellos,

1

1. *Un exemplo do conflicto entre o patrimonio arqueolóxico e urbanismo: o Castro do Piricoto. Inicialmente clasificado como solo non urbanizable.*

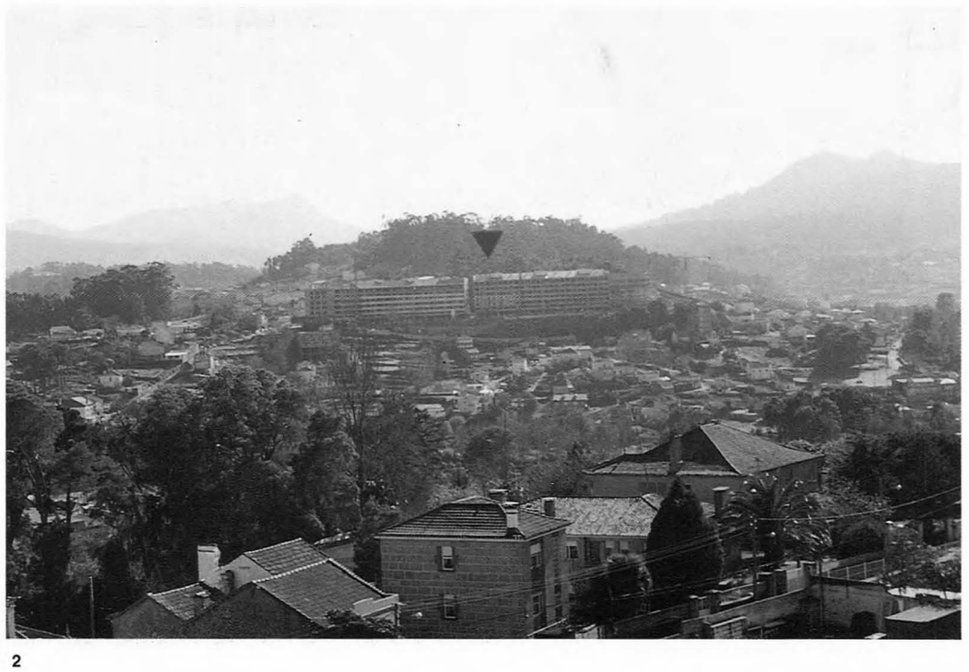
2. *Visión dos achados arqueolóxicos inmóbiles aparecidos na escavación previa á obra situada no Castro do Piricoto (Castrelos, Vigo).*

estes poderían asumir, mediante un convenio de encomenda de xestión ou transferencia, certas funcións concernientes ós xacementos arqueolóxicos, antes denominados de protección parcial. Iso, por unha banda, motivaría a toma de interese por parte dos concellos, desenvolvendo a autonomía municipal e, por outra, a eficacia e a rapidez da tramitación administrativa e da inspección técnica.

Estando regulamentado no planeamento urbanístico cándo e qué tipo de intervención arqueolóxica se ten que realizar nos xacementos con protección parcial antes da concesión de licencia municipal de obra, a función de informar da idoneidade do proxecto de intervención arqueolóxica podería ser encomendada ós concellos —agora é competencia exclusiva da Comunidade Autónoma— a través de un convenio, sempre e cando estes contasen con servicios ou unidades de arqueoloxía cualificados. En todo caso, a Administración autónoma debería coñecer nun prazo determinado (¿dez días?, igual que ocorre nos Conxuntos Históricos con plan especial aprobado) o proxecto de intervención, a efectos de control superior. Cómpre recalcar, non obstante, que esta encomenda de xestión ós concellós se refire só ós xacementos con protección parcial, non, por suposto, ás áreas arqueolóxicas en reserva, ou con protección integral, onde a autorización para unha intervención arqueolóxica estaría restrinxida directamente á Administración autónoma.

Esta proposta viría a resolver, ademais dos problemas apuntados, a contradicción existente no feito de que, tra-la aprobación dun plan especial que afecte a un Conxunto Histórico, a un Sitio Histórico ou a unha Zona Arqueolóxica, o concello pode outorgar directamente licencia de obra, sen o informe da Administración autonómica, pero non un permiso de escavación, co que, a fin de contas, o plan especial non surtiría o efecto de axilización previsto.

Por outra parte, podería darse o caso de que, obrigando o planeamento urbanístico a realizar unha intervención arqueolóxica (condición *sine qua non)* antes da concesión de licencia municipal, a Administración autonómica se negase sistematicamente a autorizar o proxecto de intervención, xa que se trata dunha potestade, en boa medida, discrecional. De aí que sexa sumamente importante converter esa autorización administrativa sobre os xacementos con protección parcial, nun acto regulamentado, fixando dunha maneira clara e precisa os requisitos que deberá cumpri-lo proxecto.



2

NOTAS:

(1) Este traballo é unha versión bastante modificada da comunicación de título «Urbanismo e arqueoloxía en Galicia: un debate pendente», presentada ó *XXII Congreso Nacional de Arqueología* (Vigo, novembro de 1993), pendente de publicacións nas correspondentes actas.

(2) V. HODDER, I. e ORTON, Cl.: *Análisis espacial en Arqueología*. Ed. Crítica. Barcelona, 1990. *Arqueología Espacial* (Coloquio sobre distribución y relaciones entre los asentamientos). Teruel, 1984.
CRIADO, F. e alii: *Arqueología del paisaje. El área Bocelo-Furelos entre los tiempos paleolíticos y medievales*. Arqueoloxía/Investigación, 6. Xunta de Galicia, 1991.
CARBALLO ARCEO, L. X.: Los castros de la cuenca media del río Ulla y sus relaciones con el medio físico. *Trabajos de Prehistoria*, vol. 47. Madrid, 1990; pp. 161-199.

(3) O Monte de Santa Tegra (A Guarda), a pesar de que o castro alí existente non é nin o único, nin quizais o principal elemento de atracción do lugar, recibe en torno a 500.000 visitantes por ano. Hai que dicir, ademais, que o xacemento arqueolóxico non se encontra tratado adecuadamente, nin desde o punto de vista conservacionista, nin didáctico, para o público visitante.

(4) O *Convenio Europeo para a Protección do Patrimonio Arqueolóxico* (Londres, 1969), promovido polo Consello de Europa, xa adoptou a decisión de reservar xacementos arqueolóxicos, para que sexan escavados por futuras xeracións de arqueólogos que, empregando novas técnicas e metodoloxías, mellorarán sen dúbida, a cantidade e a calidade da información histórica recuperada nos xacementos.

(5) A preocupación pola protección do patrimonio arqueolóxico no planeamento urbanístico cobra vigor nas *Recomendacións do Consello de Europa relativas á protección e posta en valor do Patrimonio Arqueolóxico no contexto das operacións urbanísticas de ámbito urbano e rural* (Estrasburgo, 1989).

(6) Cando os plans urbanísticos tratan tamén do subsolo, sucede habitualmente que se despreocupan do que alí poida existir. Un caso que exemplifica isto que dicimos pode ser o Plan Especial de Protección do Conxunto Histórico de Pontevedra que, no documento de aprobación inicial, prevé a construcción dun aparcamento subterráneo na Avda. de Buenos Aires, na periferia do Conxunto, ignorando que un dos extremos do mesmo destruiría os arcos da ponte medieval enterrada baixo a praza de García Escudero, na cabeceira sur da ponte do Burgo.

(7) Resulta significativo, por exemplo, que a única lexislación sobre o patrimonio arqueolóxico ou histórico, en xeral, desenvolta pola Consellería de Cultura, se refira á regulamentación da actividade arqueolóxica e dos arqueólogos (D. 62/1989), de 31 de marzo, polo que se regula a actividade arqueolóxica en Galicia), pero non da protección dos bens arqueolóxicos.

(8) GARCIA BELLIDO, J. (1988): Problemas urbanísticos de la Ley del Patrimonio Histórico Español: un reto para el urgente desarrollo legislativo autonómico. *Ciudad y Territorio*, n.º 78-4; pp. 3-22.
SAIZ MORENO, F. (1922): El régimen jurídico del patrimonio arqueológico. *Jornadas Internacionales de Arqueología de Intervención*. Gobierno Vasco; pp. 25-64.

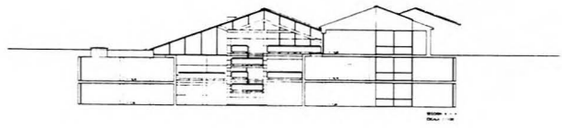
(9) A solución non é declarar a tódolos xacementos como B.I.C., porque ¿cantos esforzos administrativos para levar a cabo os expedientes de declaración?, e ¿cantos plans especiais sería preciso redactar para protexer a través desa vía unicamente o 10% dos máis de 10.000 xacementos ata agora coñecidos en Galicia?

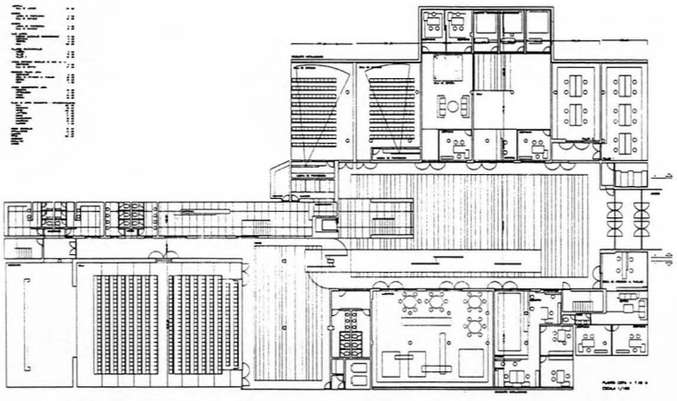
(10) Véxase, por exemplo, *La Recherche Archéologique en France: 1985-1989*. Ministère de la Culture. París, 1990.

(11) Lei 7/1990, de 3 de xullo, de Patrimonio Cultural Vasco; Lei 1/1991, de 3 de xulio, de Patrimonio Histórico de Andalucía, e Lei 4/1990, de 30 de maio, de Patrimonio Histórico de Castilla-La Mancha.

CONCURSO DE ANTEPROXECTOS PARA CONSTRUCCIÓN DUN CENTRO CÍVICO NO PARQUE EUROPA DA CORUÑA

PRIMEIRO PREMIO
Lema: **«ZENITH 1994»**
Arquitectos: **Jaime López Valdés, Jaime Latas Zavala e Alberto Jorge Camacho**



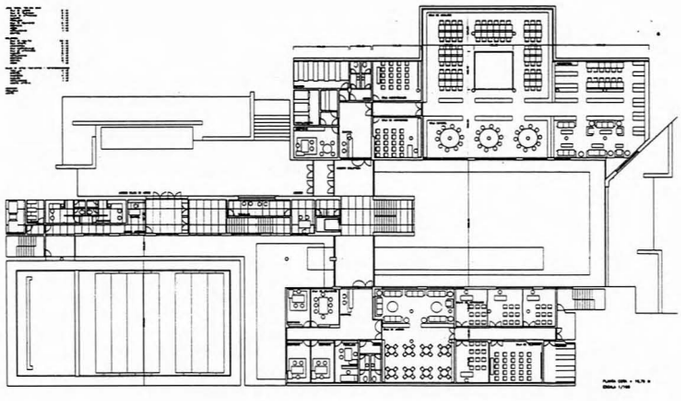


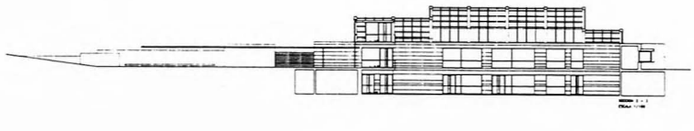
O Centro ordénase en torno a un grande espacio, eixo de tódolos usos. Cara este espacio ábrense catro pezas, cada unha delas con carácter e funcións propias. A total versatilidade do edificio, que permite que os distintos espacios podan usarse conxunta ou separadamente en función das necesidades ou horarios das distintas actividades que neles se desenvolvan, ven determinada pola existencia e a potenciación dos diferentes accesos existentes. Seguindo este criterio, as comunicacións verticais realízanse a través dunha peza que se sitúa no eixo do espacio central.

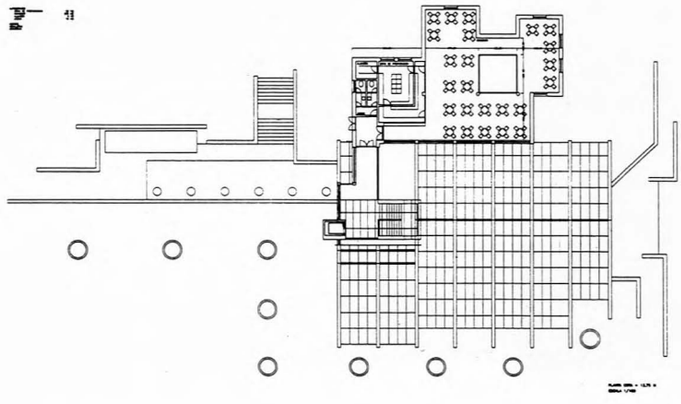
Os principais problemas que presentaba o edificio obxecto do concurso para a súa adecuación ás necesidades municipais eran a insuficiente altura libre entre os forxados e a ausencia de luz natural nos espacios que a cuberta encristalada existente non acadaba alumar.

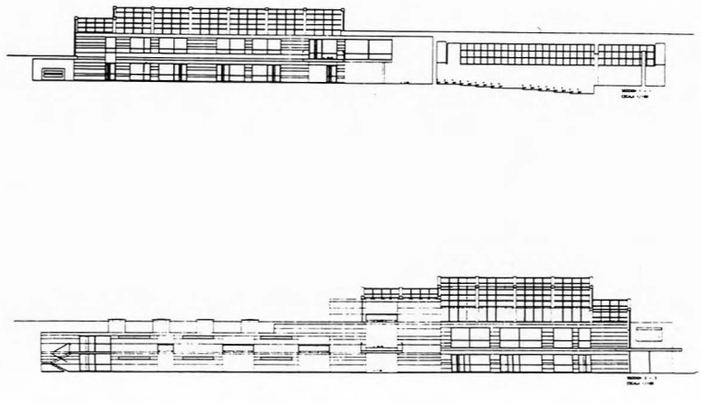
A primeira das dificultades tense que asumir imperativamente. Para minimizar o impacto desta limitación fíxose imposible a disposición de falsos teitos. Esto provocou a formación dunha cámara que, discorrendo perimetralmente arredor de todo o complexo, vai acoller os conductos das instalacións. Por outra banda, para suplir a carencia de luz natural foi preciso crear diversos lucernarios, de deseño e disposición coidadosamente estudiadas, a fin de evitar o impacto sobre o parque.

O proxecto naceu cun principio de orde e de claridade tanto no seu funcionamento como na súa organización espacial. Claridade que se pretende verquer na obra eliminando todo tipo de ornamentación ó xeito de «ledicias florais».



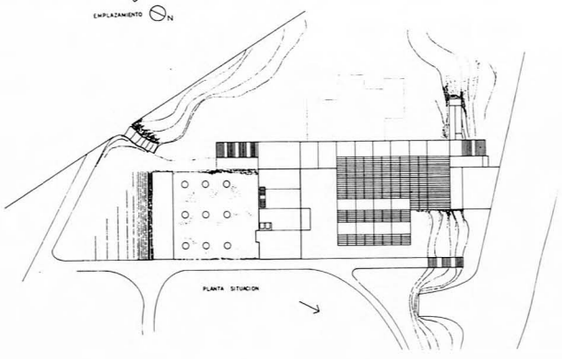


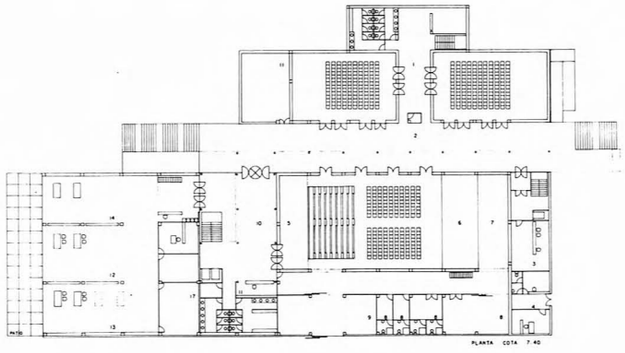


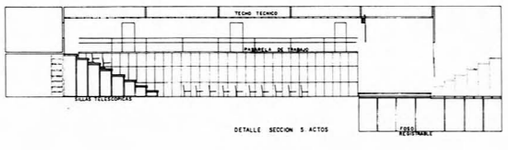


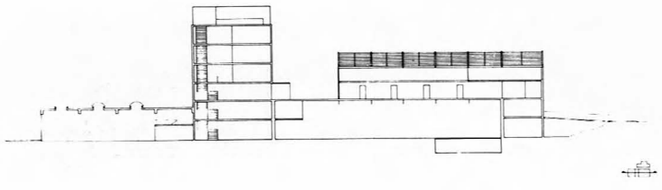
PRIMEIRO ACCÉSIT
Lema: **«RÚA NOVA»**
Arquitecto: **Gerardo Ayala Hernández**
Arquitectos colaboradores: **Concepción Calvo Campos**
Manuel Prieto Martínez
José Díaz Moscoso
Julio Veciga

SEGUNDO ACCÉSIT
Lema: **«WE MAKE LIGHT WORK»**
Arquitectos: **María Bescós Cano e Alfredo Ortiz Andrés**









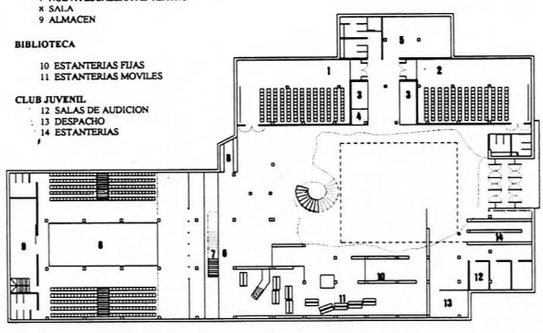
CINES
1 SALA 1
2 SALA 2
3 CABINA DE PROYECCION
4 TAQUILLA
5 LIBRERIA

BAR

TEATRO
6 FOYER BAJO
7 NUEVA ESCALERA AL TEATRO
8 SALA
9 ALMACEN

BIBLIOTECA
10 ESTANTERIAS FIJAS
11 ESTANTERIAS MOVILES

CLUB JUVENIL
12 SALAS DE AUDICION
13 DESPACHO
14 ESTANTERIAS



PLANTA 0

RESTAURANTE
1 COCINA
2 COMEDOR
3 TERRAZA

SALA DE JUEGOS

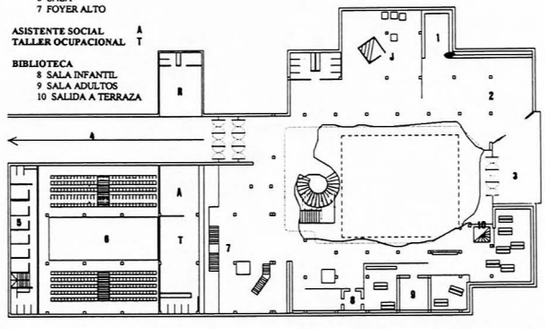
REGISTRO

4 RAMPA DE ENTRADA
DESDE EL PARQUE

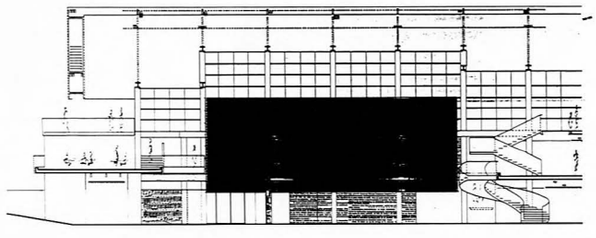
TEATRO
5 CAMERINOS
6 SALA
7 FOYER ALTO

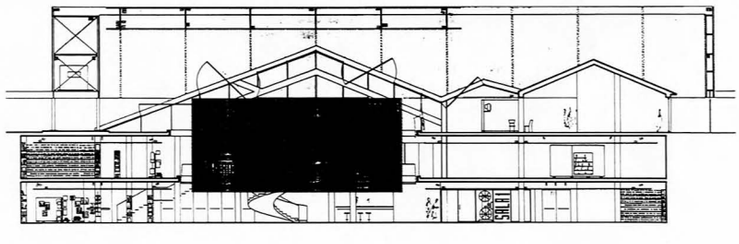
ASISTENTE SOCIAL
TALLER OCUPACIONAL

BIBLIOTECA
8 SALA INFANTIL
9 SALA ADULTOS
10 SALIDA A TERRAZA



PLANTA 1





CONCURSO DE PROXECTOS BÁSICOS PARA A CONSTRUCCIÓN DO RECINTO FEIRAL DE OURENSE

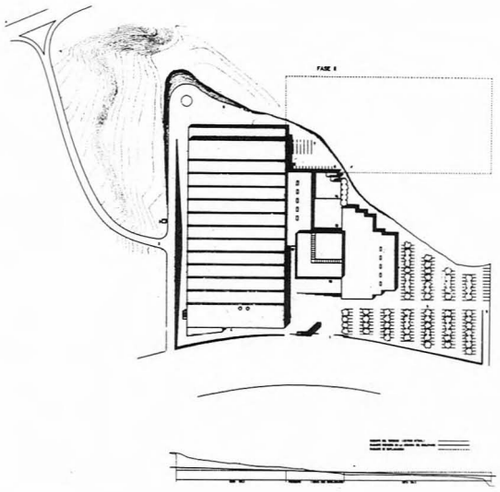
PRIMEIRO PREMIO
Lema: **«TETRIS 3»**
Arquitectos: **Juan Tejedor Gómez e Julio Otero Cruz**
Enxeñería (Instalacións): **ININSA**

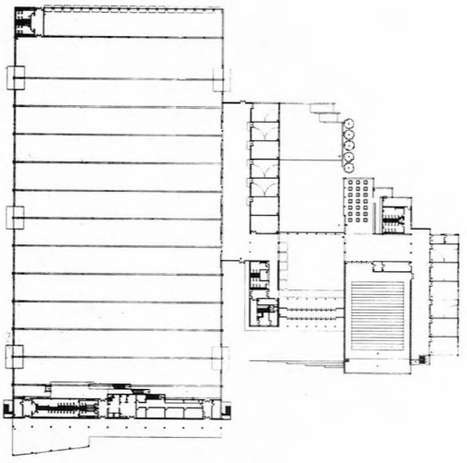
Un proxecto destas características, cun volume edificado que ocupa unha importante extensión de terreo, supón un grande impacto sobre o lugar no que se asenta. Foi o noso propósito aproveitar ese impacto nun sentido positivo, facendo do edificio e das súas obras de urbanización pautas ordenadoras que contribúan ó entendemento do caótico entorno que o rodea e que, por desgracia, resulta ser moeda corrente nas periferias das nosas cidades.

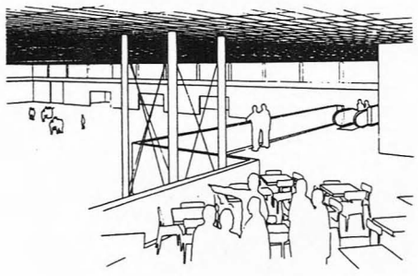
Por esto utilizouse como referente o futuro bulevar xa que, sen dúbida, pasará a ser unha peza esencial no ordenamento desta área de expansión. Así mesmo a cuberta do edificio, dado que este vai ser visto desde cotas máis elevadas, debeu ser estudiada para ofrecer unha imaxe identificadora deste tanto no día como á noite.

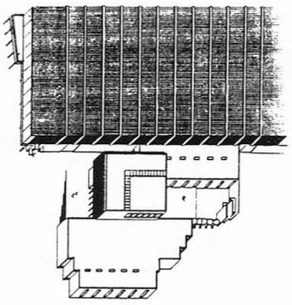
Por outra banda a forma irregular da parcela e a súa forte pendente provocan unha diminución do rendemento da súa superficie, con problemas para o desenvolvemento do programa completo, nembargantes optamos por non renunciar ós espacios despexados no exterior e a un grande patio interior que, convintemente tratado domesticará a visión da áspera paisaxe circundante.

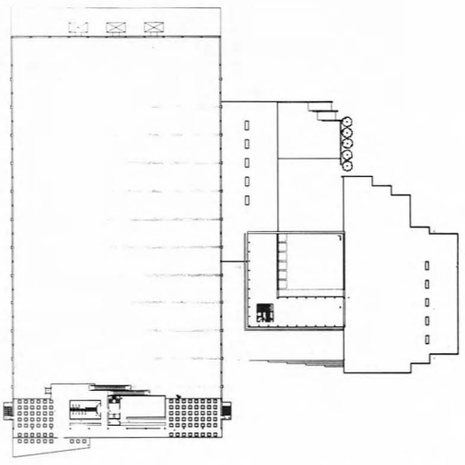
O complexo preséntase como unha agrupación de contedores prismáticos que son independizables os uns dos outros, ata o extremo de poderen ser executados en fases diferentes, resultando de cada unha delas un edificio rematado en si mesmo.

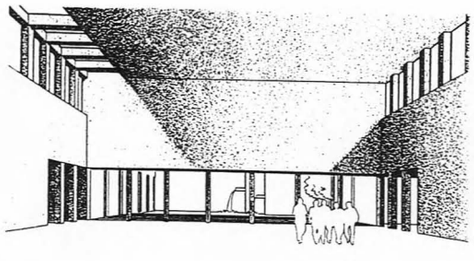


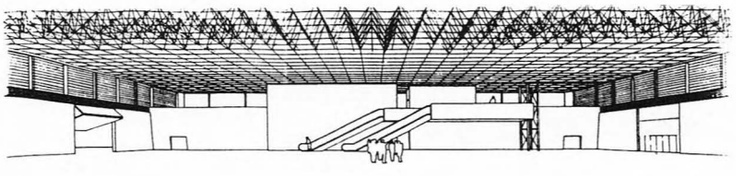




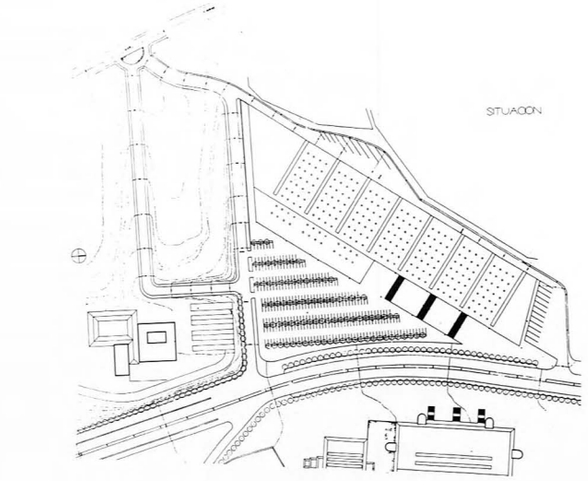


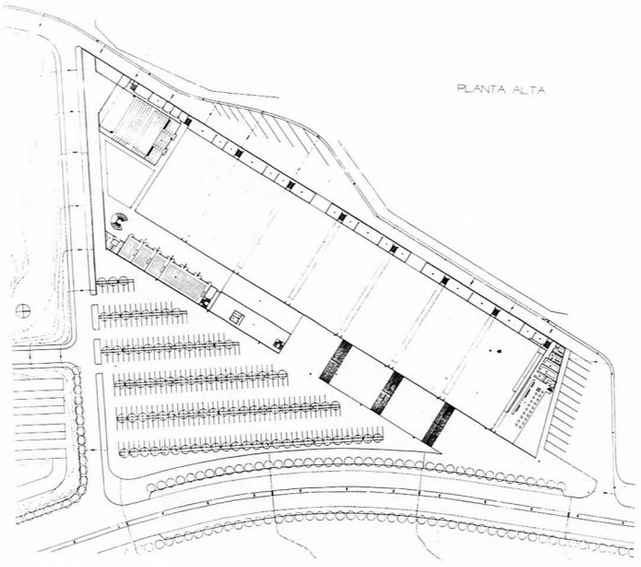


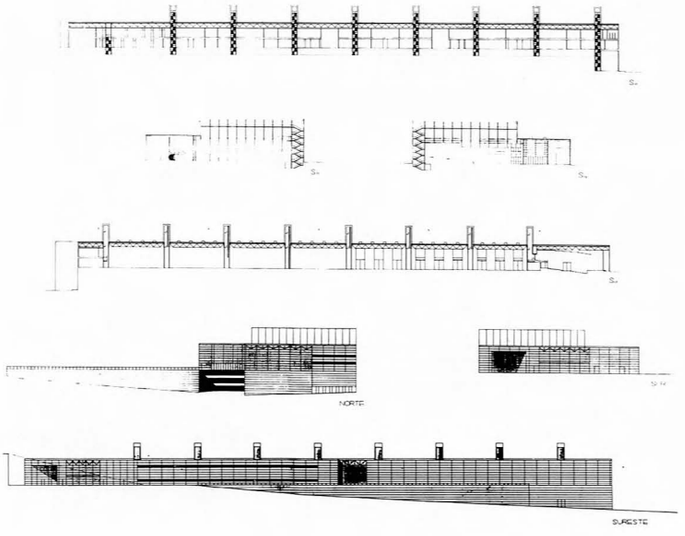




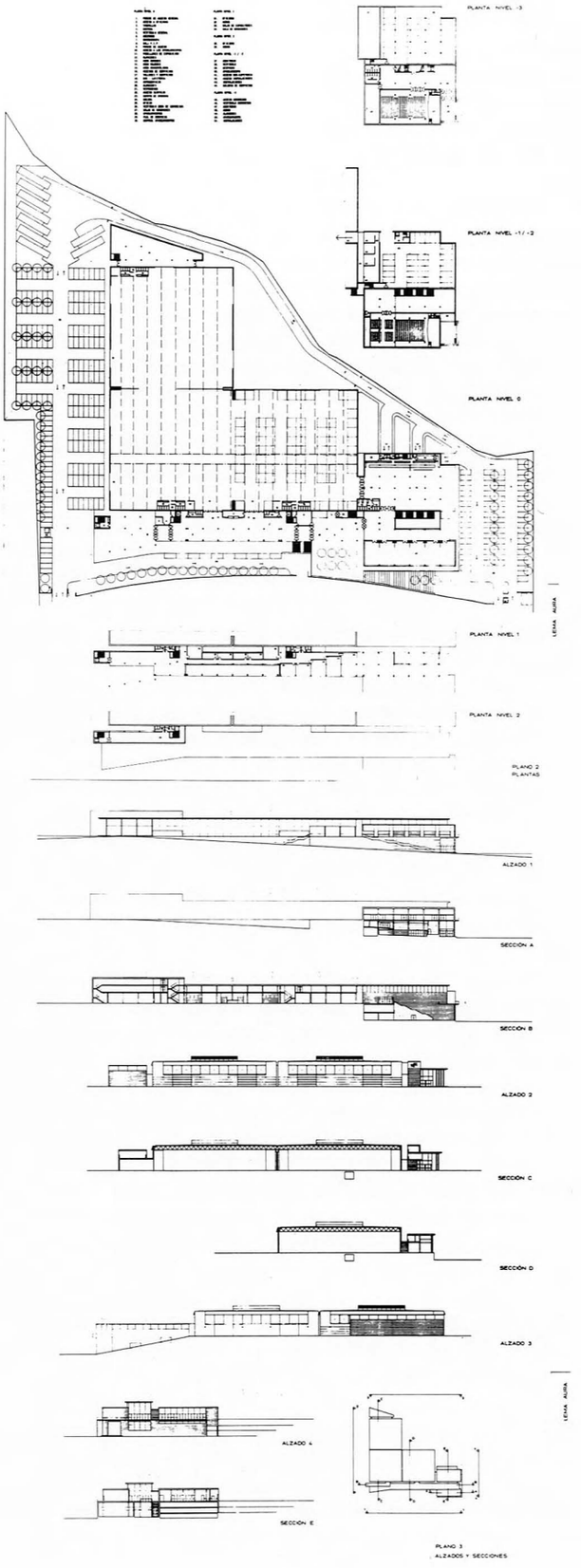
SEGUNDO PREMIO
Lema: **«ANDURIÑA 2 + 3»**
Arquitectos: **José Javier Suances Pereiro**
José Jaime Vázquez Iglesias
María del Carmen González Iglesias
Mercedes Álvarez López
Áurea E. Soto Vázquez







TERCEIRO PREMIO
Lema: **«AURA»**
Arquitectos: **Celestino García Braña, Gonzalo de Pedro Quijano, María José Fariña Busto, Ángel Cid Carballo e Manuel Bouzas Cavada**



CENTRO URBANO E BORDE PORTUARIO. A APORTACIÓN DE VIGO

Salvador Fraga Rivas. Arquitecto
Fotografías: **Alfonso Lubián**

A cita é a carón do mar. Bonell e Gil, Andrés Perea, Sáenz de Oíza e Guillermo Vázquez Consuegra, reúnen en Vigo propostas coordenadas para dar vida a un novo *remake* sobre a sinuosa querencia entre a cidade e o seu porto. Agrupando afinidades e dividindo distancias, Consorcio da Zona Franca, Autoridade Portuaria, Concello e Xunta de Galicia comprométense para pilotar cara ó bo rumbo a nave común. Entre tanto, suficientemente preto, na costa, Aldo Rossi xa constrúe con César Portela o futuro Museo do Mar.

Dende que nos anos vinte e trinta o porriñés Antonio Palacios levantara fronte ó mar, sobre a rúa Marqués de Valladares, o seu monumental teatro García Barbón estremeiro cun soberbio edificio de oficinas e vivendas e proxectara unha remirada Estación Marítima (nunca realizada) sobre o actual peirao de transatlánticos, á vez que na rúa Montero Ríos rematábase o dameiro das súas mellores fachadas, desde entón, nada semellante parece ter ocorrido.

Entrámbalas dúas citas discorre sobre o borde portuario do centro urbano un dilatado paréntese de ocultación do espírito da boa arquitectura, sobresaltado sí por algúns lampexos illados. Tal é, do primeiro Castro Alonso, o seu meritorio edificio do Club Náutico, así como o hábil exercicio de Xosé Bar Boo para cinguir á ría a súa fachada da rúa García Olloqui.

Sobre o terreo rozado pola Proposta de Mellora do borde marítimo da área central da cidade de Vigo, elaborado por un equipo composto por Salvador Fraga, J. García-Quijada e Manolo Portolés, convocouse polas catro institucións anteditas un concurso restrinxido de anteproxectos para tres edificios, así como para as ideas de ordenamento do seu entorno. O fallo do xurado optou por repartir a confianza para a execución da cada unha das pezas entre os diferentes concursantes, propiciando de este xeito unha intensa presencia de arquitecturas.

A Bonell e Gil corresponde o edificio institucional que albergará o conxunto das delegacións da Xunta de Galicia en Vigo.

Cando en 1868 se derribaron as antigas murallas e se definiron unhas trazas disciplinadas para o Ensanche sobre o litoral inmediato, sendo unha concesión privada, sobre a súa retícula non se ancorou ningunhas das grandes sedes institucionais urbanas. Hoxe, a penas pasada a páxina da transición política e afianzada a Autonomía Galega, Bonell e Gil, co seu edificio para a representanción do Goberno galego teñen a oportunidade de emendar sobre un emprazamento estrela da cidade esta carencia histórica, á vez que selar na arquitectura un desexable signo do noso presente.

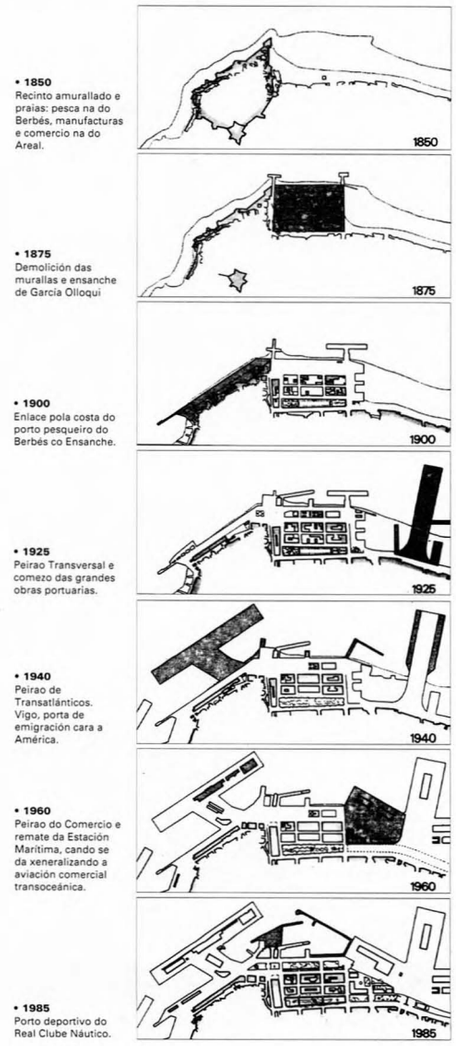
A Sáenz de Oíza correspóndelle o edificio para o Centro Comercial. O enxebre, urbano e portuario, o troco e o comercio, pasa a ser reinterpretado xusto a carón do lugar no que, no seu día estivera emprazado o antigo Mercado da Laxe, mentres fai descender sobre o mar con liñas simples e decididas as prazas altas do Casco Vello.

Guillermo Vázquez Consuegra, a quen se lle encomenda o edificio para equipamentos recreativos, nun comprometido emprazamento, fai agromar un veo de vidro dende dentro do prisma granítico do peirao de transatlánticos. Na resolución do xurado a el tamén correspóndelle acertar co axitado rexistro para o paseo marítimo e o conxunto vertebrador dos espacios libres.

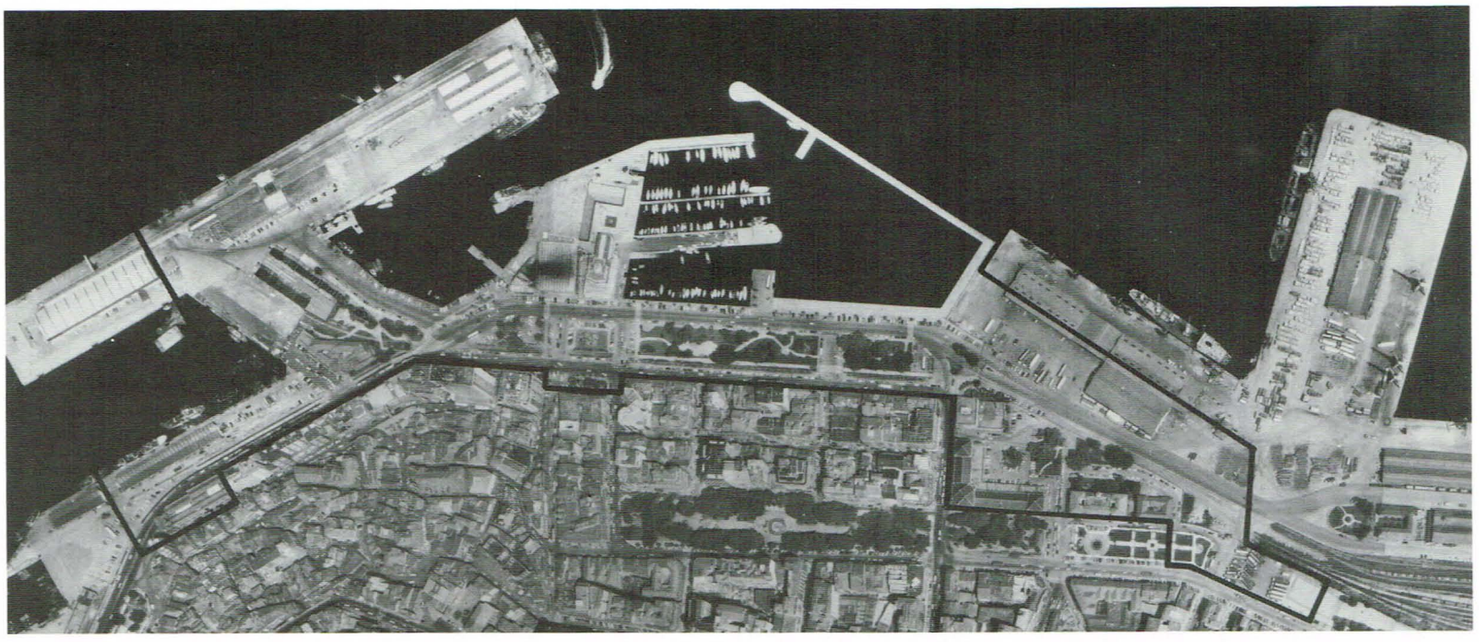
Asígnase finalmente a Andrés Perea unha tarefa máis imprecisa, consistente en estudiar a reubicación e o deseño dunha nova piscina cuberta que substituíndo á do actual Club Náutico permita unha meirande apertura visual sobre a ría.

En conxunto, a operación pretende asomar deica o mesmo cantil dos peiraos e a medio da boa arquitectura, o bulebule comercial, representativo, de distracción e relación social característico dunha área central urbana. As aproximadamente 17 hectáreas do ámbito libéranse da servidumbre do masivo estacionamento e paso de vehículo mediante estacionamentos soterrados e un túnel litoral.

Vigo incorpórase deste xeito ó significativo núcleo de cidades portuarias atlánticas (especialmente americanas), norte-europeas e mediterráneas que entenderon que as novidosas esixencias das futuras instalacións portuarias e as necesidades das modernas áreas centrais actúan dun xeito excepcionalmente propicio en favor de acompasar as estratexias de renovación do porto e do centro urbano. O Consorcio da Zona Franca de Vigo e o Colexio de Arquitectos de Galicia contribuirán ó espallamento deste empeño a medio dunha publicación monográfica de inmediata aparición.



1. *Evolución histórica da beiramar na área central.*
2. *Ameto da actuacion.*
3. *Ordeación xeral.*



Os CRITERIOS DO M.O.P.U. para a remodelación de espacios portuarios contemplan en todo o caso o mantemento da condición de dominio público e da titularidade portuaria sobre os mesmos. Non se producirá unha afectación negativa substancial na actividade comercial do Porto como consecuencia da apertura dos seus espacios á cidade.

Contemplarase a utilización pública intensiva de estas áreas e a rendibilidade económica e a visibilidade financeira dos proxectos, en termos de rendibilidade pública.

Tralos traballos de recollida e análise de información e, en concordancia co enfoque e os criterios de aplicación, estableceronse os seguintes OBXECTIVOS:

I. ABRIR A CIDADE Ó MAR, promovendo un novo foco de actividade que revitalice a cornixa marítima da cidade.

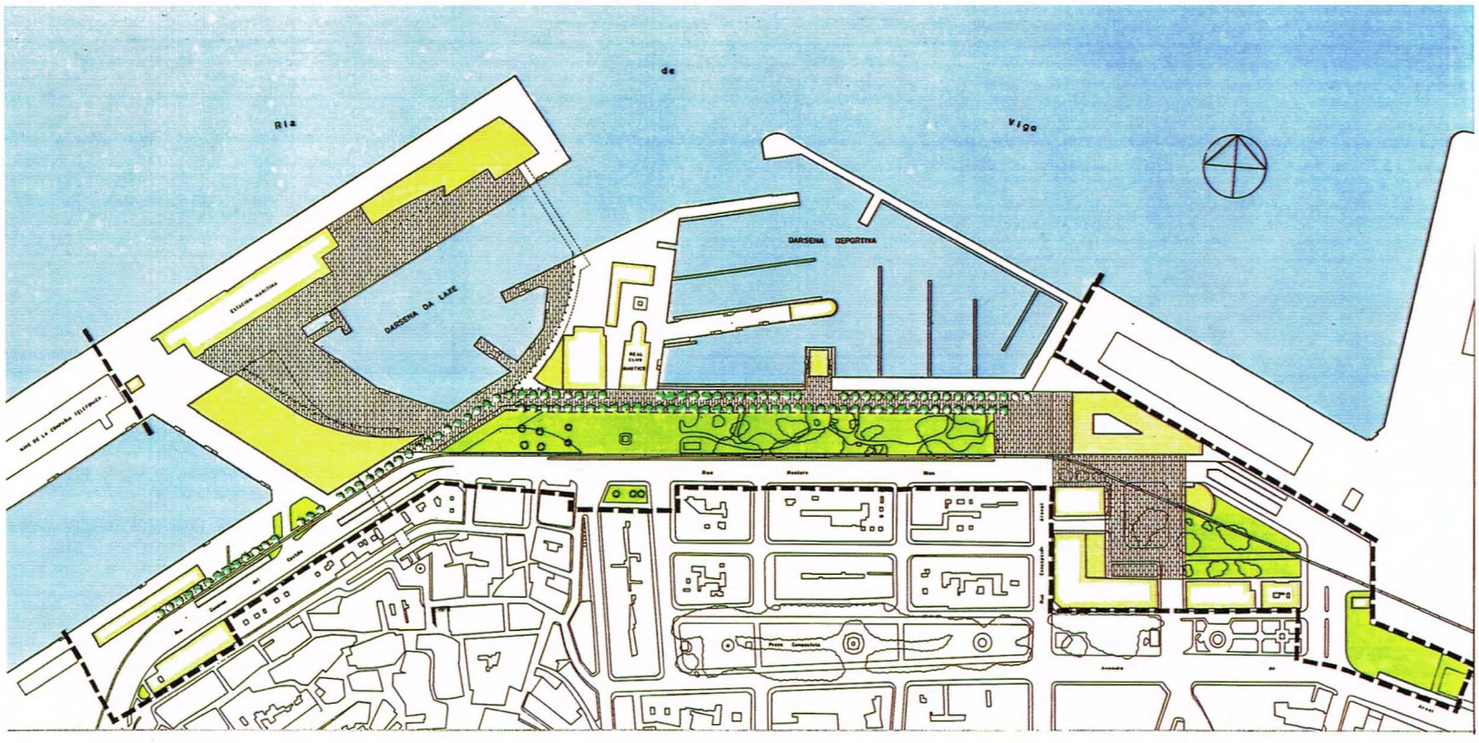
II. AXUSTAR OS SERVICIOS PORTUARIOS no ámbito da proposta, definindo un novo equilibrio entre a oferta e as actuais demandas, garantindo sempre a plena operatividade e accesos ó Porto.

III. ASIGNAR NOVOS USOS DO SOLO ós espacios da beiramar prolongando ate os mesmos o carácter do centro urbano como lugar de traballo, servicios e esparcemento.

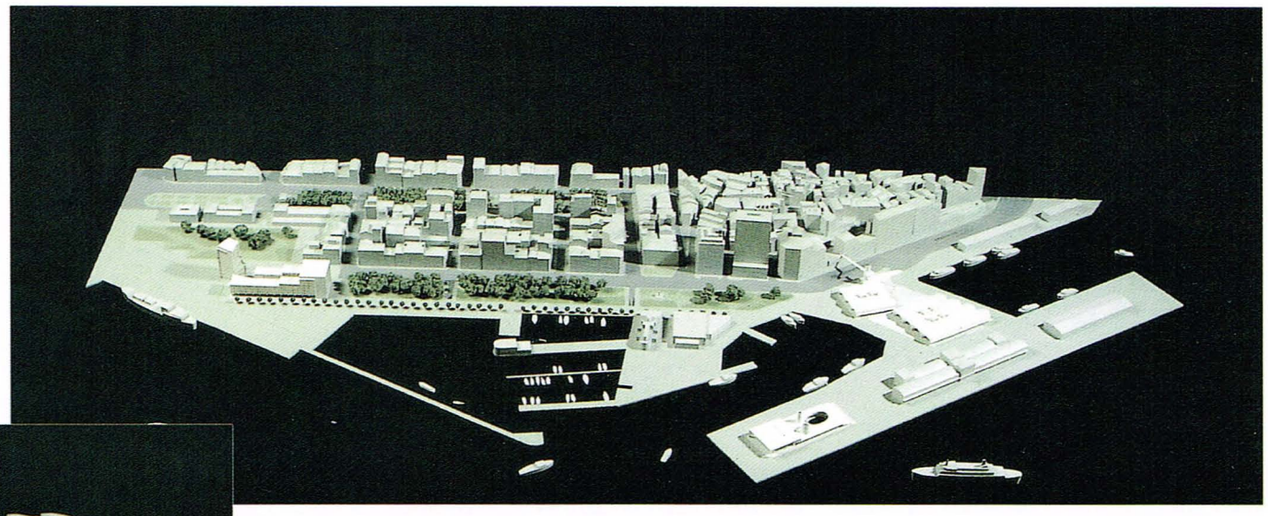
IV. ORDENAR O TRÁFICO e facer compatibles os diversos xeitos de transporte confluíntes na zona: transporte pesado, náutico, ferrocarril, vehículo privado, autobuses, recuperación do tranvía, etc., nun marco de preferente utilización peatonal.

V. CONSERVAR AMBIENTALMENTE e potenciar as Avenidas e a Dársena da Laxe como recintos de identidade sobresaínte de Vigo.

VI. AUTOFINANCIAR O CONXUNTO DA OPERACIÓN, de xeito que os custes das infraestructuras e das instalacións a executar sexan absorbidos polos aproveitamentos urbanísticos e a explotación das instalacións.



ESTEVE BONELL



EDIFICIO DA XUNTA DE GALICIA

O edificio administrativo na Praza da Estrela ten de valorar a escala dos pequenos edificios existentes e colaborar no ordenamento deste novo espacio. Con todo debe posuir unha escala superior como edificio de borde do Peirao do Comercio en atención á panorámica que ofrece dende a ría.

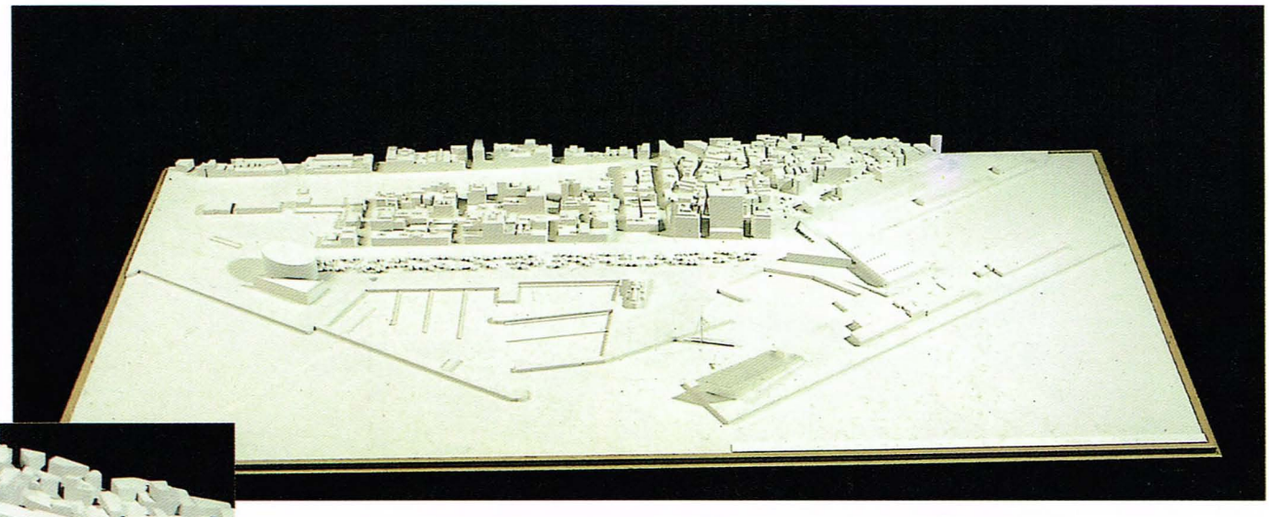
Propóñense dous edificios complementarios de volumetría contraposta, bloque e torre que, resolvendo con sinxeleza o programa, organicen a posible separación de áreas administrativas de distinto orde.

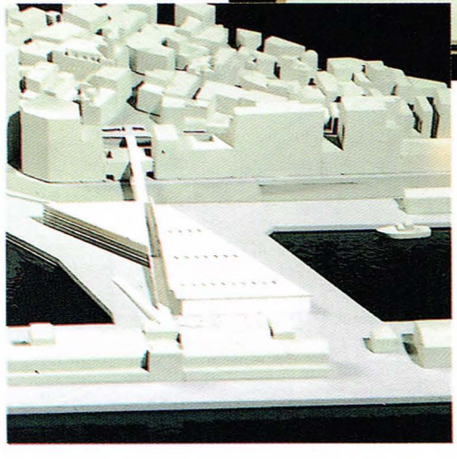
Os dous volúmes compleméntanse e axudan na definición da imaxe exterior do conxunto. Horizontalidade e verticalidade achegan a lóxica resposta ó plano do mar e ós retranqueos en altura característicos dos edificios do paseo das Avenidas. Ó retranqueo en sección do bloque correspóndelle un retranqueo en planta da torre que estiliza o seu perfil a medida que aumenta en altura.

Vidro e granito de Mondariz son os materiais previstos para a construcción das fachadas.

A planta baixa, toda acristalada, protéxese cun pórtico. O acristalamento e mailos espacios libres, non pechados, permiten unha boa conexión visual e física entre a Praza da Estrela e o Peirao do Comercio.

F. J. SÁENZ DE OIZA





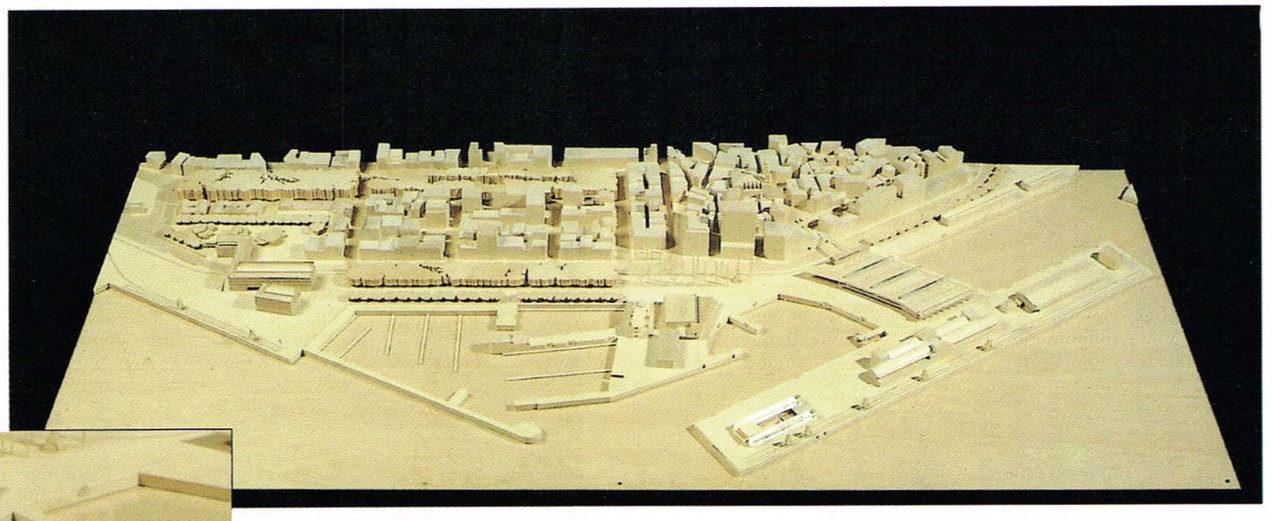
CENTRO COMERCIAL

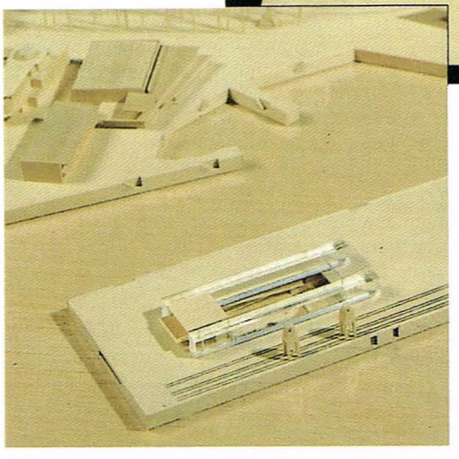
O edificio comercial que se programa na cabeceira Oeste oriéntase, nas súas fachadas, á Dársena da Laxe para ofrecer unha visión marítima lixeira, lembrando tantas galerías acristaladas da ribeira.

O edificio componse de dous elementos triangulares. Unitario na planta baixa e no segundo andar, divídese no terceiro nivel. Granito e cristal fronte á Laxe, e cun tratamento máis pechado sobre os peiraos pesqueiros indican que a vontade é que quede envorcado sobre a praza de mar proxectada por Palacios.

A construcción está organizada en dúas plantas de grande superficie e nunha terceira menor en torno dunha grande rúa-galería interior na que se sitúan tres grupos de escaleiras mecánicas que lles serven de enlace. Outras series de rúas, dispostas transversalmente, serven para a organización compacta e ceibe das distintas solucións comerciais. Estas van alumeadas a medio de óculos de 2,40 metros de diámetro que fan descer a luz natural a tódolos puntos da planta. Agás o diedro de fachadas que se orienta sobre a dársena da Laxe, que é vidrado, o resto —menos os baixos comerciais e os frontes dos escaparates— é pechado, aplacado en granito gris.

G. VÁZQUEZ
CONSUEGRA





EDIFICIO DOTACIONAL

Os peiraos, plataformas e pataláns que conforman a dársena da Laxe son barudos murallóns de granito que acadan unha altura de seis metros cando as augas baixan, zócolos escuros de pedra, fortes e quebrados.

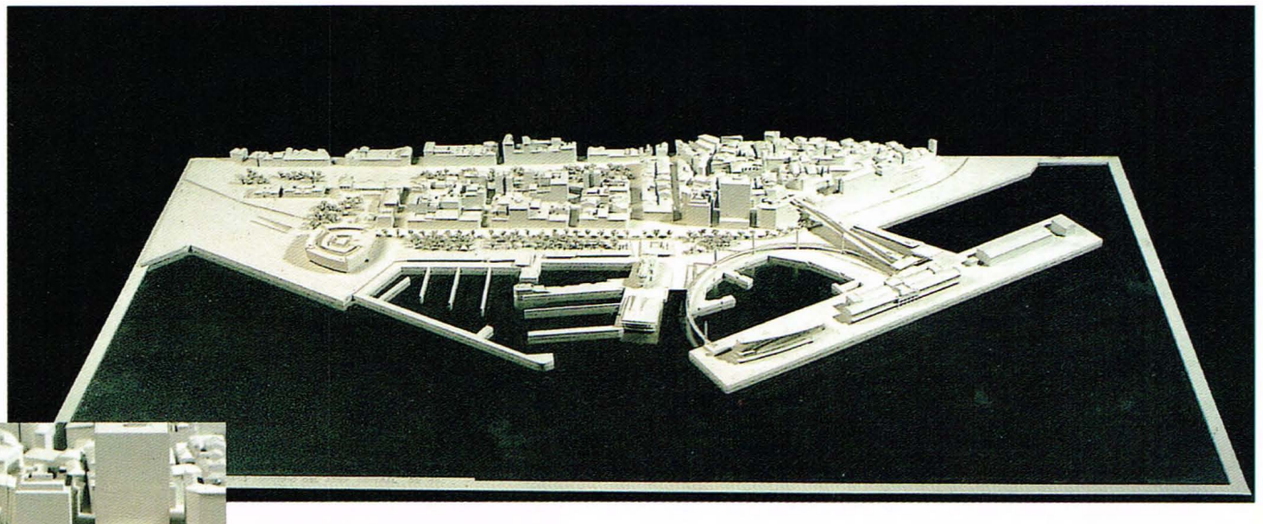
Coidamos que non debería construírse un edificio que puidese competir con este baseamento, nin tampouco o edificio resultante debería supor obstáculo que ocultase, aínda que parcialmente, a privilexiada paisaxe da ría.

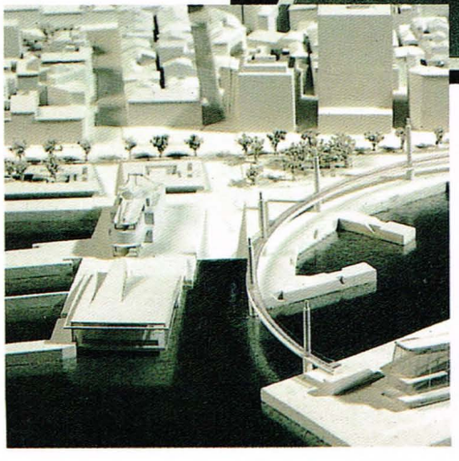
Desta consideración xurde a nosa proposta: un espacio deprimido, no zócolo do peirao, asume a meirande parte do programa e tan só un volúme cúbico de vidro, neto e transparente, emerxe sobre a superficie. Un contenedor de vidro sobre dunha plataforma de granito.

As piscinas e a zona seca ocupan a posición central dunha planta excavada que se asoma ás beiras da auga a traveso de dúas grandes troneiras. A cota do chan estará por riba da auga durante o debalo do mar. Cando as augas enchan a ría o espectador encontrarase mergullado no interior do acuario.

No extremo máis próximo á Estación Marítima proxéctase un grande vestíbulo acristalado e, no extremo oposto localízase o bar-restaurante, cun amplo balcón, volado sobre a cota da auga para o disfrute das vistas do mar.

A. PEREA.
ORTEGA





PISCINA DEPORTIVA

As edificacións anexas ó Náutico: Piscina, comercios e restaurantes, deben relocalizarse para liberar de xeito importante esta beiramar, que poden chegar desta maneira a seren a ribeira da cidade.

A proposta ofrece transvasar o uso comercial ó edificio comercial de nova feitura, o que non só e viable senón que rentabilizaría os negocios ó integralos nun meirande conxunto, mellor conectado coa cidade.

A piscina deportiva relocalizada na extrema da dársena da Laxe non só ablandaría o seu impacto, pola reducción da escala e a retirada do tránsito peatonal, senón que cualitativamente melloraría a súa calidade ambiental respecto da ría e redundaría sobre a tensión da actividade urbana cidade-litoral, prolongando a relación funcional do edificio do Náutico sobre a borda do porto deportivo.

Liberada de obstáculos a área de actuación, de xeito natural prolónganse os trazados das rúas que caen perpendicularmente a Montero Ríos, o Carral e A Laxe, abrindo unha nova perspectiva sobre o mar. A reforma acentuará o carácter de bordo sobre a paisaxe mariña e a resolución da cidade coa ría.

ACTA DO XURADO

No día 22 de decembro de 1993, un xurado presidido polo alcalde Carlos G. Príncipe e integrado polo conselleiro de Economía e Facenda, Xosé Antonio Orza, o delegado do Estado no Consorcio da Zona Franca, Francisco López Peña, a presidenta da Autoridade Portuaria, Elena Espinosa, e os arquitectos, Luis Fernández-Galiano, o decano do Colexio Oficial de Arquitectos de Galicia, Rey Pichel, e o arquitecto municipal Alberto Avia, fallou o seguinte:

Que, dada a grande calidade dos traballos presentados polos catro arquitectos convocados ó concurso restrinxido para o proxecto *Abrir Vigo ó Mar,* Guillermo Vázquez Consuegra, Esteve Bonell, F. Javier Sáenz de Oiza, e Andrés Perea, o xurado resolve adxudicar cada un dos proxectos parciais dos que se compón o total da actuación prevista a cada un dos devanditos arquitectos.

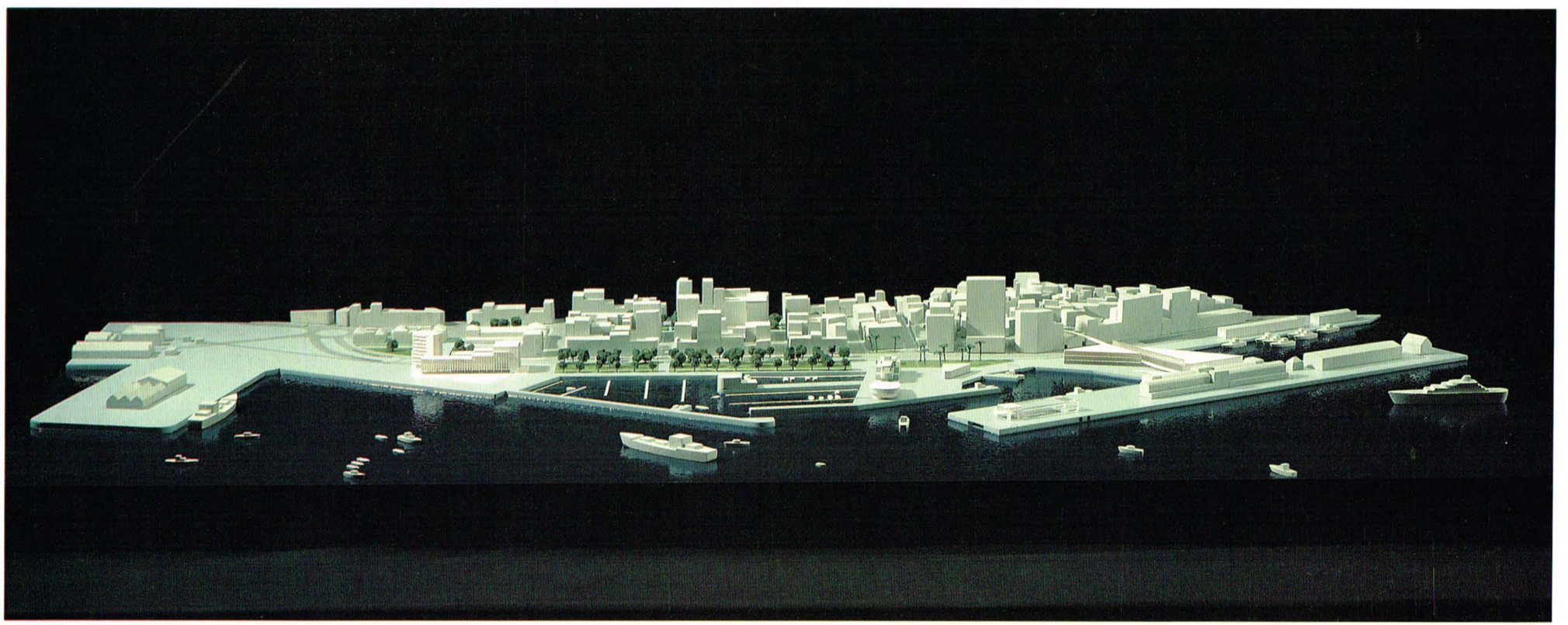
O xurado, que tomou esta decisión por unanimidade, coida que esta é a fórmula máis axeitada para que Vigo aborde, con catro firmas de prestixio, o futuro deseño da área central da beiramar da cidade.

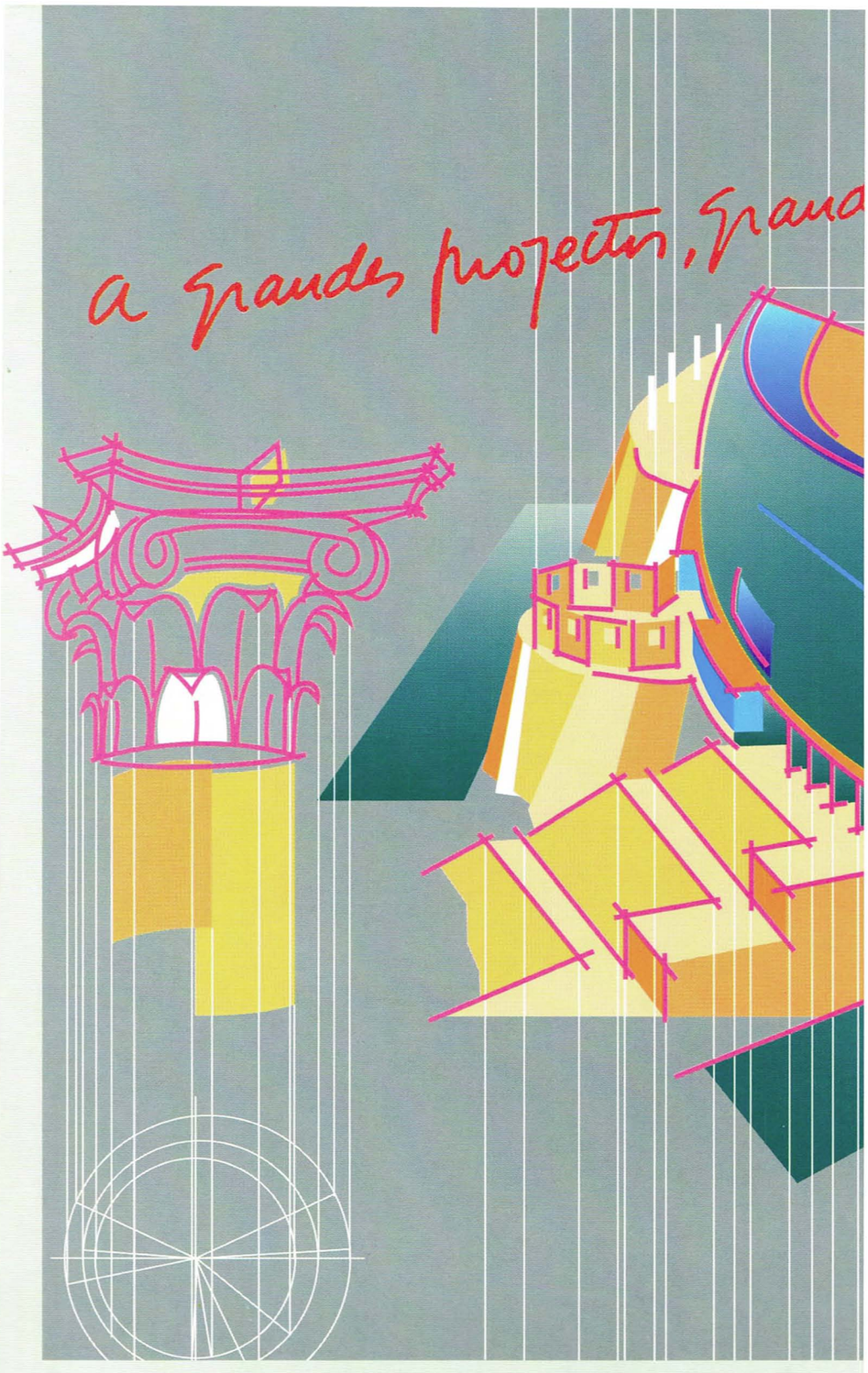
A redacción do proxecto para o edificio de servicios da Xunta de Galicia encárgase a Esteve Bonell. O xurado salientou, do traballo de Bonell, a presencia institucional que con el acadará na cidade o Goberno galego.

O proxecto de centro comercial adxudícase a Francisco Javier Sáezn de Oiza pola súa orixinalidade á hora de contemplar unha rúa peatonal que comunicará o mercado da Pedra coa Estación Marítima, soportada polo propio edificio comercial e dividindo este en dous volúmes xeométricos.

A Guillermo Vázquez Consuegra correspóndelle a construcción do eficio de ocio —por ser a peza, de entre as propostas, que menos interrumpe o campo visual— a remodelación da actual Estación Marítima e o tratamento paisaxístico que inclúe todo o axardinamento e a pavimentación da zona.

Por último, do proxecto presentado por Andrés Perea, o xurado adoptou a iniciativa de retirar a actual piscina do Náutico e reubicala no espacio que hoxe ocupan os locais comerciais. Desta maneira ábrese unha nova perspectiva sobre o mar dende a rúa Carral e a sociedade deportiva poderá contar cunhas instalacións máis modernas, ó tempo que os bares e tendas se trasladan ó novo centro comercial.





Cubiertas realiza las obras de construcci

Museo de Bellas Artes
Antiguo Convento de las Capuchinas
La Coruña

CUBIERTAS
Y MZOV, S.A. CIA. GRAL. DE CONSTRUCCIONE
DELEGACION PARA GALICIA:
Juana de Vega, 2 • LA CORUÑA

En cumprimento dos artigos 21 e 24 da Lei de Prensa e Imprenta, o Consello de Redacción de OBRADOIRO pon en coñecemento 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
Manuel Rivas Barros

Redacción gráfica:

Xurxo S. Lobato/Voz Noticias

Correspondentes e Colaboradores:

Andrés Fernández-Albalat Lois, A Coruña
José González-Cebrián Tello, A Coruña.
Carlos Almuíña Díaz, Santiago de Compostela.
Salvador Fraga Rivas, Vigo.
César Portela Fernández-Jardón, Pontevedra.
Santiago Catalán Tobía, Lugo.
Manuel Vecoña Pérez, Ourense.
Jacinto Rodrígues, Porto.
Roberto Segre, La Habana.

Grafismo:

Xan Casabella López
Xan Manuel Doce Porto

Revisión Lingüística:

Plácido Lizancos Santos
María dos Anxos Martínez Suárez

Redacción:

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

Propiedade:

Colexio de Arquitectos de Galicia
Casa da Conga
Praza da Quintana, s/n
15.704 SANTIAGO DE COMPOSTELA
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

I.S.S.N.: 0211-6065
Dep. Legal: C-1.219/83

Decembro, 1994

Os criterios expostos nos diversos artigos deste número son da exclusiva responsabilidade dos seus autores e non reflexan necesariamente os que poidan te-lo Consello de Redacción da Revista ou o COAG. 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 ó Consello de Redacción un exemplar da publicación na que apareza dita reproducción.
O CONSELLO DE REDACCIÓN RESÉRVASE O DEREITO DE PUBLICAR CALQUERA ORIXINAL FORA ESTE SOLICITADO OU NON.

Precio do exemplar:

2.000 pts. (IVE incluído).

Portada: Pormenor da fachada do Museo de Belas Artes de A Coruña. (Arquitecto, J. M. Gallego).
Fotografía da portada: Xurxo Lobato.

CONTIDO

MONOGRAFÍA: MUSEOS

O Museo e o Zoo
Manolo Rivas

Solidez / Levidade: Unha proposta
Antón Baamonde

Hipóteses sobre o desenvolvemento da tipoloxía do museo
Helen Searing

Os Museos de Arte Contemporánea: O Museo razonable
Josep María Montaner

Apuntes dos comenzos do Museo do Pobo Galego
Andrés Fernández-Albalat Lois

Nacemento do Museo do Pobo Galego
Rafael Baltar Tojo

Álvaro Siza e o Centro Galego de Arte Contemporánea de Santiago de Compostela
Xan Casabella López

Centro Galego de Arte Contemporánea
Álvaro Siza

Parque de San Domingos de Bonaval
Álvaro Siza e Isabel Aguirre

Fundación Eugenio Granell
Álvaro Siza

Álvaro Siza, as pernas do ciclista
Entrevista, por **Margarita Ledo Andión**

Rehabilitación dos Muiños de Maré do Pozo de Cachón
Jesús Anaya e Pilar Volpini

Fundación e Casa da Cultura «Neira Vilas»
César Portela Fernández-Jardón

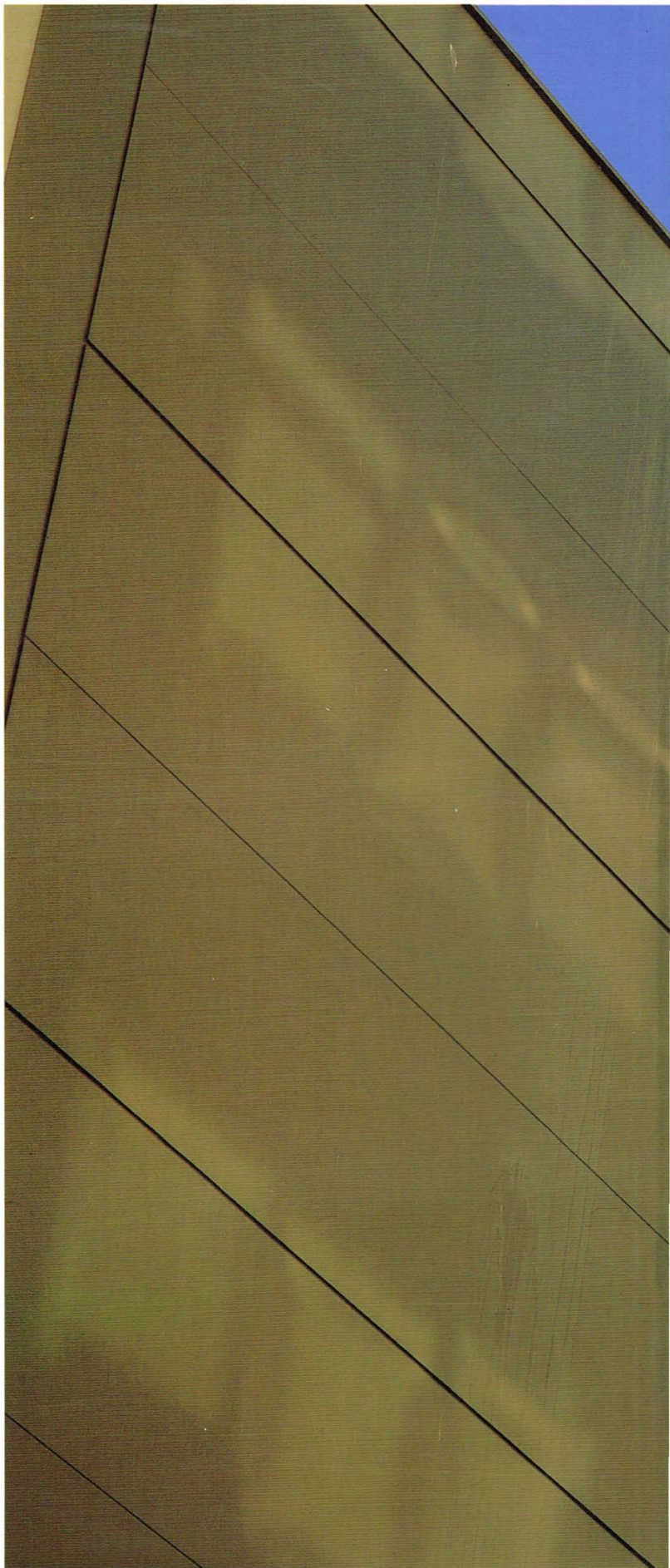
A Casa Lusguía de Neira Vilas, obra de César Portela
Isaac Díaz Pardo

Estamos en Gres
Xosé Neira Vilas

Pavillón de Usos Múltiples Toga-Mura
César Portela Fernández-Jardón

RESEÑA

Nova Sé da Delegación do COAG en Vigo
Antonio Davila, César Jiménez, Luis Meijide e Jesús Cordeiro

Nova Sé da Delegación do COAG na Coruña
Carlos Quintáns, Cristóbal Crespo e Antonio Raya

COLEXIO
OFICIAL
ARQUITECTOS
GALICIA
C.O.A.G.